

HELTON MARQUES

**ECOS PERMANENTES DO PASSADO NO PRESENTE:
Violência, História e Memória na obra de Graciliano Ramos**

**ASSIS
2018**

HELTON MARQUES

**ECOS PERMANENTES DO PASSADO NO PRESENTE:
Violência, História e Memória na obra de Graciliano Ramos**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Bolsista: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

**ASSIS
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

M357e	<p>Marques, Helton Ecos permanentes do passado no presente: violência, história e memória na obra de Graciliano Ramos / Helton Marques. Assis, 2018. 240 f.</p> <p>Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins</p> <p>1. Literatura e história. 2. Memória. 3. Violência na literatura. 4. Literatura brasileira. 5. Ramos, Graciliano, 1892-1953. I. Título.</p> <p>CDD 869.909</p>
-------	--

Helton Marques

ECOS PERMANENTES DO PASSADO NO PRESENTE: Violência, História e
Memória na obra de Graciliano Ramos

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutor em LETRAS. (Área de Conhecimento: LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 30/01/2018

COMISSÃO EXAMINADORA



PRESIDENTE: PROF. DR. Gilberto Figueiredo Martins - UNESP/ASSIS



MEMBROS: PROFA. DRA. Sandra Aparecida Ferreira - UNESP/ASSIS



PROF. DR. Benedito Antunes - UNESP/ASSIS

PROF. DR. Fabio Cesar Alves - USP/SÃO PAULO

PROF. DR. Ivan Francisco Marques - USP/SÃO PAULO

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a toda minha família, cujo apoio ao longo de minha formação acadêmica tem sido fundamental para a realização de estudos e pesquisas que se apresentam como base para o desenvolvimento desta Tese.

Também dedico este trabalho, de modo especial, ao Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, meu Orientador desde meu primeiro ano de Graduação em Letras, quando tive o privilégio de receber seus ensinamentos durante as aulas e iniciar, com seu valioso apoio, um percurso de leituras e reflexões sem as quais esta tese não seria possível.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos anos dedicados ao desenvolvimento desta tese, várias pessoas foram importantes, seja pela participação direta ou indireta neste trabalho. Dentre elas encontram-se familiares, amigos e colegas de profissão que contribuíram por meio de orientações, gestos de motivação e palavras de incentivo.

Ao lembrar-me de algumas pessoas com o objetivo de agradecê-las, corro o risco de me esquecer de outras, mas tenho certeza de que vale a pena arriscar e registrar aqui meus sinceros agradecimentos àqueles que tiveram participação especial durante o desenvolvimento desta tese.

Em primeiro lugar, agradeço a todos da minha família: minha mãe, Maria; meu pai, Homero; meu irmão, Homerinho; e minha noiva, Mônica. Muito obrigado pela presença e apoio nos momentos que mais precisei.

Também agradeço, de modo especial, ao Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, pela confiança depositada em mim e pelas valiosas orientações e ensinamentos durante os últimos anos.

Aos Profs. Drs. Sandra Aparecida Ferreira e Benedito Antunes, docentes da UNESP/Assis, meus sinceros agradecimentos por participarem da Banca do Exame Geral de Qualificação. Obrigado, professores, pela atenção dedicada à tese e pelas sugestões de grande valor para este trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Pós Graduação e da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, da UNESP/Assis, pelas vezes quando precisei de algumas informações específicas. Obrigado por sempre me atenderem de modo gentil e amigável.

Ao CNPq, enfim, meus sinceros agradecimentos pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de estudos para o desenvolvimento desta tese de Doutorado.

“Quando os nossos olhos se abrem para este mundo de miséria e dor, é impossível não reagir, não clamar contra tanto infortúnio. E eles querem que nos calemos, de braços cruzados, ou que façamos arte pela arte...”

(Graciliano Ramos)

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.”

(Guimarães Rosa)

MARQUES, Helton. **Ecoss permanentes do passado no presente**: violência, história e memória na obra de Graciliano Ramos. 2018. 240 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

Graciliano Ramos era um escritor extremamente cuidadoso quanto à forma e reescrevia seus livros sem cessar, só os publicando quando estivessem enxutos, livres de quaisquer excessos. Seus textos literários trazem não somente o estilo “seco”, apurado e preciso do autor alagoano, mas também representam exemplarmente o contexto sócio-histórico brasileiro da primeira metade do século XX. De modo geral, a crítica literária aponta a tênue linha fronteira que divide, de certa forma, a obra de Graciliano em narrativas autobiográficas, memorialistas e ficcionais. Certamente essas fronteiras devem ser levadas em consideração quando analisado o conjunto da obra do autor, mas o que também se deve considerar é o traço comum que aproxima todas as narrativas, sejam as ficcionais, as memorialistas e as realmente autobiográficas, como é o caso da temática da violência e suas diversas formas de manifestação presentes na maioria de seus textos literários. É importante destacar ainda que, a partir da reelaboração literária de sua própria experiência, Graciliano, movido pela memória, procurou refletir sobre a relação do indivíduo com o Poder e as agruras da Lei, seja esta paterna ou social, retratando as formas de sociabilidade e os modos de subjetivação próprios de um contexto histórico marcado pela violência e opressão. Tendo isso em vista, esta Tese tem como principal finalidade desenvolver uma análise interpretativa da representação literária da violência na obra de Graciliano Ramos, principalmente nos romances *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância*, este último a partir do capítulo-conto intitulado “Um cinturão”, destacando os possíveis vínculos entre conteúdo temático e forma literária, ou seja, analisando em que medida a matéria social e histórica é tematizada e, acima de tudo, formalizada na obra de um dos principais escritores do Modernismo no Brasil. Para tanto, os principais textos da *Fortuna Crítica* do autor, como os de Antonio Candido, João Luiz Lafeté e Álvaro Lins, por exemplo, e estudos de outras áreas do conhecimento, como a História, Sociologia e Psicanálise, servem como base para o desenvolvimento das análises apresentadas ao longo desta tese.

Palavras-chave: Literatura e História. Violência. Memória. Representação literária. Romance Brasileiro. Graciliano Ramos.

MARQUES, Helton. **Permanent echoes of the past in the present: violence, history and memory in Graciliano Ramos' work.** 2018. 240 f. Thesis (Doctorate in Languages) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

Graciliano Ramos was an extremely careful writer worried about the literary form who used to rewrite his books incessantly, only publishing them when they were free of any excesses. His literary texts presents not only the "dry", accurate and precise style of the alagoan author, but they also represent exemplarily the Brazilian social and historical context of the first half of the twentieth century. In general, literary criticism points to the tenuous frontier line that divides the Graciliano's work into autobiographical, memoirist, and fictional narratives. Of course, these boundaries must be taken into account when analyzing the author's entire work, but what should also be considered is the common features that brings the fictional, memorialist and autobiographical narratives closer, as it happens in relation to the theme of violence and its various forms of expression represented in most of the author's literary texts. It is important to point out that, based on the literary re-elaboration of his own experience and memories, Graciliano reflects on the relation of the subject to the Power and the hardships of the Law, paternal or social, and he represents the forms of sociability and the manners of subjectivation typical of a historical context marked by violence and oppression. The main purpose of this Thesis is to develop an interpretative analysis of the literary representation of violence in Graciliano Ramos' work, especially in the novels *São Bernardo*, *Angústia* and *Infância*, this last one based on the chapter/tale entitled "Um cinturão". The objective is to analyze the possible links between thematic content and literary form, that is, to analyze how the social and historical element is a formalized theme in the work of one of the main writers of Modernism in Brazil. Therefore, the main texts of the Critic Fortune about the author, such as the studies developed by Antonio Candido, João Luiz Lafetá and Álvaro Lins, and studies of other areas of knowledge, such as History, Sociology and Psychoanalysis, are the basis for the development of the analyzes presented in this thesis.

Keywords: Literature and History. Violence. Memory. Literary representation. Brazilian novel. Graciliano Ramos.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CAPÍTULO I - Graciliano Ramos	
Formação e Trajetória Literária	15
CAPÍTULO II - <i>São Bernardo</i> e a (des)construção de um mundo moderno	
Contextualização do romance: de <i>Caetés</i> a <i>São Bernardo</i>	37
Da ascensão à decadência: a trajetória do herói e o fracasso inevitável	41
Patriarcas enciumados e esposas oprimidas: uma aproximação entre <i>Dom Casmurro</i> e <i>São Bernardo</i> ou “O que os olhos não veem o coração... sente”	62
A ética do indivíduo e o <i>ethos</i> do proprietário: o dilema de um enigma	69
Em torno de espelhos, lobisomens e corujas: imagens do duplo em <i>São Bernardo</i>	80
<i>São Bernardo</i> e o drama das contradições histórico-sociais brasileiras	88
A representação do herói problemático na Era do Capitalismo Moderno	104
CAPÍTULO III - Solidão, Violência e <i>Angústia</i> no mundo moderno	
Breve apresentação do romance	117
Em torno de ratos, cobras e cordas: as origens da violência em Luís da Silva	130
Realidade opressiva e futuro ilusório: a raiva de um “cangaceiro emboscado”	147
A “cicatriz primordial” e o retorno do re[o]primido	157
Luís da Silva e a angustiante experiência da cidade moderna	167
O <i>Crime e Castigo</i> de Luís da Silva, o “homem do subsolo”	184
CAPÍTULO IV - Memórias de uma <i>Infância</i> infeliz	
Violência, opressão e... “Um cinturão”	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231

APRESENTAÇÃO

O século da bomba atômica é também, como não poderia deixar de ser, o século dos temas e das narrativas explosivas. É o século em que nos indignamos contra a opressão e endereçamos nosso pensamento no sentido de solucioná-la mesmo que para tanto tenhamos de enfrentar a dor. Que outra literatura esperar da nossa força criativa?

Ronaldo Lima Lins¹

Esta tese parte do princípio de que a arte da Literatura, assim como as demais manifestações artísticas, está estreitamente vinculada ao seu contexto histórico de produção, revelando, na ficção, as marcas do entorno social e político de uma determinada época. Desse modo, a Literatura representa o ser humano, com suas qualidades e defeitos, e as formas de sociabilidade próprias de um determinado momento da História.

Com isso, a Literatura não deve ser pensada como manifestação artística independente, mas, pelo contrário, como a arte que usa como matéria-prima de suas criações a palavra para representar o homem, com as suas angústias e formas de pensar, agir e (sobre)viver em sociedade.

Assim, a Literatura, de certa forma, sempre tratou de temas vinculados à realidade humana, seja por representar a realidade histórica e empírica de um determinado contexto, seja por representar os desejos e instintos mais primitivos do homem, revelando não somente os sentimentos nobres que podem caracterizá-lo, como o amor, a amizade e o perdão, por exemplo, mas também toda a potencialidade do ser humano para a agressividade, destruição, ódio e violência.

Foi com base nessas premissas que surgiu o interesse em pesquisar como ocorre a representação da violência na obra de Graciliano Ramos, uma vez que essa temática é recorrente em seus textos e reflete uma época de instabilidade marcada por profundas mudanças sociais e históricas. Dessa forma, o diálogo entre a análise literária e outras áreas do conhecimento, como a História, a Psicologia e a Psicanálise, por exemplo, será imprescindível em vários momentos ao longo deste trabalho.

De modo geral, portanto, esta tese tem como principal finalidade verificar em que medida o conteúdo temático presente em alguns textos de Graciliano é

¹ LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 26.

formalizado e internalizado nas malhas do próprio enredo, isto é, como tema e forma literária complementam-se ao longo das narrativas analisadas.

O objetivo, então, não é apresentar um estudo sociológico sobre a temática da violência no Brasil durante a primeira metade do século XX, época em que são escritos e publicados os textos de Graciliano Ramos, mas desenvolver um estudo literário, crítico e analítico sobre o fenômeno da violência, tão caro e discutido hoje em dia, representado temática e formalmente na obra do autor, principalmente nos romances *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), e no capítulo-conto intitulado “Um cinturão”, de *Infância* (1945), levando em consideração, para tanto, os fatos históricos ocorridos no Brasil ao longo da primeira metade do século XX e as experiências pessoais do próprio autor, que ilustram e reforçam a recorrência da temática da violência em seus escritos.

Não se trata, todavia, de realizar um levantamento de manifestações circunstanciais de violência presentes nos textos analisados, mas, pelo contrário, trata-se de, a partir dessa temática, desenvolver algumas considerações sobre como Paulo Honório, Luís da Silva e o adulto anônimo que narram suas histórias, respectivamente, em *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância* fazem parte de um mesmo contexto histórico marcado por transformações reveladoras de uma complexa rede de contradições sócio-históricas estruturantes e determinantes de valores e comportamentos.

Segundo o pensador e professor francês Jacques Leenhardt, no prefácio do livro *Violência e Literatura*, de Ronaldo Lima Lins, todo discurso sobre a violência seria necessariamente uma representação dela mesma. Assim, é possível afirmar que na Literatura a distância entre a violência tematizada e o discurso literário seria praticamente anulada já a partir desse ponto, isto é, pela natureza do discurso sobre o fenômeno da violência em consonância com a especificidade de representação própria do discurso literário: “Daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas.” (LEENHARDT, in LINS, 1990, p. 15, *destaques do autor*).

Em outras palavras, se todo discurso sobre a violência já constitui uma representação desse fenômeno, na Literatura a violência, quando aparece tematizada, é representada por meio de um discurso específico, no caso, o literário,

cuja principal finalidade é representar, por meio da arte da palavra, o que se convencionou chamar de “realidade”, seja esta histórica, social, psíquica etc.

Desse modo, este trabalho almeja analisar os mecanismos próprios do discurso literário mobilizados por Graciliano Ramos em seus textos para a representação temática e formal da violência, a partir das lembranças dos narradores protagonistas (e do próprio autor), que ecoam através dos tempos e constituem aquilo que chamamos de memória, e com base em alguns acontecimentos que marcaram a História do país.

Pensar o fenômeno da violência no Brasil e no mundo a partir da arte literária já foi inclusive sugerido por estudiosos de outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, o filósofo Nilo Odalia, no livro *O que é violência*:

Acredito, também, que para se conhecer e poder pensar sobre a violência, os romances são necessários. Neste particular, destaco a obra de Dostoievski. Não é fácil destacar títulos de sua obra, pois quase todos os seus romances tratam do problema da violência, em suas mais diversas manifestações. Por preferência pessoal, destacaria: *Crime e Castigo*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *Humilhados e Ofendidos*, *Os Demônios*. O ideal seria ler toda a sua obra. Na literatura brasileira, todo o chamado ciclo nordestino do romance é importantíssimo. Destaco: Graciliano Ramos e José Lins do Rego, José Américo de Almeida. Os primeiros romances de Jorge Amado são importantíssimos: *Jubiabá*, *Mar Morto*, *Capitães da Areia*. Em princípio, todos os romances que vão até *Gabriela*, *Cravo e Canela*. (ODALIA, 1986, p. 93).

Como esta tese leva em consideração, portanto, os estreitos vínculos entre Literatura e História, tendo inclusive como suporte teórico vários estudos desenvolvidos por renomados historiadores, filósofos e sociólogos para uma melhor compreensão do contexto de escrita e publicação dos textos de Graciliano, no primeiro capítulo apresentamos uma breve biografia do autor, com o objetivo de destacar alguns episódios biográficos (portanto históricos) que serviram como força motriz para a elaboração de alguns de seus escritos.

Ao lado de sua formação e trajetória literária, vemos surgir o anseio por um projeto de modernização de um Brasil marcado por contradições históricas e sociais, que se apresentam como estruturas enraizadas na sociedade brasileira. O papel da memória do autor, portanto, marcada pelo contexto histórico em que viveu, é

destacado como principal fonte de “inspiração” para a escrita de seus textos, e, com isso, a figura histórica do próprio escritor Graciliano Ramos aproxima-se da figura de alguns de seus narradores protagonistas.

Em seguida, no segundo capítulo, o foco da análise volta-se para *São Bernardo*, segundo romance do autor, publicado em 1934. Ao longo desse capítulo, a figura central do romance, ou seja, o narrador protagonista Paulo Honório, destaca-se como principal elemento articulador de toda a narrativa, constituindo-se, portanto, como uma chave de leitura para uma melhor compreensão tanto de *São Bernardo*-fazenda como de *São Bernardo*-livro.

Os episódios de crise de ciúmes de Paulo Honório, sujeito bruto, violento e dominador, lembram muito o comportamento de Bento Santiago, protagonista do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A aproximação entre os dois personagens, então, é inevitável e por isso recorrente nos estudos da fortuna crítica de Graciliano Ramos, o qual, por extensão, aproxima-se da figura do escritor carioca devido à semelhança de alguns traços estilísticos, como, por exemplo, o humor fino e a ironia corrosiva, embora certamente haja nítidas diferenças com relação ao uso desses recursos por ambos os autores.

No terceiro capítulo, entra em cena o terceiro romance, *Angústia*, publicado em 1936, que apresenta o narrador protagonista Luís da Silva como eixo central da análise. Tendo em vista o título do romance, é imprescindível recorrer aos estudos psicanalíticos para uma melhor compreensão do próprio sentimento de angústia que marca o narrador/protagonista, de modo particular, e a estrutura da narrativa como um todo.

Nesse capítulo, as reflexões em torno de Luís da Silva proporcionaram uma rede intertextual com vários personagens literários, dentre os quais se destacam, pela complexidade e densidade psicológica, Raskólnikov, protagonista de *Crime e Castigo*, e o “homem do subsolo”, narrador personagem de *Diário do subsolo*, ambos romances de Dostoiévski, autor russo de considerável importância para uma melhor compreensão da obra ficcional de Graciliano Ramos.

No quarto capítulo desta tese, desenvolvemos a análise de um capítulo do romance *Infância*, publicado em 1945, que apresenta um narrador adulto anônimo reelaborando, por meio da memória, episódios de sua infância, marcada sobretudo por momentos de violência e opressão praticadas principalmente pelos próprios pais.

O capítulo analisado intitula-se “Um cinturão”, o qual, pela estrutura circular fechada, forte tensão e unidade de efeito, foi considerado um d’Os *cem melhores contos brasileiros do século*, podendo, então, ser lido e analisado como um conto. Todavia, algumas passagens de *Infância* surgem durante a análise com o objetivo de contextualizar melhor o episódio narrado no capítulo-conto e para refletir com mais profundidade sobre a constituição do sujeito adulto narrador de sua própria história/estória.

Por fim, nas Considerações Finais, apresentamos algumas reflexões sobre a obra de Graciliano Ramos como um todo, pois, embora esta tese apresente como foco central de análise os romances *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância* (analisado de forma mais restrita a partir do capítulo-conto “Um cinturão”), em vários momentos surgem referências e até mesmo breves análises de outros textos do autor, como *Caetés*, *Vidas Secas*, *Memórias do cárcere* e alguns contos do livro *Insônia*.

O objetivo das Considerações Finais é, portanto, refletir sobre a possível aproximação entre os textos literários de Graciliano por meio dos traços estilísticos recorrentes em sua obra, marcada, a propósito, pela superposição dos planos regional e universal, o que também contribui com a aproximação entre seus textos.

Além disso, observamos o contexto histórico de produção e publicação para melhor compreender não apenas a figura do autor, de modo particular, mas principalmente seu universo ficcional como um todo. Surge, assim, a temática da violência, inserida em um determinado momento da História do Brasil, isto é, a primeira metade do século XX, período em que se encontram os narradores dos textos analisados reelaborando, por meio da memória, episódios do passado que ecoam através dos tempos e ressurgem como conteúdo para o desenvolvimento de suas narrativas.

Desse modo, a proposta de leitura aqui apresentada leva em consideração esses “Ecos permanentes do passado no presente”, elementos estruturadores das narrativas, a fim de analisar, portanto, o modo como se relacionam temática e formalmente nas malhas do texto literário a “Violência, História e Memória na obra de Graciliano Ramos”, um dos principais nomes da literatura brasileira de todos os tempos.

CAPÍTULO I

GRACILIANO RAMOS

Nasci na zona árida, numa velha fazenda, e ali passei quase toda a minha infância, convivendo com o sertanejo. Fui depois para a cidade estudar e mais tarde diversas vezes visitei o meu recanto natal, bem como outras paragens do sertão nordestino. Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento.

Graciliano Ramos²

Formação e trajetória literária

Aos 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, Estado de Alagoas, nasceu Graciliano Ramos de Oliveira, primeiro dos dezesseis filhos do casal Sebastião Ramos de Oliveira, de 37 anos, e Maria Amélia Ferro e Ramos, com então 14 anos de idade. Segundo Dênis de Moraes, em *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*, “Encravada na montanha, a cidade em nada diferia dos pequenos vilarejos: comércio de ocasião, trabalho no roçado, boas pastagens para a pecuária e vida arrastada. Mas havia a expectativa de progresso com a chegada dos trilhos da Great Western; Maceió ficaria a um pulo.” (MORAES, 2012, p. 23).

Mesmo existindo essa perspectiva de progresso, alguns anos mais tarde, em 1895, antes de Graciliano completar três anos, seus pais decidiram mudar-se com os filhos para a Fazenda Pintadinho, na cidade de Buíque, localizada no sertão de Pernambuco, onde viveram até 1899, quando houve uma nova mudança da família, desta vez para o município de Viçosa, no estado de Alagoas.

Aos dez anos, ou seja, no ano de 1902, Graciliano leu seu primeiro livro, *O Guarani*, mas a estética romântica não o conquistou, muito menos influenciou sua produção artístico-literária, apesar de afirmar que admirava “(...) as bonitas descrições, a linguagem atraente do autor de *Iracema*, os lances de fidelidade e de amor platônico de um índio, sentimentos impossíveis entre os nossos selvagens, homens desconfiados e lúbricos, segundo a opinião de Southey, Léry etc.” (FACIOLI, 1987, p. 31).

² BROCA, Brito. *Vidas secas: Uma palestra com Graciliano Ramos – O sertanejo da zona árida – O homem no seu habitat*. In: LEBENSZTAYN e SALLA, 2014, p. 68.

Em apenas alguns meses, vários romances de diferentes autores, como José de Alencar, Júlio Verne e Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, já haviam sido “devorados” pelo jovem leitor, que sempre se revelou um apaixonado pela arte literária, exercitando o hábito da leitura em diversos lugares, como “(...) na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do rio Paraíba, em cima de uma caixa de velas, junto ao dicionário, que tinha ‘bandeiras e figuras’.” (MORAES, 2012, p. 30).

Em 24 de junho de 1904, Graciliano, com apenas 11 anos de idade, fez sua estreia literária com o conto “O Pequeno Pedinte”, publicado na primeira edição do jornal *O Dilúculo*, do Internato Alagoano de Viçosa, revelando, ainda durante a infância, sua inclinação para a literatura em prosa. O jornal circulou até o início de 1905, quando o jovem autor foi matriculado no Colégio Quinze de Março (ou Maio)³, em Maceió.

O conto de estreia de Graciliano, segundo Dênis de Moraes, teria sofrido várias alterações e emendas feitas por Mário Venâncio, espécie de mentor intelectual do jovem autor. Venâncio era conhecido por admirar e usar palavras incomuns, raras, ao gosto dos poetas parnasianos, como revela o título “O Dilúculo”, por exemplo, escolhido por ele, que significa “amanhecer”, “despontar do dia”, “alvorada” (FERREIRA, 1986). Alguns termos provavelmente usados por Venâncio durante a correção que fez do breve conto de Graciliano também revelam essa inclinação preciosista.

O conto é relativamente curto e vale a pena transcrevê-lo a fim de exemplificar como o jovem escritor de apenas onze anos de idade já se preocupava em tematizar o sofrimento do outro que é socialmente marginalizado, vítima do violento processo de exclusão social que marca a História do Brasil:

Tinha oito anos!

A pobrezinha da criança sem pai nem mãe, que vagava pelas ruas da cidade pedindo esmola aos transeuntes caridosos, tinha oito anos.

Oh! Não ter um seio de mãe para afogar o pranto que existe no seu coração.

³ O nome do Colégio onde Graciliano Ramos foi matriculado em 1905 não é um dado preciso, pois durante a pesquisa foram encontradas duas referências: “Colégio Quinze de Março”, presente tanto no site oficial sobre o escritor (<http://www.graciliano.com.br>) como no livro *O Velho Graça*, de Dênis de Moraes (MORAES, 2012, p. 32), e “Colégio Quinze de Maio”, que consta na Biografia Intelectual intitulada “Um homem bruto da terra”, de Valentim Facioli (In: GARBUGLIO et al, 1987, p. 28).

Pobre pequeno mendigo.

Quantas noites não passara dormindo pelas calçadas exposto ao frio e à chuva, sem o abrigo do teto.

Quantas vergonhas não passara quando, ao estender a pequenina mão, só recebia a indiferença e o motejo. Oh! Encontram-se muitos corações brutos e insensíveis.

É domingo.

O pequeno está à porta da igreja, pedindo, com o coração amargurado, que lhe deem uma esmola pelo amor de Deus.

Diversos indivíduos demoram-se para depositar uma pequena moeda na mão que se lhes está estendida.

Terminada a missa, volta quase alegre, porque sabe que naquele dia não passará fome.

Depois vêm os dias, os meses, os anos, cresce e passa a vida, enfim, sem trazer outro pão a não ser o negro pão amassado com o fel da caridade fingida. (MORAES, 2012, p. 31).

No início de 1906, o jovem escritor, com 13 anos de idade, redigiu o periódico quinzenal *Echo Viçosense*, que teve apenas dois números publicados, devido ao suicídio de Mário Venâncio, que também era um dos redatores. Nesse mesmo ano, Graciliano publicou dois sonetos na revista carioca *O Malho*, usando o pseudônimo *Feliciano de Oliveira*, e, no período aproximado de 1909 a 1914, após uma nova mudança da família para a cidade de Palmeira dos Índios, em Alagoas, publicou outros poemas sob vários pseudônimos, como, por exemplo, “(...) S. de Almeida Cunha, Almeida Cunha, Soares de Almeida Cunha e Soeiro Lobato.” (*Idem*, p. 33).

Em depoimento publicado em 1910, no *Jornal de Alagoas*, na época o mais importante do Estado, Graciliano, com menos de dezoito anos, revelou gostar “(...) dos versos verdadeiramente artísticos de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Guimarães Passos, Luís Murat, Luiz Guimarães, etc.” (LEBENSZTAYN e SALLA, 2014, p. 52).

Em seguida, afirma, porém, que sua influência literária viria de Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Eça de Queirós, como demonstra o excerto: “Tenho predileção por Aluísio Azevedo, mas não deixo de admirar outros escritores nacionais e estrangeiros. Assim, predominaram também sobre mim o realismo nu de Adolfo Caminha e a linguagem sarcástica de Eça de Queirós.” (*Idem, ibidem*).

E, finalmente, conclui suas considerações afirmando que prefere “(...) a prosa ao verso. Se tenho trabalhos poéticos, esquecendo a prosa – por que não confessá-lo – é porque não tenho talento para cultivar a escola que prefiro: a escola realista. E o verso ocupa menor espaço nos jornais.” (*Idem*, p. 53).

É interessante destacar a preferência do jovem autor pelo Realismo, o qual segundo ele seria “(...) a escola que, rompendo a trama falsa do idealismo, descreve a vida tal qual é, sem ilusões nem mentiras.”, e por isso tornar-se-ia “(...) a escola do futuro.” (*Idem*, p. 55). Além disso, também é importante destacar a intenção de Graciliano em preservar seu pequeno espaço literário nos jornais com a publicação somente de poemas, já que os versos ocupariam menos espaço do que os textos em prosa, e, por isso, a “opção” naquele momento pela produção de poemas.

Todavia, essa “opção”, na verdade, significava a “falta de opção” do autor, que necessitava de um veículo para a publicação de seus escritos, mas, naquela região onde se encontrava, o único meio de circulação de informação e entretenimento era o periodismo, com a oferta de espaços muito reduzidos para a literatura. Assim, o jornal era o principal suporte para a sobrevivência e difusão de textos literários, como reconhece o próprio autor: “Creio que o jornal é absolutamente necessário, indispensável mesmo à literatura, principalmente em um lugar onde apenas de longe em longe aparece um livro.” (*Idem*, p. 54).

Com relação aos poemas de Graciliano, dentre os quais se destacam os sonetos, é possível perceber em seus versos a presença de um jovem poeta atento a certo rigor formal típico da estética parnasiana (em decadência naquela época), desenvolvendo métrica regular, rimas ricas, objetividade e impassibilidade.

Como Graciliano Ramos consagrou-se grande romancista, ao ponto de seus poemas serem (quase) totalmente desconhecidos, pois foram publicados em obras de circulação muito restrita, segue abaixo um exemplo de soneto do autor, que, de acordo com a “Biografia Intelectual – Um homem bruto da terra”, de Valentim Facioli, foi publicado sob o pseudônimo de *Almeida Cunha*, em 1909, no *Jornal de Alagoas*:

CÉPTICO

Quanto mais para o céu ergo o olhar compungido,
De tristeza repleto e de esperança vazio,
Mais encontro impiedoso, agitado e sombrio
Sempre o céu que me abate e me torna descrido.

É em vão que a crença busco, embalde fantasio
Meu passado sem névoa, um passado perdido...
Só sinto o coração pulsando colorido
Ao peso glacial de um cepticismo frio.

Tenho a cabeça em brasa e o pensamento enfermo.
A alma se me compunge e tudo é triste e ermo,
Nos arcanos sem fim de um peito esquelético.

Pesada treva envolve o meu olhar ardente,
E mais fico agitado e mais fico descrente
Quanto mais para o céu ergo os olhos céptico.

(RAMOS in FACIOLI, 1987, p. 30).

Como é possível observar, o soneto apresenta características formais (não temáticas) típicas do Parnasianismo, que se aproximam de alguns dos traços estilísticos da prosa de Graciliano Ramos, também marcada pela objetividade, precisão e concisão. A propósito, seu filho Ricardo Ramos, em “Lembrança de Graciliano”, relata um episódio em que conversava com o pai sobre a produção de alguns textos que pareciam contos, e Graciliano aconselha o filho dizendo: “Não escreva *algo* (...). É crime confesso de imprecisão.” (RAMOS apud GARBUGLIO, 1987, p. 13, *grifo do autor*). Para o autor, portanto, a palavra deveria ser sempre precisa, exata e empregada com máxima objetividade.

E Graciliano realmente era um escritor muito cuidadoso quanto à precisão das palavras e à forma literária, pois tinha o hábito de corrigir exaustivamente seus textos e só os publicava quando estivessem livres de excessos, o que demonstra o árduo trabalho de lapidação textual que pode ser observado em toda sua obra.

A propósito, em uma entrevista ao jornalista e escritor Joel Silveira, concedida em 1938, Graciliano comparou o trabalho de escrever ao trabalho das lavadeiras de Alagoas, para expressar o grau de precisão que exige o ofício de escritor:

Elas [as lavadeiras] começam com uma primeira lavada. Molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Depois colocam o anil, ensaboam, e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Depois batem o pano na laje ou na pedra limpa e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer. (SILVEIRA, 2014, p. 77).

Neste ponto, Graciliano parece afastar-se de um dos primeiros princípios da poesia parnasiana, que se refere ao ideal da “arte pela arte”, segundo o qual a arte literária deveria ser desenvolvida com o máximo de precisão para se alcançar a perfeição formal do poema, sem haver muita preocupação com o conteúdo, apenas com a métrica dos versos, o jogo de sons e imagens, o preciosismo vocabular, a sintaxe rebuscada, enfim, com a estrutura formal do texto.

Este árduo trabalho com a palavra, realizado pelos poetas parnasianos, que exigia muito mais transpiração do que inspiração, foi até mesmo comparado, no poema “Profissão de Fé”, de Olavo Bilac, ao trabalho do ourives, que se dedica a lapidar cuidadosamente uma pedra preciosa bruta e disforme até conseguir alcançar o brilho limpo e a perfeição da forma.

Quando Graciliano afirma, portanto, que “a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso”, mas “foi feita para dizer”, deixa claro que, juntamente com a precisão, concisão e objetividade, que marcam sua produção literária, a palavra também deve passar uma mensagem, dizer algo para o leitor.

E realmente muitos de seus textos, caracterizados pela secura e precisão da palavra, apresentam temas engajados e conteúdos críticos, que, inclusive, se relacionam com o estilo de escrita do autor, como é o caso, por exemplo, da temática da violência, representada formalmente em alguns textos por meio da palavra áspera, precisa, dura e violenta, sem ornamentos. A violência da linguagem, portanto, aparece como um modo de formalização de um tema recorrente em seus textos, constituindo uma característica do que poderíamos chamar de uma *estética da violência* na obra do autor.

Retomando o percurso biográfico de Graciliano Ramos, é interessante destacar que, entre os anos de 1910 e 1914, além de escrever e publicar poemas em jornais, o jovem autor trabalhou na casa comercial de tecidos de seu pai, a “Loja Sincera”, em Palmeira dos Índios, mas não abandonou o interesse pela leitura das obras dos grandes escritores.

Além de continuar lendo vários textos literários, Graciliano “Aproveita os momentos de folga para escrever, embora nisto seja contrariado pela família. Esta o trata hostilmente. Vê em Graciliano um rapaz inútil fadado ao fracasso na vida. Sem dúvida, este ambiente de hostilidade e a maior integração à leitura levam o moço a empreender uma viagem ao Rio (...)” (CONDÉ, 2014, p. 83).

Essa situação revela o olhar negativo de uma família tradicional do sertão alagoano em relação ao jovem intelectual Graciliano, que se vê motivado a realizar uma viagem ao Rio de Janeiro, na época Capital Federal do Brasil, a fim de prosseguir suas leituras e seu trabalho com a palavra. Essa desaprovação da família em relação ao ofício de escritor reflete metonimicamente e no plano privado a difícil situação vivenciada, de modo geral, pelo intelectual brasileiro, sobretudo no Brasil do início do século XX.

Em meados de 1914, recém-chegado ao Rio, o jovem autor trabalhou como revisor nos jornais *Correio da Manhã*, *A Tarde* e *O Século*, mas, no ano seguinte, precisou retornar rapidamente a Palmeira dos Índios devido à morte de seus irmãos Leonor, Otacílio e Clodoaldo, e do sobrinho Heleno, todos vítimas da epidemia da peste bubônica.

No mesmo ano de 1915, Graciliano casou-se com Maria Augusta de Barros, com quem teve quatro filhos: Júnio, Márcio, Maria Augusta e Múcio. Como o autor era ateu, a cerimônia foi apenas civil e contou com poucas pessoas presentes. Por esses tempos, mandou alguns textos para o *Jornal de Alagoas* e passou a escrever semanalmente uma crônica para o *Jornal Paraíba do Sul*, da cidade homônima, localizada no interior do estado do Rio de Janeiro.

Em 1917, interrompeu sua produção literária e assumiu a administração dos negócios da loja de seu pai, pois este se tornara pecuarista, proprietário de muitas terras, com criação de cavalos e usina de algodão. Os negócios da loja tomavam todo o tempo de Graciliano, que ficou durante os anos seguintes distante do ofício de escritor, mas sempre atento às principais novidades do universo literário.

Anos depois, em 1920, Maria Augusta, esposa de Graciliano, faleceu devido a complicações no parto, e o autor passou a criar sozinho seus quatro filhos. Esses tempos foram muito difíceis, não apenas por complicações financeiras, mas também por questões emocionais, como confessou o autor em uma carta enviada ao amigo Joaquim Pinto da Mota Lima Filho, que vivia no Rio de Janeiro:

Sou um pobre-diabo. Vou por aqui, arrastando-me, mal. Há cinco anos não abro um livro. Doente, triste, só – um bicho. Tenho quatro filhos: Márcio, Júnio, Múcio e Maria. Esta, coitadinha, provavelmente não viverá muito: está à morte. Se morrer, será uma felicidade. Para que viver uma criaturinha sem mãe? (RAMOS, 1994a, p. 74).

Apesar de todo esse abatimento, Graciliano lecionava francês no Colégio Sagrado Coração, e português e gramática para grupos de pessoas, sem formalidades escolares. Após cinco anos sem publicação alguma, ou seja, no ano de 1921, o autor retomou suas atividades literárias por meio de colaborações para o jornal semanário *O Índio*, de Palmeira dos Índios, sob os pseudônimos *J. Calisto*, *Anastácio Anacleto*, *J.C.* e *Lambda*.

Em 1925, Graciliano iniciou a escrita de seu primeiro romance, *Caetés*, publicado apenas em 1933, após incansáveis revisões feitas pelo autor. O romance de estreia de Graciliano, na verdade, iniciou-se como um projeto de conto, mas a narrativa estendeu-se ao ponto de se tornar romance, como revela o próprio escritor na crônica “Alguns tipos sem importância”, publicada em 1939, na Imprensa Carioca, e no livro póstumo *Linhas Tortas*, publicado em 1962:

Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários e em dois deles se esboçaram uns criminosos que extinguiram as minhas apoquentações. O terceiro conto estirou-se demais e desandou em romance, pouco mais ou menos romance, com uma quantidade apreciável de tipos miúdos, desses que fervilham em todas as cidades pequenas do interior. (...) O livro que menciono saiu cheio de diálogos, parece drama. Publiquei-o oito anos depois de escrito, por insistência de Augusto Frederico Schmidt, que tinha virado editor. (RAMOS, 1994b, p. 190-191, *grifos nossos*).

O “terceiro conto [que] estirou-se demais e desandou em romance” redundou no livro de estreia, *Caetés*, enquanto os outros dois contos mencionados são, de acordo com Valentim Facioli, “A carta”, em que a personagem principal chama-se Paulo Honório, e “Entre grades”, no qual o protagonista chama-se Luís da Silva. (FACIOLI, 1987, p. 40).

A referência aos dois contos em que figuram dois tipos de criminosos também aparece em uma carta enviada ao amigo Joaquim P. da Mota L. Filho, datada do ano de 1926: “(...) tive a fraqueza de poupar ao fogo umas coisas velhas que me trazem recordações agradáveis e dois contos que andei compondo ultimamente, porque tenho estado desocupado e me imaginei com força para fabricar dois tipos de criminosos.” (RAMOS, 1994a, p. 80).

A partir desses relatos, portanto, é possível afirmar que inicialmente a escrita de contos funcionou como exercício para o desenvolvimento posterior dos três primeiros romances de Graciliano. Desse modo, esses contos representam os embriões de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, como o próprio filho do autor, Ricardo Ramos, reconhece: “*Caetés* e *Angústia* nasceram de duas novelas anteriores, ‘A carta’ e ‘Entre grades’, quem sabe sinopses a serem desenvolvidas.” (RAMOS, 1992, p. 116, *grifos do autor*).

Retomando a trajetória biográfica do autor, em outubro de 1927, com 433 votos, Graciliano foi eleito prefeito de Palmeira dos Índios, pelo Partido Democrata, e assumiu a prefeitura no ano seguinte, quando se casou com Heloísa Leite de Medeiros, de dezoito anos de idade, ou seja, dezoito anos mais jovem do que ele. Com Heloísa, o autor teve outros quatro filhos: Clara, Luiza, Ricardo e Roberto.

Antes da realização do casamento, Graciliano escreveu algumas cartas de amor à futura esposa, dentre as quais uma se destaca pela linguagem, que se aproxima do estilo usado pelos poetas e romancistas mais representativos do Romantismo brasileiro, como sugere o seguinte trecho:

É verdade que és minha noiva? Não é possível, sei perfeitamente que tudo isto é um sonho, que vou acordar, que ainda estamos em princípio de dezembro, que tu não tens existência real. Esta carta nunca te chegarás às mãos, és uma criatura imaginária. A flor que me deste e que agora vejo, murcha, é simplesmente um defeito dos meus nervos. Beijando-a, tenho a impressão de beijar o vácuo. Já tiveste em sonho a consciência de estar sonhando? É assim que me acho. Vem para junto de mim e acorda-me. (RAMOS, 1994a, p. 91).

O distanciamento da amada, a idealização da figura feminina, a atmosfera de sonho e a linguagem solene própria principalmente dos textos da segunda geração romântica brasileira caracterizam a escrita de Graciliano Ramos nesta carta, de 18 de janeiro de 1928, na qual expressa seus sentimentos e emoções à futura esposa, por meio de um estilo muito diferente daquele encontrado no conjunto de sua obra literária.

No entanto, é importante lembrar que esse estilo de escrita não deve ser compreendido como algum tipo de influência do Romantismo na produção literária do autor, como já destacado, mas sugere que a admiração que tinha, por exemplo,

pela “(...) linguagem atraente do autor de *Iracema* (...)” (FACIOLI, 1987, p. 31), isto é, a admiração pela literatura de um dos autores mais representativos do Romantismo brasileiro, pode ter sido o *leitmotiv* para a escrita de algumas cartas de amor à mulher amada.

No mesmo ano em que se casou com Heloísa Leite, Graciliano assumiu a Prefeitura de Palmeira dos Índios. Com relação à sua candidatura e eleição para prefeito, é interessante destacar um trecho da entrevista realizada por Homero Senna, publicada na *Revista do Globo*, em 1948, em que Graciliano, com tom crítico, revela como supostamente chegou à Prefeitura da então pequena cidade do interior de Alagoas: “Assassinaram meu antecessor. Escolheram-me por acaso. Fui eleito, naquele velho sistema das atas falsas, os defuntos votando (o sistema no Brasil anterior a 30), e fiquei vinte e sete meses na Prefeitura.” (SENNA, 1978, p. 51).

Durante esse período em que foi prefeito, Graciliano escreveu dois relatórios de prestação de contas da administração pública ao Governador de Alagoas: um em 1929 e outro no ano seguinte. Devido à linguagem incomum que empregou nesses documentos, marcada por um tom de ironia e crítica, o primeiro relatório ganhou repercussão nacional, sendo inclusive transcrito integralmente em alguns jornais de grande circulação, após sua publicação no Diário Oficial do Estado.

Além disso, pela qualidade literária do texto, o poeta e editor Augusto Frederico Schmidt procurou Graciliano para saber se havia outros textos que pudessem ser publicados. Foi então que o romance *Caetés*, após algum atraso, chegou às mãos do editor e foi publicado em 1933.

Para exemplificar a subjetividade, irreverência e até certa literariedade empregada pelo político nos relatórios que escreveu, segue abaixo um excerto do “Relatório ao Governador do Estado de Alagoas”, de 1929, referente às contas públicas da gestão administrativa do município de Palmeira dos Índios em 1928:

Durante meses mataram-me o bicho do ouvido com reclamações de toda a ordem contra o abandono em que se deixava a melhor entrada da cidade. Chegaram lá pedreiros – outras reclamações surgiram, porque as obras irão custar um horror de contos de réis, dizem. Custarão alguns, provavelmente. Não tanto quanto as pirâmides do Egito, contudo. O que a Prefeitura arrecada basta para que nos não

resignemos às modestas tarefas de varrer as ruas e matar cachorros. (RAMOS, 1994d, p. 173).

A linguagem subjetiva, a carga emotiva e a marcada ironia cáustica, que caracterizam todo o primeiro relatório, constituíram o principal motivo para que o documento ganhasse repercussão nacional. Nota-se, por meio do excerto transcrito, que Graciliano dispensou a escrita objetiva e técnica, que tipicamente caracteriza um documento oficial, quando redigiu seu relatório de prestação de contas ao então Governador de Alagoas, Álvaro Paes.

O segundo relatório também é caracterizado pela escrita subjetiva e ironia fina. Às vésperas de renunciar ao cargo de prefeito, Graciliano enviou, em 11 de janeiro de 1930, a prestação de contas, referente ao ano de 1929, quando desenvolveu duras críticas, marcadas por uma ironia corrosiva, em relação à própria população de Palmeira dos Índios, e até relatou, com forte tom de humor e sarcasmo, um recente acidente envolvendo uma senhora e uma criança:

POBRE POVO SOFREDOR – É uma interessante classe de contribuintes, módica em número, mas bastante forte. Pertencem a ela negociantes, proprietários, industriais, agiotas que esfolam o próximo com juros de judeu. Bem comido, bem bebido, o pobre povo sofredor quer escolas, quer luz, quer estradas, quer higiene. É exigente e resmungão. Como ninguém ignora que se não obtêm de graça as coisas exigidas, cada um dos membros desta respeitável classe acha que os impostos devem ser pagos pelos outros. (...) Uma senhora e uma criança, arrastadas por um dos rios que se formavam no centro da cidade, andaram rolando de cachoeira em cachoeira e danificaram na viagem braços, pernas, costelas e outros órgãos apreciáveis. Julgo que, por enquanto, semelhantes perigos estão conjurados, mas dois meses de preguiça durante o inverno bastarão para que eles se renovem. (*Idem*, p. 190-191).

Os dois relatórios são, portanto, caracterizados por uma linguagem criativa e apurada, de qualidade literária e estilo incomuns em textos oficiais daquele tipo, e sua repercussão nacional tornou o nome de Graciliano conhecido inclusive no meio intelectual brasileiro da época, pois, além de o primeiro documento conseguir atrair a atenção e despertar o interesse do poeta e editor Augusto Frederico Schmidt, o

relatório e seu autor também foram alvo de admiração de um distinto grupo de literatos do Rio de Janeiro.

Devido ao grande *crack* da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, que deflagrou uma crise mundial que atingiu até mesmo o pequeno município de Palmeira dos Índios, e também devido ao descontentamento à frente da gestão pública da cidade, Graciliano, no dia 10 de abril de 1930, decidiu renunciar ao cargo de prefeito, e, no mesmo ano, liquidou a “Loja Sincera”, que administrava desde 1917.

Com o dinheiro que conseguiu na liquidação da loja, pagou suas dívidas e se mudou com a família para Maceió, onde, aceitando convite do então governador Álvaro Paes, foi nomeado Diretor de Imprensa Oficial de Alagoas. Apesar de haver ocupado o cargo de prefeito durante dois anos, Graciliano ainda enfrentava sérias dificuldades financeiras, geradas, sobretudo, pela grave crise mundial, além de passar por momentos de profunda tristeza devido à morte de seu sexto filho, Roberto de Medeiros Ramos, com poucos meses de vida.

Nesse período, começou a conviver com um grupo de jovens intelectuais, entre os quais alguns seriam renomados mais tarde, como, por exemplo, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, José Lins do Rego e Rachel de Queirós, que se mudou para Maceió por volta de 1934. Esse grupo discursava sobre questões do Brasil e do mundo, e escrevia e publicava vários textos, alguns com maior repercussão do que outros.

Graciliano continuou no cargo de Diretor de Imprensa Oficial de Alagoas até dezembro de 1931, quando, devido às consequências da Revolução de 1930, e “Não suportando os interventores militares que por lá andaram, larguei o cargo e voltei para Palmeira dos Índios, onde, numa sacristia, fiz *S. Bernardo*.” (FACIOLI, 1987, p. 47).

O ano de 1932 foi então de muitas dificuldades para o autor e sua família, pois, além de não receber proposta alguma de trabalho definido, o que o levou a novamente dar aulas esparsas, Graciliano precisou retornar a Maceió para ser operado de um abscesso na região da bacia. As impressões que lhe ficaram na memória em relação ao ambiente do hospital aparecem inclusive representadas em alguns de seus textos, como revela o próprio autor: “Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos – ‘Paulo’ e ‘O relógio do hospital’ – e no último capítulo de *Angústia*. No delírio, julgava-me dois, ou um corpo com duas

partes: uma boa, outra ruim. E queria que salvassem a primeira e mandassem a segunda para o necrotério.”⁴ (FACIOLI, 1987, p. 47-48).

A escrita de *São Bernardo* também foi, de certa forma, influenciada pelo momento de sérias dificuldades por que passava o autor, especialmente se considerarmos a construção do narrador protagonista Paulo Honório, com sua brutalidade e aspereza:

Nessa crítica situação voltou-me ao espírito o criminoso que em 1924 me havia afastado as inquietações – um tipo vermelho, cabeludo, violento, de mãos duras, sujas de terra como raízes, habituadas a esbofetear caboclos na lavoura. As outras figuras da novela não tinham relevo, perdiam-se a distância, vagas e inconsistentes, mas o sujeito cascudo e grosseiro avultava, no alpendre da casa-grande de S. Bernardo, metido numa cadeira de vime, cachimbo na boca, olhando o prado, novilhas caracus, habitações de moradores, capulhos embranquecendo o algodoal, paus d’arco floridos a enfeitar a mata. (...) A verdade é que meus negócios andavam encrecadíssimos. É possível que esse sujeito reflita alguma tendência que no autor existisse para matar alguém, ato que na realidade não poderia praticar um cidadão criado na ordem, acostumado a ver o pai, homem sisudo e meio-termo, pagar o imposto regularmente. (*Idem*, p. 48).

O momento de problemas com a saúde, delírios pós-operatórios, dificuldades financeiras e instabilidade política e econômica no país são situações que não devem ser descartadas quando analisados os textos de Graciliano, pois o próprio autor revela as influências contextuais na elaboração de seus escritos. Tendo isso em vista, é possível afirmar que os fortes vínculos entre História e ficção aparecem em sua obra como um modo de diminuir distâncias entre os fatos históricos (e certamente biográficos) e a arte literária.

As dificuldades parecem ser amenizadas quando, em janeiro de 1933, Graciliano é nomeado diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo que corresponde atualmente ao de Secretário Estadual da Educação, e também é

⁴ O conto “Paulo” representa com mais clareza essas “impressões” do autor, como demonstra o seguinte excerto: “A minha banda direita está perdida, não há meio de salvá-la. As pastas de algodão ficam amarelas, sinto que me decomponho, que uma perna, um braço, metade da cabeça, já não me pertencem, querem largar-me. Por que não me levam outra vez para a mesa de operações? Abrir-me-iam pelo meio, dividir-me-iam em dois. Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me.” (RAMOS, 1986, p. 55).

contratado como redator do *Jornal de Alagoas*. Nesse mesmo ano, chega ao público seu romance de estreia, *Caetés*, e, no ano seguinte, *São Bernardo*.

Em 1935, as primeiras referências ao terceiro romance, *Angústia*, começam a aparecer em cartas enviadas à esposa, Heloísa, como demonstra o seguinte trecho: “Julgo que continuarei o *Angústia*, que a Rachel acha excelente, aquela bandida. Chegou a convencer-me de que eu devia continuar a história abandonada. Escrevi ontem duas folhas, tenho prontas 95. Vamos ver se é possível concluir agora esta porcaria.” (RAMOS, 1994a, p. 140-141).

Graciliano, como é possível observar, expressava muita autocrítica com relação aos seus escritos, os quais, apesar de passarem por frequentes revisões e “correções” feitas pelo próprio autor, não eram reconhecidos por ele como as grandes obras literárias que viriam a se tornar alguns anos mais tarde.

Esse fato é inclusive relatado por Graciliano em outra carta enviada a Heloísa, no dia 3 de abril de 1935: “Há pouco Seu Américo pediu-me para ler uns capítulos do *Angústia*. Li, sem entusiasmo, e como ele me dissesse que alguém gostava dos meus livros e entendia de literatura, passei uma hora convencendo-o de que isso não era possível.” (*Idem*, p.147).

A partir desse ano de 1935, o Governo Vargas intensificou a repressão no país com a promulgação da Lei de Segurança Nacional, que restringia as liberdades públicas, com base nas ideologias fascista e nazista, e combatia o comunismo e a democracia liberal proposta pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), cujo lema era “Pão, terra e liberdade”.

O resultado de uma tentativa de revolução por parte dos adeptos da ANL foi a decretação de estado de sítio por Getúlio Vargas e a prisão de milhares de pessoas, dentre as quais Graciliano Ramos, preso em sua casa no dia 3 de março de 1936, após telefonemas com várias ameaças e pressões feitas por membros do movimento integralista e por militares. Ironicamente, em agosto desse mesmo ano foi publicado, pela editora José Olympio, seu romance *Angústia*, que teve uma imediata e favorável repercussão entre os intelectuais presos com Graciliano e os críticos literários da época.

Até janeiro de 1937, o autor ficou mantido em cárcere sem qualquer tipo de formação de culpa ou acusação formal, apenas com base em pretextos e pressupostos, como, por exemplo: sua participação em um grupo de intelectuais, dentre os quais alguns eram declaradamente de esquerda; a suposta simpatia pelos

comunistas; a publicação de dois romances considerados pela censura pouco instrutivos para a população; a militância na Juventude Comunista de dois filhos estudantes; a opinião sarcástica sobre a Revolução de 30 e os militares; dentre outros pretextos que não constituíam provas de crime ou formação definitiva de culpa.

Esses onze meses durante os quais ficou preso sem motivo justo em cadeias de Maceió, Recife e do Rio de Janeiro aparecem representados em *Memórias do Cárcere*, publicado postumamente em 1953, livro de memórias em que o autor relata a violência e a opressão de um Brasil marcado pelo atraso político e social e pelo poder das classes hegemônicas exercido principalmente por meio da repressão.

De acordo com o jornalista e escritor Ruy Facó, no artigo “Graciliano Ramos, escritor do povo e militante do PC”, publicado em 1945 no Jornal *Tribuna Popular*,

A prisão abriu mais os olhos de Graciliano Ramos, trouxe-o mais para perto da vida, fazendo-o enxergar a vida por ângulos até então imperceptíveis. Era o caminho aberto para sua última resolução, resolução mais importante de sua vida: o ingresso no Partido Comunista. Lembremo-nos que na prisão, intimidado pela polícia política a assinar um documento pelo qual se ‘obrigaria a abandonar suas atividades de comunista’, Graciliano recusou-se terminantemente a fazê-lo, mesmo não sendo comunista, como de fato não o era, então. Preferiu as torturas da prisão, que o puseram gravemente enfermo, a submeter-se a humilhação semelhante. (FACÓ, 2014, p. 160).

Libertado em janeiro de 1937, após passar dois meses em uma enfermaria devido ao adoecimento causado pelos martírios da prisão, Graciliano preocupou-se em resolver primeiramente questões mais urgentes, como recompor a família, que estava dispersa, providenciar o sustento de seus filhos, dentre os quais alguns ainda eram crianças, manter a profissão de escritor e se mudar definitivamente com a família para o Rio de Janeiro.

Porém, nos primeiros meses de liberdade, precisou ficar hospedado na casa de um de seus grandes amigos, o escritor José Lins do Rego, devido a dificuldades financeiras, até logo se mudar para uma pequena pensão onde viviam também Rubem Braga, considerado um dos melhores cronistas brasileiros, e sua esposa, Zora Seljan, importante dramaturga, cronista, romancista e crítica de teatro.

Nesse mesmo ano de 1937, Graciliano escreveu uma narrativa infantil, *A terra dos meninos pelados*, para participar de um concurso promovido pelo Ministério da Educação e da Saúde, obtendo o terceiro lugar e o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação. No entanto, a narrativa seria publicada pela editora Globo somente dois anos depois.

Em 1938, foi publicado pela editora José Olympio o romance *Vidas Secas*, primeiro de Graciliano em que aparece um narrador heterodiegético, onisciente, narrando os sofrimentos de Fabiano e sua família (Sinhá Vitória, o Menino mais novo, o Menino mais velho e a cachorra Baleia), que vagam sem destino certo lutando pela sobrevivência durante um período de grave seca no sertão nordestino.

Assim como os três primeiros romances, *Vidas Secas* também foi escrito a partir de um conto, o depois célebre capítulo que narra a morte de Baleia. Esse procedimento de partir de um núcleo, uma célula narrativa menor, à qual vai acrescentando outras, até desenvolver uma novela ou romance, demonstra uma prática constante na produção ficcional do escritor e o processo criativo de sua obra literária.

Apesar de *Vidas Secas* ter uma repercussão grandiosa e muito positiva, as dificuldades financeiras ainda permaneciam para o autor, que desenvolvia várias atividades ao mesmo tempo, como escrever colaborações variadas para jornais e revistas, trabalhar como fiscal de ensino após ser nomeado por Getúlio Vargas, e fazer “bico” no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que funcionava no Palácio Tiradentes e era a central responsável pelas atividades censórias em relação a teatro, cinema, literatura, imprensa, radiodifusão e atividades esportivas e recreativas do Governo Vargas (ironicamente o mesmo que o aprisionara).

A situação econômica de Graciliano só começaria a realmente melhorar em 1939, quando o autor foi nomeado Inspetor Federal de Ensino Secundário do Rio de Janeiro e passou a receber remuneração fixa, complementando a renda variável e por vezes incerta proveniente do ofício de escritor.

A intenção do autor com *Vidas Secas*, como ele próprio revelou em entrevista ao historiador e crítico literário Brito Broca, publicada em 1938, no Jornal *A Gazeta*, foi representar o sertanejo como ele realmente era, com modos brutos e poucas palavras, de maneira diferente dos outros romancistas do Nordeste, como José Lins do Rego e José Américo, por exemplo, que, de acordo com Graciliano, preocupavam-se mais em representar o meio do que propriamente o homem:

O que me interessa é o homem, o homem daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece na literatura. Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem da zona do brejo. É o sertanejo que aparece na obra de José Américo e Zé Lins. Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e a injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens – o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa psicológica que procurei fazer, pesquisa que os escritores regionalistas não fazem e nem mesmo podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares do ambiente que descrevem. (...). O que procurei fazer foi mostrar o homem no seu ambiente, vivendo a sua vida e falando a sua língua. É um livro amargo, duro, ríspido, mas verdadeiro, profundamente verdadeiro... (BROCA, 2014, p. 68-69, *grifos nossos*).

Essa “hostilidade do mundo físico e a injustiça humana” constituem, portanto, uma chave de leitura para uma compreensão mais profunda não apenas de *Vidas Secas*, mas também de outros textos literários do escritor, uma vez que essa temática da hostilidade e violência, representada por meio de suas diversas formas de manifestação em relação ao outro, caracteriza a maioria dos romances e vários dos contos de Graciliano.

É importante destacar ainda que as expressões “hostilidade do mundo físico” e “injustiça humana” revelam tanto o enfoque temático do autor, como também sua principal intenção: realizar uma “pesquisa psicológica” com base nas consequências dessa hostilidade e injustiça para a constituição e caracterização do sujeito, isto é, “observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior”.

Nesse sentido, é possível afirmar que Graciliano aproxima-se de Machado de Assis, pois ambos desenvolveram grandes obras literárias caracterizadas pelo realismo psicológico e pela crítica à sociedade burguesa, além de ambos terem sido homens engajados e envolvidos com as questões sociais de suas respectivas épocas.⁵

⁵ Vale lembrar, contudo, certa tendência da crítica a apontar o absenteísmo de Machado, ou seja, sua suposta neutralidade frente a episódios históricos fundamentais de sua época. No entanto, a partir dos anos de 1960, esse posicionamento crítico passará a ser revisto.

Apesar de alguns críticos apontarem uma possível “influência” de um sobre o outro, segundo Álvaro Lins, “Graciliano se defendeu com o argumento fulminante de que não havia lido antes Machado de Assis.” (LINS, 1974, p. 26); mas, para o crítico literário, a aproximação entre os escritores é inevitável, pois as semelhanças nascem não “(...) só da influência direta de um autor sobre o outro, mas de uma certa identidade de sentimentos em face da vida e da literatura.” (*Idem, ibidem*).

O importante, todavia, é que as relações entre literatura e sociedade são o aspecto fundamental na obra dos dois autores, e a sondagem psicológica de seus personagens, sobretudo nos textos narrados em primeira pessoa, também confirma a intenção de ambos de refletir sobre questões que dizem respeito ao ser humano. Todo esse empenho ao realizar uma “pesquisa psicológica” torna único o regionalismo na obra de Graciliano, diferente dos demais modos de desenvolver essa vertente literária.

Além de ficcionista, o autor de *Vidas Secas* também realizou trabalhos como tradutor, como no ano de 1940, quando traduziu para a Companhia Editora Nacional, de São Paulo, o livro *Memórias de um Negro*, do norte-americano Booker T. Washington. No ano seguinte, publicou uma série de crônicas intituladas “Quadros e Costumes do Nordeste”, na Revista *Cultura Política*, do Rio de Janeiro, textos que viriam a ser publicados postumamente, no ano de 1962, com o título *Viventes das Alagoas*.

Em um jantar comemorativo de seus cinquenta anos de idade, em 1942, Graciliano recebeu o Prêmio Felipe de Oliveira, pelo conjunto da obra. Nesse mesmo ano, foi publicado pela Livraria Martins o romance *Brandão entre o mar e o amor*, em parceria com Rachel de Queiroz, Aníbal Machado, José Lins do Rego e Jorge Amado.

No início de 1943, foi publicada uma coletânea de artigos escritos para jornais e discursos proferidos em eventos pelo autor, com o título *Homenagem a Graciliano Ramos*, que teve uma pequena edição de apenas 500 exemplares e não foi reeditada, com exceção de alguns textos republicados pelos organizadores em obras próprias.

No ano seguinte, Graciliano publicou, pela editora Leitura, o livro *Histórias de Alexandre*, um conjunto de narrativas, possivelmente ouvidas e herdadas do folclore nordestino. Essas *Histórias*, juntamente com os textos publicados na seção “Quadros e costumes do Nordeste”, da revista *Cultura Política*, e o romance *Vidas*

Secas, constituem um retrato dessa região do Brasil, na época (e até os dias de hoje) marcada pelos prolongados períodos de forte seca e pelo sofrimento do trabalhador sertanejo e de sua família.

Em 1945, Graciliano publicou o livro *Infância*, pela editora José Olympio, e o livro de contos *Dois Dedos*, pela Revista Acadêmica. Nesse mesmo ano, o autor filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), após convite de Luís Carlos Prestes, então Secretário Geral do partido. Nessa época, o PCB funcionava legalmente, e sua política pautava-se na ideia da união nacional para estimular a entrada do Brasil na guerra contra o nazi-fascismo e conquistar a anistia, visto que muitos comunistas ainda continuavam presos.

Nesse ano de 1945, Graciliano já era um escritor consagrado, e suas obras eram constantemente reeditadas no Brasil e no exterior. Como ativo militante do PCB, o autor aceitou sair candidato a senador pelo Estado de Alagoas, mas, como não fez campanha eleitoral, não foi eleito.

No ano seguinte, publicou *Histórias Incompletas*, reunindo os contos de *Dois Dedos* e um novo texto, intitulado *Luciana*. Também aparecem nessa coletânea de contos três capítulos de *Vidas Secas* e quatro de *Infância*. Em 1947, outro livro de contos foi publicado – *Insônia* – que reúne os textos de *Dois Dedos*.

Como é possível perceber, o consagrado romancista dedicou-se também ao exercício de escrever, publicar e republicar contos, distintos entre si do ponto de vista temático, mas próximos pela extensão limitada a poucas páginas e pela densidade psicológica de seus personagens protagonistas.

Em 1949, a repercussão da obra de Graciliano ganhou um novo veículo, pois *São Bernardo* foi radiofonizado pela Rádio *Globo*, do Rio de Janeiro, e, alguns meses depois, pela Rádio *Jornal do Comércio*, do Recife. Apesar disso, não houve um aumento significativo das vendas de seus livros, uma vez que as reedições de 1947 ainda durariam até 1952, quando saíam novas edições de seus romances e do livro de contos *Insônia*.

Em 1950, Graciliano realizou um novo trabalho de tradução, desta vez do romance francês *A Peste*, de Albert Camus, com dedicação e eficácia notáveis, possivelmente devido à familiaridade que possuía com a temática do sofrimento e da perda provocados por causa de uma epidemia de peste bubônica.

Nesse mesmo ano, Márcio Ramos, primeiro filho de Graciliano, cometeu suicídio na casa de um irmão, Júnio, cinco dias após uma crise de loucura que o

levou a assassinar um colega de pensão na Tijuca. Esse episódio abalou consideravelmente a vida do autor, o qual entrou, no início da década de 1950, numa séria fase de alcoolismo e melancolia, o que o levou a uma clínica de repouso na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, para tratamento de desintoxicação, acompanhado de sua esposa e de uma de suas filhas.

Na verdade, Graciliano já consumia bebidas alcoólicas há alguns anos, e inclusive muitas vezes chegou a escrever algumas páginas sob o efeito de álcool, cigarros e café, como revela Aurélio Buarque de Holanda em um depoimento publicado, segundo Valentin Facioli, no *Correio da Manhã*:

Surpreendi-o, por mais de uma vez, a escrever *Angústia*. (...) Eu olhava pelo buraco da fechadura da porta de entrada, que dava para um alpendre, onde costumava ficar o escritor, sentado a uma mesa nua, na qual se via, entre outras coisas, um maço de cigarros, uma garrafa de aguardente e não me lembro se também um bule ou garrafa térmica com café. Com a cachaça e o fumo, era o café, por assim dizer, um dos seus materiais de trabalho – quase tão indispensável quanto o papel, a pena, o tinteiro, o dicionário Aulete e uma régua. (HOLANDA apud FACIOLI, 1987, p. 84).

Após o período de tratamento, Graciliano, em abril de 1951, tornou-se Presidente da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), e, em um de seus discursos, deixou clara a sua base de formação política do PCB ao reafirmar seu apoio à independência nacional e ao anti-imperialismo, e expressar o desejo de ampla unidade nacional em defesa da paz: “Claro que somos políticos. Tentaram separar-nos. Norte contra Sul, materialistas contra idealistas; realistas e românticos são inimigos. E quem não pensar assim é comunista, deve ser metido na cadeia. (...). Queremos viver em paz (...).” (*Idem*, p. 87).

Nesse mesmo ano, o autor publicou mais um livro, intitulado *Sete Histórias Verdadeiras*, pela Editora Vitória, com narrativas extraídas de *Histórias de Alexandre*. Este livro, no entanto, se tornou mais reconhecido do que aquele e serviu até mesmo de inspiração para a produção da minissérie *Alexandre e outros heróis*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e lançada em 2013 pela tv *Globo* como homenagem aos 60 anos da morte do escritor alagoano.

Outras narrativas literárias de Graciliano que ganharam adaptação cinematográfica são *Vidas Secas*, filmado em 1962, e *Memórias do cárcere*,

produzido em 1984, filmes homônimos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, considerado o maior intérprete da obra do autor para o cinema. Além dos longas-metragens produzidos, o cineasta ainda dirigiu, em 1980, um curta-metragem baseado no conto *O ladrão*, publicado na coletânea de contos *Insônia*.

Leon Hirszman também produziu, em 1972, uma obra-prima do cinema nacional, o filme *São Bernardo*, baseado no romance homônimo de Graciliano. E o cineasta Sylvio Back dirigiu o documentário *O Universo Graciliano*, lançado em 2012, que apresenta a biografia e trajetória literária do autor alagoano a partir de vídeos de arquivo, depoimentos de estudiosos, fotografias e entrevistas com pessoas que tiveram a honra de conhecer pessoalmente o Velho Graça, como era chamado pelos amigos mais próximos.

Em 1952, Graciliano realizou com a esposa uma viagem a Moscou, para assistir às comemorações do dia 1º de maio, a convite do governo da União Soviética, e acabou visitando também outros países, como a Tchecoslováquia, França e Portugal. Porém, a viagem parece que não agradou muito o autor, como ele próprio afirmou no livro *Viagem*, publicado postumamente, em 1954:

Absurda semelhante viagem – e quando me trataram dela, quase me zanguei. Faltavam-me recursos para realizá-la; a experiência me afirmava que não me deixariam sair do Brasil; e, para falar com franqueza, não me sentia disposto a mexer-me, abandonar a toca onde vivo. Recusei, pois, o convite, divagação insensata, julguei. Tudo aquilo era impossível. (...). Depois de andar por cima de vários Estados do meu país, tinha-me resolvido a não entrar em aviões: a morte horrível de um amigo levava-me a odiar esses aparelhos assassinos. (RAMOS, 1994c, p. 11-12).

Dois meses após o retorno da viagem à então União Soviética, mais precisamente em setembro de 1952, Graciliano precisou viajar novamente, desta vez a Buenos Aires, para ser operado, pois a doença que o levaria a óbito já começava a se manifestar. No mês seguinte, de volta ao Brasil, o autor recebeu várias homenagens por ocasião do seu sexagésimo aniversário, comemorado com uma sessão solene, presidida por Peregrino Júnior, da Academia Brasileira de Letras, no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, na qual o autor foi representado por sua filha Clara Ramos, pois não pôde comparecer devido à fragilidade física em que se encontrava.

Em janeiro de 1953, o estado de saúde de Graciliano piorou e ele precisou ser novamente hospitalizado. Dois meses depois, seu filho Ricardo Ramos, prevendo que o autor não resistiria à agressividade da doença, decidiu então realizar seu casamento antecipadamente, no dia 14 de março, para prestar homenagens a Graciliano, que faleceu de câncer no pulmão na semana seguinte, no dia 20 de março, às cinco horas da manhã.

Inúmeros foram os discursos de homenagem ao escritor e as coroas de flores enviadas ao funeral. Personalidades importantes do cenário político nacional, diversos intelectuais e uma multidão de pessoas compareceram para os últimos tributos àquele que certamente foi um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos: Graciliano Ramos.

CAPÍTULO II

SÃO BERNARDO E A (DES)CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO MODERNO

O homem gosta de criar e de abrir caminhos, isso não se discute. Mas por que ele adora também a destruição e o caos? Digam, por quê? Porém, a respeito disso eu mesmo queria dizer duas palavras em separado. Será que ele gosta tanto da destruição e do caos (é indiscutível que gosta, por vezes, e muito, é assim mesmo) por ter, instintivamente, medo de alcançar o objetivo e finalizar o prédio em construção?

Dostoiévski⁶

Contextualização do romance: De *Caetés* a *São Bernardo*

Publicado em 1934, um ano após a publicação do livro de estreia, *Caetés*, o segundo romance de Graciliano Ramos, intitulado *São Bernardo*, apresenta, em relação ao primeiro, nítidas diferenças no plano da composição e do estilo que revelam o amadurecimento da consciência literária do autor.

Enquanto *Caetés* foi considerado por parte da crítica como um romance marcado por vestígios de certa tendência naturalista, vista como ultrapassada para a época em que foi publicado, e por uma composição literária não muito bem definida em torno de um drama banal de pequena província, *São Bernardo* surge como um romance de estrutura mais densa, precisa e coesa, sem vícios nem excessos.

No entanto, além de ambas as narrativas serem desenvolvidas a partir da escrita de alguns contos, como destacado no primeiro capítulo, há outro elemento em comum que aproxima os dois primeiros romances de Graciliano: a opção por um narrador em primeira pessoa, o que revela o interesse do autor pelo mergulho psicológico e pela exploração do mundo introspectivo do personagem.⁷

Tanto *Caetés* como *São Bernardo*, e até mesmo *Angústia*, como se verá mais adiante, apresentam narradores autodiegéticos⁸ que pretendem escrever um livro, o

⁶ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário do subsolo*. Tradução de Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 47.

⁷ O crítico literário Álvaro Lins considera, inclusive, que "(...) o mundo romanesco do Sr. Graciliano Ramos é pobre, limitado, deficiente. O que transmite vitalidade e beleza artística aos seus romances não é o movimento exterior, mas a existência interior dos personagens. Os acontecimentos só têm significação pelos seus reflexos nas almas (...)." (LINS, 2015, p. 89).

⁸ De acordo com o crítico literário francês Gérard Genette, o narrador em primeira pessoa pode ser *autodiegético*, quando narra uma história em que ele próprio é o protagonista, ou *homodiegético*,

que também pode indicar a intenção de Graciliano em problematizar a condição do escritor e o papel do intelectual no Brasil, como afirma Luís Bueno sobre *Caetés* e *Angústia* em seu texto “Uma grande estreia”:

Enfim, *Caetés* e *Angústia* trabalham mais ou menos com a mesma equação: a do intelectual oriundo de uma aristocracia rural decadente que tem dificuldade em ver-se socialmente diminuído. O que muda são alguns termos dessa equação, que resulta bastante linear no primeiro livro e muito complexa no outro. (BUENO, in RAMOS, 2010a, p. 190-191).

No caso de *Caetés*, o narrador é João Valério, sujeito introvertido e romântico que se apaixona por Luísa, esposa de Adrião, o qual, por sua vez, é proprietário do estabelecimento comercial em que João Valério trabalha e do qual é sócio. Após algum tempo, o protagonista percebe que seu amor, de certa forma, é correspondido, e então se dá o início de um caso amoroso posteriormente descoberto por Adrião por meio de uma carta anônima, o que leva o marido traído a cometer suicídio.

Arrependido, João Valério afasta-se de Luísa, mas continua como sócio da empresa comercial. De modo geral, esse narrador reúne em si uma espécie de duplo que caracteriza todo ser humano, pois representa ao mesmo tempo o homem civilizado e o homem selvagem, como ele mesmo declara em sua narrativa:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. (RAMOS, 2010a, p. 177).

Para Álvaro Lins, *Caetés* apresenta um enredo trivial, que não desperta interesse algum no leitor. “Além disso, o processo do romance é de caráter fotográfico, com mais pitoresco do que dramaticidade; os personagens são tipos

quando desenvolve uma narrativa, participa dela, mas não é o protagonista, apenas um dos personagens do enredo. (GENETTE, 1972).

convencionais, que não se individualizam nem pelos seus atos nem pelos seus caracteres.” (LINS, 2015, p. 88).

Em carta enviada ao cunhado Luís Augusto de Medeiros, o próprio autor reconhece, usando o habitual tom irônico também presente em muitas de suas cartas, que seu primeiro romance supostamente não apresentava a qualidade literária esperada pelos editores e escritores da época. De acordo com Graciliano, “(...) eles imaginaram que aquilo era realmente um romance e começaram a elogiá-lo antes do tempo. Quando viram que se tinham enganado, tiveram acanhamento de desdizer-se. Compreendo perfeitamente a situação e, para não entrarmos em dificuldades, não toco mais no assunto.” (RAMOS, 1994a, p. 118).

Apesar das críticas recebidas e da forte autocrítica de Graciliano, seu romance de estreia surge como o início de uma obra literária que se voltaria principalmente para a exploração da vida interior, subjetiva, do indivíduo. Assim, as diversas cenas coletivas ao longo de *Caetés*, como as noites de jogos, jantares, festas, saraus, reuniões com músicas e bebidas, enfim, a representação desses momentos em que o corpo coletivo parece ganhar o primeiro plano (traço tipicamente naturalista), na verdade, surge como elemento que proporciona a reflexão sobre a forma como a vida social no espaço urbano repercute no indivíduo, em seu processo de subjetivação.

Dessa forma, *Caetés* já sinaliza o início de um projeto literário voltado para a representação do conflito entre realidade objetiva e mundo subjetivo; ou entre razão e emoção; ou ainda, como sugere o narrador João Valério, conflito entre aparência e essência (tão marcante também na obra de Machado de Assis): “Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? (...). Guardo um ódio feroz ao Neves, um ódio irracional, e dissimulo, falo com ele: a falsidade do índio. E um dia me vingarei, se puder.” (RAMOS, 2010a, p. 177-178).

No final de sua narrativa, João Valério então descobre que, “por dentro”, também é um selvagem, tal como os índios caetés sobre os quais escrevia, constituído por elementos contraditórios, como, por exemplo, amor e ódio, desejo e frustração, civilização e violência. Nesse ponto, o romance de estreia de Graciliano já lança as bases para uma melhor compreensão de seus romances posteriores e futuros personagens, como conclui Luís Bueno em seu texto citado anteriormente:

E são todos caetés: Valério, Paulo, Luís, Fabiano. Pobres homens desejando muito e obtendo pouco – ou obtendo o que não desejam. Debatendo-se num esforço inútil por uma realização que não sabem onde está. Incapazes de lutar contra as estruturas que os oprimem e chafurdando numa briga encarniçada em que derrotam apenas a si mesmos e às Luíças e Adriões que cruzam seus caminhos. (BUENO, in RAMOS, 2010a, p. 192).

Vale lembrar que o título do romance *Caetés* remete ao daquele livro que João Valério, sem sucesso, pretendia escrever, inspirado em um fato histórico ocorrido no século XVI, quando houve o naufrágio em costas brasileiras do bispo Sardinha (nome muito sugestivo, a propósito), consumido antropofagicamente pelos índios caetés: “Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar?” (RAMOS, 2010a, p. 178).

Apesar do empenho, João Valério fracassa ao escrever seu livro sobre os caetés, diferentemente do que ocorre em *São Bernardo*, cujo narrador Paulo Honório desenvolve sua narrativa mesmo diante da impossibilidade de concretizá-la como desejava no início, por meio do princípio da “divisão do trabalho”, segundo o qual as etapas de elaboração do livro seriam de acordo com as especialidades profissionais de cada sujeito envolvido: a Padre Silvestre caberia a parte moral e as citações latinas; a João Nogueira, a revisão gramatical; a Arquimedes, a composição tipográfica; a Azevedo Gondim, a composição literária; e a Paulo Honório, questões sobre agricultura e sobre pecuária, além do financiamento e da autoria.

Como cada participante apresenta modos diferentes de pensar a composição do livro e estilos próprios que divergem da maneira como Paulo Honório almeja ser sua narrativa, decide abandonar a ideia de escrever com a colaboração dos outros, considerados intelectuais⁹, e começa a narrar a história de sua vida, solitário, imerso em suas próprias recordações e sentimentos.

Sua intenção aparece logo no início do capítulo 2, quando afirma “Tenciono contar a minha história.” (RAMOS, 2010b, p. 7), e, na medida em que os capítulos

⁹ Luís Bueno, em *Uma História do romance de 30*, afirma, a respeito de *São Bernardo*, que Paulo Honório “(...) deseja mostrar que mesmo no campo do outro – e do mais desprezível dos outros, o intelectual – ele pode obter resultados muito bons e se reequilibrar face quem o havia colocado em xeque.” (BUENO, 2006, p. 617). Para Bueno, “A nenhuma atividade Paulo Honório devota maior desprezo do que à do intelectual. Basta ver como ele ridiculariza os ‘contozinhos sobre os proletários’ de Padilha (p. 132) e como se refere às ‘mulheres sabidas’: ‘Chamam-se intelectuais e são horríveis’ (p. 133).” (*Idem, ibidem*).

se sucedem, essa intenção vai se concretizando, pois a narrativa de *São Bernardo* é de fato a história de vida do próprio narrador, desde sua juventude, quando era trabalhador da fazenda São Bernardo, até a posse destas terras por um preço irrisório, o casamento com Madalena e seu fracasso na vida pessoal e profissional.

Da ascensão à decadência: a trajetória do herói e o fracasso inevitável

De origem desconhecida, Paulo Honório recorda-se vagamente de sua infância, durante a qual foi criado por uma senhora doceira, a “velha Margarida”. Recorda-se apenas desta mulher, uma espécie de mãe adotiva, e de um cego que lhe puxava as orelhas, o qual, após algum tempo, desapareceu pelo mundo.

De posse de sua certidão de nascimento, o narrador afirma que os únicos nomes mencionados são os de seus padrinhos. Seu pai e sua mãe não são mencionados, o que o faz imaginar que “Provavelmente eles tinham motivos para não desejarem ser conhecidos.” (*Idem*, p. 9). Com isso, desconhecedor de suas próprias raízes familiares, Paulo Honório considera-se “(...) o iniciador de uma família (...)” (*Idem, ibidem*) e o criador do “(...) lugar mais importante do mundo.” (*Idem*, p. 57), isto é, a fazenda São Bernardo.

Como não se recorda de nada mais de sua infância, a narrativa dá um salto ao início da vida adulta de Paulo Honório, quando tinha dezoito anos. Até esta idade, lembra-se de haver trabalhado pesado no eito, ganhando apenas “(...) cinco tostões por doze horas de serviço.” (*Idem*, p. 10), e de se envolver em uma briga com João Fagundes por causa de Germana, uma “(...) cabritinha sarará danadamente assanhada (...)” (*Idem, ibidem*), com quem teve sua primeira relação sexual.

Esse episódio de violência e agressão é brevemente narrado no romance, porém já é possível destacar a brutalidade que, desde jovem, caracteriza Paulo Honório, que sempre usou da violência quando lhe convinha, fosse por vingança, ciúmes ou simplesmente para conseguir o que desejava.

No caso do episódio ocorrido aos dezoito anos, Paulo Honório agride fisicamente Germana, por ela haver se envolvido com outro homem, João Fagundes, que acaba sendo esfaqueado pelo protagonista por motivo de vingança, atitude considerada pelo narrador como seu “(...) primeiro ato digno de referência.” (*Idem, ibidem*).

Como consequência, o protagonista vai preso, é agredido violentamente com cipó de boi pelas próprias autoridades da Polícia e toma *chá de cabacinho* (ou cabacinha), que, de acordo com Raquel L. Botelho C. Vieira, trata-se de um regionalismo nordestino referente ao chá feito com uma planta medicinal específica para “(...) tratar dos ferimentos e febre causados pela surra de cipó.” (VIEIRA, 2013, p. 142).

Paulo Honório, então, permanece preso por quase quatro anos, período em que aprende a ler e a escrever com um companheiro de cela, Joaquim sapateiro, por meio de uma pequena bíblia de protestantes. Apesar de aprender a leitura e a escrita por meio deste livro, o protagonista não se revela um sujeito religioso, e, além disso, ao longo da narrativa, não aparece resquício algum de episódios bíblicos, o que indica que Paulo Honório, durante seu processo de aquisição da leitura e escrita, não levou em consideração ensinamentos e valores morais apresentados ao longo da bíblia, livro que funciona somente como meio de alfabetização, ou seja, elemento para uma aprendizagem prática.¹⁰

Após sair da prisão, o protagonista pensa apenas em ganhar dinheiro, mas “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, 2010b, p. 11). Além disso, também se recorda de que passou sede e fome, dormiu nas beiras de rios secos e se envolveu em brigas e negociações com armas de fogo engatilhadas.

Quando consegue vender uma boiada ao dr. Sampaio, homem muito respeitado em seu município, Paulo Honório não recebe o valor combinado, mesmo após várias conversas e insistências. Incansável e sempre empenhado em conseguir dinheiro, o protagonista, então, planeja uma tocaia e captura o dr. Sampaio em uma estrada deserta, quando este voltava para sua fazenda. Os detalhes da abordagem inesperada revelam toda a violência e brutalidade do protagonista ao capturar sua “presa”:

(...) quando o dr. ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe

¹⁰ Vale lembrar, entretanto, que a bíblia – ambos os testamentos, inclusive – é um dos livros com maior número de episódios violentos da cultura ocidental, o que se relaciona com a temática da violência presente em *São Bernardo*.

os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa.

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

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

– Que justiça! Não há justiça nem há religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho. (*Idem, ibidem, grifo nosso*).

A ausência de receio das justiças humana e divina revela também a ausência de limites que marca as ações de Paulo Honório, destemido e ousado, calculista e paciente, que passa por cima de tudo e de todos para conseguir satisfazer seus desejos e alcançar seus objetivos pessoais.

A armação da tocaia resulta no pagamento integral da dívida, ao final do mesmo dia da captura. O portador do bilhete para a família de dr. Sampaio e do dinheiro para saldar a dívida com Paulo Honório é seu fiel companheiro e protetor, Casimiro Lopes, sujeito “(...) corajoso, [que] laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão.” (*Idem*, p. 12). Trata-se de um personagem que executa todas as ordens do protagonista, desde a entrega de recados até a eliminação de sujeitos que representam obstáculos para a concretização dos desejos de Paulo Honório.

Outro episódio que também merece destaque por revelar o caráter prático do protagonista perante o outro é quando ele pega dinheiro emprestado a juros de seu Pereira, um chefe político agiota. Para saldar a dívida total, o narrador relembra que estudou aritmética, “(...) para não ser roubado além da conveniência.” (*Idem*, p. 10), e acaba conseguindo, por meio de negociações, a redução dos juros de 5% para 3,5% ao mês, e mesmo assim afirma que consegue pagar sua dívida somente após muito esforço e sofrimento.

O que chama a atenção nesse episódio é que, certo tempo depois, seu Pereira precisou hipotecar sua propriedade para Paulo Honório, o qual, motivado por um forte sentimento de vingança, tira-lhe todos os seus pertences: “Depois vinguei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga.” (*Idem, ibidem*).

É importante notar o estilo objetivo e seco de narrar alguns momentos de sua vida, o que reflete o próprio caráter do narrador protagonista, que, logo na juventude, antes mesmo de colocar em prática seu plano para adquirir a fazenda São Bernardo, já revelava objetividade e frieza em relação ao outro durante suas negociações.

Essa objetividade e precisão que marcam a narrativa e o modo de organizar as ideias durante o ato da escrita aparecem, por exemplo, quando o narrador, no capítulo 3, decide finalmente iniciar a história de sua vida, informando alguns detalhes específicos de sua aparência física, em princípio desnecessários para o desenvolvimento da narrativa:

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

Além da objetividade do estilo e precisão das informações apresentadas, que revelam o perfil direto e calculista do narrador, o modo como este se mostra no início da narrativa também mostra a consciência que possui de si perante o outro. A partir de traços físicos fortes e marcantes, Paulo Honório acredita que recebe consideração maior do que antigamente, quando não possuía estes traços, o que indica seu próprio modo de julgar os outros ao seu redor perante si mesmo.

Por exemplo, quando decide escolher uma esposa para lhe dar um herdeiro às terras de São Bernardo, o protagonista, no início, pensa muito em D. Marcela e quase demonstra suas intenções para com ela. No entanto, quando conhece a professora Madalena, começa a querê-la bem e a frequentar sua humilde casa, até pedi-la em casamento.

O que interessa destacar neste momento com relação às duas figuras femininas são as características físicas de cada uma, pois são esses traços de aparência que impulsionam Paulo Honório no momento de escolher sua esposa. Enquanto D. Marcela “(...) era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço!” (*Idem*, p. 51), Madalena era “Miudinha, fraquinha.” (*Idem, ibidem*), e essa diferença no plano do corpo é o que importa para o protagonista no momento de sua escolha, já que D. Marcela, a partir de uma aparência física mais robusta, poderia ser mais difícil de Paulo Honório controlar, devido à suposta austeridade e firmeza de caráter espelhados no plano do próprio corpo.

Por outro lado, Madalena, magra, loura, de olhos azuis e aparência frágil e delicada, supostamente não apresentaria personalidade forte, e seria fácil para o

futuro marido “controlá-la”. Como o protagonista revela-se um sujeito bruto, autoritário e dominador, Madalena, pela aparência física frágil, não representaria um obstáculo para a concretização de seus planos, nem seria difícil se submeter a seus caprichos.

Além de a aparência física do outro revelar para Paulo Honório supostos traços significativos de personalidade, os quais constituem indícios que determinam seu modo de agir, outro elemento que para ele também indicaria traços de caráter é o comportamento social, como no caso de Luís Padilha, filho de seu antigo patrão, Salustiano Padilha, antigo proprietário da fazenda São Bernardo na época em que Paulo Honório era trabalhador do eito, com salário de cinco tostões por doze horas de trabalho pesado.

Após a morte de Padilha pai, a propriedade passa então aos cuidados de Padilha filho, o qual é logo percebido pelo protagonista como um sujeito de personalidade fraca, desajuizado e sem ambições na vida. Ao lembrar seu encontro com o jovem Padilha, após tempo sem o ver, o que chama a atenção é a sinceridade do relato, pois o narrador, com um tom confessional, narra o momento em que iniciou uma amizade falsa com Luís Padilha, como um primeiro passo de seu plano para adquirir São Bernardo:

Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade S. Bernardo (...). 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. Aperuei meia hora e percebi que o rapaz era pexote e estava sendo roubado descaradamente. (*Idem*, p. 12).

De maneira análoga à armação de uma tocaia, Paulo Honório procura sua “vítima” e, quando a encontra, pacientemente a observa de longe, “aperuado”, isto é, escondido, como em uma moita na beira da estrada. Percebendo a fraqueza de caráter de Luís Padilha, aproxima-se e inicia uma amizade traiçoeira, com jogo de intenções veladas para conquistar a tão almejada posse de São Bernardo:

Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e aguardente, com fêmeas ratuínas, no

Pão-sem-Miolo. Vi essas maluqueiras bastante satisfeito, e quando um dia, de novo quebrado, ele me veio convidar para um S. João na fazenda, afrouxei mais quinhentos mil-réis. Ao ver a letra, fingi desprendimento:

– Para que isso? Entre nós... Formalidades.

Mas guardei o papel. (*Idem, ibidem*).

Todo esse fingimento de Paulo Honório revela sua habilidade para manipular Luís Padilha e conquistar sua confiança. E nesse jogo de “gato e rato”, o protagonista sai vitorioso, cercando o jovem Padilha por todos os lados, até que sua única alternativa é entregar, por um valor irrisório, a fazenda São Bernardo, a qual não lhe garantia renda alguma, mas pela qual possuía grande estima, já que representava para Padilha um refúgio aonde se dirigia a fim de curar a ressaca, tomar banho no riacho e se esconder de seus credores da cidade.

Esse jogo de fingimento-desvelamento (confissão) é o que marca a diferença entre o personagem e o narrador Paulo Honório, pois o hábito do personagem acaba por deixar dúvida quanto a sua sinceridade na hora de narrar(-se), o que se aproxima da ideia de narrativa envenenada e de narrador pouco confiável que Roberto Schwarz aponta nos narradores de Machado de Assis, por exemplo.

Ao lembrar o momento de aquisição das terras de São Bernardo, Paulo Honório confirma seu jogo de “gato e rato”, metáfora que pode ser, inclusive, entendida como um modo de encarar o mundo e lidar com o outro: “(...) levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos.” (*Idem*, p. 19).

Além de metaforicamente desenvolver um jogo de gato e rato, em que a lei do mais forte é a que prevalece, como em uma nova espécie de seleção natural imposta pelo capitalismo moderno, o trecho transcrito também apresenta uma nova possibilidade de analogia com a tradição cultural nordestina da tocaia, “armada” pelo protagonista do início ao fim de sua “amizade” com Padilha, como confirmam as expressões “vigiei-o”, “meteu o rabo na ratoeira” e “assinou a escritura”¹¹.

¹¹ No ensaio “Retorno a Graciliano Ramos”, o crítico literário Hélio Pólvora confirma os traços da estética naturalista presentes em *São Bernardo*, como o princípio do Determinismo, segundo o qual o sujeito seria inevitavelmente determinado pelos fatores de raça, meio social e contexto histórico: “Há em *São Bernardo* uma relação nítida entre homem e meio, própria da escola naturalista. Na personalidade de Paulo Honório distinguimos uma força cega, uma fatalidade que o põe no limiar da

Nessa “luta” por território, algo mais comum na relação entre animais, Luís Padilha, apesar de representar o homem de formação superior e ideais revolucionários, acaba cedendo lugar para Paulo Honório, representante do homem capitalista prático e “de coração duro”, movido sobretudo pelo forte sentimento de propriedade, como ensina Antonio Candido: “Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade.” (CANDIDO, 1992, p. 24).

De acordo com Raymundo Faoro, em *Os donos do poder*, durante o final da chamada República Velha, ou Primeira República, período histórico do Brasil que dura de 1889 a 1930, teve início a substituição gradual de homens representantes de teorias e ideais por homens práticos representantes de interesses pessoais e econômicos.

Segundo Faoro, o contexto favorece a derrocada daqueles e a soberania destes, como representa o romance *São Bernardo*, com a submissão de Luís Padilha, homem com ideais revolucionários, à pressão imposta por Paulo Honório, homem capitalista e prático, que, inclusive, “(...) nas horas vagas (...)”, lê “(...) apenas observações de homens práticos.” (RAMOS, 2010b, p. 69).

De acordo com o pensador,

O bacharel reformista, o militar devorado de ideais, o revolucionário intoxicado de retórica e de sonhos, todos modernizadores nos seus propósitos, têm os pés embaraçados pelo lodo secular. Os extraviados cedem o lugar, forçados pela mensagem da realidade, aos homens práticos, despídos de teorias e, não raro, de letras. (FAORO, 1998, p. 620).

O contexto de modernização do país na década de 1930 favoreceu a soberania de muitos *paulos honórios*, homens práticos, com forte desejo e sentimento de propriedade. A relação entre esses novos coronéis, chefes políticos locais, com os chefes de Estado é baseada no princípio da troca de favores, em que neste sistema “(...) o fazendeiro, dono da terra – exerce poder político, num mecanismo onde o governo será o reflexo do patrimônio pessoal. Mais um passo lógico: o coronel,

desgraça.” (PÓLVORA, 1978, p. 125). Além disso, Pólvora também confirma a tese da possível representação em *São Bernardo* de uma nova forma de seleção natural que surge com o advento do sistema capitalista: “Paulo Honório seria o produto perfeito da seleção da espécie em terra árida, de difícil sobrevivência, onde só vingam os de coração duro.” (*Idem*, p. 126).

economicamente autônomo, formará o primeiro degrau da estrutura política, projetada de baixo para cima.” (*Idem*, p. 622).

E Paulo Honório representa essa prática social e política, o coronelismo, muito comum, a propósito, na época em que o próprio Graciliano Ramos foi prefeito de Palmeira dos Índios, conforme relata em *Viventes das Alagoas*: “Havia em Palmeira inúmeros prefeitos: os cobradores de impostos, o Comandante do Destacamento, os soldados, outros que desejassem administrar. Cada pedaço do Município tinha a sua administração particular, com Prefeitos Coronéis e Prefeitos inspetores de quarteirões.” (RAMOS, 1994d, p. 167).

A prática da troca de favores entre o coronel proprietário de terras e o Governo Estadual também é representada em *São Bernardo* no momento em que o Governador de Estado realiza uma visita às terras da fazenda, a qual progredia em um ritmo acelerado, até mesmo a partir de práticas ilegais, como confessa o próprio narrador:

Como os meus planos eram volumosos e adotei processos irregulares, as pessoas comodistas julgaram-me doido e deixaram-me em paz. Tive por esse tempo a visita do governador de Estado. (...). O governador gostou do pomar, das galinhas Orpington, do algodão e da mamona, achou conveniente o gado limosino, pediu-me fotografias e perguntou onde ficava a escola. Respondi que não ficava em parte nenhuma. (...). Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos? (...). De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar. (...). A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital.” (RAMOS, 2010b, p. 32-33).

Para Paulo Honório, tudo é capital. Construir uma escola nas terras de São Bernardo representa para ele não a possibilidade de oferecer educação aos filhos dos trabalhadores do eito, mas a garantia de receber capital do Governo estadual para custear a obra e supostamente tirar proveito do investimento público para suas finalidades pessoais. Além disso, aprovar a construção de uma escola nos limites de sua propriedade poderia garantir-lhe também a relação da troca de “favores” entre ele e o governador.

Com isso, a prática do coronelismo patrocinada pelo Governo do estado, como ensina Faoro, viabiliza a relação de dependência entre as esferas pública e

particular e de contiguidade de um projeto político, a partir da influência local por parte do Chefe do Estado “(...) por meios financeiros, no comando dos assuntos partidários por via dos coronéis a ele leais, no aliciamento do voto, por parte dos chefes locais, com o emprego dos recursos suasórios e, se necessário, da fraude ou da violência.” (FAORO, 1998, p. 630).

Em *São Bernardo*, o uso de estratégias de persuasão, fraude e violência pelo protagonista funciona como meio para atingir seus objetivos pessoais, ou seja, a garantia de alcançar suas finalidades depende sempre dos meios mobilizados, assim como ocorre, de maneira refletida, na própria estrutura formal da narrativa desenvolvida pelo narrador Paulo Honório, o qual “finge” não ser literatura a história que escreve, convocando o leitor, inclusive, a partilhar de um ponto de vista elitizado e “preconceituoso”, por assim dizer, sobre o que de fato seria literatura: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. (...) Não pretendo bancar escritor.” (RAMOS, 2010b, p. 8).

Desse modo, Graciliano Ramos apresenta no romance um complexo jogo estético onde, segundo Atílio Bergamini Junior, no artigo “Aspectos do romance *São Bernardo*”,:

(...) o leitor é levado a duvidar da identificação com o narrador; identificação que não será negada de todo, nem realizada de pleno. Ambos, leitor e narrador, não possuem literatura. Ambos, leitor e narrador, têm motivos para entender a literatura como um sutil instrumento de repetição de divisões e desigualdades em uma sociedade absurdamente dividida e desigual. (...) Não é rara a acusação – como se fossem determinados leitores os fundamentos suficientes da verossimilhança – que Paulo Honório não pode ser alguém que escreve. Ou seja: o leitor refunda preconceitos e divisões sociais e cobra que eles sejam verdade, mesmo quando são mentira. (BERGAMINI Jr., 2008, p. 3-4).

O estilo do narrador é, então, construído a partir de características do personagem, refletidas em seu relato-retrato de si mesmo, como em um jogo de intenções veladas e insinuações que se consolidam por meio da autonegação como escritor e do contraste entre aparência e essência (ou, forma e conteúdo): “A verdade é que, aparentando segurança, eu andava assustado com os credores. Ia

bem, sem dúvida, o ativo era superior ao passivo, mas se aqueles malvados quisessem, capavam-me.” (RAMOS, 2010b, p. 33, *grifos nossos*).

A própria dinâmica de episódios narrados no romance sugere um movimento que também é apenas de aparência, pois a trajetória de vida do protagonista, marcada pelo duplo movimento de conquistas e perdas, ascensão e decadência, constitui, na verdade, momentos reelaborados pela memória do narrador, que se encontra solitário, imóvel e envolto por sombras e ecos do passado.

Assim, na fazenda São Bernardo há vários acontecimentos que caracterizam uma narrativa aparentemente dinâmica, e a própria estrutura formal do livro representa esse suposto movimento, já que o modo de narrar também se altera, como ocorre, por exemplo, por meio do contraste entre a estrutura sintática do período de abertura, enxuto, abrupto e marcado pela perspectiva certa do lucro – “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.” (*Idem*, p. 5) – e o parágrafo de encerramento, formado novamente por um único período, mas desta vez entrecortado por impressões de incerteza e desalento – “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.” (*Idem*, p. 145).

Apesar de forma e conteúdo sugerirem certo dinamismo ao romance, o efeito é de imobilidade, pois o narrador encontra-se imóvel e distante de todos, imerso em suas próprias recordações. Porém, precisa ser “ouvido”/lido; surge, então, a necessidade de um “ouvinte”/ leitor imaginário, com o qual Paulo Honório dialoga na medida em que desenvolve seu diálogo consigo mesmo.

Desse modo, o narrador, assim como o protagonista, também mobiliza meios para conquistar determinado fim, e, neste ponto, parece residir uma problemática presente no romance: a existência do Bem e do Mal e a total indistinção entre essas duas dimensões da vida por Paulo Honório, o qual, com seu objetivo definido em vista, que chega até mesmo a constituir uma ideia obsessiva, confirma essa indistinção quando afirma:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.” (*Idem*, p. 30).

“Prejuízo” e “lucro”, conceitos próprios do mundo capitalista, contaminam o ponto de vista de Paulo Honório, que avalia suas ações no momento em que as narra a partir da ótica do proprietário. Além disso, não saber diferenciar os atos bons dos ruins sugere o relativismo de ordem moral que caracteriza o protagonista. O Bem e o Mal existem na vida do ser humano, que sempre necessita saber diferenciá-los segundo seus princípios morais. No entanto, a indistinção entre o Bem e o Mal, no caso de Paulo Honório, revela sua tendência relativizadora e a desorientação que marcam seu modo de perceber a realidade aparente e essencial do mundo que o cerca.

Assim como Paulo Honório, o protagonista Luís da Silva, de *Angústia*, terceiro romance de Graciliano Ramos, também apresentará esse relativismo moral: “Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos.” (RAMOS, 1982, p. 163).

Ambos os protagonistas caracterizam-se pela incapacidade de distinguir o Bem e o Mal. Ambos são sujeitos solitários que narram suas histórias de fracasso na vida. O ponto que os aproxima, portanto, é a reelaboração de acontecimentos passados por meio do exercício da escrita de si e principalmente o relativismo moral, que, na verdade, também proporciona a vivência de certa inversão de valores tradicionalmente consolidados e difundidos, provocada sobretudo pela indistinção entre o Bem e o Mal.

No caso de *São Bernardo*, essa indistinção nasce do próprio ponto de vista de Paulo Honório, movido principalmente pela ideia fixa de se apossar das terras de São Bernardo, colocando em prática todos os meios possíveis para atingir essa finalidade. Portanto, o fim justificaria os meios mobilizados, e o ponto de vista do protagonista sobre seus próprios atos é o que permite classificá-los como bons ou maus.

Alcançar o Bem para si, como, por exemplo, algum objetivo de vida, a partir do Mal para o outro, isto é, de meios considerados “maus” sob determinado ponto de vista, relativizaria a própria natureza dos atos praticados para o alcance daquele fim. Por exemplo, quando Paulo Honório afirma que fez coisas ruins (dentre as quais se encontram atos violentos premeditados) que lhe garantiram a obtenção de seu fim (mais especificamente o lucro)¹², significa que os meios considerados ruins a partir

¹² De acordo com Friedrich Engels, em *O papel da violência na História*, a violência seria “(...) ‘o elemento histórico fundamental’, prova que a violência não é senão o meio, enquanto o progresso

de um certo ponto de vista são, sob um outro olhar, meios eficazes e, por isso, considerados bons e “legítimos”, já que garantiram o alcance do Bem para si próprio.¹³

E o contrário também ocorre quando afirma que praticou atos bons que lhe renderam prejuízo. A partir de um ponto de vista prático, os meios considerados moralmente “bons” seriam, na verdade, a causa do fracasso, do prejuízo, e, por isso, podem ser considerados meios ineficazes, obstáculos para uma finalidade inalcançada, constituindo, portanto, atos “maus” para a garantia do alcance do fim almejado.

Um comportamento do protagonista considerado mau, sob um ponto de vista ético cristão, que lhe garante o alcance de seu fim, justificando assim os meios mobilizados, é quando Paulo Honório coloca em prática seu hábito de espreitar sua “presa” para “dar-lhe o bote”, como ocorre no início de sua amizade com Luís Padilha, até que este, enfim, assina a venda da fazenda.

Esse hábito, além de exemplificar um dos meios mobilizados para alcançar seus fins, também reflete o perfil observador do protagonista, que sempre analisa o outro por meio de seu olhar vigilante, como ocorre na cena de captura do dr. Sampaio, à beira da estrada, e também durante seu diálogo com o novo vizinho, Mendonça, que há algum tempo invadia as terras de São Bernardo avançando as cercas que demarcavam os limites das terras de sua propriedade, a fazenda Bom-Sucesso: “Enquanto ele tesourava o próximo, observei-o. Pouco a pouco ia perdendo os sinais de inquietação que a minha presença lhe tinha trazido.” (RAMOS, 2010b, p. 22, *grifo nosso*).

O jogo de intenções veladas e insinuações já havia ocorrido durante o primeiro encontro e diálogo entre os dois proprietários, quando ambos aparecem

econômico é o fim. E à medida que o fim é ‘mais fundamental’ que o meio empregado para aí chegar, do mesmo modo, o lado econômico do rendimento é mais fundamental na história que o lado político.” (ENGELS, 1924, p. 8).

¹³ Essa complexa relação entre o Bem e o Mal, vistos como duas dimensões opostas da vida humana, é um tema frequente na história da Literatura e já apareceu como elemento central de reflexão e crítica em outros textos literários, como, por exemplo, no poema “Ao desconcerto do mundo”, do poeta clássico português Luís Vaz de Camões, no qual é possível encontrar um eu lírico insatisfeito com seu tempo, quando valores tradicionais (como o Bem e o Mal) confundem-se e começam a se inverter durante um momento histórico marcado pela transição do mundo feudal para o mundo capitalista burguês: “Os bons vi sempre passar / No mundo graves tormentos; / E para mais me espantar, / Os maus vi sempre nadar / Em mar de contentamentos. / Cuidando alcançar assim / O bem tão mal ordenado, / Fui mau, mas fui castigado. / Assim que, só para mim / Anda o mundo concertado.” (CAMÕES, 1976, p. 90).

acompanhados por um grupo de homens que apenas observam a conversa entre seus senhores, como grupos de guarda-costas dispostos a defendê-los com a própria vida.

A vantagem de Paulo Honório é que, antes mesmo de conquistar a posse de São Bernardo, passara “(...) uma semana nesse jogo, colhendo informações sobre a idade, a saúde e a fortuna do velho Mendonça.” (*Idem*, p. 15). Observar o outro e estar sempre um passo à frente fazem parte da estratégia de jogo de Paulo Honório. Mas como Mendonça também desenvolve um jogo de intenções veladas e insinuações, o protagonista não encontra outra maneira de vencer esse jogo se não por meio da eliminação de seu rival.

É interessante observar que o velho Mendonça, acompanhado de seu bando de capangas, representa uma espécie de imagem especular de Paulo Honório e seu bando. Ambos os grupos, no primeiro encontro, aparecem separados por uma cerca que marca os limites das terras, e pela primeira vez Paulo Honório depara-se com um outro que pode ser entendido metaforicamente como seu duplo, Mendonça, que igualmente se caracteriza como sujeito ambicioso, proprietário de terras e homens fieis.

A figura do duplo também se confirma quando o protagonista percebe que seu jogo de insinuações não funciona com o novo vizinho, que supostamente desenvolve a mesma estratégia. Assim, Paulo Honório recebe de maneira refletida esse jogo perverso que sempre fazia com o outro e do qual era acostumado a sair vitorioso:

Eu me insinuava, discutindo eleições. É possível, porém, que não conseguisse enganá-lo convenientemente e que ele fizesse comigo o jogo que eu fazia com ele. Sendo assim, acho que representou bem, pois cheguei a capacitar-me de que ele não desconfiava de mim. Ou então quem representou bem fui eu, se o convenci de que tinha ido ali politicar. (...). Continuava a observá-lo, mas a observação era instintiva.” (*Idem*, p. 22-23).

Após visitar Mendonça, Paulo Honório não tem mais dúvidas: a única alternativa seria realmente eliminar o vizinho, seu duplo, o que ocorre no dia seguinte à visita, um domingo, quando Mendonça voltava para a fazenda Bom-Sucesso e acaba sendo assassinado a tiros por Casimiro Lopes, sob ordens de

Paulo Honório: “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.” (*Idem*, p. 26).

Eliminado seu duplo, que representava um obstáculo para a concretização de suas intenções, Paulo Honório começa a expandir ilegalmente os limites de suas terras, mesmo havendo algumas reclamações de vizinhos. Com o caminho livre, derruba cercas e as reconstrói onde lhe convém, mas não invade as terras do juiz dr. Magalhães, pois sabe que poderia ter sérios problemas com um representante da justiça, e este representa o único limite territorial que Paulo Honório não ultrapassa:

Depois da morte do Mendonça, derrubei a cerca, naturalmente, e levei-a para além do ponto em que estava no tempo de Salustiano Padilha. Houve reclamações. (...). Como a justiça era cara, não foram à justiça. E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz. Violências miúdas passaram despercebidas. (*Idem*, p. 31).

No tempo da enunciação, isto é, quando Paulo Honório encontra-se narrando sua história, ele não especifica o que constituem essas “violências miúdas”, deixando a expressão à *mercê* de interpretações múltiplas. Mas o que poderiam ser, para um sujeito que já esfaqueara outro e ordenara o assassinato do vizinho, essas práticas de “violências miúdas”?

O que resta ao leitor é imaginar possíveis atos de violência sem ocasionar vítimas fatais; porém, o que se sugere é um processo de naturalização da violência em defesa da propriedade privada, como ensina Fabio Cesar Alves, em *Armas de papel*: Graciliano Ramos, as *Memórias do cárcere* e o Partido Comunista Brasileiro:

Paulo Honório é, possivelmente, na obra de Graciliano, a personagem símbolo desse processo de naturalização da violência como garantia da propriedade. Ele persegue o capital “sem descanso”, efetua transações comerciais “de armas engatilhadas” e assassina o vizinho Mendonça a fim de aumentar a extensão de suas terras e, conseqüentemente, a produção. (ALVES, 2016, p. 76).

Por mais que o narrador Paulo Honório tente atenuar o efeito de seus atos quando os confessa, uma “violência miúda” é sempre uma manifestação de violência contra o outro ou contra si mesmo, e o qualitativo “miúda” constitui um termo relativo, já que, para o agente praticante, o ato violento pode ser “miúdo”, mas para o alvo que sofre a ação da violência pode ser o contrário e gerar consequências diversas.

Na maioria das vezes, Paulo Honório recorda-se dos atos de violência que já praticou contra o outro, sempre para conquistar o que deseja ou para se vingar de alguém, mas algumas vezes também sofre a ação violenta, constituindo-se o principal alvo de seus rivais, como na ocasião em que lhe armaram uma tocaia e o acertaram no ombro com um tiro: “Enquanto estive esburacando S. Bernardo, tudo andou bem; mas quando vareei quatro ou cinco propriedades, caiu-me em cima uma nuvem de maribondos. Perdi dois caboclos e levei um tiro de emboscada. Ferimento leve, tenho a cicatriz no ombro.” (RAMOS, 2010b, p. 31).

Após conquistar as terras da fazenda São Bernardo e expandir seus limites, Paulo Honório começa o processo de modernização dos meios da propriedade, canalizando todo o seu espírito empreendedor e transformando as terras abandonadas da fazenda: consegue empréstimos em bancos, investe em máquinas, na plantação de algodão e mamona, desenvolve a pomicultura e a avicultura, constrói estradas para escoar produtos, impõe-se um ritmo exaustivo de trabalho e se torna cada vez mais bruto e violento.

Depois de algum tempo direcionando sua atenção e dedicando seus esforços apenas à fazenda, Paulo Honório conquista relativa estabilidade financeira e respeito de todos ao seu redor. A mecanização da lavoura, a instalação de eletricidade e a construção de uma igreja, uma escola e uma via de acesso para o tráfego de veículos entre São Bernardo e a cidade são as principais obras que desenvolve em sua propriedade.

Certo dia, então, acorda pensando em se casar, sem motivos aparentes, isto é, sem estar apaixonado por uma mulher que lhe despertasse os sentimentos do amor. Na verdade, o desejo de se casar surge por motivos relacionados novamente a negócios, já que sua intenção é movida sobretudo pelo “(...) desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo.” (*Idem*, p. 43).

Caso Paulo Honório não houvesse pensado em um futuro herdeiro para suas terras, talvez sequer houvesse chegado a pensar em casamento, pois, como ele

próprio afirma, “Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.” (*Idem, ibidem*).

Esse olhar sobre a mulher, percebida como um “bicho difícil de governar”, revela o caráter dominador de Paulo Honório. Seu desejo de subjugar a todos por meio da agressividade e opressão rompe os limites de sua conduta como patrão e contamina sua visão sobre a vida matrimonial. Com isso, o desejo de propriedade também o caracteriza em sua relação com a mulher escolhida para se casar.

Antes da realização do casamento com Madalena, no entanto, é importante destacar como é a mulher ideal, isto é, a que figura no imaginário do protagonista: “Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí. Sou incapaz de imaginação.” (*Idem, ibidem*).

Essa descrição parcial da mulher ideal, no sentido de ser apresentada enquanto ideia, é bruscamente interrompida pelo narrador, que confessa sua incapacidade para imaginá-la, uma vez que Paulo Honório é um sujeito prático e objetivo, mais acostumado a agir do que a imaginar.

Deve-se notar que o protagonista começa a imaginá-la por meio de alguns atributos físicos, os quais, a propósito, não caracterizam Madalena, pois esta, ao contrário da figura feminina que ele imaginava, era loura, de olhos azuis, tinha aparência frágil e delicada, e aparentava possuir entre vinte e trinta anos de idade. Com isso, Madalena representa a mulher real, escolhida unicamente para gerar um herdeiro às terras de São Bernardo, mas fisicamente distante da mulher que Paulo Honório idealizava.

Apesar de haver esse distanciamento, Madalena chama a atenção do protagonista por apresentar qualidades que lhe convêm, como uma aparente personalidade fraca, refletida pelas características físicas, como já destacado. Além disso, a jovem professora também é frequentemente elogiada pelos outros, o que o leva a observá-la e a procurar informações sobre ela.

Novamente, o que chama a atenção é o hábito de espreitar o outro e colher dados antes de agir. Diferentemente de se posicionar de maneira estática e alimentar sua imaginação, o protagonista, observando e se informando, de certa forma prática também uma ação, pois se baseia em elementos da realidade aparente para tirar conclusões concretas e tomar iniciativas movidas por suas intenções.

No primeiro encontro entre Paulo Honório e Madalena, por exemplo, é possível perceber que o contato entre ambos se realiza unicamente por meio do olhar: “Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis. De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos.” (*Idem*, p. 51).

Além de observar Madalena e tirar conclusões a partir de sua aparência física, Paulo Honório também colhe informações sobre a jovem que tanto o impressionava. Toma conhecimento, por exemplo, de que se trata de uma professora recém-formada, muito instruída, bem educada, que leciona em uma escola primária e ganha cento e oitenta mil réis de salário mensal, ordenado visto pelo protagonista como vergonhoso e insuficiente para a garantia de uma boa qualidade de vida: “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? (...). Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos.” (*Idem*, p. 58).

Após observar Madalena, conhecer D. Glória, tia da jovem professora, durante uma viagem de trem, e colher informações a respeito de sua pretendente, Paulo Honório começa a visitá-la com frequência, até que certo dia decide pedi-la em casamento. O que chama a atenção, no entanto, é o modo como o pedido é realizado, pois o proprietário trata o assunto matrimonial como mais uma de suas negociações: “A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família. (...). Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.” (*Idem*, p. 67).

Uma semana depois, Paulo Honório novamente trata sobre o “negócio”, pois Madalena ainda não lhe havia respondido em definitivo. E mais uma vez o tom da conversa é marcado pela intenção do protagonista de convencê-la sobre sua proposta, e o matrimônio é tratado sobretudo como uma negociação prática e financeira:

Madalena soltou o bordado:

– Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim,

não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.

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

– Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.

– Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. (*Idem*, p. 70).

O diálogo continua e, ao final, Paulo Honório sai vitorioso de mais uma “negociação”, já que Madalena aceita casar-se com ele, mesmo afirmando que não o amava. Marcada, então, pela confessa falta de qualquer sentimento de amor, a união dos noivos ocorre logo na semana seguinte, na capela de São Bernardo, com a cerimônia realizada pelo padre Silvestre.

Após lembrar seu casamento com Madalena, o narrador curiosamente pausa sua narração para desenvolver uma estranha descrição acerca da paisagem natural de sua fazenda: “Estávamos em fim de janeiro. Os paus-d’arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma.” (*Idem*, p. 71).

Essa descrição realmente causa um estranhamento e destoa do restante da narrativa pelo fato de o narrador sempre se referir aos elementos da natureza a partir de um ponto de vista quantificador, por meio do qual tudo pode transformar-se em recursos rentáveis, como na passagem na qual menciona o riacho que corta a fazenda para se referir ao açude que constrói, e no trecho em que cita as matas abundantes devastadas para seus cultivos.

O tom poético e até mesmo romântico que caracteriza a descrição da natureza após Paulo Honório recordar-se de seu casamento com Madalena também chama a atenção pelo fato de a narrativa ser predominantemente marcada pela linguagem objetiva, reflexo do caráter do narrador, sujeito prático, antirromântico e sem capacidade de imaginação. Portanto, esta breve passagem que mostra uma descrição subjetiva e até mesmo romântica da natureza configura-se como um momento que destoa do resto da narrativa.

O que pode contribuir para uma melhor compreensão do excerto transcrito é o contraste de imagens que o parágrafo imediatamente seguinte estabelece com a

descrição presente no trecho. Como foi possível observar, o narrador descreve subjetivamente a natureza, por meio de metáforas e prosopopeias poéticas, para, logo no parágrafo seguinte, referir-se aos elementos tipicamente urbanos que leva para São Bernardo, como uma etapa do processo de modernização da fazenda:

Quando viu os arames da iluminação, o telefone, os móveis, vários trastes de metal, que Maria das Dores conservava areados, brilhando, d. Glória confessou que a vida ali era suportável.

– Eu não dizia?

Ofereci-lhe um quarto no lado esquerdo da casa, por detrás do escritório, com janela para o muro da igreja, vermelho. O muro está hoje esverdeado pelas águas da chuva, mas naquele tempo era novo e cor de carne crua. Eu e Madalena ficamos no lado direito – e da nossa varanda avistávamos o algodoal, o prado, o descaroador com a serraria e a estrada, que se torce contornando um morro.” (*Idem*, p. 71-72).

O contraste entre o mundo natural, descrito em um breve parágrafo por meio de paisagens edênicas, e o mundo artificial, com elementos que anunciam o processo de modernização da fazenda, ganha significativa relevância quando se observa a diferença marcante entre a linguagem subjetiva, poética e, de certa forma, romântica daquele parágrafo descritivo, e a objetividade que caracteriza o restante da narrativa.

De modo geral, portanto, o início do capítulo 17 apresenta um jogo entre o natural e o artificial que se reflete na própria estrutura do texto, pela oposição entre a descrição subjetiva e a linguagem predominantemente objetiva da narrativa.

Esse contraste formal também representa a própria diferença entre os pontos de vista dos recém-casados, pois Madalena sempre desejou viver no campo para acordar pela manhã e cuidar de um jardim, em uma integração harmônica com a natureza, enquanto Paulo Honório sempre desejou possuir as terras de São Bernardo como um meio de gerar capital a partir da exploração e domínio dos recursos naturais e da mão-de-obra barata dos trabalhadores do campo.

Friedrich Engels, em suas reflexões sobre *O papel da violência na História*, desenvolve algumas considerações sobre a lógica da articulação entre o domínio da natureza pelo homem e sua capacidade de exercer o domínio também sobre outro(s) homem(s) desprovidos de liberdade. Para o pensador,

É uma circunstância muito importante de facto, que o domínio da *natureza* não seja em geral [!] passado [um domínio que se passou!] a não ser graças ao do *homem*. Nunca em parte alguma, a avaliação da propriedade fundiária de grandes extensões foi completada sem o trabalho preliminar do homem de qualquer forma do escravo ou do servo. O estabelecimento de um domínio econômico sobre as coisas teve como condição preliminar o domínio político, social e econômico do homem para o homem. Como se poderia ter a ideia de um grande proprietário sem incluir nesta ideia, ao mesmo tempo, a sua soberania sobre os escravos, os servos ou os homens indiretamente privados de liberdade? (ENGELS, 1924, p. 32-33, *destaques do autor*).

Dessa forma, desenvolve-se a tese de que o domínio do homem pelo próprio homem antecede seu exercício de domínio da natureza. De maneira análoga, esse processo é representado em *São Bernardo*, já que Paulo Honório, antes de se tornar proprietário da fazenda, torna-se primeiro “proprietário” de alguns homens, tornando-os desprovidos de liberdade, como, por exemplo, Casimiro Lopes, seu fiel guarda-costas, e o próprio Luís Padilha, ex-proprietário da fazenda São Bernardo, que vende suas terras por um valor irrisório depois de ser “dominado” por Paulo Honório em seu jogo de “gato e rato”.

Após adquirir a fazenda, o novo proprietário, então, passa a exercitar, por meio de ordens, o seu poder de domínio sobre outros homens, os trabalhadores do eito que já residiam com suas famílias nas terras de São Bernardo:

– Amanhã traga quatro homens, venha aterrar este charco. E limpe aqui o riacho para as águas não entrarem na várzea.
 – Só?
 Pensei que, em vez de aterrar o charco, era melhor mandar chamar mestre Caetano para trabalhar na pedreira. Mas não dei contraordem, coisa prejudicial a um chefe. (RAMOS, 2010b, p. 21).

O domínio da natureza, metonimicamente representada pela propriedade fundiária de vastas terras férteis, e o domínio também de homens, tratados em várias passagens como escravos, fazem de Paulo Honório um grande proprietário respeitado – ou “chefe”, como ele próprio se considera.

O hábito de exercer o poder de domínio e controle sobre homens e coisas é praticado sem impedimentos, até o momento em que se casa com Madalena, mulher bem instruída, com ideias próprias e princípios contrários aos do marido autoritário. (LAFETÁ, 2004).

A dificuldade de exercer domínio sobre a esposa representaria, então, uma ruptura daquela lógica de dominação apontada por Engels, segundo a qual o domínio do homem pelo homem precede seu poder de domínio sobre a natureza, uma vez que é inserido na propriedade do controlador Paulo Honório um elemento estranho à sua lógica de convívio, isto é, Madalena, uma mulher com princípios socialistas que não se deixa dominar pelo marido.

Os primeiros dias após o casamento transcorrem sem grandes acontecimentos, mas gradativamente Paulo Honório revela-se mais bruto e violento com seus empregados, o que descontenta Madalena, sempre atenciosa e caridosa com todos. Esse comportamento da esposa, então, desagrade o protagonista, que começa a sentir graves crises de ciúmes ao ponto de até mesmo suspeitar de traição.

Paulo Honório, habituado a controlar todos ao seu redor, incomoda-se profundamente com o comportamento da esposa, a qual antes lhe passava, como já destacado, a imagem de uma mulher frágil e fácil de ser dominada. Percebendo que não consegue dominar Madalena, o protagonista, então, se torna cada vez mais violento, e as discussões progressivamente mais intensas.

Após alguns meses, Madalena fica grávida; no entanto, Paulo Honório continua a praticar atos de violência e opressão contra todos ao seu redor, com exceção de sua esposa, com quem evita discutir durante o período de gestação: “Madalena estava prenhe, e eu pegava nela como em louça fina. Ultimamente dizia-me coisas desagradáveis, que eu fingia não compreender.” (*Idem*, p. 86).

No entanto, as brigas entre o casal recomeçam após Madalena dar à luz um menino bonito e saudável. Durante as discussões, começam a surgir acusações por parte de Paulo Honório, que alimenta cada vez mais seus ciúmes e suas suspeitas de traição, chegando inclusive ao ponto de imaginar ouvir barulho no quintal e acordar a esposa no meio da noite para acusá-la de adultério: “À noite parecia-me ouvir passos no jardim. (...). E lá ia no silêncio um tiro que assustava os moradores, fazia Madalena saltar da cama, gritando. (...). – São os seus parceiros que andam rondando a casa. (...). Madalena chorava como uma fonte.” (*Idem*, p. 117).

A dúvida do protagonista aumenta gradativamente, e o ciúme que sente pela esposa o faz suspeitar até mesmo de Padre Silvestre e da Velha Margarida, demonstrando que sua desconfiança tornava-se cada vez mais desenfreada e radical:

Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalos amarrados também comem. A infelicidade de um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. Às vezes o bom-senso me puxava as orelhas: – Baixa o fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça. (...). Uma tarde em que a velha Margarida subiu a ladeira a vara e a remo para visitar-nos, vigiei-a uma hora, com receio de que a pobre fosse portadora de alguma carta. Creio que estava quase maluco. (*Idem*, p. 116).

Os delírios de Paulo Honório são cada vez mais constantes, e sua opressão a Madalena intensifica-se com o passar do tempo. A jovem professora, por sua vez, acaba não suportando mais as crises de ciúmes do marido e começa a se sentir humilhada e pressionada por acusações insustentáveis. Conseqüentemente, perde o interesse pelo filho e pela própria vida, e comete suicídio por envenenamento.

Patriarcas enciumados e esposas oprimidas: uma aproximação entre *Dom Casmurro* e *São Bernardo* ou “O que os olhos não veem o coração... sente”

Embora pertencentes a contextos sócio-históricos e movimentos literários distintos, *Dom Casmurro*, publicado em 1900, e *São Bernardo*, em 1934, aproximam-se por apresentarem algumas características em comum, como a presença de narradores autodiegéticos que reelaboram, solitários, acontecimentos do passado a partir de suas memórias, e o fracasso de suas vidas amorosas, motivado sobretudo pelo forte sentimento de ciúme dos protagonistas em relação às suas respectivas esposas, cuja origem socioeconômica é inferior.

No artigo “Um estudo sobre o ciúme em *Dom Casmurro* e *São Bernardo*”, Larissa Cristina A. de Oliveira desenvolve algumas reflexões muito pertinentes sobre a problemática do sentimento do ciúme na vida do ser humano, a partir de uma leitura comparativa entre os narradores protagonistas Bento Santiago e Paulo Honório.

Embora Graciliano Ramos não gostasse da comparação com Machado de Assis, chegando inclusive a afirmar que nunca houvera lido obra alguma do escritor carioca, a aproximação entre *São Bernardo* e *Dom Casmurro* é válida e sobretudo viável, pois ambos os romances apresentam narradores protagonistas representantes de uma ideologia patriarcal, que tencionam organizar seus passados por meio de uma narrativa memorialista.

Nos dois romances, o papel da memória dos narradores é fundamental para refletir sobre a permanência do passado que atua de forma determinante no presente, como se o desejo de narrar a própria história de vida no tempo da enunciação fosse motivado principalmente pelos fatos passados apresentados no tempo do enunciado.

Sobre o romance *Dom Casmurro*, vários estudos enfatizam a presença de um forte sentimento de ciúme como o principal motivo do fracasso na vida pessoal de Bento Santiago. Seu olhar, turvado pelo ciúme que sente, gera a desconfiança de um hipotético adultério cometido por sua esposa, Capitu, motivando-o a procurar por indícios dessa suposta traição da mulher com seu melhor amigo, Escobar, ao ponto de enxergar em seu suposto filho algumas das características físicas e modos de comportamento que caracterizavam o melhor amigo antes de sua morte por afogamento.

As consequências do ciúme na vida de Paulo Honório também são desastrosas, pois seu olhar é cada vez mais influenciado por esse sentimento, que gera a desconfiança e até mesmo o ódio em relação à esposa. Essa problemática do olhar contaminado e fortemente turvado pelo ciúme chega a ser alvo de reflexão por parte do próprio Paulo Honório no tempo da enunciação, isto é, no momento em que narra sua história, confirmando que o ato de escrever sua narrativa viabiliza tanto a reordenação dos vestígios do passado como sua reflexão acerca de seus atos e comportamentos principalmente em relação a Madalena:

Realmente, uma criatura branca, bem lavada, bem-vestida, bem engomada, bem aprendida, não ia encostar-se àqueles brutos escuros, sujos, fedorentos a pituim. Os meus olhos me enganavam. Mas se os meus olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! Com esforço e procurando distração, conseguia reprimir-me. Era intuitivo que o aceno não podia ser para ela. Não podia. Ora não podia! (*Idem, ibidem*).

O conflito vivenciado por Paulo Honório fica evidente nesta passagem, que coloca no centro de suas reflexões a problemática da confiabilidade em seu próprio ponto de vista. Mesmo não encontrando indícios suficientes que configurem prova incontestável sobre a suposta traição por parte de Madalena, Paulo Honório continua alimentando seus ciúmes e possibilitando que seu olhar seja cada vez mais influenciado por suas suspeitas, assim como ocorre com o personagem Dom Casmurro.

A aproximação entre ambos os personagens estreita-se ainda mais quando Paulo Honório encontra-se observando as características físicas do pequeno filho com o objetivo de encontrar possíveis traços herdados de si, tal como procede Bento Santiago em certo ponto de sua narrativa.

A única diferença reside no fato de este perceber em seu suposto filho, Ezequiel, alguns traços físicos de Escobar, enquanto em *São Bernardo* o protagonista, por não definir com quem sua esposa poderia haver cometido o suposto adultério, conclui que o pequeno filho não possui traços seus nem de outro homem:

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. (*Idem*, p. 105).

Influenciados pelo forte sentimento de ciúmes, Bento Santiago e Paulo Honório lançam um olhar indeciso sobre seus supostos filhos, em busca de indícios que comprovem a traição de que suspeitam. O ponto de vista marcado pela ideologia patriarcal, em ambos os casos moldado pela desconfiança e pelo excesso de ciúmes, predomina nos romances e viabiliza a realização de análises relevantes sobre o comportamento humano influenciado por esse sentimento.

Nos dois romances, as figuras femininas que sofrem as consequências dos ciúmes que sentem Bento Santiago e Paulo Honório não suportam as pressões que vivem: Capitu divorcia-se de Bentinho e vai para a Europa com o filho, onde acaba falecendo após algum tempo; Madalena, por sua vez, perde o interesse por tudo,

todos e até mesmo por sua própria vida, e termina cometendo suicídio por envenenamento.

No artigo que aproxima *Dom Casmurro* e *São Bernardo* pela ótica do sentimento do ciúme que influencia o comportamento dos protagonistas, Larissa conclui que “A morte das personagens femininas nos romances pode ser interpretada como o abafamento da consciência de classes das personagens, metonímia para a consciência do povo, sufocada por quem está no poder.” (OLIVEIRA, 2013, p 307).

Realmente, o lugar de onde se fala é determinante no processo de construção de uma narrativa literária. Possuir o poder de voz significa, em *São Bernardo*, delimitar o foco narrativo à visão de mundo unicamente do narrador¹⁴. E no caso de ambos os romances, Capitu e Madalena são personagens com relativa independência e autonomia, ostentando ideias próprias que descontentam Bento Santiago e Paulo Honório, representantes de ideais conservadores e patriarcais.

Desse modo, ambas são vítimas de um sistema de organização social que se encontra em crise, no qual a figura do senhor patriarcal deve ser soberana e respeitada incondicionalmente. Assim, tanto Capitu como Madalena estão desde o início fadadas ao fracasso, e o ponto de vista daquele que se encontra com o poder de fala realmente abafa qualquer ideologia que represente uma subversão de seus princípios e ideais.

Roberto Schwarz, em seu livro intitulado *Duas meninas*, desenvolve uma análise sobre *Dom Casmurro* a partir da fragilidade de Bentinho perante o desafio que Capitu representa para o exercício de seu domínio e poder patriarcal, já em decadência devido à crise da ordem paternalista.

Schwarz, então, afirma que:

¹⁴ No caso de *São Bernardo*, o foco narrativo definido pela presença de um narrador autodiegético, ou seja, que narra e participa da história como personagem protagonista, coincide com o ponto de vista do próprio narrador Paulo Honório, diferentemente do que pode ocorrer em outras narrativas em 1ª pessoa, quando o ponto de vista pode não coincidir com o foco narrativo do narrador personagem. É o caso, por exemplo, do romance *Vidas secas*, em que o foco narrativo é em terceira pessoa, mas o ponto de vista por meio do qual os episódios, sentimentos e opiniões se apresentam ao longo da narrativa pode ser de Fabiano, Sinhá Vitória, do menino mais velho, do menino mais novo ou até mesmo da cachorra Baleia. Dessa forma, em *Vidas secas* o foco narrativo não coincide, na maior parte do romance, com o ponto de vista, que pode ser, inclusive, variável e múltiplo. Portanto, como afirma Ivan Teixeira, no ensaio “Construção da intimidade em *Angústia*”, “Numa narrativa, nem sempre quem fala é quem vê. Nesse sentido, ponto de vista difere de foco narrativo, pois pressupõe a perspectiva segundo a qual se apresentam os elementos da estória, independentemente da voz que a apresenta.” (TEIXEIRA, 2004, p. 197).

Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise. (SCHWARZ, 1997, p. 11).

As crises de ciúmes de Paulo Honório parecem representar o mesmo problema apontado por Schwarz com relação a Bentinho, já que o narrador de *São Bernardo* também não tolera o comportamento e a “liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna”, no caso, uma professora pobre com ideais socialistas.

Portanto, o sentimento de ciúmes, no caso dos dois personagens oriundos de uma sociedade marcada pelos resquícios do patriarcado, representa o conflito que ambos vivenciam quando se deparam com suas respectivas esposas, dotadas de inteligência, iniciativa e opiniões próprias.

Tanto Capitu como Madalena, sob este ponto de vista, podem ser consideradas avatares da mulher moderna, pois cada uma busca, a seu modo, a liberdade para pensar e agir de forma autônoma, sem as amarras impostas pelo *pater familias* e a sociedade patriarcal que chancela seu domínio e poder sobre a mulher. No entanto, nenhuma obtém êxito nessa empreitada, pois tanto Bentinho como Paulo Honório possuem uma mentalidade arraigada aos princípios do sistema patriarcal em que foram criados, com a valorização da propriedade e o exercício do mandonismo, impossibilitando-as de serem independentes.

Roberto Schwarz também reflete sobre estas relações de poder em *Dom Casmurro* e afirma que as relações sociais baseadas na dependência e clientelismo representam um dado estrutural na organização da sociedade brasileira, devido à forma como se constituiu desde o início, ou seja, devido à consolidação das relações de poder a partir da escravidão:

De outro ângulo, digamos que o mandonismo e a dependência pessoal direta, o seu complemento, excluem a conduta autônoma, cujas presunções entretanto são indispensáveis à dignidade do cidadão evoluído – em pleno século XIX e num país que aspira explicitamente à civilização e ao progresso. Para marcar o caráter histórico da questão, que ultrapassa a psicologia, não custa lembrar que aquele complexo não se

entende sem referência à nossa “anomalia” social, a escravidão. (*Idem*, p. 18-19).

Desse modo, o sistema escravocrata que se formou logo nos primeiros anos da colonização do Brasil consolidou uma dinâmica de relação de poder entre senhores e escravos que se tornou componente estrutural na organização da sociedade brasileira, caracterizando as relações sociais até os dias de hoje.

Schwarz encontra na figura do personagem José Dias, o agregado da família de Bentinho, a representação dessa relação de poder baseada no mandonismo e clientelismo, já que se trata de um sujeito que vive “de favor” na casa de uma família de posses desenvolvendo todo tipo de trabalho que lhe é atribuído.

Assim como José Dias em *Dom Casmurro*, Seu Ribeiro também pode ser visto como um tipo de “agregado” em *São Bernardo*, já que não possui família e vive “de favor” na propriedade como guarda-livros, cuidando das finanças da fazenda. Sob esta perspectiva, até Padilha e Casimiro Lopes podem ser considerados tipos de agregados, já que se encontram em situação análoga à de Seu Ribeiro.

Mandonismo, clientelismo e dependência pessoal, portanto, constituem a dinâmica das relações de poder em uma sociedade organizada em torno de princípios patriarcais que caracterizam a sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX, tornando-se elementos estruturais nas formas de sociabilidade, que podem ser percebidos até os dias de hoje.

A complexidade da questão envolvendo a convivência de opostos no espaço das relações sociais abre caminho para uma reflexão mais aprofundada, sugerida por Roberto Schwarz em *Duas meninas*: “(...) como ser moderno e civilizado dentro das condições geradas pelo escravismo?” (*Idem*, p. 19).

Tanto Bentinho como Paulo Honório vivenciam esse dilema e ambos acabam solitários, reelaborando e (re)organizando o passado por meio de suas memórias, aos cinquenta anos de idade, sem esposa e sem amigos, pois alguns morrem, e outros se mudam para lugares distantes.

No caso de *São Bernardo*, após a morte de Madalena, sua tia D. Glória e Seu Ribeiro decidem mudar para a cidade. Luís Padilha, professor dos filhos dos trabalhadores, também decide deixar São Bernardo, a fim de se juntar aos revolucionários e participar da Revolução de 1930, juntamente com outros trabalhadores da fazenda.

Paulo Honório, então, que conta com a companhia apenas do fiel Casimiro Lopes e de seu cachorro, Tubarão, vê os limites de sua propriedade sendo questionados na Justiça, mas não se revolta mais, pois percebe que está definitivamente arruinado.

O proprietário bruto e violento, no fim do romance, apresenta-se estático, sem força de vontade para agir. (LAFETÁ, 2004). Sua energia de empreendedor e a austeridade de seu caráter diluem-se em meio às suas angústias e tristezas. A única suposta salvação de Paulo Honório é escrever sua própria história de fracasso, pois, por meio da escrita de si, consegue reelaborar os episódios do passado de maneira organizada e sistemática, filtrando, através da memória, os acontecimentos que lhe permitirão refletir sobre sua vida e principalmente sobre si mesmo.

Paralelamente ao estado de decadência física e moral de Paulo Honório, a fazenda São Bernardo também se encontra em vertiginoso ritmo de decadência. O mundo que o feroz fazendeiro construiu ao longo de anos de trabalho pesado, dedicação, violência e opressão começa a ruir, como reflexo do próprio protagonista decadente, que observa o declínio inevitável de São Bernardo.

E essa decadência é realmente irreversível, pois Paulo Honório já não é o mesmo sujeito no fim da narrativa. Encontra-se imobilizado, incapaz de agir para salvar sua propriedade e fazê-la prosperar novamente:

Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos-de-pequim – mortos; o algodão, a mamona – secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam. (RAMOS, 2010b, p. 141).

Sentado solitário à mesa da sala de jantar, com apenas uma chama de vela iluminando seu rosto e o papel no qual organiza suas lembranças, Paulo Honório mergulha na escuridão de sua própria (in)consciência, de onde extrai os acontecimentos e as reflexões que compõem sua narrativa. Se no passado conseguiu construir um grandioso mundo em São Bernardo, no presente, isto é, no tempo da enunciação, constrói um grandioso livro, cujo título destaca aquele mundo em decadência, que Paulo Honório metaforicamente reconstrói na medida em que desenvolve a narrativa de seu livro: *São Bernardo*.

A ética do indivíduo e o *ethos* do proprietário: o dilema de um enigma

Paulo Honório é considerado pela fortuna crítica de Graciliano Ramos um personagem caracterizado sobretudo pelo forte sentimento de propriedade, pois seu principal objetivo na vida sempre foi possuir as terras da fazenda São Bernardo, onde, durante a juventude, trabalhou no eito como servidor braçal.

Após concretizar essa intenção, o sentimento de propriedade contamina sua relação com o outro, principalmente com seus trabalhadores e sua esposa, a qual não suporta os atos de violência e as crises de ciúmes do marido e supostamente enlouquece, chegando ao ponto de tirar a própria vida.

Como a história de *São Bernardo* é narrada por Paulo Honório, novamente o que predomina é esse sentimento de propriedade que o caracteriza, uma vez que é a partir de seu ponto de vista que a narrativa se desenvolve. Assim, o narrador possui o poder da palavra escrita para narrar sua própria história, a partir de suas lembranças, reflexões e conclusões.

O segundo romance de Graciliano apresenta, então, uma narrativa sobre a ascensão e posterior decadência de uma propriedade a partir do ponto de vista do proprietário, ou seja, do dominador, o qual, de posse da palavra escrita, tem um novo poder de controle, o simbólico, desta vez em relação à narrativa que se desenvolve. Trata-se, portanto, do poder sendo representado por um olhar de dentro, a perspectiva de Paulo Honório, o qual, a propósito, sempre exercita o hábito de olhar, observar o outro para tirar conclusões, como já demonstrado anteriormente.

Assim, a função do olhar do protagonista ao longo da narrativa também se relaciona com o sentimento de propriedade que o caracteriza, já que, por meio do olhar, é possível selecionar dentro do campo de visão o que se deseja “possuir”, isto é, observar. Em outras palavras, direcionar o olhar para algo ou alguém, selecionar e ajustar o foco de observação, e por fim fixar esse olhar em algum ponto significam, de certa forma, “possuir” a imagem de algo ou alguém durante um determinado tempo, dentro do próprio campo de visão, a partir do que é selecionado por meio do desejo do olhar.

No entanto, com relação ao olhar do narrador, que tem o poder de controlar a história que conta, como geralmente ocorre nas narrativas em primeira pessoa, esse

narrador deve ser objeto de desconfiança por parte do leitor, uma vez que sua posição privilegiada de poder narrar uma história a partir de seu próprio ponto de vista e de suas memórias contribui para que seja considerado como um narrador não confiável. Desse modo, tanto Paulo Honório-protagonista como Paulo Honório-narrador não são confiáveis.

Roberto Schwarz, em seu estudo já destacado sobre *Dom Casmurro*, destaca a falta de credibilidade de Bentinho como narrador devido principalmente ao foco narrativo do romance, também narrado em primeira pessoa pelo próprio sujeito acusador, que, ao longo do enredo, revela-se um potencial sujeito a ser acusado.

O “discurso envenenado” presente em *Dom Casmurro* também é constituído por outros elementos, como afirma Schwarz: “O livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma.” (SCHWARZ, 1997, p. 09).

Assim como ocorre ao longo de *Dom Casmurro*, a narrativa de Paulo Honório também deve ser vista como objeto de desconfiança pelo leitor, já que apresenta vários elementos que, combinados, formam uma armadilha, comparável a mais uma tocaia ou “ratoeira” armada pelo narrador em seu novo jogo de gato e rato que desenvolve na medida em que narra sua história.

No tempo do enunciado, ou seja, no momento em que se passa a história, Paulo Honório é o protagonista capaz de passar por cima de tudo e de todos para concretizar seus propósitos. Inicia, por exemplo, uma amizade falsa com Luís Padilha, repleta de intenções veladas, para conseguir tomar posse das terras de São Bernardo quando Padilha passa por um momento de profundo desespero devido às dívidas que possuía.

Além desse episódio, o protagonista também se revela um sujeito não confiável quando visita Madalena durante vários dias, com o pretexto de lhe oferecer emprego como professora na escola que constrói em São Bernardo. Porém, após ouvir a recusa da jovem, confessa-lhe que a verdadeira intenção de suas frequentes visitas é propor-lhe um outro “negócio”, isto é, o casamento: “(...) Para ser franco, essa história de escola foi tapeação.” (RAMOS, 2010b, p. 66).

Assim como ocorre no tempo do enunciado, Paulo Honório, no tempo da enunciação, isto é, no momento em que desenvolve sua narrativa, também se apresenta como um sujeito não confiável, conforme revelam algumas passagens

nas quais se percebe seu método de manipulação dos acontecimentos narrados: “Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (...). É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.” (*Idem*, p. 59).

Selecionar dos acontecimentos passados somente o que lhe interessa e convém garante ao narrador controlar todo o conteúdo apresentado ao leitor, de modo a tentar seduzi-lo a compartilhar de um mesmo ponto de vista. Como Paulo Honório habituou-se a “jogar” com o outro para alcançar alguma finalidade, também joga com as palavras durante sua narrativa a fim de convencer o leitor sobre a veracidade dos fatos narrados, o que também ilustra o próprio método compositivo do narrador.

O uso da metalinguagem e o diálogo com um leitor imaginário, recursos muito explorados por Machado de Assis em suas obras, por exemplo, representam uma maneira de Paulo Honório chamar a atenção do leitor para a composição da narrativa e alcançar sua adesão ao relato: “Ora vejam. Quando arrastei Costa Brito para o relógio oficial, apliquei-lhe uns quatro ou cinco palavrões obscenos. Esses palavrões, desnecessários porque não aumentaram nem diminuíram o valor das chicotadas, sumiram-se, conforme notará quem reler a cena da agressão.” (*Idem, ibidem*).

O leitor é parte fundamental durante o processo de construção de sentido do texto, a partir de sua bagagem cultural, posição social, formação acadêmica, dentre vários outros fatores que podem influenciar seu ponto de vista e sua interpretação sobre os acontecimentos narrados. Essa influência, todavia, pode acontecer sobretudo pelas estratégias narrativas mobilizadas pelo narrador.

Assim, quando Paulo Honório afirma que procederá de uma determinada maneira em sua narrativa, valendo-se do recurso da metalinguagem, e em seguida concretiza sua afirmação, o que pode estar em jogo é o desejo de conquistar a confiança do leitor. Refletir sobre seu próprio estilo de escrita e fazer referências objetivas ao modo de composição de capítulos e episódios do passado são estratégias que revelam aspectos aparentes da estrutura narrativa, facilmente verificáveis pelo leitor, que, diante da constatação da coerência textual, é seduzido gradativamente a confiar no narrador:

Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena. (*Idem, ibidem*).

No entanto, um excerto que contribui com a tese de que Paulo Honório se trata, na verdade, de um narrador não confiável, com lapsos seletivos de memória, é quando ele revela a falta de clareza em suas recordações: “Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. (...). Hoje isso forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois.” (*Idem, ibidem*).

Embora haja falta de nitidez em relação às suas lembranças da paisagem natural, há paralelamente uma precisão numérica muito significativa, como demonstra o trecho anterior, no qual o narrador menciona o horário exato em que observava alguns elementos da natureza durante sua viagem de trem ao lado de D. Glória.

Essa exatidão com os números aparece ao longo da narrativa e revela a preocupação e precisão de Paulo Honório ao quantificar tudo ao seu redor, além de constituir um exemplo de sua personalidade objetiva e prática, seu *ethos* de proprietário e a ética dos números que orienta sua vida. Logo no início de sua narrativa, por exemplo, elabora uma imagem de si com base na precisão de informações numéricas e na objetividade de suas descrições físicas. (LAFETÁ, 2004).

A precisão com os números também aparece na referência à quantidade de tempo que Paulo Honório permanece preso – “(...) três anos, nove meses e quinze dias na cadeia (...)” (*Idem*, p. 10) – e sobretudo quando se refere a valores monetários – “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.” (*Idem, ibidem*).

Nesse excerto, fica evidente a ausência de valor afetivo do narrador em relação à velha doceira que o criou. Sua consideração por esta personagem que lhe serviu de mãe é traduzida pelo valor monetário que ela lhe custa semanalmente, quantia

vista por ele como “suficiente” para retribuir tudo o que ela lhe ofereceu durante a infância e adolescência. Assim, o sentimento de gratidão que Paulo Honório poderia expressar é substituído pela quantia de capital gasto para zelar por sua mãe adotiva.

Até mesmo em noites de insônia o protagonista aparece imaginando grandes lucros com sua produção: “Depois contava cem, e soltava o dedo grande; mais cem, o fura-bolo; e quando chegava a dois mil, as duas mãos estavam abertas. Repetia a leseira, imaginava para cada dedo que se movia um conto de réis de lucro no balanço, o que me rendia fortuna imensa (...)” (*Idem*, p 118).

Todas essas passagens exemplificam o apego de Paulo Honório aos bens materiais e principalmente ao capital. Realizar transações financeiras, negociar valores e quantificar com precisão medidas de tempo, idade, peso e, sobretudo, valores monetários constituem ações frequentes ao longo do enredo, como uma espécie de exercício mecânico e habitual.

Luiz Costa Lima, em seu estudo sobre “A reificação de Paulo Honório”, presente no livro *Por que Literatura*, reflete, com base nas conclusões do pensador francês Lucien Goldmann, sobre o processo que influenciou o proprietário a constantemente reificar a vida, seus valores e todos ao seu redor, devido principalmente ao profundo desejo de possuir as terras da fazenda São Bernardo.

Ao citar Goldmann, Lima lembra que “(...) o desenvolvimento da produção capitalista fundada sobre o fator puramente quantitativo do valor de troca progressivamente fechou a compreensão dos homens aos elementos qualitativos e sensíveis do mundo natural.” (LIMA, 1969, p. 52-53). Em outras palavras, com o advento do capitalismo como sistema de produção e organização da sociedade, o sujeito passou a valorizar apenas o que possui valor quantitativo de troca, desconsiderando a dimensão qualitativa do mundo ao seu redor.

De certa forma, Paulo Honório, levando em consideração todo o conjunto do romance, pode ser encarado como uma espécie de personificação do sistema capitalista, em sua face bruta e embrutecedora. Em seu afã de possuir São Bernardo, o protagonista passa a perceber a natureza, os outros e até a si próprio através de seu olhar reificador, por meio do qual abandona as características qualitativas e passa a enxergar apenas valores quantitativos. Com isso, Paulo

Honório representa, segundo Luiz Costa Lima, uma espécie de “Obscuro Midas nordestino.”¹⁵ (*Idem*, p. 58).

A comparação entre Paulo Honório e o personagem mitológico é bastante oportuna, já que ambos se caracterizam pela ambição de riqueza e poder. No entanto, as consequências são irreversíveis no caso do proprietário de São Bernardo, que, em um mundo desencantado, não pode contar com a intervenção dos deuses, mas unicamente com a possibilidade de organizar suas memórias e refletir sobre seus atos por meio da escrita de si.

No entanto, vale lembrar que “tomar posse” da escrita para organizar o caos interior é completamente diferente de tomar posse de uma fazenda e reconstruí-la. A experiência da escrita constitui uma nova realidade para Paulo Honório, uma experiência totalmente nova, que surge a partir de uma motivação interior. Assim, a narrativa de tom confessional representa a reviravolta na vida do proprietário fracassado, podendo ser inclusive considerada como forma de redenção e possibilidade de humanização:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. (...). Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins. Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (RAMOS, 2010b, p. 8).

¹⁵ De acordo com Ovídio, em *As Metamorfoses*, Midas, filho de uma deusa com um mortal, era o rei da região da Frígia, caracterizado sobretudo pela ganância e apego a bens materiais. Certa vez, Sileno, pai de criação de Dioniso, deus do vinho e da orgia, aparece na cidade completamente embriagado, e os soldados de Midas o prendem e o levam até o rei, o qual, reconhecendo Sileno, ordena que o soltem imediatamente. Como forma de manifestar as boas vindas, o rei Midas decide oferecer uma festa em homenagem a Sileno, a qual dura dez dias e dez noites. Em seguida, leva-o até Dioniso, que, como forma de agradecimento, oferece ao rei a oportunidade de escolher qualquer tipo de recompensa. Sem pensar muito, Midas pede para que se transforme em ouro tudo o que por ele fosse tocado. Dioniso, apesar de reconhecer a extrema ganância do rei, concede-lhe esse desejo, e Midas, em um primeiro momento, demonstra grande satisfação, pois finalmente ser-lhe-ia possível tornar-se o homem mais rico e poderoso do mundo. O rei da Frígia exercita seu novo dom transformando vários objetos ao seu redor em ouro, apenas com um simples toque. Porém, quando sente necessidade de se alimentar, percebe que seu poderoso dom, na verdade, representa uma terrível maldição, pois não consegue comer, nem beber, já que tudo o que tocava seus lábios transformava-se em ouro. Desesperado, Midas, então, pede para Dioniso desfazer seu pedido. O deus do vinho, percebendo a sinceridade do sofrimento do rei, aconselha-o a se banhar na nascente do rio localizado nas proximidades da cidade de Sardes, para que a água pura e cristalina lavasse seu corpo e levasse sua maldição através da correnteza. Midas segue as orientações de Dioniso e, enfim, consegue reverter sua situação agônica. (OVÍDIO, 1983).

Todas as reflexões sobre seu passado e a autocrítica viabilizadas por meio do exercício da escrita aparecem em alguns momentos da narrativa, revelando a consciência do Paulo Honório-narrador sobre seu passado de brutalidades e violências, e as consequências de seus atos: “Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.” (*Idem*, p. 140).

Se no tempo do enunciado o Paulo Honório-protagonista “possuía” todos ao seu redor inclusive por meio do olhar, observando sobretudo as características físicas que pudessem revelar supostos traços de personalidade, no tempo da enunciação o Paulo Honório-narrador volta seu olhar para si mesmo e acaba percebendo-se como um monstro calejado, de “casca espessa” e “sensibilidade embotada”, isto é, recalcada.

Aquela objetividade que caracteriza sua autodescrição no início da narrativa perde-se no final, fica diluída em meio às deformações físicas observadas. Como sua existência não tem mais sentido, seu *ethos* discursivo agora é baseado em sua subjetividade e no modo como se representa no discurso:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança também é consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (*Idem*, p. 144).

É importante destacar que o trecho transcrito representa a relação entre deformação (estilística) e leitura crítica do mundo e da sociedade moderna brasileira do início do século XX, além de revelar alguns elementos típicos do Expressionismo recorrentes no estilo descritivo de Graciliano, como, por exemplo, a deformação da realidade que circunda o artista/narrador, percebida como uma realidade caótica, horrível e opressora, e a desfiguração do ambiente e do próprio corpo devido à dor causada pela experiência do sentido trágico da vida.

De acordo com Andrea Trench de Castro, no ensaio “*São Bernardo e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação*”, “(...) a perspectiva trágica da narrativa revela-se, entre outros aspectos, no reconhecimento do fracasso de sua [Paulo Honório] empreitada capitalista e, mais agudamente, de suas relações pessoais, já que se reconhece enquanto ser embrutecido, egoísta e mesquinho.” (CASTRO, 2017, p. 124).

Segundo a autora, outro elemento que contribui com a dimensão trágica em *São Bernardo* é a solidão em que se encontra o narrador, abandonado por praticamente todos após a morte de Madalena. Mergulhado nas lembranças de um passado de ascensão e decadência, apartado dos homens e distante de qualquer convívio social, Paulo Honório surge como um homem solitário, um sujeito arruinado, deformado pela vida marcada por episódios de brutalidades e violências.

Logo no início, a temática do isolamento e solidão aparece representada inclusive na estrutura formal da narrativa, quando, sentado à mesa da sala de jantar em meio às suas recordações e reflexões, o narrador refere-se a seu filho e, em seguida, desenvolve um aparente diálogo consigo mesmo, como demonstra a passagem:

E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver.
 – Então para que escreve?
 – Sei lá!
 O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.
 (RAMOS, 2010b, p. 9).

Como revela o excerto, a criança aparece como um sujeito anônimo, o que também ocorre em várias outras narrativas de Graciliano, como, por exemplo, em *Vidas Secas*, no qual os filhos de Fabiano aparecem como “o menino mais velho” e “o menino mais novo”, e em *Infância*, que apresenta a história de um menino anônimo alvo de manifestações de violência e opressão por parte principalmente de seus pais.

Ao ver o pequeno filho chorando, Paulo Honório então conclui que a criança precisa de alguém que “o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver”, revelando não apenas o reconhecimento de sua incapacidade para educar o próprio filho, mas também seu profundo desânimo em relação à vida.

Além de Paulo Honório e do filho anônimo, ninguém mais se encontra presente na sala de jantar; então, surgem duas falas aparentemente estranhas em relação à narrativa como um todo, textualmente indicadas pelo sinal gráfico do travessão, sinal geralmente usado para ceder voz a um personagem e indicar as falas e diálogos presentes em um texto escrito.

A pergunta e a resposta representam uma espécie de diálogo de Paulo Honório consigo mesmo, e a pergunta elaborada tem como resposta um breve e seco “Sei lá!”, que sugere o aspecto enigmático da questão. Como se trata de uma indagação elaborada (mas não respondida de fato) por Paulo Honório para si mesmo, é possível afirmar que, logo no início de sua história, ele se percebe como um enigma a ser decifrado, uma espécie de esfinge, e a chave para essa autodecifração é a própria narrativa que desenvolve. E somente no final de *São Bernardo* o enigma reaparecerá com uma possível resposta:

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

Foi aí que surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gados zebu, ouvi um grito de coruja e sobressaltei-me. Era necessário mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja.

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

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

Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova.

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.

Sou um homem arrasado. (*Idem*, p. 139-140, *grifos nossos*).

A árdua tarefa de se “ajeitar” com a nova ocupação, de “descascar fatos” e “acordar lembranças” por vezes causa desgosto a Paulo Honório, como ele próprio afirma, mas se trata do meio que lhe proporciona uma “vaga compreensão” de muitas coisas que sente, o que pode ser compreendido como o início de um processo de decifração do enigma que o constitui, a partir de uma máxima filosófica que atravessa a História da Humanidade: “Conhece a ti mesmo”; ou ainda a partir do desafio lançado pela Esfinge de Tebas a todos os que cruzam o seu caminho: “Decifra-me ou devoro-te”.

Desse modo, a escrita em *São Bernardo* inaugura uma tímida (porém significativa) tomada de consciência por parte de um sujeito que se encontra tragicamente dominado pelos fantasmas do passado. Ao expressar, portanto, seus sentimentos negativos no momento em que desenvolve sua narrativa, Paulo Honório faz um movimento de criação que parte de seu mundo interior, da sua subjetividade, para o mundo exterior, fazendo-o perceber o universo ao seu redor e até sua própria imagem de maneira totalmente distorcida, o que, a propósito, constitui a principal característica do Expressionismo. Trata-se, portanto, de uma deformação muito significativa para a análise do proprietário decadente.

Ana Cláudia de Oliveira, no ensaio “Expressionismo como modo de vida e moda”, considera que a estética expressionista representa os estados da alma a partir de sua relação com o espaço exterior, e conclui que essa relação pode ser conflituosa e representar, por exemplo, um mundo opressivo e ameaçador para o sujeito, que almeja alcançar certa unidade perdida. (OLIVEIRA, in GUINSBURG, 2002, p. 553).

Não há dúvidas de que Paulo Honório, após destruir Madalena e se ver arruinado, entra em uma espécie de conflito com seu próprio sistema de valores, típico de um mundo em decadência que não encontra mais respaldo em um contexto de modernização das relações de trabalho e modos de produção. A alternativa que encontra, então, é escrever sua história de ascensão e decadência como forma de ordenar o caos interior e “exorcizar” seus demônios pessoais. Sua narrativa, assim, carrega indícios de seu estado de alma, e as passagens que podem ser consideradas como descrições expressionistas revelam todo esse conflito interior e até mesmo certo pessimismo exagerado.

A propósito, Walter Benjamin, em seu estudo sobre a *Origem do drama barroco alemão*, analisa a arte expressionista em comparação com a arte desenvolvida no

período Barroco e conclui que o *exagero*, tanto no plano da forma como no plano do conteúdo, é o ponto que aproxima as duas formas de representação da realidade.

Apesar de as duas manifestações artísticas ocorrerem em épocas diferentes, o pensador alemão reflete sobre as principais semelhanças entre os dois períodos históricos e afirma que:

Essas produções não brotam no solo de uma existência comunitária estável; a violência voluntarista de seu estilo procura, pelo contrário, mascarar pela literatura, a existência de produções socialmente válidas. Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico que de um inflexível *querer* artístico. É o que sempre ocorre nas épocas de decadência. (BENJAMIN, 1984, p. 77, *destaques do autor*).

O recurso recorrente do Expressionismo no estilo descritivo de Graciliano Ramos ganha especial significação à luz das conclusões de Benjamin, uma vez que tanto o romancista como seus personagens e narradores encontram-se situados em contextos históricos de transição e instabilidade social marcados, sobretudo, pela violência, opressão e decadência de valores.

De modo geral, a estética expressionista e os princípios básicos do Barroco podem ser compreendidos, segundo Benjamin, como tendências artísticas atemporais, já que podem ser encontradas em períodos históricos caracterizados pelo conflito de opostos e transição de valores e ideais.

A visão de si próprio como um monstro, um sujeito disforme, representa a exteriorização de um estado de alma perturbado, um conflito que Paulo Honório vivencia como condição de vida imposta pela profissão escolhida. A visão de si como um monstro, uma espécie de esfinge enigmática para si próprio, o desagrada profundamente: “Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.” (RAMOS, 2010b, p. 144).

Mas fechar os olhos não devolve a paz de espírito a Paulo Honório: “Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam.” (*Idem*, p. 142). Desse modo, a maneira como se percebe no fim de seu relato revela a consciência que possui sobre suas enfermidades da alma e características negativas, exteriorizadas e minadas no plano do próprio corpo.

Em torno de espelhos, lobisomens e corujas: imagens do duplo em São Bernardo

A metáfora do espelho como objeto que duplica seres e coisas – mas também as deforma e lhes mostra o avesso – ganha significativa relevância no final de *São Bernardo*, pois Paulo Honório, em frente ao espelho, depara-se com o outro de si mesmo, seu duplo, reflexo de sua imagem deformada pelo próprio ponto de vista.

Na ausência do olhar do outro, então, Paulo Honório se coloca em frente ao espelho, que lhe mostra o eu interior que se corporifica e se manifesta como deformidade física, refletindo a deformidade psicológica do protagonista. Assim, como ensina Alfredo Bosi, “(...) o espelho, suprimindo o olhar do outro, reproduz com fidelidade o sentido desse olhar.” (BOSI, 1999, p. 102). Colocar-se em frente ao espelho e se enxergar como um monstro evidencia, portanto, a substituição do olhar do outro pelo olhar de si para si mesmo.

Vale lembrar que Machado de Assis, no conto “O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana”, publicado inicialmente em 1882 no livro *Papéis avulsos*, reflete sobre a complexidade da alma humana a partir da experiência “estranha” vivenciada por Jacobina, um dos personagens do conto.

Em síntese, a narrativa apresenta um grupo de cavalheiros que em uma noite debatiam sobre “(...) várias questões de alta transcendência.” (ASSIS, 2005, p. 219), quando um deles, Jacobina, sempre calado e pensativo, decide participar da discussão a respeito da natureza da alma humana, afirmando sem hesitação que todos seriam constituídos não por apenas uma alma, mas na verdade por duas, “Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (*Idem*, p. 221).

A fim de comprovar sua teoria, Jacobina começa a narrar uma experiência que vivenciou aos vinte e cinco anos de idade, quando foi nomeado alferes da guarda nacional, o que gerou muito orgulho a seus familiares, vizinhos e amigos, mas, ao mesmo tempo, causou muita inveja em algumas pessoas.

Devido à nomeação, D. Marcolina, uma tia viúva de um sujeito conhecido como Capitão Peçanha, a qual morava em um sítio distante da cidade, convida o jovem alferes para passar alguns dias com ela. Jacobina, então, aceita o convite e leva consigo sua farda, atendendo a um pedido da tia, que o chamava somente de “senhor alferes”, assim como os escravos e um irmão do tio Peçanha, que também

morava no sítio. E o orgulho de D. Marcolina era tanto que decidiu pedir para colocarem no quarto do sobrinho “(...) um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples...” (*Idem*, p. 224).

Alvo de todos os tipos de adulações, Jacobina recorda-se de sentir uma transformação em seu interior, uma vez que, “(...) ao tempo em que a consciência do homem se obliterava, a do alferes tornava-se viva e intensa. (...). No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes.” (*Idem*, p. 226).

Certo dia, D. Marcolina recebe a triste notícia de que uma de suas filhas, que morava muito longe dali, encontra-se bastante doente, à beira da morte. Preocupada com a situação, decide viajar para cuidar da filha e pede para o cunhado acompanhá-la, deixando o sítio aos cuidados do sobrinho alferes, que fica na companhia apenas dos escravos da propriedade.

Após a viagem, o tratamento dispensado ao jovem Jacobina continuava sendo o mesmo: bajulações e cortesias por parte de todos os escravos, que o chamavam de “Nhô Alferes”, com muito respeito e admiração, como se quisessem compensar a ausência da tia bajuladora.

Apesar da boa convivência entre eles, certa manhã Jacobina encontra-se sozinho no sítio, pois todos os escravos, aproveitando a ausência de sua “dona”, decidem fugir no meio da noite, levando os cães da propriedade e deixando “Galos e galinhas tão-somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois.” (*Idem*, p. 227-228).

A partir desse momento, longe de todos e em um lugar isolado do resto do mundo, a percepção do jovem alferes sobre o tempo começa a se transformar: “Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, *tic-tac, tic-tac*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade.” (*Idem*, p. 228).

Na completa solidão e isolamento, Jacobina começa a se sentir estranho, como se fosse um sonâmbulo. Os outros cavalheiros, que ouviam atentamente sua narrativa, questionam se o total isolamento causava-lhe medo, mas não era isso o que sentia; na verdade, tratava-se de uma sensação inexplicável, como se sua alma exterior houvesse partido com os outros moradores do sítio, restando-lhe apenas uma parte de si, a alma interior.

No entanto, o mais extraordinário dessa história ainda estava por vir. Desde que ficara completamente sozinho, Jacobina ainda não havia se olhado no espelho, devido ao receio de se encontrar um (ele mesmo) e dois (ele e sua imagem refletida) ao mesmo tempo naquela total solidão. Porém, ao final de uma semana, decide olhar-se no espelho justamente para se achar dois: “Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.” (*Idem*, p. 231).

A imagem refletida, incompleta e embaçada, sugere o processo da perda de identidade que Jacobina sofre com a ausência da alteridade, pois é na relação dialógica com o outro que construímos nossa própria identidade. A metáfora do espelho sugere essa relação com o outro, que seria o duplo de si mesmo, ou, como relata Jacobina, sua alma exterior, desgastada pelos dias de completa solidão.

Diante de sua própria imagem estranhamente distorcida, lembra-se então de vestir sua farda, símbolo de seu título que tanto orgulho dava a seus familiares e amigos, e, para sua surpresa, “(...) o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso, era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho.” (*Idem*, p. 232).

Com isso, Jacobina conclui sua narrativa, mostrando, através de uma experiência pessoal, que todos seríamos constituídos por duas almas: a interior e a exterior. Com a ausência do outro, sua alma exterior, a de alferes, havia se perdido, e por isso o protagonista via sua imagem refletida de forma incompleta e difusa, sendo possível recuperá-la somente ao se vestir com sua farda e se ver no espelho como o outro o via: o senhor alferes.

De modo geral, portanto, o conto sugere que a completude do ser humano só é possível quando existe a ligação entre a alma interior e a exterior por meio da relação dialógica, estabelecida necessariamente com o outro, mesmo que esse outro seja o outro de si mesmo, isto é, o seu próprio duplo.

É a partir dessa relação dialógica que Paulo Honório exercita o hábito de observar atentamente o outro para tirar conclusões antecipadas sobre a personalidade e o caráter a partir de características físicas. Todavia, se encontrando na mais completa solidão no final de *São Bernardo*, esse hábito volta-se para si mesmo, mas desta vez os atributos físicos refletidos no espelho com deformidades

pelo olhar de Paulo Honório revelam grotescamente os traços de seu caráter bruto e violento.

Essa imagem distorcida representa o início de um processo de transformação cujo ponto máximo é a imagem delirante de sua total metamorfose em lobisomem. No fim de sua narrativa, Paulo Honório encontra-se envolvido pelas sombras da noite, mergulhado em seu passado trágico, com uma luz de vela que aos poucos se extingue e o luar que, como em toda narrativa fantástica sobre lobisomem, ganha significativo destaque.

A privação de sono e de tranquilidade, então, contribui para o surgimento de alucinações, dentre as quais a suposta imagem de si como um monstro: “Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem. Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.” (RAMOS, 2010b, p. 144).

Essa visão de si como um lobisomem, isto é, um homem animalizado, representa a mistura de contrários que caracteriza, de certa forma, toda a estrutura da narrativa. A figura folclórica do monstro metade homem e metade lobo também representa novamente o confronto com o próprio duplo, o outro de si mesmo.

O conflito entre o racional (humano) e o irracional (animal), então, aparece no final da narrativa sintetizado na figura do lobisomem em que se transforma metaforicamente Paulo Honório, pondo às claras a sua verdadeira natureza de homem-fera. O protagonista, então, de acordo com Ana Paula Pacheco, no ensaio “A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*)”, “(...) sem o exercício da violência sobre os outros (...) se vê finalmente como menos do que homem (...) ou menos que nada, assombração – o empreendedor em dia com a modernização conservadora retrocede no espelho a lobisomem.” (PACHECO, 2010, p. 82).

Outro personagem da literatura brasileira que também passa a se ver como lobisomem a partir de um certo momento da narrativa é José Amaro, figura notável de *Fogo Morto*, publicado em 1943, considerado o romance-síntese do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, de José Lins do Rego.

Nesse romance, Zé Amaro, como é conhecido, passa a acreditar na hipótese de ser realmente um lobisomem após perceber que todos os moradores dos engenhos próximos o consideravam como tal, não somente pela cor de pele

amarelada e olhos vermelhos que tinha, mas principalmente pelo hábito de andar sem rumo durante as noites pelas matas da região.

A imagem da metamorfose em homem-fera é tão presente no plano de sua imaginação que José Amaro, em seu delírio, começa a enxergar essa transformação se manifestando no plano do próprio corpo, como uma força maligna que o possuía e o transformava no temido monstro: “O que havia no seu corpo, nos seus gestos, na sua vida? (...). Tinha medo e não sabia de que era. Ele fazia correr menino na estrada. Era o lobisomem do povo, um filho do diabo, encantando-se nas moitas escuras. (REGO, 2011, p. 180).¹⁶

É importante destacar outro elemento que, assim como a figura do lobisomem, simbolicamente representa a dimensão do irracional em *São Bernardo*. Trata-se da superstição de Paulo Honório ao crer na possibilidade de mau-agouro que representa o piar das corujas, vistas por ele como “(...) aves amaldiçoadas.” (RAMOS, 2010b, p. 119).

As corujas povoam toda a narrativa, com seus pios agudos e ecoantes, do início ao fim. A propósito, o que curiosamente constituiu um impulso para o narrador iniciar repentinamente sua história foi certo dia ouvir o piar de uma coruja: “(...) um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente (...)” (*Idem*, p. 7).

Tendo isso em vista, o que precede o início da escrita é um elemento sobrenatural, fantasmagórico, já que no tempo da enunciação as corujas que habitavam a torre da igreja de São Bernardo já não existem mais, pois foram mortas por Marciano. Inclusive o próprio narrador revela que os gritos das corujas podem ser ecos do passado que surgem fantasmagoricamente no momento em que narra sua história: “Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será

¹⁶ Na Dissertação de Mestrado intitulada *A infância no contexto da família patriarcal brasileira e sua representação em Menino de engenho*, de José Lins do Rego, apresentada e aprovada em 2012, cheguei à conclusão, após desenvolver uma análise do romance *Fogo Morto*, de que “Essa condição de lobisomem também se relaciona à situação social-limite do mestre seleiro, que passa a ser considerado lobo e homem ao mesmo tempo.” (MARQUES, 2012, p. 24). Ou seja, trata-se de um personagem-síntese que representa um contexto histórico marcado pela transição de valores, como bem conclui Antonio Candido, no ensaio “Um romancista da decadência”, a respeito de todos os personagens de José Lins, os quais, segundo o crítico, “(...) são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro.” (CANDIDO, 1992b, p. 61). Como o contexto social e histórico em que são ambientadas as narrativas de José Lins é o mesmo que aparece nos romances de Graciliano Ramos, a afirmação de Candido também pode servir como base para uma melhor compreensão dos personagens de Graciliano, principalmente Paulo Honório e Luís da Silva, ambos protagonistas de decadência e transição.

a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.” (*Idem*, p. 77).

Otto Rank, em seu clássico estudo intitulado *O duplo*, de 1939, desenvolve algumas reflexões acerca da temática do duplo em obras literárias de grandes autores, dentre os quais se destacam, por exemplo, Hoffmann, Oscar Wilde, Dostoiévski e Poe. De acordo com o autor, vozes e rumores do além, imagens refletidas em espelhos, sombras, irmãos gêmeos, dentre outros, constituiriam possíveis figurações do duplo.

Segundo Rank, a questão envolvendo as manifestações do duplo e a temática da dupla personalidade, “(...) embora remonte à mais remota antiguidade, só encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo, que analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente a Personalidade.” (RANK, 1939, p. 15-16).

Quando problematizamos as figurações do duplo em *São Bernardo* à luz dos ensinamentos de Rank, esse tema ganha mais relevância, devido principalmente à própria estrutura formal da narrativa, desenvolvida pelo olhar do Paulo Honório narrador, em detrimento das ações do Paulo Honório protagonista, que ressurgem de um passado de ascensão, fracasso e inevitável decadência.

Do passado do proprietário também ressurgem os ecos das corujas que habitavam a torre da igreja, extintas no momento presente, quando desenvolve sua narrativa; a imagem de Casimiro Lopes como a própria sombra do proprietário, chegando ao ponto de o narrador afirmar: “(...) eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só.” (RAMOS, 2010b, p. 110); e as visões fantasmagóricas de sujeitos que habitaram a fazenda no passado, mas partiram posteriormente: “E recomecei os meus passeios mecânicos pelo interior da casa. Às vezes empurrava a porta do escritório para dar uma ordem a seu Ribeiro. Parecia-me ver d. Glória malucando no pomar, com o romance. E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém.” (*Idem*, p. 139).

Os pios ecoantes de corujas mortas, Casimiro Lopes considerado uma sombra e as visões de sujeitos que não habitam mais a fazenda, assim como os reflexos distorcidos no espelho e até a imagem de Paulo Honório como se fosse um autômato, perambulando mecanicamente pela casa vazia no final da narrativa, todos esses elementos podem ser compreendidos como figurações do duplo em *São Bernardo*. Até mesmo seu Ribeiro pode ser considerado uma espécie de duplo de

Paulo Honório, como afirma Ana Paula Pacheco em seu ensaio mencionado anteriormente:

(...) seu Ribeiro não é apenas o oposto de Paulo Honório, mas um duplo, que traz para fora, em imagem, a possibilidade de idealização do atraso. Representante de um “outro tempo” – antes mandão local, seu Ribeiro mudou-se para a cidade quando a modernização transformou seu povoado, conheceu enfermarias de indigentes, dormiu em bancos de jardins, vendeu bilhetes de loterias, tornou-se bicheiro e agente de sociedades ratoeiras –, “deixou as pernas debaixo de um automóvel”, porque não soube “andar mais depressa.” (PACHECO, 2010, p. 80).

No artigo “O duplo n’*O espelho*, de Machado de Assis: observações sobre a dualidade da alma humana”, presente no livro *Leituras do duplo*, organizado por Lílian Lopondo, a pesquisadora Angela Sivalli Ignatti desenvolve uma análise do conto machadiano à luz de algumas ideias, sobretudo de Otto Rank, sobre a temática do duplo, e afirma que:

Imagens de espelho, irmãos gêmeos, espíritos, sombras, pessoas com dupla personalidade, bonecos animados, vozes invisíveis, tudo isso é observado por Rank em contos, romances e novelas de grandes autores. Essas figuras duplas estão sempre associadas a enredos macabros, aterrorizantes, perturbadores, com personagens insanas, destrutivas, desestruturadas socialmente, nas quais o medo da morte é recorrente. (IGNATTI, in LOPONDO, 2011, p. 57).

Quando a análise de *São Bernardo* é desenvolvida com base nas figurações do duplo recorrentes ao longo do enredo, torna-se mais evidente a perturbação que Paulo Honório vivencia, o qual chega a narrar algumas passagens por meio de recursos que se aproximam daqueles mobilizados com maior frequência em “enredos macabros, aterrorizantes”, como revela o seguinte excerto:

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. (...). Agora seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. (...).
– Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota. Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e entorneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar. (...). Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos dos grilos. (RAMOS, 2010b, p. 77-78).

Enfim, vozes e rumores insólitos, sujeitos encarados como sombras, imagens desfiguradas refletidas no espelho, passeios autômatos pela casa, tudo isso está presente em *São Bernardo*, dando margem a uma nova possibilidade de leitura, interpretação e análise do romance, o qual oferece elementos e passagens que podem exemplificar as reflexões de Ignatti sobre essas e outras figuras duplas sempre aparecerem associadas a narrativas perturbadoras com personagens (e certamente narradores) insanas e destrutivas.

Como já destacado, Paulo Honório encontra-se, após a morte de Madalena, envolvido por uma atmosfera de delírio, alucinação, que beira a insanidade. Encontrar consigo mesmo em pesadelos como se fosse um lobisomem também representa o encontro do personagem com outra figuração do duplo, novamente um outro desfigurado, seu reflexo no espelho, já que se trata da imagem do homem bestializado, metamorfoseado em fera.

Assim, é possível afirmar que, além das figurações do duplo apontadas por Rank, a figura do lobisomem também pode ser entendida como uma manifestação do duplo, já que se trata, de acordo com lendas e mitos, de um homem que se transforma em monstro nas noites de lua cheia e retoma sua forma humana na manhã seguinte. Em outras palavras, trata-se do lado obscuro do sujeito encantado que surge das profundezas do inconsciente, libertando a natureza instintiva e puramente destrutiva do sujeito, metamorfoseando-o no outro (a fera) de si mesmo.

Quando se aproximam esses elementos próprios da dimensão mítica e mística - por exemplo, a figura do lobisomem e o piar ecoante de corujas mortas - do ato da escrita do livro, o que se nota é a mistura de contrários que marca a estrutura formal da narrativa, uma vez que o ponto de vista que preside a composição do livro é racional (escrita) e simultaneamente sobrenatural (piar de corujas "mortas"), ocasionando um hibridismo grotesco de elementos de proveniências diversas.

Portanto, em *São Bernardo* a função da escrita de produzir entendimento e organizar experiências passadas é turvada pela aceitação do mau-agouro, materializado no piar das corujas, e do elemento mí(s)tico, representado pela figura do lobisomem. Aquela racionalidade e objetividade que caracterizam o discurso do narrador, então, camuflam a convivência de opostos que não se anulam, mas, pelo contrário, se complementam nas malhas do texto e representam formalmente a temática da violência, motivada sobretudo pelas oposições conflitantes representadas ao longo do romance.

***São Bernardo* e o drama das contradições histórico-sociais brasileiras**

Ao longo de *São Bernardo*, há várias cenas de conflito e manifestações de violência que surgem da oposição de ideias e do choque de interesses entre os diversos personagens que povoam a narrativa. A mais explícita dessas oposições geradoras de conflito é certamente formada pelo casal protagonista, Paulo Honório e Madalena, ambos provenientes de uma classe social economicamente desprestigiada, mas submetidos a influências exteriores diversificadas.

Por exemplo, o protagonista começou a trabalhar muito jovem no eito para garantir a própria sobrevivência e, por isso, não frequentou a escola, enquanto Madalena teve oportunidade de estudar e de se formar professora com a ajuda inestimável de sua tia D. Glória, que desenvolvia vários trabalhos miúdos para conseguir sustentar a casa em que moravam e garantir os estudos da sobrinha:

Eu saía para a escola e ela punha o xale, ia cavar a vida. Tinha muitas profissões. Conhecia padres – e fazia flores, punha em ordem alfabética os assentamentos de batizados, enfeitava altares. Conhecia desembargadores – e copiava os acórdãos do tribunal. À noite vendia bilhetes no Floriano. E como o padeiro nosso vizinho era analfabeto, escriturava as contas dele num caderno de balcão. Está claro que, dedicando-se a tantas ocupações miúdas, era mal paga. (*Idem*, p. 88).

Madalena, então, possui uma formação acadêmica, formal, graças ao grande esforço da tia, e é considerada uma mulher instruída e bem educada, enquanto Paulo Honório aprendeu a ler e escrever na cadeia e nunca frequentara a escola, sendo, assim, o resultado do meio hostil em que se criou. Basta lembrar o episódio

em que é violentamente agredido pelas forças policiais após ser preso por esfaquear João Fagundes por causa de Germana, sua “namorada” na juventude.

Nesta passagem, a força que pune sujeitos que cometem crimes é traduzida pela aplicação da violência por parte dos representantes da lei socialmente consolidada: “Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi (...).”¹⁷ (*Idem*, p. 10). Na mentalidade frágil, porém ambiciosa, de Paulo Honório, aplicação da lei e restituição da ordem tornam-se, então, sinônimos de violência e opressão.¹⁸

Desse modo, todas as manifestações de violência, opressão e privação que sofreu durante a infância e juventude são reproduzidas por ele na vida adulta, quando a ética do indivíduo desaparece com a força da ética do proprietário, mas as consequências de sua opressão e violência retornam contra si próprio, colocando-o preso no centro de um círculo infernal regido pela força da violência.

¹⁷ No posfácio intitulado “Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*”, Hermenegildo Bastos afirma que “O tema da prisão (da ausência de liberdade) em Graciliano Ramos é dominante em *Memórias do cárcere*, é colocado como possibilidade real em *Angústia*, mas está presente em todos os seus livros como um tema que inclui a própria arte e que se potencializa a partir dela. A arte é o lugar em que a prisão se confronta com a possibilidade de sua superação.” (BASTOS, in RAMOS, 2013, p. 136). Com isso, a escrita de Paulo Honório representa a tentativa de superação de seu conflito interior, assim como a composição de um livro também representa uma tentativa de organização do caos interior vivenciado por Luís da Silva em *Angústia*. Essa “ausência de liberdade” presente como tema nos romances de Graciliano, vale lembrar, reflete o contexto histórico do Brasil na década de 1930, quando o autor iniciou, de fato, sua carreira literária talvez como forma de conseguir abertura para “respirar”, por meio da arte da palavra, durante uma época de forte repressão em que a possibilidade de se tornar preso político era cada vez mais iminente. Como ensina Fabio Cesar Alves, em *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*, “(...) o contexto do ano de 1935 já era o da repressão brutal muito antes do levante de novembro, como resposta de Vargas às manifestações populares na luta contra a fascismo (no Brasil, ideais encampados pela Aliança Nacional Libertadora) e, especialmente, à mobilização do movimento operário que exigia maior participação nas decisões políticas, materializada nas inúmeras greves realizadas ao longo dos anos de 1933-34. À criação da ANL, em março de 1935, o governo respondeu com a Lei de Segurança Nacional, de abril, que lhe conferia poderes especiais para reprimir atividades consideradas subversivas, além de proibir as organizações independentes de trabalhadores.” (ALVES, 2016, p. 70-71).

¹⁸ Em *Vidas Secas*, publicado em 1938, o protagonista Fabiano também percebe as forças da “justiça” como forças opressivas e violentas, principalmente quando é espancado e preso injustamente por um “soldado amarelo”. O Governo, para o simples vaqueiro, era idealizado, perfeito, nunca cometia erro algum, o que o coloca no centro de um dilema quando se depara com o soldado violento e opressor: “Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza.” (RAMOS, 2013, p. 33). Porém, Fabiano “Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: – ‘Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita.’” (*Idem, ibidem*). Dessa forma, Fabiano, assim como Paulo Honório, equipara as formas de ação da justiça com o uso da violência e opressão de seus representantes.

Apesar de os personagens centrais de *São Bernardo* apresentarem origens semelhantes, Paulo Honório, segundo Lamberto Puccinelli, representa o “drama da sobrevivência” (PUCCINELLI, 1975, p. 39), enquanto Madalena, o “drama da antecipação” (*Idem*, p. 40), o que instaura no romance o que chamou de *dilema social brasileiro*.

O drama da sobrevivência é representado pelo protagonista, o qual, por mais que se esforce para modernizar sua fazenda, revela seu *ethos* de proprietário baseado nos princípios do patriarcado decadente e ultrapassado, mas que sobrevive na figura do empresário/dono de terras, o qual nada mais é do que o resultado da metamorfose incompleta do antigo senhor de engenho patriarcal.

Ana Paula Pacheco também reflete sobre a formação do *ethos* de Paulo Honório e conclui que:

A tenebrosa mentalidade do mando rural, por um lado, e a sanha do dinheiro moderno, por outro, concorrem igualmente para a formação do *ethos* do novo dono, compondo uma mímica ideológica tão heteróclita quanto contemporânea naqueles anos 1920-1930. Essa mímica, bem como a incorporação de uma ampla gama de práticas sociais violentas, aprendida aos de cima, são temas centrais do livro, cujo andamento interpreta o sentido profundo das oportunidades abertas por aquele novo período histórico. (PACHECO, 2010, p. 71).

Como sabemos, o contexto histórico em que se passa a narrativa de *São Bernardo* é o período da “Revolução de 1930”, quando no Brasil surgia um novo setor da classe burguesa, a saber, a burguesia industrial, em oposição à decadência de um modo agrário de produção, substituído gradativamente pelo processo de industrialização e mecanização da lavoura.

Assim, durante a infância e juventude, Paulo Honório vivenciara o período em que a sociedade ainda era organizada em torno de um núcleo, a família patriarcal brasileira, cujo centro de irradiação de poder era representado pela figura do senhor de engenho, representante da Lei e da Ordem Social.

Na vida adulta, aproveita as brechas deixadas pelo declínio do patriarcado e alcança seu principal objetivo de vida: adquire a fazenda São Bernardo, toda arruinada, porém de excelentes terras para cultivar e gerar renda. Em seguida, moderniza sua propriedade, construindo igreja, escola e uma estrada de acesso à

cidade, adquirindo maquinários modernos e sofisticados e instalando luz elétrica em todas as residências.

No entanto, essa modernização é apenas aparente, uma vez que as relações de trabalho não se “modernizam” estruturalmente. Paulo Honório representa o novo senhor de engenho de formação patriarcal inserido no sistema capitalista e mecanizado de produção. Os resquícios da época da decadente família rural convivem com as novas formas de organização social de maneira conflitante no regime romanesco.

Com isso, esse conflito de opostos aparece representado formalmente no romance, por meio da figura do próprio narrador, que desenvolve uma narrativa memorialista e reelabora no presente alguns episódios do passado de maneira cronologicamente organizada. A narrativa de *São Bernardo* é construída, portanto, por um narrador que revisita no presente (tempo da enunciação) o passado (tempo do enunciado) que se tornou constitutivo, força construtiva e estruturadora.

Por extensão, o romance representa temática e estruturalmente as contradições histórico-sociais brasileiras, muito marcantes no período em que se passa a narrativa. Essas contradições refletem os resquícios de uma ordem patriarcal decadente que não foi totalmente superada devido à lentidão do processo de mudança para um outro modo de organização social. Isto significa, então, que a sociedade brasileira ultrapassou historicamente o patriarcado, mas não o superou por completo, deixando sobreviver alguns traços que se enraizaram na estrutura social e aparecem como componentes constitutivos das novas formas de relação social.

Como Paulo Honório passou por esse período de profundas transformações, ele pode ser considerado um personagem de transição e decadência, que se tornou um proprietário de terras com um comportamento típico do antigo senhor de engenho e, por isso, não encontra respaldo para legitimar suas ações.

De modo geral, portanto, o contexto em que se encontra Paulo Honório é marcado principalmente pelo aspecto de mudança de sistemas sociais. E como todo processo de transição de um sistema de organização social para outro gera desestabilização em toda a sociedade, devido principalmente à alteração de princípios e valores, o sintoma predominante é a tensão e o conflito de ideais nos diversos segmentos sociais.

Em *São Bernardo*, a tensão entre um passado divorciado do presente e da perspectiva de futuro é representada pela presença de dois personagens em conflito. Paulo Honório, conforme destacado, encarna o “drama da sobrevivência”, e Madalena, o “drama da antecipação”, pois “(...) tem em mente o futuro: pensa que a realidade está racionalmente organizada e que o funcionamento das instituições obedece à ordem legal, regular, impessoal.” (PUCCINELLI, 1975, p. 39).

O conflito que se instaura entre o casal inicia-se com a tentativa frustrada de Paulo Honório possuir Madalena como mais uma propriedade. Na verdade, à luz das ideias do pensador alemão Karl Marx, o casamento pode ser compreendido como “(...) indiscutivelmente uma forma de propriedade privada exclusiva.” (MARX, 2001, p. 136). Porém, o fato de se realizar o casamento entre os personagens não significa a aceitação da esposa em ser tratada pelo marido como mais uma propriedade, e é justamente essa insubmissão um dos elementos que também despertam os sentimentos agressivos do protagonista.

A negociação matrimonial favorece Paulo Honório, cuja intenção principal era conseguir uma esposa que lhe garantisse um herdeiro para ocupar seu “trono” e dar continuidade a seu “reinado”, como uma forma de transmissão de poder entre gerações, assim como ocorria, por exemplo, no modelo político do regime monárquico brasileiro.

Não sendo capaz de realmente possuir a esposa como propriedade, o protagonista começa, então, a desconfiar das atitudes de Madalena, que visitava com frequência a casa dos trabalhadores do eito, levando vestidos e sapatos para suas esposas, e demonstrava elevado grau de instrução ao conversar com Luís Padilha e Seu Ribeiro, o que desagradava muito o protagonista: “Não gosto de mulheres sabidas.” (RAMOS, 2010b, p. 103).

O conflito entre o casal instala-se de maneira sistêmica quando, sob o ponto de vista do protagonista, atinge uma dimensão político-ideológica. Paulo Honório, que pode até mesmo ser considerado uma espécie de personagem alegórica do capitalismo em ascensão no Brasil na década de 1930¹⁹, começa a considerar a

¹⁹ A interpretação de Paulo Honório como representação do capitalismo em ascensão pode ganhar respaldo nas palavras de Karl Marx, que afirma, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, que, “Com a transformação do escravo em trabalhador *livre*, ou seja, em *assalariado*, também o proprietário agrário se converte em senhor da indústria, em capitalista.” (MARX, 2001, p. 126, *destaques do autor*). Como no momento em que narra sua história Paulo Honório possui cinquenta anos e como a maior parte do enredo desenvolve-se no início da década de 1930, é possível concluir

esposa como comunista e, por isso, ela representaria um grande obstáculo para o “progresso” de São Bernardo: “Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando.” (*Idem*, p. 100).

Outro motivo que também incentiva o conflito entre Paulo Honório e Madalena é o forte sentimento de ciúmes que o protagonista desenvolve em relação à esposa. Seu olhar atento e vigilante novamente aparece na narrativa como metáfora da opressão exercida por Paulo Honório, e, desta vez, como metáfora do desejo de dominar e controlar Madalena: “Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. (...). E, pelas quatro janelinhas abertas aos quatro cantos do céu, contemplava a paisagem. Por uma delas via embaixo um pedaço do escritório, uma banca e, sentada à banca, minha mulher escrevendo.” (RAMOS, 2010b, p. 120).

A localização em que se encontra o protagonista nesta cena é muito simbólica, pois é a partir de um olhar lançado de cima para baixo que o proprietário observa Madalena no escritório. Sua posição de superioridade e o exercício de controle em relação a sua esposa são representados pela configuração dos espaços nesta cena. Paulo Honório, “Quinze metros acima do solo (...).” (*Idem, ibidem*), direciona seu olhar para baixo, observando o escritório da casa-grande, onde se encontra a mulher escrevendo.

Além de dirigir a atenção para a esposa, o protagonista também observa suas plantações, suas propriedades, seus trabalhadores, enfim, tudo o que lhe pertence, e a reiteração do pronome possessivo “nosso” e suas variáveis representa formalmente aquele forte sentimento de propriedade que o caracteriza:

E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nosso pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. (...). E se há ali perto inimigos morrendo, sejam embora inimigos de pouca monta que um moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. (*Idem*, p. 120-121, *grifos nossos*).

que o protagonista nasce no final do século XIX, antes mesmo da Abolição da Escravidão, vivenciando, assim, essa “transformação do escravo em trabalhador livre” de que trata Marx.

O olhar de Paulo Honório, que contempla do alto tudo o que lhe pertence, pode ser interpretado como dominador e controlador, e, de modo geral, é o olhar de Paulo Honório que predomina na narrativa. A única referência significativa ao olhar de Madalena acontece após seu suicídio, quando o protagonista observa seu corpo inerte e seus “olhos vidrados”: “Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado.”²⁰ (*Idem*, p. 128).

É importante destacar que a imagem dos “olhos vidrados” também aparecerá mais tarde em *Angústia*, na figura de Padre Inácio, e será semantizada por outros olhares vigilantes presentes ao longo do enredo. *São Bernardo*, portanto, antecipa algumas metáforas que reaparecerão no romance seguinte e constituirão uma imagem recorrente na obra de Graciliano Ramos, juntamente com as manifestações de violência e opressão em relação ao outro.

No caso de *São Bernardo*, o ritmo da opressão e desconfiança exercido por Paulo Honório em relação a sua esposa intensifica-se de modo a configurar uma forma de violência psicológica insuportável para Madalena, que demonstra seu desejo de autonomia por meio do suicídio. Assim, sua autonomia e resistência em relação ao marido afirmam-se na opção pelo ato suicida, que representa a manifestação final do domínio de si.

De acordo com Artur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*, o sujeito que comete o suicídio não deseja a morte, mas, antes de tudo, a vida, entretanto a vida livre das condições que o levam a optar pelo não-querer viver da maneira como vive. E esta opção representa, segundo o filósofo alemão, o único e verdadeiro ato de livre-arbítrio do ser humano:

²⁰ A imagem de Madalena morta, com os “olhos vidrados”, “espuma nos cantos da boca”, mãos “duras e frias”, e o “coração, parado”, ou seja, imagem recordada de forma fragmentada por Paulo Honório no momento em que desenvolve sua narrativa, lembra a figura feminina que jaz morta sob as águas de um rio no soneto “Paisagens de inverno II”, do poeta simbolista português Camilo Pessanha. Nesse poema, o eu lírico recorda-se da imagem da mulher amada submersa, afogada, fragmentada pelo olhar do sujeito poético que expressa sua dolorosa perda: “(...) Águas claras do rio! Águas do rio, / Fugindo sob o meu olhar cansado, / Para onde me levais meu vão cuidado? / Aonde vais, meu coração vazio? / Ficai, cabelos dela, flutuando, / E, debaixo das águas fugidias, / Os seus olhos abertos e cismando... / Onde ides a correr, melancolias? / — E refractadas, longamente ondeando, / As suas mãos translúcidas e frias...” (PESSANHA, 2009, p. 66). É possível notar que o poeta português cria, de modo único, uma rede de imagens sobrepostas a partir da inspiração na clássica figura feminina shakespeariana da tragédia *Hamlet*: Ofélia, cujo corpo é encontrado submerso pelas águas de um rio após cometer suicídio devido a uma desilusão amorosa.

O suicida quer a vida; não está descontente senão das condições em que a vida se lhe oferece. Destruindo o corpo não renuncia ao querer-viver, mas unicamente ao viver. Deseja a vida, aceitaria a existência e a afirmação fácil do seu corpo, e é porque um concurso estranho de circunstâncias não lhas concede que sofre até esse ponto. O próprio querer-viver se encontra de tal modo impedido no fenômeno desse indivíduo isolado, que não pode a sua mercê desenvolver nele as suas aspirações. (SCHOPENHAUER, 1958, p. 213).

Madalena não suporta o ritmo da dependência que lhe é imposto por Paulo Honório e decide cometer o suicídio por envenenamento como forma de exercer total controle sobre si mesma. O suicídio poderia ser equivocadamente interpretado em *São Bernardo* como manifestação de um momento de loucura vivenciado por Madalena, o que justificaria classificar o ato suicida como sendo fruto do irracional.

No entanto, o controle que a professora exerce de sua própria vida, a ponto de demonstrar seu poder de decisão sobre até quando deseja viver, revela que a opção pelo suicídio tem uma origem racional, de controle absoluto sobre a vida e a morte²¹. Além disso, outro elemento que confirma essa ideia é a carta de despedida escrita para Paulo Honório no dia anterior ao suicídio, "(...) uma carta extensa em que se despedia de mim." (RAMOS, 2010b, p. 129).

Essa carta de despedida escrita por Madalena representa um forte indício de que o suicídio foi um ato premeditado, fruto da razão. Sendo, portanto, uma ação planejada, é viável afirmar que se trata de um ato calculado de violência contra o próprio corpo, com uma finalidade: exercer domínio pleno sobre a própria vida e, por extensão, a própria morte.²²

Segundo Schopenhauer, o ato suicida representa o desejo do querer-viver, não sendo, portanto, uma recusa da vida em si, mas uma não aceitação de

²¹ Assim como para Machado de Assis, Shakespeare pode ser considerado uma importante fonte de inspiração também para Graciliano Ramos. A tragédia *Otelo*, por exemplo, base do romance *Dom Casmurro*, também pode ter servido como base para Graciliano pensar a figura de Paulo Honório e seu drama pessoal. No caso da tragédia *Hamlet*, a amada do protagonista, Ofélia, por sua vez, pode ser compreendida como uma considerável antecessora de Madalena, no que diz respeito a sua radical decisão de se insurgir contra o comportamento do companheiro, por exemplo, e de tirar a própria vida, como já destacado anteriormente.

²² É interessante notar que neste momento o duplo reaparece de maneira análoga à figura do duplo recorrente na obra de Edgar Allan Poe, uma vez que Madalena morta radicaliza a imagem de um cadáver em vida, o próprio Paulo Honório, reificado pelo dinheiro e propriedade e deformado pela obsessão persecutória e paranoica do ciúme.

determinadas condições da vida. (SCHOPENHAUER, 1958, p. 213). E, como destacado, Madalena comete o suicídio como uma opção premeditada e racional, o que configuraria um tipo de manifestação do querer-viver, livre das condições que a vida lhe impõe.

De modo geral, a opção pelo suicídio reafirma a independência de Madalena em relação ao marido e revela que a violência psicológica sofrida foi o principal motivo para a realização do ato suicida. É importante destacar que essa forma de violência é alimentada pelo ciúme de Paulo Honório, que gera desconfiança e desaprovação das atitudes de Madalena, vista pelo marido como uma “Comunista, materialista.” (RAMOS, 2010b, p. 101), destruidora de tudo o que ele havia construído.

Além disso, a violência psicológica também é intensificada pelo desejo de violência física reprimido por Paulo Honório: “O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca.” (*Idem*, p. 106). Essa repressão de instintos agressivos funciona como combustível para a prática da violência psicológica, manifesta por meio de agressões verbais, ofensas e acusações improváveis.

O ponto alto do desejo de violência física surge a partir da forte desconfiança de Paulo Honório, que chega a suspeitar que Madalena o traía, hipótese nunca comprovada pelo proprietário: “E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr o dia inteiro.” (*Idem*, p. 114).

Esse desejo de matar a esposa supostamente adúltera para lavar com sangue a honra ofendida tem relação com um episódio narrado por Paulo Honório sobre o assassinato praticado por Jaqueira após se cansar das traições da esposa. A micronarrativa, que apresenta a reiteração de uma mesma fala que formaliza a constante repetição das traições da esposa, enfatiza o uso da violência praticada pelo marido traído, que planeja uma tocaia para assassinar um dos homens que frequentavam sua casa, a fim de lavar com sangue sua honra maculada pela esposa infiel:

Jaqueira era um sujeito empambado, e os moleques, as quengas de pote e esteira, batiam nele. Jaqueira recebia as pancadas e resmungava:

– Um dia eu mato um peste.

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

– Um dia eu mato um peste.

Matou. Escondeu-se por detrás de um pau e descarregou a lazarina bem no coração de um freguês. No júri, cortaram a cabeça por seis votos (patifaria). Saiu da cadeia e tornou-se um cidadão respeitado. Nunca mais ninguém buliu com o Jaqueira. (*Idem*, p. 110).

No Brasil patriarcal do início do século XX parecia comum o homem traído lavar com sangue a honra ofendida devido ao adultério praticado pela esposa. A posição social do homem, a quem a mulher deveria respeitar e ser subordinada, quando abalada só poderia ser restituída por meio da prática da violência, vista como uma forma de solução de conflitos e restauração da dignidade do homem.

Essa posição do homem, visto como socialmente superior à mulher, garantia-lhe o “direito” de zelar por sua honra e conservar a integridade de sua imagem por meio do uso da violência caso fosse necessário. Trata-se de um traço cultural típico da estrutura do sistema patriarcal brasileiro que infelizmente ainda permanece na base dos códigos cultural e social do Brasil contemporâneo como sintoma da não superação de valores patriarcais até hoje encontrados na sociedade.

De acordo com Mariza Correa, no livro *Os crimes da paixão*, a fundamentação histórica da existência da violência no Brasil “(...) apoiar-se-ia na tradição de um patriarcalismo brasileiro onde a honra sempre foi lavada com sangue – não apenas a honra dos maridos traídos, mas também a de pais a quem os filhos foram desleais, ou a de coronéis indignados com a traição de seus capangas.” (CORREA, 1981, p. 18).

Com base no pressuposto de que a violência representa uma herança cultural dos tempos em que a sociedade organizava-se segundo os princípios da família patriarcal brasileira, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior também desenvolve considerações relevantes sobre o fenômeno da violência especificamente no contexto do patriarcado nordestino, em seu estudo intitulado *Nordestino: uma invenção do falo* – Uma história do gênero masculino (Nordeste - 1920/1940), em que busca compreender a figura do homem nordestino, caracterizado sobretudo pela forma de encarar o mundo ao seu redor a partir de um ponto de vista predominantemente patriarcal.

De acordo com o historiador, “O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, capaz de resgatar aquele patriarcalismo.” (ALBUQUERQUE, 2003, p.162).

É importante destacar que estas considerações foram baseadas em alguns estereótipos que marcam a figura do homem nordestino, como o historiador deixa claro quando afirma que o “nordestino é definido”, ou seja, é visto e considerado por grande parte da sociedade brasileira a partir daquelas características mais marcantes.

No caso de *São Bernardo*, o que se observa é que Paulo Honório, por um lado, representa o contrário desse estereótipo que envolve a figura do homem nordestino, uma vez que o protagonista do romance, apesar de ser nordestino, natural de Alagoas, não se situa na contramão do mundo moderno, pois, após a aquisição da fazenda São Bernardo, incorpora elementos próprios desse mundo ao ambiente rural de sua propriedade, com a principal intenção de modernizá-la para a geração de capital.

Por outro lado, Paulo Honório reúne outras características apontadas pelo historiador, revelando-se, ao longo de sua narrativa, como um homem “de costumes conservadores, rústicos, ásperos, capaz de resgatar aquele patriarcalismo.” Portanto, a partir das características apresentadas por Durval Muniz, o protagonista representa uma contradição em si mesmo, já que reúne os costumes típicos do homem nordestino, sobretudo como este era visto na primeira metade do século XX, mas não se coloca em oposição ao processo de modernização técnica que atinge o Brasil nesse período.

A iniciativa de modernização da fazenda encontra forte resistência devido aos traços de uma tradição patriarcal que ainda sobrevive na alma de Paulo Honório. O processo de modernização, então, acaba sendo superficial, apenas de aparência, em detrimento de uma profunda estrutura social ainda marcada pelos padrões de convívio próprios da ordem patriarcal impostos pelo proprietário de São Bernardo.

Desse modo, forças de uma mudança modernizadora entram em choque com as forças de uma tradição que persiste em continuar nas bases da organização social brasileira, e o resultado é um dilema social em que o novo não se consolida em sua plenitude, mas unicamente na camada superficial da sociedade, por força

estruturante e permanente de uma tradição que se apresenta como praticamente imutável.

O comportamento agressivo, violento, de Paulo Honório em relação a Madalena relaciona-se com este dilema social marcado pelo embate de forças que se abafam e diluem seus propósitos, pois toda vez que o protagonista sente desejo de agredir sua esposa ele acaba reprimindo seus instintos agressivos, de “macho” supostamente traído, que deseja lavar sua honra maculada com sangue, tal como orientam os princípios do patriarcalismo brasileiro:

Ferviam dentro de mim violências desmedidas. As minhas mãos tremiam, agitavam-se em direção a Madalena. Apertei-as para conter os movimentos (...). O que me espantava era a tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la.” (RAMOS, 2010b, p. 122-123).

Todas as vezes que o protagonista aparece tomado por uma brutalidade aparentemente incontrolável, o que chama a atenção é a capacidade demonstrada de controlar os impulsos agressivos e os instintos destrutivos que o incentivariam a praticar violência física contra sua esposa. Ao longo da narrativa, o que se percebe é o forte desejo de agredi-la fisicamente; no entanto, a repressão desses instintos agressivos intensifica a violência psicológica praticada por Paulo Honório.

Os sintomas dessa manifestação de violência começam, então, a surgir no plano do próprio corpo da esposa oprimida, “Tão franzina, tão delicada! Ultimamente ia emagrecendo.” (*Idem*, p. 107). A tortura psicológica sofrida por Madalena reflete-se no corpo frágil que emagrece, representando a violência psicológica intensa que pode gerar sérias consequências físicas ao sujeito oprimido.

De acordo com Jurandir Freire Costa, “Via de regra, costuma-se classificar de ‘violenta’ toda experiência físico-psíquica que pela *repetição* ou *intensidade* ultrapassa a capacidade de absorção do aparelho psíquico.” (COSTA, 2003, p. 120, *destaques do autor*). Tendo isso em vista, uma experiência violenta só pode ser, de fato, violenta dependendo do sujeito agredido, uma vez que a capacidade para lidar com manifestações de violência pode variar de um sujeito para outro, além de que “A violência só existe quando a atitude do mais forte é interpretada no sentido sugerido pela representação.” (*Idem*, p. 123).

No caso de Madalena, a repetição e a intensidade da violência psicológica sofrida ultrapassam essa capacidade de absorção, chegando a se revelar no plano físico do próprio corpo e a impulsionar a jovem professora a cometer o ato suicida, deixando seu corpo inerte estirado, como se fosse para ser contemplado²³, sobre o leito do casal, de “olhos vidrados”, como se “quisesse ver”, após a morte, a reação do marido tirano ao deparar-se com seu cadáver e perceber que realmente nunca lhe seria possível controlá-la.

Segundo Costa, toda manifestação de violência apresenta uma relação entre três elementos: “(...) a lei, seu intérprete e o sujeito violentado.” (*Idem*, p. 126). Essa triangulação, de acordo com o psicanalista, pressupõe uma infração à lei (elemento mais amplo e geral) e um tipo de infração cometida pelo sujeito que sofre a violência (elemento particular).

Em *São Bernardo*, a temática da violência pode ser analisada a partir desses três elementos básicos, dentre os quais Paulo Honório representa o intérprete de uma Lei Patriarcal que se encontra em decadência quando se torna proprietário das terras de São Bernardo, e Madalena, por sua vez, representa claramente o sujeito violentado, que “infringe” uma Lei preestabelecida, interpretada e aplicada pelo marido. Desse modo, “Não é o pai que cria a Lei; é a Lei que cria o pai.” (*Idem*, p. 47).

Essa Lei Patriarcal em que se formou Paulo Honório não encontra mais respaldo em um sistema social em transição, o que gera o drama da inadaptação à realidade vivenciado pelo herói, sujeito incapacitado para enfrentar as novas demandas de um contexto histórico marcado por profundas alterações de práticas e valores. Neste momento, é interessante lembrar a micronarrativa sobre Seu Ribeiro, o guarda-livros responsável por cuidar das finanças da fazenda e que representa no romance um contraponto em relação ao protagonista.

²³ No artigo “Ofélia morta – do discurso à imagem”, a filósofa Márcia Tiburi reflete sobre a representação da morte de personagens femininas em algumas pinturas e alguns textos trágicos, e conclui que “A morte de uma mulher é a contemplação absoluta: o ‘puro olho do mundo’, para usar uma expressão cara à estética de Schopenhauer. A mulher que pode ser contemplada é a morta, que só pode ser contemplada como morta. (...). Guimarães Rosa faz o mesmo com o corpo de Diadorim quando finaliza *Grande Sertão Veredas* (1986). Pela narrativa ele consegue seu momento máximo na cena trágica em que ‘enquadra’ Diadorim como corpo de mulher morta a ser contemplada. É nesse enquadramento pela narrativa de memória da imagem de uma mulher morta que ele a transforma em mulher, após todo um processo narrativo em que essa mulher é ocultada sob as vestes de um homem. O contrário também é válido. Diadorim é enquadrada e assim revelada, enquanto antes era escondida, porque é mulher e só assim pode ser vista. Como se, por ser mulher, não lhe coubesse outro destino no contexto da narrativa.” (TIBURI, 2010, p. 315).

Paulo Honório conta que viu Seu Ribeiro pela primeira vez na *Gazeta do Brito* e de imediato simpatizou com ele. O senhor alto, magro, de setenta anos de idade e visivelmente infeliz já fora tratado como major em sua mocidade pelos moradores do povoado onde vivia. Todos respeitavam o major Ribeiro, responsável pela manutenção da ordem e da justiça de seu povoado, pois “Não havia soldados no lugar, nem havia juiz.” (RAMOS, 2010b, p. 27). E como também não havia padre no povoado, a mulher do major Ribeiro rezava o terço nas casas dos moradores e narrava histórias de santos para as crianças do local.

Típico senhor patriarcal, o major impunha respeito e admiração. Morava com sua pequena família na casa-grande do povoado, em frente da qual, nas noites de São João, todos se reuniam ao redor da majestosa fogueira que se montava. Também possuía grandes algodoais que, nas épocas de colheita, chamavam a atenção dos trabalhadores, todos convivendo sem distinção de classe ou etnia: “E os pretos não sabiam que eram pretos, e os brancos não sabiam que eram brancos.” (*Idem*, p. 28). No entanto, com o passar do tempo, o processo de modernização alcançou o povoado do major Seu Ribeiro, e as transformações sociais foram inevitáveis:

O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia. Trouxeram máquinas – e a bolandeira do major parou. Veio o vigário, que fechou a capela e construiu uma igreja bonita. As histórias de santos morreram na memória das crianças. Chegou médico. Não acreditava nos santos. A mulher de Seu Ribeiro entristeceu, emagreceu e finou-se. O advogado abriu consultório, a sabedoria do major encolheu-se – e surgiram no foro numerosas questões. Efetivamente a cidade teve um progresso rápido. Muitos homens adotaram gravatas e profissões desconhecidas. Os carros de bois deixaram de chiar nos caminhos estreitos. O automóvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema. E impostos. As moças e os rapazes não rodeavam, de braço dado, as fogueiras de S. João: dançavam o tango, no fervo. (*Idem*, p. 28-29).

A transição de um sistema social organizado em torno da figura de um patriarca, senhor e latifundiário, com vastas terras e plantações, chefe político local respeitado e admirado por todos e detentor de conhecimentos diversificados, a transição desse modelo de organização social para um sistema caracterizado

sobretudo pela divisão do trabalho provoca a gradual extinção dos respeitadores senhores patriarcas, como Seu Ribeiro, por exemplo.

Outros personagens da literatura brasileira também representam esse mesmo drama, como o Coronel José Paulino e o Coronel Lula de Holanda, que figuram respectivamente nos romances *Menino de engenho* e *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, escritor da chamada “geração de 30”, juntamente com outros autores e intelectuais, como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, dentre outros.

No caso dos romances de José Lins, o que proporciona a decadência do sistema patriarcal é o desajuste dos Coronéis José Paulino e Lula de Holanda com a nova realidade emergente resultante do declínio do sistema de produção organizado em torno dos engenhos nordestinos, nas primeiras décadas do século XX. Os proprietários são figuras dissonantes em um contexto que anuncia o novo sistema de produção e organização social, baseado na industrialização e mecanização da lavoura.²⁴

Com relação a *São Bernardo*, Seu Ribeiro também representa esse patriarca decadente, destituído de suas antigas posses e poder. Certo dia, na *Gazeta do Brito*, em Maceió, conta sua história de ascensão e declínio a Paulo Honório, que, por sua vez, a reproduz em sua narrativa e formula uma opinião crítica ao final, como revela a passagem em que se dirige ao patriarca decadente: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo.” (*Idem*, p. 29).

Esse ponto de vista do protagonista revela sua desconsideração pelo sujeito “atropelado” pelo processo de modernização, que é representado, a propósito, pela imagem de uma máquina, o carro, signo da modernidade e do progresso, já utilizado por outros autores, como Alcântara Machado, por exemplo, em seu livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de 1927.

²⁴ Em minha Dissertação de Mestrado, desenvolvi uma análise do romance *Menino de engenho*, livro de estreia de José Lins do Rego, levando em consideração o contexto histórico brasileiro das primeiras décadas do século XX, época em que se passam as histórias dos romances do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar. De modo geral, o que pude concluir, com base em vários estudiosos e pensadores, é que, no Brasil do início do século XX, “O conjunto de transformações proporcionadas pela transição de um sistema de organização social para outro e o desejo das novas elites em promover a modernização e o progresso do país de modo acelerado geraram um grande processo de desestabilização em toda a sociedade e cultura brasileiras, e o sintoma de toda essa tensão foram as diversas manifestações de violência dentro da própria estrutura familiar e nos vários estratos sociais.” (MARQUES, 2012, p. 53).

Anos mais tarde, Clarice Lispector também utilizaria a imagem do automóvel como metáfora do impiedoso processo de modernização, que atropela o sujeito incapaz de acompanhar o ritmo acelerado que se impõe, como no caso da personagem Macabéa, da novela *A Hora da Estrela*, de 1977, literalmente atropelada no final da narrativa por uma Mercedes-Benz, cujo símbolo é uma estrela de três pontas, que constitui uma referência ao título da novela e uma alusão à hora do automóvel, da máquina, de um mundo mecanizado e de um processo de modernização desenfreado.

Em todos os casos, as personagens são vítimas de uma forma de violência imposta por esse processo de modernização e transformação da sociedade. Gaetaninho, personagem do conto homônimo de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, e Macabéa perdem a vida após serem literalmente atropelados por esse processo. O bonde do conto “Gaetaninho” e a Mercedes-Benz que atropela Macabéa são metáforas da violência contra o sujeito que vive na urbe moderna, cada vez mais mecanizada e com um ritmo de vida que se acelera gradativa e ininterruptamente.

Em *São Bernardo*, Seu Ribeiro, de acordo com o ponto de vista de Paulo Honório, parece haver sido atropelado por um automóvel por não haver conseguido acompanhar o processo acelerado de modernização e transformação da sociedade. A violência desse processo atinge o decadente patriarca, incapaz de se adaptar rapidamente a um novo modo de organização social, e a consequência sofrida é a sua inevitável marginalização: “Seu Ribério enraizou-se na capital. Conheceu enfermarias de indigentes, dormiu nos bancos dos jardins, vendeu bilhetes de loterias, tornou-se bicheiro e agente de sociedades ratoeiras.” (*Idem*, p. 29).

Dentro do contexto geral do romance, a micronarrativa de Seu Ribeiro representa a violência sofrida pelo sujeito frente ao acelerado processo de modernização e transformação social. Essa micronarrativa sobre a transformação do povoado em vila e da vila em cidade, que tem como consequência a derrocada de Seu Ribeiro como senhor patriarcal, espelha o ritmo acelerado de transformação da fazenda São Bernardo imposto por Paulo Honório, “atropelando” todos aqueles que representam um obstáculo para a concretização de suas intenções.

A violência do protagonista, sob este ponto de vista, reflete o próprio contexto histórico da década de 1930, época em que se passa a narrativa, marcada pela violência característica de um incipiente sistema industrial de base pré-capitalista que se instalava no país, e cujo ritmo acelerado, em nome do desejo de progresso,

desprezou a condição humana, destronou senhores de engenho e atropelou (literal ou metaforicamente) aqueles que não acompanharam o ritmo desenfreado imposto pelo processo modernizador.

A representação do herói problemático na Era do Capitalismo Moderno

A leitura interpretativa do romance *São Bernardo* a partir de algumas das mais importantes teorias formuladas por Karl Marx ganha mais coerência e relevância quando se observam sobretudo a biografia de Graciliano Ramos, preso acusado de práticas comunistas e posteriormente filiado ao PCB - Partido Comunista Brasileiro, e a forte influência que as ideias marxistas tiveram principalmente em seu segundo romance, a começar pela própria figura central em *São Bernardo*, o narrador protagonista Paulo Honório, oriundo de uma classe social economicamente desprestigiada, que almeja tornar-se proprietário da fazenda onde foi trabalhador do eito durante a juventude, para produzir lucro a partir de investimentos na agricultura.

O desejo de ascensão social movido pelo desejo de se tornar proprietário de um meio de produção impulsiona Paulo Honório a buscar seu principal objetivo de vida. Ao adquirir as terras de São Bernardo, o protagonista poderia ser interpretado como a representação do típico burguês, proprietário de um meio de produção e de trabalhadores que lhe garantem o padrão de vida a partir da *mais-valia*.²⁵

A trajetória de vida do herói revela que sua verdadeira intenção não se limita a adquirir São Bernardo apenas como uma propriedade rural onde pudesse viver a partir do cultivo de suas plantações e de suas criações. Paulo Honório afirma que sempre desejou possuir as terras da fazenda e, quando alcança essa finalidade, inicia o processo de modernização da nova propriedade, transformando-a em um meio de produção para a geração de capital a partir do emprego de mão de obra assalariada.²⁶

²⁵ Conceito marxista segundo o qual existe uma diferença entre o valor total de um produto produzido pelo trabalhador e o valor global dos meios de produção e do trabalho desenvolvido, o que constitui a base do lucro no sistema capitalista de produção. (FERACINE, 2011, p. 66).

²⁶ Karl Marx, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, evocando o filósofo e economista britânico Adam Smith, afirma que “A única causa que motiva o proprietário de um capital, antes de o aplicar na agricultura ou na manufatura ou num ramo particular da venda por atacado ou do comércio varejista, é o ponto de vista do próprio lucro.” (MARX, 2001, p. 84). Paulo Honório parece representar essa dinâmica, pois deixa claro sua intenção de adquirir as terras de São Bernardo a fim de investir na revitalização das terras para a geração de lucro a partir da agricultura, como demonstra a seguinte passagem em que aparece perguntando sobre a fazenda ao então dono das terras, Luís Padilha:

Caso Paulo Honório fosse entendido como representante do típico burguês, o grau de complexidade que envolve a compreensão sobre o protagonista seria reduzido ao conceito do que significava ser um “burguês” no Brasil da década de 1930. A dificuldade em definir Paulo Honório pode ter sido o elemento que supostamente levou Carlos Nelson Coutinho a caracterizá-lo não por meio de um conceito definido, estanque, mas a partir da expressão “burguês *em construção*” (COUTINHO, 2011), ou seja, em processo (incompleto) de (de)formação ao longo da narrativa.

Com relação a essa complexidade em torno da figura de Paulo Honório, Fábio Cesar Alves, em *Armas de papel*, lembra das considerações de Valentim Facioli, para quem o romance *São Bernardo* apresenta “(...) um narrador supostamente arrependido que ‘ousa confessar tudo para melhor aliciar e persuadir’, um sujeito dividido entre a ‘sociabilidade bárbara e brutal do coronel e uma outra, potencialmente democrática e burguesa.’” (ALVES, 2016, p. 48).

No estudo *O burguês – entre a história e a literatura*, o crítico italiano Franco Moretti aponta como principais características do típico burguês alguns atributos, dentre os quais apenas alguns constituem Paulo Honório, enquanto outros não podem ser usados para caracterizá-lo, pois representam traços contrários àqueles que o caracterizam:

A principal razão provavelmente se encontra no próprio burguês. No decurso do século XIX, uma vez superado o estigma contra a “nova riqueza”, acumularam-se alguns atributos recorrentes em torno dessa figura: energia, acima de tudo; comedimento; clareza intelectual; honestidade comercial; um forte senso de metas. Todos “bons” atributos, mas não bons o bastante para se equiparar ao tipo de herói – guerreiro, cavaleiro, conquistador, aventureiro – com o qual a narrativa ocidental contara, literalmente, durante milênios. “A bolsa de valores é um substituto precário do Santo Graal” – escreveu Schumpeter com escárnio –, e a vida dos negócios, “no escritório, em meio a colunas de cifras”, está fadada a ser “essencialmente anti-heroica.” (MORETTI, 2014 p. 24).

“Achei a propriedade em cacos: mato, lama, e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente! (...) – Por que é que você não cultiva S. Bernardo? – Como? Perguntou Padilha esfregando os olhos por causa da fumaça e encostando-se a um mamoeiro que murchava ao calor do fogo. – Tratores, arados, uma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende, sendo bem aproveitado?” (RAMOS, 2010b, p. 13).

No caso de Paulo Honório, é notória a “energia” mobilizada para alcançar seu principal objetivo de vida, assim como também é possível identificar “um forte senso de metas” que o protagonista possui. No entanto, os outros atributos do típico burguês apontados por Moretti, como “comedimento”, “clareza intelectual” e “honestidade comercial”, não condizem com as ações praticadas pelo proprietário ao longo de sua história de vida.

Com isso, a proposta de interpretação mais coerente com a narrativa como um todo é na verdade considerar Paulo Honório como um herói problemático²⁷, sobretudo por se encontrar em um momento social também problemático: o desajuste proporcionado pela convivência de um projeto de modernização a partir dos princípios de uma economia de base pré-capitalista e as formas de organização social e relação de trabalho baseadas nos princípios do patriarcado rural brasileiro em decadência.

Dessa forma, se o protagonista fosse compreendido como representante da burguesia, a dimensão social complexa em que se encontra perderia relevância, e o herói problemático passaria a ser definido como um típico burguês detentor de uma propriedade privada com meios de produção que lhe garantem a geração de capital.

Neste momento, é importante lembrar que, após sair da prisão, Paulo Honório incansavelmente persegue o capital, “(...) viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas.” (RAMOS, 2010b, p. 11).

De acordo com Marx, as formas de trabalho representam, na economia política, atividades de aquisição, que exigem tempo e esforço por parte do sujeito. Todavia, na economia política o trabalhador passa a ser compreendido como um animal, cujas necessidades vitais limitam-se unicamente às necessidades corporais. (MARX, 2001, p. 74).

Em alguns momentos de *São Bernardo* é possível observar Paulo Honório comparando seus trabalhadores a animais, em uma posição de superioridade que

²⁷ O exemplo clássico do herói problemático na literatura é o personagem Édipo, da tragédia grega *Rei Édipo*, de Sófocles. Também considerado como um dos principais exemplos de herói trágico, Édipo não conhece suas origens, não sabe quem são seus pais, o que lembra a condição de Paulo Honório, que também desconhece suas origens familiares, mesmo possuindo certidão de nascimento, a qual apenas “(...) menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe.” (RAMOS, 2010b, p. 9).

poderia indicar um possível esquecimento de suas origens. No entanto, o narrador, no momento em que conta sua história, não oculta sua procedência; pelo contrário, confessa seu passado de miséria e se coloca acima de sua classe social, o que representa um dos principais motivos de sua derrocada:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes. (...). Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. (...) devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. (RAMOS, 2010b, p.141-142).

Além de considerar seus trabalhadores e os filhos destes como animais, Paulo Honório trata Madalena como “fêmea”, “galinha”, “perua” e “cachorra” (*Idem*, p. 107-108), e até mesmo o próprio filho é visto como “bezerro desmamado”²⁸ (*Idem*, p. 94). Nem os amigos que frequentam sua casa aos finais de semana escapam do ponto de vista zoomorfozador do protagonista: “Os outros continuavam a zumbir. Sebo! Uns insetos.” (*Idem, ibidem*).

²⁸ Em *Infância*, o menino protagonista era constantemente agredido e humilhado pelos mais velhos, de modo especial por seu pai e sua mãe, a qual chegou inclusive a apelidá-lo de “bezerro encourado” e “cabra cega” após o menino contrair uma grave conjuntivite que o impedia de enxergar durante semanas e o obrigava a andar pela casa de modo desajeitado e tateante: “Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega (...). Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considere-me um pupilo enfadonho, aceito a custo.” (RAMOS, 1970, p. 153). Outro ponto que aproxima *São Bernardo* e *Infância* é o anonimato das crianças presentes em ambos os romances, como já destacado anteriormente. As poucas vezes em que Paulo Honório refere-se a seu filho, o faz sem mencionar o nome da criança, como demonstra, por exemplo, a seguinte passagem do final da narrativa: “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!” (RAMOS, 2010b, p. 145). O anonimato do menino protagonista de *Infância* e do filho de Paulo Honório em *São Bernardo* revela uma condição da infância no Brasil representada na obra de Graciliano Ramos, principalmente quando observamos os meninos anônimos protagonistas de *Vidas Secas*: trata-se da ausência do poder de voz pela criança, marginalizada e desprovida de seu lugar de fala, o que lembra as considerações do historiador francês Philippe Ariès, segundo o qual a palavra infância deriva etimologicamente da palavra *enfant* (criança), que significa “não-falante”, justamente pelo fato de a criança não conseguir expressar-se muito bem através da fala devido ao processo de formação de seus dentes e, conseqüentemente, à dificuldade para articular as palavras. (ARIÈS, 1981).

Padilha, em um determinado momento da narrativa, também aparece sendo tratado pelo protagonista como um animal, e isso ocorre quando Paulo Honório, abalado por uma forte crise de ciúmes, decide atrasar alguns meses de pagamento para submetê-lo a uma total condição de miséria, que lhe provocaria má aparência física devido ao uso de roupas esfarrapadas e ao emagrecimento consequente da fome que passava:

Comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me. Arredei-o de casa, a bem dizer prendi-o na escola. Lá vivia, lá dormia, lá recebia alimento, boia fria, num tabuleiro. Estive quatro meses sem lhe pagar o ordenado. E quando o vi sucumbido, magro, com o colarinho sujo e o cabelo crescido, pilheriei: – Tenha paciência. Logo você se desforra. Você é um apóstolo. Continue a escrever os contoziños sobre o proletário. (*Idem*, p. 102).

É interessante lembrar neste momento que Padilha é o antigo proprietário de São Bernardo, onde trabalha para o novo dono como professor de primeiras letras. Quando proprietário, Padilha tinha liberdade para usufruir das terras que possuía, tomar banho no açude e conversar com os moradores da fazenda sobre quaisquer assuntos. A partir do momento em que deixa de ser o dono das terras de São Bernardo, é obrigado, então, a aceitar as condições de restrição impostas pelo novo proprietário, em troca da manutenção de sua sobrevivência por meio da prestação de serviços como professor.

Essa nova relação entre Padilha e Paulo Honório, iniciada a partir do momento em que este se torna o novo dono das terras de São Bernardo, representa outra teoria desenvolvida por Marx, segundo a qual, “(...) para viver, os que não são proprietários tornam-se obrigados a colocar-se direta ou indiretamente a serviço dos proprietários, ou seja, tornar-se dependentes.” (MARX, 2001, p. 76). E, mais adiante, conclui que “(...) toda a sociedade se deve dividir em duas classes, os possuidores de propriedade e os trabalhadores sem propriedade.” (*Idem*, p. 110).

É importante lembrar que essa divisão de classes aparece representada em *São Bernardo* em vários momentos da narrativa, e o próprio protagonista vivencia os dois extremos: desprovido de propriedade, trabalha no eito para o pai de Luís Padilha, antigo dono da fazenda São Bernardo, da qual anos mais tarde se torna o

proprietário, consolidando assim uma inversão de papéis sociais que viabilizará a formação do *ethos* de proprietário do protagonista.

Em um episódio da narrativa, Paulo Honório flagra Padilha e Marciano, responsável por tratar dos animais da fazenda, conversando à porta da escola, supostamente sobre as más condições de trabalho em São Bernardo, como imagina o protagonista; mas o que chama a atenção nesta cena é a manifestação da violência do proprietário contra seus trabalhadores, sobretudo contra Marciano:

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue. (RAMOS, 2010b, p. 81).

Os motivos aparentes do comportamento violento de Paulo Honório nesta cena seriam a falta de compromisso de Marciano com seu trabalho de tratar dos animais, os quais, segundo o protagonista, estariam sofrendo sede e fome, e a atitude do trabalhador ao responder para o patrão que já havia tratado dos animais e que ninguém mais aguentava trabalhar em São Bernardo: “-Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa.” (*Idem, ibidem*).

Todavia, a real motivação de Paulo Honório para agir de maneira violenta é, na verdade, o reestabelecimento da “ordem” no ambiente de trabalho para evitar a união dos trabalhadores em torno de supostos ideais contrários à manutenção da lei imposta pelo proprietário, já que, no sistema capitalista de produção, segundo Marx, “A união entre capitalistas é comum e competente, enquanto a união entre trabalhadores é proibida e traz-lhes os mais árduos resultados.” (MARX, 2001, p. 65).

É essa visão de mundo que motiva Paulo Honório a agir com violência perante seus trabalhadores quando estes se encontram reunidos em conversas “proibidas”. Incapaz de aceitar uma ideologia contrária ao seu modo de perceber o mundo, usa de seu poder totalitário para evitar uma possível ameaça de difusão de ideais comunistas, que tanto o incomodam por representar uma afronta a toda sua autoridade.

Com isso, é possível notar a presença fantasmática e definidora do modelo escravista, pré-moderno, que colocou em tensão permanente as relações entre senhor e escravo durante o longo período de escravidão pelo qual passou o Brasil e que ainda permanece, como resquício dessa época, nas relações de trabalho entre patrão e empregado.

Victor Nunes Leal, em seu livro *Coronelismo, enxada e voto*, oferece uma importante análise sobre o período da História do Brasil em que os chamados “coronéis” eram os donos de vastas propriedades rurais e do poder político da região em que viviam, obrigando seus trabalhadores a votarem no candidato que lhes garantisse a manutenção do poder e da autoridade local.

Segundo o autor, esse mecanismo, no entanto, assentava-se em duas fraquezas: “(...) fraqueza do dono de terras, que se ilude com o prestígio do poder, obtido à custa da submissão política; fraqueza desamparada e desiludida dos seres quase sub-humanos que arrastam a existência no trato das suas propriedades.” (LEAL, 2012, p. 39).

Tratados como escravos, portanto, os trabalhadores do eito e seus familiares aceitam a subordinação ao senhor proprietário de terras em troca de trabalho (mesmo em condições precárias), moradia, sustento e total submissão em relação principalmente a questões políticas. Tornam-se, desse modo, fantoches de seu senhor em troca de sua sobrevivência e de toda sua família.

Esse mecanismo de relações aproxima o modelo escravista daquele baseado nas relações de trabalho entre patrão e empregado, de forma a contaminá-lo com os resquícios de uma estrutura de organização social e política baseada no sistema patriarcal. Para Leal,

O poder que uns e outros ostentam, embora possa apresentar aspectos exteriores semelhantes, é expressão, num caso, da força de um sistema escravista e patriarcal em seu apogeu e, no outro, da fragilidade de um sistema rural decadente, baseado na pobreza ignorante do trabalhador da roça e sujeito aos azares do mercado internacional de matérias-primas e de gêneros alimentícios que não podemos controlar. (*Idem*, p. 40).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório representa uma complexidade humana, com os desdobramentos contraditórios proporcionados pelos problemas históricos, políticos e sociais brasileiros da época em que se desenvolve a narrativa. A figura do

coronel ávido pela manutenção de seu poder e status social, de que trata Victor Nunes Leal, por exemplo, também pode servir de base para se pensar a combinação de traços contraditórios presentes na complexa caracterização de Paulo Honório, proprietário de uma promissora fazenda, que também se sente dono dos trabalhadores que nela habitam e, por isso, não permite a reunião destes para expressarem opiniões contrárias às suas.

O resultado desse conflito ideológico é, portanto, a imposição de um regime de trabalho baseado na total submissão do trabalhador ao proprietário, detentor do poder de comando, controle da produção e censura da liberdade de expressão, como ocorre em outro episódio em que Padilha é surpreendido pelo patrão proferindo mais um de seus discursos considerados subversivos e “perigosos” para a manutenção da ordem patriarcal. O excerto é relativamente longo, mas muito importante para ilustrar o conflito ideológico entre patrão e empregados:

Nesse ponto surgiu-me um pequeno contratempo. Uma tarde surpreendi no oitão da capela (a capela estava concluída; faltava pintura) Luís Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes:

– Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.

Marciano, mulato esbodegado, regalou-se, entronchando-se todo e mostrando as gengivas banguelas:

– O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro?

Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono.

– Qual dono! gritou Padilha. O que há é que morremos trabalhando para enriquecer os outros.

Saí da sacristia e estourei:

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

– Não é nada não, Seu Paulo, defendeu-se Padilha, trêmulo. Estava aqui desenvolvendo umas teorias aos rapazes.

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

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

À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. (...).

– 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? E sumam-se. (RAMOS, 2010b, p. 44-45).

Como demonstra o trecho, Padilha possui um ponto de vista estruturado em alguns princípios da ideologia comunista, como a consciência da desigualdade social proporcionada pela detenção de uma propriedade privada por um único sujeito, Paulo Honório, dono de “mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem.”, como ele afirma durante suas considerações.

A voz revolucionária de Padilha, no entanto, é abafada pelos gritos tirânicos do patrão. Sua atitude opressora reflete a tradição patriarcal baseada na ideologia de dominação de terras por meio do uso da violência. Como Padilha reflete em seu discurso sobre a injusta posse das vastas terras de São Bernardo por um único sujeito, o proprietário o recrimina violentamente e o humilha, dispensando-o da função de professor.

Assim também procede com relação a Marciano, o “mulato esbodegado”, dispensado de suas funções por concordar com as ideias apresentadas e defendidas por Padilha. O único a não sofrer repreensão alguma é Casimiro Lopes, fiel trabalhador que sempre ajudou o patrão a desenvolver seu projeto de expansão das terras da fazenda, sem nunca questionar os métodos aplicados, legitimando, assim, o poder de posse do proprietário.

O submisso guarda-costas sequer possui poder de fala durante a narrativa. No trecho transcrito anteriormente, por exemplo, o narrador cede o poder de voz a Padilha e a Marciano, cujas falas são reproduzidas por meio do uso de travessão, sinal gráfico indicativo desse poder cedido a um determinado personagem pelo narrador.

A Casimiro Lopes, porém, o Paulo Honório-narrador não cede o poder de voz, sendo sua “fala” incorporada ao discurso do próprio narrador (“Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono.”). A total subordinação do fiel capanga, desse modo, é representada formalmente na narrativa, por meio da incorporação de sua voz à voz de seu “proprietário”. Seu vocabulário reduzido também corrobora a ausência de falas ao longo da narração:

Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar essa opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas. Ultimamente, ouvindo pessoas da cidade, tinha decorado alguns termos, que empregava fora de propósito e deturpados. (*Idem*, p. 41).²⁹

Casimiro Lopes também é o encarregado de fazer os trabalhos sujos ordenados pelo patrão. Sem vontade própria e sempre submisso aos interesses de Paulo Honório, o guarda-costas concretiza todas as vontades de seu dono, representando-o por meio dos atos que pratica sob suas ordens.

Uma cena que merece destaque neste momento é quando, em uma das discussões entre o casal, Madalena chama o marido de assassino, deixando-o profundamente perplexo e o motivando a racionalizar sobre o ponto de vista da esposa em relação a si próprio a partir de uma curiosa relação com Casimiro Lopes: “Assassino! Que sabia ela da minha vida? (...). Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só.” (*Idem*, p. 109-110).

O binômio Paulo Honório/Casimiro Lopes surge como um modo de o proprietário refletir sobre a acusação de assassino feita por Madalena. A reflexão do narrador revela a existência de um outro binômio, o da ordem/execução, que marca

²⁹ Alguns anos após a publicação de *São Bernardo*, outro personagem aparecerá com alguns traços muito semelhantes aos de Casimiro Lopes, sobretudo com relação à linguagem escassa e truncada. Trata-se do sertanejo Fabiano, protagonista de *Vidas Secas*, o qual, com exceção dos poucos momentos em que aparece elaborando alguma fala, por vezes sequências de palavras sem nexos com o contexto de comunicação, na maior parte da narrativa não tem poder de voz, assim como ocorre com Casimiro Lopes em *São Bernardo*. De modo geral, *Vidas secas* apresenta um narrador onisciente que, além de contar a história de Fabiano e sua família, também revela ao leitor todos os pensamentos, sentimentos e desejos das personagens. Logo no início do romance, a caracterização do sertanejo revela sua condição de sujeito socialmente marginalizado, desprovido do poder de voz e da capacidade de comunicação com os outros: “Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes, utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.” (RAMOS, 2013, p. 20).

a relação entre Paulo Honório e seu fiel guarda-costas, uma espécie de duplo autômato do protagonista, como demonstrado anteriormente.

Submisso às vontades e ordens do patrão, Casimiro Lopes representa o homem simples inserido em um sistema de opressão e domínio por parte daqueles que detêm o poder de ordem e controle. O capanga fiel e dedicado funcionaria como o principal instrumento de execução de tarefas ilícitas ordenadas por Paulo Honório, como o assassinato do velho Mendonça em nome de um projeto expansionista ilegal, isto é, a expansão das terras de São Bernardo por meio da invasão das terras vizinhas.

No entanto, como afirma Gracielle Marques, em seu estudo intitulado *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a responsabilidade de Casimiro Lopes nos crimes praticados "(...) é relativa, porque age no lugar do patrão. Ambos formam um binômio vontade/ação que é assumido pelo narrador." (MARQUES, 2010, p. 108).

A relativa responsabilização do guarda-costas pelos atos realizados em nome do proprietário pode ser compreendida com base no binômio sugerido pela estudiosa; no entanto, também é viável pensar a relação entre Paulo Honório e Casimiro Lopes a partir de um outro binômio, o da ordem/execução, em vez de vontade/ação, uma vez que se ajusta melhor à ótica adotada para compreender a relação entre o proprietário, que dá as ordens, e o capanga, que as executa de forma submissa e até mesmo espontânea, como se não possuísse opinião própria para contestar as decisões do patrão.

Casimiro Lopes, assim como todos os trabalhadores de São Bernardo, então, podem ser compreendidos como meras "sombras" de Paulo Honório, dono da fazenda onde vivem e até mesmo das vidas que levam. O forte sentimento de propriedade (CANDIDO, 1992a, p. 24) de que trata Antônio Candido, em *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*, surge nas relações de trabalho que Paulo Honório desenvolve com todos ao seu redor, de modo especial com seus empregados.

Madalena parece a única personagem com relativa autonomia perante o feroz proprietário. Mulher de ideais revolucionários, socialista, assinante de artigos em jornais, desenvolve conversas com os visitantes, opina sobre os assuntos da fazenda, defende melhorias pedagógicas para a escola, visita os moradores de São

Bernardo, sempre disposta a ouvi-los e a ajudá-los, e até se coloca contra o marido ao defender os trabalhadores das humilhações e agressões sofridas.

Paulo Honório tenta compreender de que forma ele representa a antítese de Madalena, mas não chega a conclusão alguma. Sente-se impotente perante a impossibilidade de compreender a própria esposa e até acaba utilizando em alguns momentos termos cujo significado desconhece completamente: “Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico? (...). Comunista, materialista. Bonito casamento! (...). Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.”³⁰ (RAMOS, 2010b, p. 101).

Madalena representa, portanto, um obstáculo ao protagonista, cujo descontentamento com a esposa aumenta a cada atitude tomada por ela. E a situação agrava-se mais quando começa a suspeitar de que era traído. Fareja adultério em todos os comportamentos de Madalena e em todos os lugares por onde a vê: “Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela.” (*Idem, ibidem*).

Essa imagem da figura feminina debruçada em uma janela, supostamente interessada por outro homem, reaparecerá mais tarde no romance *Angústia*, quando Marina, noiva do narrador-protagonista, Luís da Silva, coloca-se à janela para conversar com o futuro namorado, Julião Tavares, principal oponente do noivo frustrado: “(...) pela manhã, quando eu saía para a repartição, [Marina] plantava os cotovelos na janela e enxeria-se com Julião Tavares.” (RAMOS, 1982, p. 90).

Outra imagem que aparece em *São Bernardo* e também ressurgirá em *Angústia* é a imagem das cobras, mas com uma considerável diferença semântica. Enquanto no terceiro romance as cobras representam símbolos fálicos e fóbicos, muitas vezes associados ao elemento usado no homicídio cometido pelo protagonista, como se verá mais adiante, em *São Bernardo* as cobras são metáforas

³⁰ Com relação à presença conflitante de correntes ideológicas diversas representadas alegoricamente por Paulo Honório e Madalena em *São Bernardo*, é importante lembrar o contexto político brasileiro da década de 1930 a partir das considerações de João Luiz Lafetá, em *A dimensão da noite e outros ensaios*. De acordo com o autor, “O decênio de 1930 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; (...). No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência de luta de classes, embora de forma confusa penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.” (LAFETÁ, 2004, p. 63).

das palavras usadas por Madalena, difíceis de serem compreendidas por Paulo Honório: “O que eu dizia era simples, direto, e procurava debalde em minha mulher concisão e clareza. (...). 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, 2010b, p. 119).

Até mesmo o sentimento de angústia, tão intenso no terceiro romance, já aparece em *São Bernardo* quando, por exemplo, Paulo Honório, na noite anterior ao suicídio da esposa, afirma que sua “(...) raiva se transformava em angústia, a angústia se transformava em cansaço.” (*Idem*, p. 123). E o que é interessante observar é o processo de metamorfose de um sentimento de raiva, passando pela sensação da angústia, até chegar ao sintoma físico do cansaço.

A relação entre angústia e sintomas físicos poderá ser mais bem explorada no terceiro romance, *Angústia*; porém, essa relação já pode ser percebida quando se observa Paulo Honório, solitário no momento em que narra sua história de ascensão e decadência, rememorando sua trágica história, envolto “(...) por uma treva dos diabos, um grande silêncio.” (*Idem*, p. 144). A angústia que sente encontra, assim, uma forma de expressão: a (re)organização de suas lembranças por meio da escrita de uma narrativa memorialista.

Ao final de *São Bernardo*, Paulo Honório encontra-se abandonado por praticamente todos que viviam na fazenda, preso em sua própria consciência, construindo sua trágica história de vida: “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.” (*Idem*, p. 145).

Assim termina a narrativa de *São Bernardo*, sugerindo uma composição formal cíclica, que representa estruturalmente o retorno e a influência do passado no presente e a incapacidade de libertação das lembranças trágicas que eternamente perseguirão Paulo Honório. E essa estrutura narrativa cíclica, a propósito, reaparecerá no romance seguinte alguns anos mais tarde e também aprisionará em suas próprias memórias outro sujeito profundamente angustiado, Luís da Silva, narrador de *Angústia*. Mas, aqui, já começa outra história...

CAPÍTULO III

SOLIDÃO, VIOLÊNCIA E *ANGÚSTIA* NO MUNDO MODERNO

Talvez a vil e baixa vontadezinha de causar ao ofensor o mesmo mal venha a roê-lo mais ainda do que ao “l’homme de la nature et de la vérité”, porque o “l’homme de la nature et de la vérité”, devido à sua tolice inata, simplesmente toma a sua vingança como justiça, enquanto o rato, em razão da sua consciência reforçada, nega que haja justiça nesse caso. Chega-se, afinal, ao próprio negócio, ao próprio ato da vingança.

Dostoiévski³¹

Breve apresentação do romance

O terceiro livro de Graciliano Ramos, publicado em agosto de 1936, quando o autor alagoano encontrava-se preso, apresenta um título muito convidativo para a realização de estudos de ordem psicológica e psicanalítica. E certamente este romance, que recebeu o título de *Angústia*, contém uma narrativa repleta de elementos que justificam (e até mesmo exigem) análises desta natureza.

Considerado por Antonio Candido como um “(...) romance excessivo, [que] contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (...)” (CANDIDO, 1992, p. 34), *Angústia* supostamente não haveria passado pela habitual revisão minuciosa de Graciliano antes de ser entregue para publicação (o que ratifica a opinião do crítico literário), pois o autor já estava prestes a se tornar mais um preso político da Ditadura Vargas.

Para ser mais exato, Graciliano foi levado a cárcere ironicamente no mesmo dia em que entregou os manuscritos do romance para a datilógrafa, como se já pressentisse a inevitável e injustificável prisão naquele dia. Alguns meses depois, o romance foi publicado pela editora José Olympio, e a repercussão do lançamento foi muito positiva entre os intelectuais da época e o público em geral, embora o livro houvesse sofrido algumas intervenções de terceiros, o que desagradou muito Graciliano, como ele próprio comenta em carta enviada a Antonio Candido:

³¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário do subsolo*. São Paulo: Martin Claret, 2012, p. 26.

Forjei o livro em tempos de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. Matei Julião Tavares em vinte e sete dias; o último capítulo, um delírio enorme, foi arranjado numa noite. Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me esta operação. A 3 de março de 1936 dei o manuscrito à datilógrafa e no mesmo dia fui preso. (...) e o romance foi publicado em agosto. Achava-me então na sala da capela. Não se conferiu a cópia com o original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só muito mais tarde os vi. Um assunto bom sacrificado, foi o que me pareceu.” (CANDIDO, 1992, p. 8-9).

Como revela o excerto, Graciliano, devido à prisão, não pôde realizar uma revisão detalhada em seu terceiro romance, como era acostumado a fazer em todos os seus textos, mas ao longo do processo de escrita, o autor modificou trechos, substituindo ou retirando palavras e expressões, como ele próprio afirmou em uma carta enviada à esposa no dia 19 de dezembro de 1935, época em que escrevia seu terceiro romance: “Quanto a mim, continuo a substituir e a cortar palavras do *Angústia*.” (RAMOS, 1994a, p. 157).

Com base nesta afirmação, a ideia disseminada em alguns textos críticos, segundo a qual o romance *Angústia* não teria passado por qualquer revisão do autor e, por isso, caracteriza-se como uma narrativa repetitiva, torna-se questionável, pois durante o processo de escrita houve substituições e cortes de palavras, o que revela, além do cuidado e dedicação do autor, um tipo de revisão textual que acontecia ao longo do processo criativo de escrita do romance.

De modo geral, *Angústia* apresenta um narrador autodiegético, o qual, após cometer um homicídio e passar por um período de profundo abatimento causado por um forte abalo nervoso, narra sua própria história por meio de um discurso memorialista, que mistura imaginação e alucinação com episódios de sua infância, juventude e vida adulta. Trata-se, portanto, de um narrador que confessa seu crime e, de certo modo, “justifica” em alguns momentos de sua narrativa esse ato de violência extrema.

Esse narrador é Luís da Silva, descendente de uma decadente família patriarcal chefiada por seu avô paterno, o senhor Trajano Pereira de Aquino

Cavalcante e Silva, que já se encontra em idade avançada e com acentuada perda de memória e de lucidez quando o protagonista o conhece durante a infância:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. (...). Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna. De repente acordava sobressaltado:

– Sinha Germana!

Meu pai largava o *Carlos Magno*, abria o tabaqueiro, deixava a rede, impaciente:

– Que é que há?

– Homem, você não me dirá onde está sua mãe? Aqui mais de uma hora chamando essa mulher!

– Morreu.

– Que está me dizendo? estranhava o velho arregalando os olhos quase cegos. Quando foi isto?

Camilo Pereira da Silva amolava-se:

– Deixe de arrelia. Morreu o ano passado.

– Tanto tempo! dizia Trajano. E vocês calados...

Punha-se a folgar com os dedos e pegava no sono. Quinze minutos depois estava berrando:

– Sinha Germana! (RAMOS, 1982, p. 11-13).

Muito diferente de quando o avô Trajano era um patriarca estimado e respeitado por todos, inclusive por grupos de cangaceiros, o pai do protagonista, “(...) reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava.” (*Idem*, p. 11, *grifo nosso*).

Esse gradual encurtamento dos nomes conforme mudam as gerações, isto é, do avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, passando pelo pai Camilo Pereira da Silva, até chegar ao protagonista Luís da Silva, relaciona-se diretamente com o processo da gradual decadência da família patriarcal brasileira, ocasionada pelo advento da mecanização da lavoura e da industrialização dos engenhos, que substituiu a figura do respeitado patriarca senhor de escravos pelo empresário industrial proveniente das médias e grandes cidades.

Desse modo, Camilo Pereira da Silva, pai do protagonista, aparece caracterizado pela inação e pela ociosidade, pois a figura de um futuro patriarca não

seria mais necessária em um mundo que surgia cada vez mais organizado em torno das novas formas de trabalho e de produção que surgiam no meio rural.

O declínio de um sistema social organizado em torno da família patriarcal brasileira, além de sustentar a simbólica redução dos nomes mencionados, também se relaciona com a fraqueza física e mental do velho Trajano, que “(...) acabou-se numa agonia leve que não queria ter fim. E enterrou-se na catacumba desmantelada que nossa família tinha no cemitério da vila.” (*Idem*, p. 13), além de se relacionar também com a condição de penúria em que se encontravam os animais de criação e com a decadência do próprio espaço físico da fazenda:

Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catingueiras sem folhas. (*Idem*, p. 11).

Luís da Silva, na infância, vivenciou esse período de inevitável decadência de sua família. Quando adulto, acabou mudando-se para a cidade, sozinho, onde viveu como mendigo durante algum tempo: “No banco do jardim, com os sapatos gastos, as meias reduzidas a canos, esperava ansiosamente um auxílio qualquer. (...). A fome triturava-me a barriga, uma fome de muitos dias, enganada com pedaços de pão e cálices de aguardente. – Cidadão, um nortista perseguido pela adversidade...” (*Idem*, p. 102).

Vítima da exclusão social e fortemente acometido por uma crise de baixa autoestima, o recém-chegado Luís da Silva, na condição de mendigo, começa a desenvolver desejos de violência contra o homem urbano, sentimentos sempre recalçados que o impulsionarão, mais tarde, a cometer o ato criminoso: “Não distinguia bem a cara do cidadão: a cabeça inclinava-se, a vista escurecia e pregava-se nos dedos dos pés, que saíam pelos buracos dos sapatos. Se pudesse, se não estivesse policiado e exausto, mataria o cidadão para roubar-lhe um níquel.” (*Idem, ibidem*).

Após algum tempo (sobre)vivendo na extrema miséria, o protagonista consegue um emprego como funcionário público e passa a viver de aluguel com Vitória, uma criada meio surda, de aproximadamente cinquenta anos de idade, que

frequentemente aparece “conversando” com seu Currupaco, um papagaio completamente mudo, ou lendo nos jornais as notas de embarque e desembarque dos navios, ou ainda fazendo cálculos mentalmente após receber seu ordenado.

É nesse momento de relativa estabilidade financeira que uma nova família se muda para a casa ao lado, também de aluguel: Seu Ramalho, funcionário da Usina Elétrica Nordeste, “(...) uma criatura seca por natureza e humilde por ofício.” (*Idem*, p. 53); D. Adélia, “(...) bamba, a voz sumida, os olhos assustados, parecia viver escondendo-se.” (*Idem, ibidem*); e a jovem filha do casal, Marina, desempregada, e que, em vez de ajudar a mãe nos afazeres da casa, vivia “(...) lendo besteiras, arrancando cabelos das sobrancelhas com a pinça ou raspando os sovacos. A princípio ainda tratara dos canteiros. Habituará-se depois a levar para ali um romance, que não abria.” (*Idem*, p. 58).

Luís da Silva confessa, logo no início de sua narrativa, que, desde a primeira vez quando viu Marina, sentiu-se atraído sexualmente pela jovem de “(...) cabelos de milho, unhas pintadas, beijos vermelhos e o pernão aparecendo. (...) os cabelos de fogo, os olhos e especialmente as pernas da vizinha começaram a bulir comigo. Aquilo devia ser uma pimenta. Passei a noite imaginando cenas terríveis com ela.” (*Idem*, p. 38-39).

No princípio, eles se tornam amigos e conversam por alguns dias, cada um no seu quintal, separados por uma cerca. Luís da Silva também relembra que cumprimentava Seu Ramalho e conversava às vezes com D. Adélia, enquanto passava os dias alimentando seus instintos sexuais com relação à nova vizinha, observando-a no quintal e a ouvindo, quando estava no banheiro, com especial atenção e prazer, na hora em que Marina entrava para se banhar, já que os banheiros de suas casas eram separados apenas por uma estreita parede:

O banheiro da casa de Seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. (...). Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. (...). Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. (...). A espuma entrando nos sovacos e nas virilhas fazia um gluglu que me excitava extraordinariamente. (...). No alto da parede há um tijolo deslocado que se pode retirar facilmente. Pondo um caixão na beira do tanque, ser-

me-ia possível afastar o tijolo e distinguir o corpo de Marina. A experiência não me tentou. (*Idem*, p. 138-139).

Mesmo existindo a possibilidade de retirar o tijolo deslocado e observar Marina tomando banho, o protagonista não se sente atraído por essa ideia, pois o que lhe excita realmente é o exercício de aguçar os ouvidos para escutar os sons produzidos pela vizinha durante o banho. A imaginação de Luís da Silva, desse modo, é fortemente despertada por estímulos sonoros que prendem sua atenção e alimentam seus desejos sexuais cada vez mais crescentes pela vizinha recém-chegada.

A aproximação entre Luís da Silva e Marina acontece de maneira gradual, o que parece alimentar pouco a pouco os desejos do protagonista pela vizinha: no início, a relação acontece por meio da troca de olhares fugidios, depois com rápidas conversas sobre diversos assuntos, até que o primeiro contato físico ocorre em um momento quando eles dialogam sobre a possibilidade de Marina começar a trabalhar em uma loja, emprego encontrado pelo próprio protagonista após conversar com D. Adélia e ouvir suas lamentações e pedidos para que arrumasse trabalho para a filha desempregada.

A cena do envolvimento físico, mas sem a concretização do ato sexual, é narrada com detalhes que revelam uma atitude impulsiva e até mesmo violenta do protagonista em relação à vizinha, a qual chega a reagir de forma constrangida e assustada:

[Marina] estirou a mão. Levantei-me, tomei-lhe os dedos. O contato da pele quente deu-me tremuras, acendeu os desejos brutais que tinham esmorecido. Olhando-a de cima para baixo, via-lhe os seios, que subiam e desciam, as coxas, a curva dos quadris. Veio-me a tentação de rasgar-lhe a saia. (...). Apertei-lhe a mão, mordi-a, mordi o pulso e o braço. (...). Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a, beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isto, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo. Quando nos separamos, ficamos comendo-nos com os olhos, tremendo. Tudo em redor girava. E Marina estava tão perturbada que se esqueceu de recolher um peito que havia escapado da roupa. Eu queria mordê-lo (...). (*Idem*, p. 63-64).

O excesso de estímulos físicos e sensoriais que provoca essa reação desesperada de Luís da Silva envolve quase todos os seus sentidos e soma-se às imaginações e desejos sexuais que já nutria há algum tempo pela vizinha. O simples contato com a “pele quente” de Marina (tato) acende “os desejos brutais” do protagonista, que aumentam na medida em que sua visão (“Olhando-a”, “via-lhe”), e seu paladar e olfato (“mordi o pulso e o braço”), sentidos indissociáveis e interdependentes, somam-se e potencializam seus desejos sexuais, chegando inclusive a lhe causar vertigem (“Tudo em redor girava”).

Em seguida, Luís da Silva percebe que a vizinha, pelos modos tímidos e constrangidos, ainda era virgem, e propõe-lhe casamento: “Qualquer dia a gente casa. É verdade, precisamos tratar disso. Você que acha?” (*Idem*, p. 64). Marina concorda, e o protagonista começa a calcular quanto dinheiro havia poupado até aquele momento e quanto gastaria para celebrar seu noivado e adquirir apenas o necessário para a união conjugal, pois, segundo afirma para D. Adélia, “Gente pobre não tem luxo.” (*Idem*, p. 72).

Ao conversar com Marina, no entanto, percebe que ela exige itens de luxo, desnecessários, segundo Luís da Silva, o que gera um princípio de conflito entre os noivos, representantes de uma mesma classe social economicamente desprivilegiada, mas com interesses divergentes, já que Marina demonstra desejos de ascender econômica e socialmente, enquanto Luís da Silva odeia intimamente a classe burguesa dominante, representada sobretudo por seu maior rival, Julião Tavares, filho de comerciante proprietário de uma loja de “secos e molhados”.

Apesar disso, o narrador recorda que desejou presentear Marina com uma joia, mas, para isso, precisou resgatar todo o dinheiro que havia conseguido depositar no banco: “Liquidei a minha conta no banco, estudei cuidadosamente uma vitrina de joias, escolhi um relógio-pulseira e um anel. Saí da joalheria com vinte mil-réis na carteira, algumas pratas e níqueis. Mais nada.” (*Idem*, p. 77).

Ao chegar à rua onde morava, Luís da Silva vivencia uma forte decepção amorosa quando vê Julião Tavares, na janela de sua casa, olhando para Marina, a qual, por sua vez, “(...) se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada.” (*Idem*, p. 78). O protagonista é acometido, então, por um sentimento de ódio e um desejo intenso de aniquilar seu antagonista, mas reprime seus instintos violentos, inicia um diálogo forçado com Julião Tavares e o insulta, rompendo-se, assim, a relação de “amizade” entre ambos.

No dia seguinte, Luís da Silva conversa com Marina sobre a troca de olhares com Julião Tavares, ouve suas lamúrias e explicações, decide não falar mais no assunto e entrega o relógio de pulso e o anel à noiva, que recebe as joias com uma súbita animação que até causa estranhamento ao protagonista: “Se você diz que não foi, não foi. Acabou-se, não se discute. Está aqui uma lembrancinha que eu lhe trouxe. (...). Marina desembaraçou-se das lamúrias, passou a uma alegria ruidosa. Muitos agradecimentos, uns beijos ainda com a cara molhada. Estranhei aquela mudança repentina.” (*Idem*, p. 86-87).

Na tarde seguinte, Luís da Silva visita Marina para lhe entregar alguns itens do enxoval, mas, para decepção do protagonista, a noiva o recebe friamente, sem qualquer manifestação de gratidão ou interesse em relação aos tecidos comprados com muito sacrifício. Além disso, Luís da Silva observa que Marina não usava nem o relógio, nem o anel dados como presente de noivado, o que o deixa profundamente abalado: “Não trazia o relógio nem o anel que eu lhe tinha oferecido na véspera. Isto me desapontava, arrancava-me pragas e insultos, que eu engolia com medo de praticar uma violência – ‘Ordinária! (...). Safada.’”³² (*Idem*, p. 88, *grifos nossos*). Desse modo, é possível perceber que Luís da Silva acaba novamente reprimindo (“engolindo”) seus instintos de agressividade e confirmando a suspeita de que Marina estava realmente interessada por seu antagonista.

Com o passar do tempo, os noivos deixam de falar sobre casamento e enxoval, e Luís da Silva, uma vez por semana, sai mais cedo para o almoço, a fim de surpreender Marina conversando da janela de sua casa com Julião Tavares. Discussões e reconciliações começam então a acontecer com frequência, mas, após algum tempo, os noivos rompem definitivamente o relacionamento, e Marina inicia um namoro com Julião Tavares: “Pouco a pouco nos fomos distanciando, um mês depois éramos inimigos. (...). Marina estava realmente com a cabeça virada para Julião Tavares. Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção,

³² Novamente, Shakespeare parece ter sido uma possível fonte de inspiração para Graciliano Ramos, pois, no excerto transcrito, vemos a sombra de Otelo, com o delicado lenço de linho que pertencera a sua mãe, usado para dar de presente à sua amada Desdêmona, acreditando que o fino e delicado objeto seria encantado e, enquanto Desdêmona o possuísse, a felicidade do casal se tornaria inabalável. Ao ver, em certo momento da trama, a amada sem o lenço, pois ela o havia perdido, Otelo é, então, tomado por um forte sentimento de ciúme e desconfiança (o que também lembra o caso de Paulo Honório e a carta de Madalena), principalmente por ter ouvido do vingativo e ganancioso Iago, o qual encontrara o lenço perdido, que Desdêmona havia presenteado seu suposto amante, Cássio, com o delicado objeto, tudo tramado e inventado com a intenção de destruir a felicidade do casal e a vida de Cássio.

que procurei recalcar.” (*Idem*, p. 93, *grifo nosso*). Como pode ser observado, o protagonista novamente reprime seus sentimentos negativos, alimentando assim seus desejos de violência contra seu principal rival.

A partir desse momento, as cenas dos constantes encontros de Marina com Julião Tavares são lembradas por Luís da Silva, que observava tudo da janela de sua residência, desde a chegada do luxuoso carro à porta da casa vizinha, até a saída do novo casal, que despertava a curiosidade e gerava especulações em toda vizinhança:

Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher – ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa. Seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha. O pessoal da vizinhança povoava as janelas. D. Mercedes indignava-se, as filhas do Lobisomem mostravam as caras espantadas entre as rótulas. Antônia andava como lançadeira, ouvindo os comentários. As exclamações iam de um lado para outro. Só queriam saber se ainda estava inteira. As opiniões variavam. Discutiam as modificações do tipo: a grossura da barriga, o modo de andar. Eu, com os ouvidos abertos, simulando indiferença, escutava palavra aqui, palavra ali. (*Idem*, p. 99, *grifo nosso*).

Essa “indiferença” de Luís da Silva é de fato somente aparente, pois, sozinho e desiludido, começa a se embriagar e a caminhar sem destino definido, com pensamentos variados, passando por lugares de nomes muito significativos, como “Praça dos Martírios” e “Ladeira Santa Cruz” (*Idem*, p. 117), que se relacionam explicitamente com o sofrimento e a profunda angústia vivenciados pelo protagonista.

Com o passar do tempo, percebe que Julião Tavares diminui suas visitas à casa vizinha, até parar de frequentá-la, o que causa certo estranhamento a Luís da Silva, que começa a perceber os enjoos de Marina no quintal e no banheiro, onde ela acaba confessando a gravidez para sua mãe: “Estavam as duas cara a cara, num silêncio de atrapalhão. Sentei-me à beira do tanque, olhei o tijolo deslocado. (...). – Coitadinha! Não via, não sabia. Tão inocente! Agora já sabe. Pois é. Escangalhada, com um filho na barriga.” (*Idem*, p. 142-143).

Ao ouvir a confissão, Luís da Silva aumenta seu ódio e desejo de violência com relação a Julião Tavares. O sentimento de frustração e impotência também surge

com mais intensidade com a certeza da realização do ato sexual entre sua ex-noiva e seu maior rival, ato que, inclusive, não chegou a se concretizar quando era noivo da vizinha, ficando apenas na imaginação e na fantasia do protagonista desiludido.

Marina, no início de sua indesejada gravidez, decide então fazer um aborto e procura uma parteira clandestina, mas, sem perceber, é seguida por Luís da Silva, que a espera em um bar próximo ao local do aborto³³, embriagando-se e imaginando como estaria a ex-noiva durante o procedimento realizado por d. Albertina, a parteira:

Que demora! D. Albertina não acabaria aquela operação para restabelecer as regras? D. Albertina era terrivelmente criminosa. Rumor de tambores, longe, toques de corneta. O filho de Julião Tavares era necessário ao patriotismo. A água fervendo na caixinha de lata, um frasco cheio de líquido vermelho, a chama do álcool tremendo. Marina com o rosto escondido entre as mãos, deixando-se apalpar pelos dedos hábeis de d. Albertina.” (*Idem*, p. 174-175).

Quando finalmente vê Marina saindo, Luís da Silva recomeça a segui-la. Dessa vez, no entanto, estimulado pelo consumo de álcool, faz-lhe perguntas provocativas e a insulta, mas ela ouve sem manifestar reação alguma, até que o protagonista, acometido por um excesso de raiva, começa a dirigir-lhe ofensas mais agressivas:

– Puta!
Marina ouviu isto sem se revoltar. Apenas ficou mais branca, estirou o beijo quase chorando.
– Me largue, balbuciou.
– Está bem. Ninguém tem nada com isso, não é? Vamos andando. Puta!
Dizia-lhe o insulto, mas estava cheio de piedade. Não sentia cólera, o que sentia era desgosto.
Marina estava como uma defunta em pé. Pensei em Cirilo de Engrácia, visto dias antes em fotografia – um cangaceiro morto, amarrado a uma árvore. Parecia vivo e era medonho. O que tinha de morto eram os pés, suspensos, com os dedos quase

³³ É importante destacar que, quando Luís da Silva segue Marina até a casa da parteira, ele se depara com uma frase muito significativa, escrita a piche em uma parede, sem vírgula nem hífen: “Proletários, uni-vos.” (RAMOS, 1982, p. 170). Essa frase, que parece convocar todos os trabalhadores à união em prol de uma causa, é na verdade uma variante do famoso *slogan* político “Trabalhadores do mundo, uni-vos.”, também traduzida como “Proletários de todo o mundo, uni-vos.”, do *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels.

tocando o chão. Os pés de Camilo Pereira da Silva, ossudos, magros, eram assim desgovernados. Os de Marina estavam metidos na areia. E Marina parecia morta.
 – Puta! (*Idem*, p. 180-183).

A recordação de cenas de violência, mortos, enforcamentos, cobras e cordas perpassa toda a narrativa, principalmente quando Luís da Silva aparece acometido por um forte sentimento de raiva, “desgosto” e frustração, como na passagem transcrita acima. Essas recordações e sentimentos associam-se diretamente ao ato criminoso final, que acontece quando Luís da Silva, ao descobrir o novo namoro de Julião Tavares com uma moça que morava em um bairro afastado da cidade, planeja uma emboscada e comete o homicídio por estrangulamento, usando, para tanto, uma corda que ganhara de Seu Ivo, um mendigo que às vezes aparecia em sua casa pedindo comida.

A antológica cena do assassinato em *Angústia* revela toda a frieza do protagonista humilhado e ofendido, que confessa, inclusive, que o homicídio foi intimamente desejado e imaginado, ou seja, premeditado e até planejado, como o próprio narrador afirma quando se recorda da cena:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado.” (*Idem*, p. 198, *grifos nossos*).

Jurandir Freire Costa, no livro *Violência e Psicanálise*, reflete sobre o fenômeno da violência e suas diversas formas de manifestação na sociedade e na vida psíquica do sujeito, e afirma, em certo momento, que o comportamento agressivo e violento, apesar de ser emocional e se aproximar de uma conduta irracional, nunca se desliga da razão. Como exemplo, o psicanalista cita o ato de violência planejado, que é racional, premeditado e calculado, embora a ação agressiva seja emocionalmente desencadeada:

O sujeito pode agir emocionalmente e com violência, sem que isto exclua a participação da razão. (...). A melhor prova de que

a violência não está necessariamente vinculada ao “emocional” é o ato de violência premeditada. Nestes casos, não só é impossível creditar ao excesso de emotividade, à perda do controle emocional a responsabilidade pela violência, como é impossível dissociá-la da razão. O ato calculado de violência não dispensa a razão: ao contrário, solicita-a. (COSTA, 2003, p. 37).

Em *Angústia*, Luís da Silva comete seu ato máximo de violência, isto é, a eliminação de seu principal rival, em um momento em que o desejo de destruição toma conta de si e o impulsiona a agir de maneira conclusiva. E tudo acontece “naturalmente”, como ele “havia imaginado”, ou seja, como havia racionalmente premeditado e planejado.

Desse modo, o aspecto racional da atitude violenta de Luís da Silva revela que seu instinto agressivo foi previamente alimentado e o impulsionou à concretização de seu desejo de eliminar seu oponente, uma vez que, como afirma o psicanalista, a “(...) violência é o emprego *desejado* da agressividade, com fins destrutivos.” (*Idem*, p. 39, *grifo do autor*).

Após enforcar Julião Tavares, o protagonista, com muito esforço, levanta o cadáver e o amarra em um tronco de árvore para simular que a vítima havia cometido suicídio. Sujo, com as mãos machucadas e as calças rasgadas, Luís da Silva começa a ouvir vozes e imaginar grupos de pessoas passando pelo local afastado e deserto em que se encontrava, o que indica o princípio de suas alucinações e delírios causados pelo abalo nervoso após cometer o homicídio:

Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava tresvariando? Alucinação. Não queria acreditar que pessoas normais se avizinhassem de mim sossegadamente. Agarrava-me com desespero à corda. (...). Sentia que ia fraquejar, que a corda continuaria a escorregar na madeira. Julião Tavares, inclinado para a frente, balançava. Seu Ivo andava assim, zambeta, balançando, os olhos vidrados, sem ver ninguém. Outras gargalhadas, longe. Seria a mulher que tinha rido? Ou viriam outras pessoas falar debaixo da árvore, bater no ombro de Julião Tavares, pedir-lhe desculpa? (RAMOS, 1982, p. 202-203).

As alucinações continuam em um ritmo constante, misturando-se com cenas da infância e lembranças de um passado recente. Ao chegar a sua casa, toma

banho e começa a beber aguardente para se embriagar e conseguir dormir, tudo em meio a alucinações e devaneios, mas em absoluto silêncio para não acordar a criada Vitória e algum vizinho.

No dia seguinte, Luís da Silva não vai ao trabalho, e as alucinações recomeçam, prejudicando o senso de realidade do protagonista, que imagina investigadores em sua casa e um livro que escreveria na prisão: “Perdido, trinta anos de cadeia, a imundície, os trabalhos dos encarcerados: fabricação de pentes, esteiras, objetos miúdos de tartaruga. Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países.” (*Idem*, p. 219).

A ideia de escrever um livro, é importante destacar, surge durante o delírio pós-criminal de Luís da Silva, ou seja, é desejado durante um momento de profundo abalo nervoso. Um livro em que pudesse contar sua história e confessar o ocorrido aparece supostamente como tentativa de restaurar o equilíbrio interior e expressar, por meio da palavra escrita, toda a angústia que o sufoca. Com isso, *Angústia* representa a própria angústia, pois surge deste sentimento que marca Luís da Silva, protagonista e narrador de sua história, principalmente após o ato máximo de violência contra seu principal antagonista.

Durante o delírio pós-criminal, Luís da Silva também imagina sujeitos que marcaram sua vida, desde sua infância, como Rosenda, cabo José da Luz, Amaro vaqueiro, José Baía, fazendo uma espécie de retrospecto autobiográfico. Outras criaturas marginalizadas, como o cego dos bilhetes de loteria, os vagabundos e as prostitutas também são figuras que surgem fantasmagoricamente durante o delírio, projetadas na parede do quarto e, em seguida, acomodadas em seu colchão de paina, todas insignificantes, reunidas e solidárias com o criminoso, que se mexe com cautela para não incomodá-los: “Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina.” (*Idem*, p. 235).

Somente um mês após o homicídio, Luís da Silva apresenta melhoras e inicia a escrita de seu livro, tão desejado durante seus delírios: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.” (*Idem*, p. 7).

Assim se inicia o romance com o narrador fazendo referência às visões fantasmagóricas durante o delírio pós-criminal que encerra o livro. A circularidade, portanto, é explicitamente formalizada, estrutural, ou seja, internalizada nas malhas da própria narrativa, com Luís da Silva deitando-se no final para descansar (“Íamos descansar. Um colchão de paina.”) e levantando-se no início do enredo (“Levantei-me há cerca de trinta dias (...).”).

Além de constituir um dado formal, essa circularidade também é tematizada, visto que o romance apresenta um narrador marcado por experiências que retornam obsessivamente ao longo de sua narrativa, colocando-o no centro de um círculo infernal para o qual confluem lembranças traumáticas da infância e momentos angustiantes de um passado recente, que influenciam e distorcem significativamente as imagens e o ponto de vista do narrador protagonista, caracterizando, dessa forma, toda a narrativa de *Angústia*.

Em torno de ratos, cobras e cordas: as origens da violência em Luís da Silva

A maneira clássica (e redutora) de ler *Angústia* é tomá-lo como uma história sobre o ciúme doentio e as consequências funestas que este sentimento chega a produzir, já que, na terceira ponta do amor entre Luís da Silva e sua vizinha Marina, aparece a figura de Julião Tavares, sujeito pomposo, cheio de poses e de palavras, que engravida mocinhas inocentes e ilude mulheres maduras, tornando-se assim a encarnação do próprio Mal. No entanto, na mente frágil de Luís da Silva, ele se transforma em uma imagem deformada que aparece obsessivamente ao longo do enredo.

Mais do que uma narrativa sobre as consequências do ciúme, *Angústia* também representa as influências da violência e sua força determinante na atitude criminosa de um sujeito que comete um homicídio por enforcamento durante um momento de total desequilíbrio psicológico que beira a loucura.

Como o próprio Graciliano Ramos afirmou em uma de suas cartas, a intenção com seu terceiro romance foi “(...) fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena.” (FACIOLI, 1987, p. 61).

Além disso, Graciliano também procurou refletir sobre a condição do intelectual no Brasil, o que justifica a escolha de um narrador escritor de sua própria história/estória, opção já adotada nos dois primeiros romances, *Caetés* e *São Bernardo*. João Luiz Lafetá, inclusive, reflete sobre a problematização da condição do intelectual como um dos temas presentes em *Angústia*: “Graciliano gostava que o lessem não apenas como o romance de um drama pessoal, diz Ricardo Ramos, mas como crônica da ‘condição do intelectual nos países subdesenvolvidos da América Latina’. Foi assim que Mário de Andrade o leu (...).” (LAFETÁ, 2004, p. 519).

A densa narrativa psicológica de *Angústia*, que mescla passado e presente por meio da representação de alucinações e devaneios, permite uma sondagem do mundo interior do narrador protagonista, aspirante a intelectual e a grande escritor, com o propósito de encontrar episódios ocorridos em sua infância, vivenciada durante a decadência da família patriarcal brasileira, que contribuíram significativamente para sua (de)formação, inclusive no que se refere aos seus primeiros contatos com as letras nas aulas de Seu Antonio Justino.

Essa textura do passado que marca o presente da narrativa faz vir à tona o que permanecia recalcado: a conflituosa relação familiar na infância repete, especularmente, a relação de Luís da Silva com Marina, sua amada, e Julião Tavares, seu maior rival e uma espécie de imagem especular sua invertida, um “duplo”, que encarna a sua metade oposta, como lembra Antonio Candido, no ensaio “Os bichos do subterrâneo”:

Sob certos aspectos, Julião Tavares, como observou Laura Austregésilo, é uma espécie de duplo de Luís da Silva; encarnando a metade triunfante que lhe falta, é suscitado pelo vulto que o sentimento de frustração adquire na sua consciência. É um ente de superfície, ajustado ao cotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja; mas que vem agravar, por contraste, a sua desarticulação. Por isso é necessário matá-lo, esconjurando a projeção caricatural dos próprios desejos, que o reflete como um espelho deformante. (CANDIDO, 2006, p. 102-103).

A metáfora do espelho que duplica e até deforma a imagem aparece quando Luís da Silva, solitário em um Café, observa Julião Tavares, através de um espelho em que se anunciam bebidas, desfigurado pelas letras do anúncio e pelo próprio olhar do protagonista angustiado: “la sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas,

mas examinava o espelho coberto de letras brancas. (...) a roupa molhada nos sovacos, os olhos que saltavam das órbitas, o cabelo escorrido, a papada balofa, as bochechas enormes, tudo riscado de traços brancos que anunciavam bebidas.” (RAMOS, 1982, p. 159).

Essa imagem deformada de Julião Tavares torna-se muito significativa quando lembramos de seu posterior enforcamento/sufocamento, pois as letras que anunciam bebidas são sobrepostas à imagem refletida do rival, como se esse excesso de bebidas anunciadas em letras brancas no espelho simbolicamente o afogasse/sufocasse: “Só via as letras brancas que se estampavam na cara vermelha de Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente.” (*Idem*, p.160).

O desejo de violência ao oponente então vem à tona, mas o protagonista reprime seus instintos agressivos, alimentando mais o seu ódio pelo rival. E o desejo de Luís da Silva em eliminá-lo antecipa a cena do homicídio por enforcamento e se relaciona com a imagem de Julião Tavares refletida no espelho, mergulhada (“asfiziada”) em meio às bebidas anunciadas: “Eu procurava um cigarro, sentia a aspereza da corda. (...). E apertava a corda com força. Quando retirava a mão do bolso, via nos dedos os sinais que ela deixava, marcas roxas na pele suada. O meu desejo era dar um salto, passar uma daquelas voltas no pescoço do homem.” (*Idem*, p. 161).

Além de mostrar o reflexo distorcido de Julião Tavares, o espelho do Café também reflete a imagem do próprio observador, Luís da Silva, que igualmente percebe sua imagem deformada e, acima de tudo, zoomorfizada:

Enquanto matutava nestes absurdos, olhava-me ao espelho: uma cara besta. Evidentemente o pessoal mangava de mim; Julião Tavares, no outro lado da sala, mangava de mim, via-se muito bem entre as linhas brancas do espelho. Esforçava-me por endireitar o rosto descomposto, procurava entender o discurso de Moisés. Com os olhos arregalados e os queixos contraídos, o que me dava à boca uma aparência de focinho, era como um rato, um rato bem educado, as patas remexendo o maço de cigarros. (*Idem*, p. 169, *grifos nossos*).

A imagem do rato, símbolo de aspectos negativos, como sujeira e destruição, devido à capacidade de transmitir doenças e iniciar epidemias, aparece ao longo da narrativa, ora em referência aos ratos “domésticos” que habitam a casa de Luís da Silva, ora constituindo metáforas zoomórficas: “Marina é uma ratuína.” (*Idem*, p. 10); “Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos. (...). Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai.” (*Idem*, p. 46).

Segundo a *Enciclopédia Completa de Signos e Símbolos*, o rato simboliza a “(...) sexualidade feminina, luxúria e voracidade (...). Também é associado às forças destrutivas e do mal, ao furto e à astúcia (...); os ratos eram associados às bruxas e às almas dos mortos; infestações de ratos eram consideradas punições divinas.” (O’CONNEL e AIREY, 2010, p. 258).

Os ratos que aparecem ao longo da narrativa de *Angústia*, quando interpretados à luz dessas significações simbólicas, ganham destaque, pois muitas das conotações que envolvem a imagem do rato relacionam-se diretamente a passagens significativas do romance. Por exemplo, os ratos simbolizam as forças destrutivas constantemente reprimidas pelo protagonista, mas que, no final, retornam e o impulsionam a cometer o homicídio de Julião Tavares, que para ele representa a encarnação do próprio Mal, como já afirmado anteriormente.

Símbolos da sexualidade feminina, da luxúria e da voracidade, os ratos que povoam a narrativa também se associam aos desejos sexuais reprimidos por Luís da Silva, que ouve os gemidos de sua vizinha, D. Rosália, durante as longas noites de intensas relações sexuais com o marido, e enxerga intenções sexuais e desejos de “safadeza” em todos ao seu redor.

Os ratos também simbolizam as almas dos mortos, que, não por acaso, atormentam as lembranças do narrador, o qual constantemente se recorda de defuntos cobertos com lençol (como a imagem do corpo de seu pai, por exemplo) e cadáveres de suicidas pendurados e balançando em galhos de árvores (como o cadáver do cangaceiro Cirilo de Engrácia). Assim, ratos e imagens de defuntos povoam todo o enredo e se relacionam com os instintos destrutivos que explodem em Luís da Silva e o incentivam a cometer o homicídio por enforcamento de seu principal rival.

Símbolo do furto e da astúcia, os ratos em *Angústia* também se relacionam com o “furto” cometido pelo astuto Julião Tavares, que de certa forma “rouba” Marina de Luís da Silva. A fama de seduzir e possuir mocinhas virgens por meio de sua esperteza, eloquência e riqueza, e abandoná-las posteriormente, também constituem motivos para o protagonista odiá-lo intensamente e desejar sua morte.

Por fim, as infestações de ratos, como aquelas que ocorrem tanto na casa de Luís da Silva quanto, de modo especial, na própria narrativa, simbolicamente poderiam ser consideradas uma manifestação de “punições divinas”. No entanto, em *Angústia* essas invasões de ratos não devem ser interpretadas como metáfora de uma suposta punição de Deus sofrida pelo protagonista devido ao homicídio que cometeu, pois a narrativa desenvolve-se a partir do ponto de vista de um narrador que não acredita em intervenções divinas.

A interpretação de *Angústia* à luz das várias possibilidades de ressignificação simbólica da imagem dos ratos pode ser aprofundada quando se consulta também o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, onde o rato é visto como um símbolo “(...) associado com frequência à serpente (...). Vê-se que, na simbologia, o mesmo papel destrutor que os ratos possuem pode justificar duas aplicações diferentes: a utilização dessa sua característica para se obter uma vingança, ou sua eliminação, para propiciar uma benfeitoria.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 770).

A associação entre rato e serpente, em um nível simbólico, ganha significativa relevância quando se verifica, ao longo de *Angústia*, a presença recorrente desses dois bichos geralmente ligados ao mundo subterrâneo. Luís da Silva, narrador marcado principalmente pelo fracasso e frustração, desenvolve sua narrativa deixando em vários momentos escapar do subsolo de suas memórias a imagem desses bichos que revelam textualmente a presença de conteúdos reprimidos ao longo dos anos.

Essas imagens, então, retornam no tempo da enunciação e podem ser interpretadas pela via do plano simbólico:

Como assinala Freud em *O homem dos ratos (cinco psicanálises)*, este animal [o rato], tido como impuro, que escava as entranhas da terra, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riquezas, de dinheiro. É o que faz com que seja frequentemente considerado como uma imagem da

avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina (...).
(*Idem, ibidem*).

A partir destes ensinamentos de Freud, a análise de *Angústia* torna-se mais fecunda, pois a conotação em torno da imagem do rato por um viés psicanalítico contribui para compreendermos em que medida tudo o que parece desconexo e *non sense* se relaciona, em um nível simbólico, ao longo da narrativa de Luís da Silva.

Os ratos que povoam suas memórias, seus escritos e sua casa representam o lado oculto de sua personalidade, o subterrâneo de suas lembranças, e se ligam tanto à conotação fálica apontada por Freud em seus estudos e representada no romance pelas imagens da corda, cobra, cano e cajado, como às noções de dinheiro, cupidez e atividade noturna e clandestina, representadas e sintetizadas pela figura odiada de Julião Tavares, sujeito capitalista, ambicioso e inclinado com certa frequência a se aproveitar sexualmente de jovens moças em aventuras amorosas na calada da noite.

A aproximação entre rato e cobra/serpente, além da dimensão simbólica, também ocorre no plano concreto, uma vez que, como é de conhecimento popular, as cobras são frequentemente atraídas por ratos, por força da organização da cadeia alimentar do mundo animal, onde as cobras comem os ratos por uma questão de alimentação e sobrevivência.

Se este fato do reino animal for levado em consideração na análise interpretativa do romance, em consonância com toda aquela dimensão simbólica apontada, o final da narrativa também pode representar a captura e morte do rato-Julião pela cobra-corda de Luís da Silva³⁴, uma vez que, segundo Chevalier e Gheerbrant, a corda também se associa, dentre outras coisas, à “serpente, cajado” (*Idem*, p. 286), o que explica as imagens recorrentes ao longo de *Angústia* envolvendo cobras, cordas, cajados e até canos de água, como se verá logo adiante.

³⁴ Por meio de uma análise fonético-linguística, é possível notar que a reiteração do fonema sibilante /s/ presente no nome Luí**S** da **S**ilva sugere o próprio som sibilante produzido pelas cobras. Além disso, o desenho sinuoso da repetida consoante **S** no nome do protagonista também aproxima-se da imagem de uma cobra/corda, ganhando, dessa forma, especial significação dentro do contexto da narrativa como um todo. Com isso, novamente vemos a representação formal de um conteúdo tematizado, que chega ao ponto máximo de complementaridade quando, no final da narrativa, Luí**S** da **S**ilva funde-se simbolicamente com a imagem da cobra persecutória e captura sua presa, o rato-Julião Tavares.

De modo geral, Julião Tavares, Marina, enfim, todos são ratos. Todos se aproximam por meio dessa metáfora zoomórfica e suas significações simbólicas. Os ratos que infestam a casa do protagonista roem seus escritos e o exasperam com os barulhos que fazem: “Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever. Os grilos não me incomodavam. (...). Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim.” (RAMOS, 1982, p. 92).

Marina, durante o banho, produz sons que excitam Luís da Silva, uma tortura psicológica para o protagonista carente de relações sexuais; e Julião Tavares o irrita com seus discursos derramados e empolgados: “A loquacidade de Julião Tavares aborrecia-me. Uma voz líquida e oleosa que escorria sem parar. A minha cólera esfriava, o suor colava-me a camisa ao corpo.” (*Idem*, p. 78).

Essa hipersensibilidade auditiva, que, como caracteriza Freud em seu estudo sobre a neurose da angústia, aproxima-se da “hiperestesia auditiva” (MENESES, 1995, p.180) típica dos neuróticos obsessivos, faz Luís da Silva perceber e distinguir todos os tipos de sons, que são filtrados pela sua subjetividade, causando-lhe alucinações e muitas vezes alimentando seus sentimentos de agressividade e violência, como ocorre quando o protagonista ouve os sons produzidos por D. Rosália e seu marido durante o ato sexual, no quarto da casa ao lado, que ficava a paredes-meias com seu próprio aposento: “D. Rosália resfolegava e tinha uns espasmos longos terminados num *ui!* medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando.” (RAMOS, 1982, p. 106, *destaque do autor*).

Luís da Silva inutilmente tenta dormir, pois sua aguçada audição capta todos os sons da casa ao lado, causando-lhe grande aborrecimento. Até mesmo o choro de uma criança após urinar na cama, as gotas de urina caindo no chão e a respiração ofegante do homem deitado após a relação sexual constituem sons perturbadores que são nitidamente percebidos pelo protagonista:

Uma criança urinava na cama e chorava. Distinguia-se perfeitamente o som das gotas que batiam no chão. (...) e a respiração do homem se arrastava, entrecortada, encatarroada, fungada, interrompida por um pigarro, uma respiração de quem se está estrangulando. Aquilo me irritava

tanto que eu apertava as mãos nos ouvidos e mordia as cobertas para não gritar. O resfolegar de cachorro cansado atravessava-me as palmas das mãos, rasgava-me os ouvidos, e os pingos de urina, penetrando a palha podre do colchão, caíam-me dentro da cabeça como marteladas. (*Idem*, p. 108).

E a tortura psicológica recomeça, dificultando e até mesmo impossibilitando o sono de Luís da Silva, que deseja estrangular o homem da casa ao lado: “O resfolegar prosseguia, resfolegar de porco fossando. Quantas horas aquilo duraria ainda? (...). Estertor de bicho sufocado. O que eu desejava era apertar o pescoço do homem calvo e moreno, apertar até que ele enrijasse e esfriasse. (...). Enfim desejava matar um homem que me roubava o sono.” (*Idem*, p. 109-110).

Esse desejo de fazer justiça com as próprias mãos e cometer um ato de extrema violência matando um homem é um dos motivos que movem o protagonista a executar seu crime. Desde sua infância, Luís da Silva habitou-se a ver cadáveres de sujeitos enforcados ou assassinados a tiros ou a facadas em tocaias. Como ao longo de sua narrativa várias passagens desse passado remoto vêm à tona, é possível afirmar que as origens de seus desejos agressivos e de seu ato violento final encontram-se em sua infância, vivenciada durante a decadência de sua família, rural e patriarcal.

Estas lembranças são formadas, portanto, por imagens de violência e morte que ficaram gravadas na memória do narrador, e constituem experiências negativas marcantes e supostamente traumáticas, que certamente o influenciaram durante sua formação, como confirmam as seguintes passagens:

Recordei-me da morte de Fabrício, amigo e compadre de meu pai. (...) foi o primeiro homem assassinado que vi (...). Fabrício estava nu da cintura para cima, cosido a facadas, era horrível. Passei várias noites sem dormir direito, acordando agoniado e aos gritos. O segundo homem assassinado que vi impressionou-me, mas não me tirou o sono. Depois me habituei. (...). Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habituei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo. (...). Tornei-me insensível. Cinquenta estocadas no peito e na barriga! Muito bem.” (*Idem*, p. 152-153).

A frequente exposição a corpos de sujeitos mortos violentamente torna o menino Luís da Silva “insensível” à morte do outro, inclusive à morte de seu próprio pai, que teve o corpo estirado e coberto com um lençol branco relativamente pequeno que lhe deixava os pés à mostra, imagem que, a propósito, ficou gravada na memória de Luís da Silva e retorna de maneira obsessiva ao longo de sua narrativa.

A insensibilidade do menino diante do pai morto é reconhecida pelo narrador, que relembra inclusive que se esforçou para chorar essa perda, mas não conseguiu: “Penso na morte de meu pai. (...). Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. (...). Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes.” (*Idem*, p. 17-18).

Além de revelar a insensibilidade do menino Luís da Silva em relação à morte de seu pai, a ausência de choro também sugere a falta de uma convivência harmoniosa e afetuosa entre ambos. Carente de atenção e de afeto paterno, o menino Luís da Silva cresce frustrado e, de certa forma, vinga-se de seu pai afetuosamente ausente por meio de uma narrativa com tom de denúncia dos maus tratos que sofreu em sua infância, como no seguinte excerto: “Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.” (*Idem*, p. 15, *grifo nosso*).

Diante do corpo inerte do pai, o menino Luís da Silva recorda-se deste episódio e de outras atitudes agressivas e violentas que sofreu, como se quisesse justificar a ausência de seu choro. Novamente, o que poderia constituir uma confissão do narrador por não ter chorado na infância a morte do pai, transforma-se em um discurso com tom de denúncia e até mesmo de vingança: “Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes. Procurava chorar – lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra, das primeiras lições do alfabeto, que me rendiam cocorotes e bolos. Desejava em vão sentir a morte de meu pai.” (*Idem*, p. 18).

Outras lembranças de violência e morte que merecem destaque são de “Seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados em cordas.” (*Idem*, p. 16) e de Chico Cobra, “(...) um curandeiro que na vila andava sempre com um cabaço cheio de jararacas. Quando Chico Cobra matou um homem na feira, entrou na mata, fez um rancho de palha e cercou-se de surucucus e outros viventes

semelhantes. Todas as diligências da polícia para prendê-lo falharam.” (*Idem*, p. 151).

Lúcia Helena Carvalho, em seu livro *A ponta do novelo*, comenta sobre a função defensiva das cobras para o foragido Chico Cobra, apontando para a proximidade entre as imagens evocadas pelos lexemas *corda* e *cobra* em *Angústia*: “Na história de Chico Cobra, corda aparece sob a representação metafórica cobra, que aqui conota especificamente arma de defesa, com a qual o criminoso se protege da perseguição policial.” (CARVALHO, 1983, p. 36, *grifos da autora*).

Os signos *corda* e *cobra* realmente perpassam toda a narrativa de *Angústia* e constituem imagens significativas que se relacionam diretamente com o enforcamento cometido, com uma corda, por Luís da Silva, o qual inclusive brincava, durante a infância, em meio às cobras quando tomava banho de rio: “(...) galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra. As cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam.” (RAMOS, 1982, p. 15). Novamente, as serpentes são apresentadas como seres inofensivos, que rodeiam amistosamente o protagonista durante seus banhos de rio.

Por outro lado, as cobras fora da água são traiçoeiras, perigosas e podem matar por estrangulamento e asfixia, como no caso do avô do menino Luís da Silva, o velho Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, atacado e quase morto por uma serpente: “Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: – ‘Tira, tira, tira.’” (*Idem*, p. 79).

O signo da *corda-cobra* aparece ao longo da narrativa, muitas vezes como imagens relacionadas a simples objetos. Como Luís da Silva é um sujeito fictício, restringe-se a “escuta” do crítico literário, que não pode mobilizar o personagem a fazer livres associações no momento em que narra sua história, ou seja, no tempo da enunciação, como faria um sujeito-paciente que relata episódios de sua vida a um psicanalista, por exemplo.

No entanto, Luís da Silva escreve sua história, e esse ato de escrita viabiliza tanto a reelaboração de fatos do passado por meio da memória como o surgimento de imagens que constituem, em uma leitura psicanalítica, símbolos fálicos, principalmente quando se considera a frustração de Luís da Silva pela não concretização do ato sexual com sua amada Marina.

A narrativa é, inclusive, caracterizada por certo movimento de fluxo da consciência, cuja atividade é ininterrupta e com baixa capacidade para manter o foco de atenção em uma única coisa por muito tempo. Com isso, o conteúdo da atividade da consciência passa a ser desenvolvido por meio do poder que uma coisa tem para sugerir outra, seja pela via da semelhança ou pelo viés da diferença.

Segundo Robert Humphrey, em *O fluxo da consciência*, é necessário pensar a consciência “(...) como tendo a forma de um iceberg – o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície.” (HUMPHREY, 1976, p. 04).

A ponta desse iceberg pode ser compreendida como uma imagem metafórica do conteúdo manifesto na narrativa de *Angústia*, com objetos, seres e experiências narradas, enquanto a grande base submersa do iceberg, foco da ficção de fluxo da consciência, seria a metáfora da vida psíquica inconsciente do narrador protagonista, que aparece como conteúdo latente nas malhas do texto.

Aquela relação entre *corda* e *cobra*, por exemplo, evidencia a presença de simples imagens que, em uma camada textual mais profunda, revela conteúdos inconscientes e desejos reprimidos de hostilidade e violência, além de constituírem símbolos fálicos dentro do contexto geral da narrativa.

Essa associação entre *corda* e *cobra* chega ao ponto máximo quando se fundem em um único objeto, que, não por acaso, se trata da corda com a qual Luís da Silva enforca Julião Tavares, a qual parece adquirir vida e querer mordê-lo, como uma serpente: “Avancei os dedos em direção aos anéis, mas quando ia tocá-los, um se desfez e bateu-me na mão como coisa viva.” (RAMOS, 1982, p. 153).

A imagem da corda sobre a mesa provoca várias lembranças em Luís da Silva, algumas referentes a mortes por enforcamento ou associadas a cobras, e outras que funcionam como antíteses daquelas, referentes a brincadeiras infantis, como no jogo em que um “(...) põe o dedo no meio e aposta, o parceiro puxa as extremidades do cordão.” (*Idem*, p. 155), e ao episódio de Amaro vaqueiro laçando novilhas, sujeito elevado ao *status* de herói pelo menino Luís da Silva: “Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a terra. De repente essa terra esquisita caía sobre a novilha careta e prendia-lhe os chifres.” (*Idem*, p. 156).

As lembranças provocadas ao ver a corda sobre a mesa relacionam-se, portanto, ora direta ora indiretamente ao crime cometido por Luís da Silva. Seu Evaristo enforcado em uma árvore e o avô Trajano debatendo-se no chão com uma cobra enrolada como se fosse uma corda no pescoço são imagens de um passado remoto que aparecem em vários momentos de *Angústia*, um dos quais quando Luís da Silva vê a corda que Seu Ivo lhe dá de presente.

Essas imagens aproximam-se diretamente da cena do enforcamento de Julião Tavares, enquanto a brincadeira de criança e Amaro vaqueiro laçando novilhas relacionam-se indiretamente, pois revelam o domínio sobre o outro, capacidade tão admirada e desejada por Luís da Silva na infância. Assim, “laçar” e dominar Julião Tavares constituem o desejo obsessivo do protagonista na vida adulta.

Todas essas recordações são tão potentes que não somente fazem Luís da Silva reviver situações ocorridas em sua infância, como também retornam, vêm à tona ao tomar contato com simples objetos, como gravata, cano de água, letras de pichações, caibros e cajados, que ele associa à corda/cobra, ou seja, ao objeto fóbico original: “A gravata estava enrolada, como uma corda, exatamente igual a todas as gravatas que tenho tido (...).” (*Idem*, p. 216); “O cano estirava-se como uma corda grossa bem esticada, uma corda muito comprida.” (*Idem*, p. 97); “As letras moviam-se (...) umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda.” (*Idem*, p. 233); “(...) os caibros torciam-se, baixavam, brancos, moles, como cobras descascadas. 16.384. O cajado batendo no cimento, avançando para mim, ameaçando-me com uma tira de papel, que engrossava e queria morder-me.” (*Idem*, p. 232).

Há inclusive comparações entre a imagem das cobras, reprimida na infância, e a mulher amada: “Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó...” (*Idem*, p. 72). Como certa impotência ou impossibilidade de concretização do ato sexual é marca de Luís da Silva, essa aproximação entre a mulher amada e desejada e a cobra/corda vista como objeto fálico passa a ser ainda mais significativa.

De modo geral, em meio a todas essas imagens alucinatórias, o recalque que caracteriza Luís da Silva estaria ligado a apenas três imagens, como afirma Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*: “(...) o problema do recalque e o conseqüente sentimento de frustração estão marcados por três símbolos fálicos: as cobras da

fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião.” (CANDIDO, 1992a, p. 37).

Assim, as passagens e imagens da infância de Luís da Silva, evocadas ao longo de sua narrativa, constituem uma chave de leitura para compreender a influência da violência em sua (de)formação e para sua decisão de enforcar Julião Tavares. Até mesmo a ideia de camuflar o ato do homicídio, dando-lhe a aparência de suicídio para dissipar a hipótese da realização de um crime, surge de imagens fúnebres reprimidas de sua infância, que vêm à tona por meio de lembranças que aparecem logo após o estrangulamento de seu rival:

Certamente Julião Tavares devia ficar ali deitado. Pensei em ocultá-lo, enterrá-lo debaixo de uma camada de folhas. (...). Como estaria a cara de Julião Tavares? A figura que me veio ao espírito foi a de Cirilo de Engrácia, terrível, amarrado a um tronco, os cabelos compridos ensombrando o rosto, os pés suspensos, mortos. Pensei também em seu Evaristo, curvado sob a carrapateira, como se preparasse um salto. Recuei precipitadamente e bati com os ombros na cerca. Julião Tavares podia ficar assim, pendurado a um galho, como um suicida.” (RAMOS, 1982, p. 201).

Outras imagens da infância de Luís da Silva que surgem durante sua narrativa e que também revelam elementos que contribuem para um melhor entendimento de sua (de)formação mostram o pequeno protagonista brincando solitário, longe de todos, devido a ordens de seu pai, que não lhe permitia brincar com as outras crianças: “Eu queria gritar e espojar-me na areia como os outros. Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino.” (*Idem*, p. 120).

A figura do pai opressor e castrador de desejos surge em meio às recordações do narrador adulto novamente através de uma narrativa com tom de denúncia e vingança, pois aquele teria sido o principal culpado pela infelicidade do protagonista. Até mesmo quando o pai temido e odiado não se encontra fisicamente presente, o menino Luís da Silva obedece às restrições impostas e brinca sozinho, como se houvesse interiorizado a Lei Paterna, além de supostamente sentir-se perseguido e vigiado pelos olhos do pai tirano: “O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes, esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis

que marcava duas horas. Saíamos em algazarra. Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só.” (*Idem*, p. 13); “Na escola de mestre Antônio Justino sentava-me afastado dos outros, naturalmente para não me corromper.” (*Idem*, p. 121).

A solidão imposta e a conseqüente ausência de sociabilidade marcam Luís da Silva desde sua infância. Vivendo com uma criada surda e um papagaio mudo na vida adulta, a comunicabilidade fica novamente prejudicada, e, em poucos momentos ao longo da narrativa, aparecem diálogos entre eles.³⁵

Moisés, Pimentel e o mendigo Seu Ivo são os poucos amigos de Luís da Silva que às vezes frequentam sua casa, porém se sentem incomodados com a presença do pomposo e falante Julião Tavares, figura dissonante em meio ao grupo de amigos que compartilham de ideias semelhantes: “O homem do Instituto atrapalhou-me a vida e separou-me dos meus amigos. (...) Soltei a pena, Moisés dobrou o jornal, Pimentel roeu as unhas. E assim ficamos seis meses, roendo as unhas, o jornal dobrado, a pena suspensa, ouvindo opiniões muito diferentes das nossas.” (*Idem*, p. 49, *grifo nosso*).

A comparação entre os amigos de Luís da Silva e seu principal rival torna-se então inevitável:

[Seu Ivo era] Um sujeito inútil, sujo, descontente, remendado, faminto.

O outro sujeito inútil que nos apareceu era muito diferente. Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar, o homem era bacharel, o que nos distanciava. Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco línguas,

³⁵ É interessante neste momento fazer referência ao papagaio de *Vidas secas*, também “(...) mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco.” (RAMOS, 2013, p. 12). Figura tímida nos escritos de Graciliano, o papagaio aparece com relativa frequência, ora designando a própria ave com capacidade de repetir sons articulados, ora como metáforas usadas em forma de adjetivo ou de verbo. No ensaio intitulado “Graciliano e o paradigma do papagaio”, Carlos Alberto Dória afirma que, “Enquanto expressão de algo alienado, inútil, caricatural, inumano, a fala do papagaio de Graciliano Ramos sinaliza o terreno fronteiro entre a consciência e o meio social e projeta a linguagem como forma de perdição quando desconectada da vida concreta dos homens. (...) Onde há pouca fala, o papagaio imita a natureza (aboia e late, arremedando a cachorra); onde há muita fala, como nas escolas, crianças papagueiam ‘medonhos arcaísmos de além-mar’.” (DÓRIA, 1993, p. 20). Nos casos de *Angústia* e *Vidas secas*, a ave representa a incomunicabilidade entre as personagens, que simplesmente levam suas vidas vazias, solitárias e amargas. Na tradição do romance moderno brasileiro, vale lembrar ainda a importância da figura do papagaio ao final da rapsódia *Macunaíma*, quando o leitor fica sabendo que os episódios da história foram contados ao narrador pelo papagaio do herói.

emudecia. Eu, que viajei muito e sei que há doutores quartaus, metia também a viola no saco. (*Idem*, p. 50, *grifo nosso*).

Todos reunidos na mesma sala, as diferenças sociais aparecem com maior clareza para Luís da Silva, que enfatiza a impossibilidade de amizade com Julião Tavares e apresenta alguns argumentos para justificá-la, mas o principal parece ser a diferença de classe que os distancia, evidenciada sobretudo no plano do corpo, como ocorre, por exemplo, na comparação entre Seu Ivo, “sujo, descontente, remendado, faminto” e Julião Tavares, “gordo, bem vestido, perfumado e falador”.

De forma especular, então, a atitude de se separar dos amigos e sempre brincar solitário imposta a Luís da Silva na infância pela Lei Paterna encontra seu correspondente na vida adulta por meio da imagem de Julião Tavares, principal responsável pelo afastamento dos amigos do protagonista, por ser uma figura destoante do grupo e causar certo incômodo aos presentes durante suas visitas.

Luís da Silva, novamente solitário, sem mais receber as visitas de seus amigos e com seu noivado à beira do fim, vê o escorregadio Julião Tavares aproximar-se de Marina e conquistá-la com presentes de luxo e passeios de *limousine* a locais frequentados pela alta burguesia.

Desse modo, a Lei do Pai ressurgiu, dessa vez fantasmagoricamente com a nova separação sofrida, agora amorosa, causada por seu principal rival. Como afirma Lúcia Helena Carvalho, “Julião Tavares, legitimado socialmente como detentor do poder, interpondo-se entre Luís da Silva e seu objeto de amor, vem reinscrever-se como reencontro angustiante com a Lei do pai.” (CARVALHO, 1983, p. 75).

É importante lembrar também que as visitas de Julião Tavares começam a acontecer com frequência logo após o primeiro contato com Luís da Silva, que na verdade aconteceu com uma trombada que quase derrubou o protagonista por uma escada, caso Julião não o houvesse segurado e evitado a queda, que poderia ter sido fatal: “Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico. (...). À saída deu-me um encontrão, segurou-me um braço e impediu que me despencasse escada abaixo. Desculpou-se por me haver empurrado, agradei ter-me agarrado o braço e saímos juntos pela Rua do Sol.” (RAMOS, 1982, p. 45-46).

Esse “encontrão” entre os personagens proporciona o início de uma amizade indesejada para Luís da Silva, o qual, antes da violenta trombada, observara, com

certo incômodo, Julião Tavares proferindo “(...) um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele.” (*Idem, ibidem*).

Além disso, a aproximação entre ambos é indesejada principalmente porque Luís da Silva não suporta a classe social dominante, representada metonimicamente por Julião Tavares. Eliminá-lo, portanto, torna-se uma obsessão, sintoma que, a propósito, caracteriza Luís da Silva e é representado formalmente na própria estrutura textual, por meio da reiteração de passagens ao longo de sua narrativa e do reconhecimento de sua obsessão por si próprio, como demonstram as seguintes passagens: “E lá vem o erro. Tento vencer a obsessão, capricho em não usar a borracha.” (*Idem*, p. 7); “Era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que me enchia.” (*Idem*, p. 140); “A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento.” (*Idem*, p. 198); “Escreveria um livro. A ideia do livro aparecia com regularidade.” (*Idem*, p. 223).

A obsessão em eliminar seu oponente por meio do princípio da justiça feita com as próprias mãos também revela algumas motivações políticas de Luís da Silva, como afirma Leticia Malard, em *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, uma vez que Julião Tavares representa, acima de tudo,

(...) o explorador, o representante acabado de sua classe na capital alagoana. (...) é comerciante rico e ocioso, namora-lhe a noiva enquanto ele está no trabalho, é o burguês bem vestido e bem tratado que impressiona as mocinhas pobres, tira-lhes a virgindade e as abandona, como se fora senhor do destino delas. (MALARD, 1976, p. 23-24).

Certamente o homicídio ocorre por motivos passionais, um ciúme doentio que domina Luís da Silva e o lança ao ato criminoso. Todavia, de modo implícito, a motivação política também o influencia. Com isso, “O crime é passional conscientemente, e político subconscientemente. O ódio por Julião – terceiro contraponto – está intimamente ligado ao *status* econômico de Luís, no passado – primeiro contraponto – e no presente – segundo contraponto.” (*Idem*, p 54).

Eliminar seu rival torna-se então o modo para Luís da Silva conseguir sua “liberdade” e autoafirmação, o que ocorre de maneira apenas ilusória, pois, após

cometer o crime, vê-se perseguido temporariamente pelo receio de ser descoberto. Além disso, outras consequências de seu ato aparecem ao longo da narrativa, como cicatrizes físicas e sobretudo psicológicas, simbólicas, que marcam Luís da Silva no tempo da enunciação, como revelam as seguintes passagens em que os verbos aparecem conjugados no tempo presente, caracterizando o narrador no momento em que escreve: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura na mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.” (RAMOS, 1982, p. 7, *grifos nossos*); “(...) qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado.” (*Idem*, p. 13, *grifos nossos*); “Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos (...). Preciso muita água e muito sabão.” (*Idem*, p. 162, *grifos nossos*).

O último excerto revela a obsessão de Luís da Silva por lavar as mãos com frequência, o que supostamente evidencia certo sentimento de culpa que carrega. O ato compulsivo liga-se à imagem de suas mãos sujas, “(...) pretas de limo, terra e sangue.” (*Idem*, p. 210), após enforcar Julião Tavares, e ao suposto desejo inconsciente de se livrar da culpa, uma vez que a remoção da sujeira das mãos (na maioria das vezes imaginária) relaciona-se simbolicamente com a remoção de resíduos mentais.

As consequências da violência e do homicídio contaminam todas as esferas da vida de Luís da Silva, principalmente a social, pois considera todos como inimigos que o perseguem. À angústia da solidão e aos fantasmas do passado somam-se então o sentimento de baixa autoestima e a sensação de ser perseguido por inimigos: “(...) o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo.” (*Idem*, p. 8); “Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos. (...). A multidão é hostil e terrível.” (*Idem*, p. 134); “Cada vez mais me convencia, porém, de que não estava numa segurança assim tão perfeita. Parecia-me que na calçada inimigos embocados me espionavam.” (*Idem*, p. 167).

A neurose obsessiva que caracteriza Luís da Silva pode ser entendida como uma das consequências do homicídio que cometeu, mas a baixa autoestima e o sentimento de inferioridade, que aparecem em expressões como “(...) devo ser um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer.”

(*Idem*, p. 23), podem ser entendidas também como sintomas de uma infância infeliz, vivenciada em um ambiente marcado principalmente pela força da violência, como afirma Lamberto Puccinelli, em *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*: “(...) no meio social de nascimento e formação do personagem do romance, era a violência o que garantia a fama.” (PUCCINELLI, 1975, p. 22).

Assim, existe uma forte relação entre as características psicológicas do protagonista e o contexto histórico do final do século XIX e início do século XX, período marcado por profundas transformações sociais, durante o qual Luís da Silva vivenciou sua infância, como confirma a passagem: “Trajano rondava a porta, preocupado com a cria, que não era dele. Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava os modos de patriarca. Estava arrasado (...)” (RAMOS, 1982, p. 146, *grifo nosso*).

Nesse contexto pós-abolição, surge, então, o menino Luís da Silva, vivenciando a vertiginosa queda de sua família, que nem tenta evitar a violenta decadência, pois não possui forças para se reestruturar e se adaptar aos novos modos de organização. Trata-se de um grupo de sujeitos arruinados social e psicologicamente, que deixou de herança ao protagonista apenas a insegurança e a impotência geradoras de seu profundo sentimento de inferioridade e inadaptação à vida.

Realidade opressiva e futuro ilusório: a raiva de um “cangaceiro emboscado”

Toda a narrativa de *Angústia* gira em torno de um protagonista que, além de sofrer de baixa autoestima e certo complexo de inferioridade, também é caracterizado por sintomas que evidenciam sua neurose obsessiva, o que torna indispensável a contribuição dos estudos psicanalíticos para uma melhor compreensão de todos os fatores que contribuíram para a (de)formação de sua personalidade na vida adulta. Antonio Miotto, em *A Psicanálise*, por exemplo, afirma que

O neurótico sofre essencialmente do sentimento de inferioridade, motivo pelo qual o indivíduo sente-se humilhado. É a infância infeliz que provoca esse complexo e ao mesmo tempo a atitude agressiva, de modo que o sujeito é obrigado a criar uma ilusão que lhe permita suportar a vida cotidiana.

Mas se esta ilusão não funcionar, surge a possibilidade de soluções trágicas. (MIOTTO, 1967, p. 48, *grifos nossos*).

Certamente as expressões “infância infeliz”, “atitude agressiva”, “ilusão” e “soluções trágicas” fazem parte do mundo de Luís da Silva, além do suposto sentimento de culpa gerado pela impotência para superar as adversidades e os conflitos emocionais na vida adulta. Seu refúgio acaba sendo então ora o passado remoto da infância, como demonstram várias passagens ao longo do romance, ora um tempo ilusório de um futuro sem solidão, com a mulher amada: “Domingo, na missa, o padre lia: ‘Querem casar-se Luís Pereira da Silva, com trinta e cinco anos, etc., etc., e Marina Ramalho, etc., etc.’ (...). Depois os cartões de comunhão, grandes, com letras douradas, aos colegas da repartição, aos conhecidos, às amigas de Marina, ao padrinho, oficial do exército.” (RAMOS, 1982, p. 70).

Como já se sabe, o casamento com Marina não acontece, e o protagonista frustrado e humilhado, após ver da janela de sua casa a ex-noiva e Julião Tavares saindo de braços dados para irem ao cinema, novamente foge para seu mundo ilusório, fantasiando um futuro feliz como escritor ao lado da datilógrafa de olhos de gato, uma moça vista durante alguns dias na rua, supostamente a caminho do trabalho:

Seríamos felizes. Ela trabalharia menos. Ao chegar a casa, fatigada, distrair-se-ia papagueando com o Currupaco, meteria as mãos doidas no pelo do gato. Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, interessando-se. Convidaríamos Pimentel e Moisés. Quando a corja estivesse na sala vizinha, bebendo, nós conversaríamos sobre literatura. (*Idem*, p. 101).

No entanto, não encontra mais a datilógrafa, e seu futuro planejado não passa de mais um momento de ilusão, uma fuga da realidade opressiva e angustiante que o envolve e, de certa forma, o imobiliza: “Onde andaria a datilógrafa dos olhos agateados? O que é certo é que eu precisava mulher. (...). Pensava na miséria antiga e tinha a impressão de que estava amarrado de cordas, sem poder mexer-me.” (*Idem*, p. 101-102).

Como novamente suas ilusões não funcionam, Luís da Silva não suporta a realidade e acaba descarregando todo seu ódio por meio de uma solução violenta e

trágica, movida sobretudo pelos instintos agressivos reprimidos ao longo dos anos. Além disso, os sentimentos de culpa e frustração também contribuem significativamente para a busca da autoafirmação através do assassinato de Julião Tavares.

De acordo com Medard Boss, em *Angústia, culpa e libertação*: ensaios de psicanálise existencial, quanto mais aumenta o sentimento de culpa, “(...) mais esse sentimento carrega o neurótico a soluções mais culposas. Forma-se, então, um círculo vicioso que pode levar o perturbado à loucura ou até mesmo ao suicídio.” (BOSS, 1981, p. 39).

Ao que parece, Luís da Silva, no final de *Angústia*, é acometido pela loucura, mas não se suicida, pois sua loucura o guia para o estrangulamento de seu *duplo*, Julião Tavares. A partir disso, é possível afirmar que o protagonista projeta, antes mesmo do assassinato, todo o seu ódio e instinto de agressividade em seu principal rival, uma vez que a projeção como mecanismo de defesa permite que o indivíduo psicótico lance inconscientemente para o mundo exterior temores que tumultuam sua vida interior, garantindo, assim, sua autopreservação.

Dessa forma, no caso de Luís da Silva, o que se observa não é a vontade de cometer suicídio que toma conta de si, mas um desejo incontrolável de matar seu oponente, o qual representa tudo aquilo que ele queria ser, mas não conseguiu. O protagonista neurótico, então, projeta seus instintos reprimidos e impulsos violentos em Julião Tavares, que se torna seu “duplo invertido” (MENESES, 1995), cuja eliminação era a única forma de garantir sua autoafirmação e recuperar seu equilíbrio interior.

No entanto, Luís da Silva não alcança esse objetivo, pois o contexto sócio-histórico em que se encontra não é o da infância, dos tempos do patriarcado em decadência, quando os diversos conflitos eram, com maior frequência, resolvidos por meio da violência. Mesmo assim, segue os exemplos vivenciados em sua infância e cumpre a tradição cultural nordestina da *tocaia*, como faziam os cangaceiros e jagunços que visitavam o avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que lhes oferecia cobertura em troca de respeito e proteção. Pouco antes de cometer o homicídio, inclusive, o protagonista evoca a imagem do cangaceiro Cabo Preto e seu bando, que mantinha relações amistosas com o avô patriarca:

Muitos anos antes os cabras de Cabo Preto haviam-se escondido na capueira para não assustar sinhá Germana. (...). Os cangaceiros eram amigos de Trajano, sinhá Germana esquipava no caminho iluminado pelo sol cru. Nenhum ódio. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tinha umas reses que definhavam e entendia-se perfeitamente com os emissários de Cabo Preto. (...). A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava? (RAMOS, 1982, p. 195, *grifo nosso*).

No final do século XIX e início do século XX, época em que se passam os episódios da infância de Luís da Silva, o cangaço no Brasil atingia seu auge, mas a gradual transição de um sistema de produção agrário e de organização social baseado nos princípios do patriarcado para um sistema de produção industrializado pré-capitalista iniciou um processo de enfraquecimento do cangaço nordestino, culminando na extinção desta forma de organização dos chamados “bandidos sociais”. Como afirma Eric Hobsbawm, no livro *Bandidos*, o banditismo social³⁶ acabou sendo extinto, pois “(...) o mundo moderno o matou, substituindo-o por suas próprias formas de rebelião primitiva e de crime.” (HOBBSAWM, 1975, p. 18).

Em *Angústia*, Luís da Silva vivencia em sua infância esse período de transição que provocou, além do processo de extinção do cangaço nordestino, uma acentuada inversão de valores, desestabilização social e o surgimento de conflitos pessoais e revoltas violentas que marcaram a História do Brasil, como se destaca, por exemplo, o episódio da Revolta de Canudos³⁷.

A recordação de cangaceiros no momento que antecede a realização do homicídio, portanto, ganha relevo quando se observa a influência que esses sujeitos socialmente marginalizados (no sentido de se colocarem à margem), mas que

³⁶ O banditismo social pode ser compreendido como um fenômeno relativo à motivação de um indivíduo ou de um grupo que se coloca à margem das leis e normas socialmente legitimadas e estabelecidas, por considerá-las injustas e desiguais. Assim, como modo alternativo de organização e sobrevivência, recusa vivenciar tais regras e pratica a “justiça com as próprias mãos”.

³⁷ Essa Revolta ocorreu entre 1893 e 1897, no sertão da Bahia, e envolveu as tropas republicanas contra os moradores de Canudos, os quais eram, em grande parte, ex-escravos que, sem conseguir moradia e trabalho nos centros urbanos após a abolição da escravidão em 1888, ocuparam uma fazenda abandonada e, sob a liderança de Antonio Conselheiro, considerado pelas autoridades republicanas como um fanático religioso e revoltado, formaram uma comunidade organizada segundo os princípios da solidariedade e da valorização humana e religiosa. A Revolta de Canudos terminou com a vitória das forças republicanas, que reduziu o povoado de Canudos a cinzas. Esse episódio é, inclusive, representado no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado em 1902, marco do Pré-Modernismo no Brasil.

constituíam uma forma de poder paralelo, exerceram na formação de Luís da Silva, que até mesmo se considerava, naquele momento de tocaia, uma espécie de “cangaceiro emboscado”.

A comparação com um cangaceiro aparece inclusive quando o protagonista encontra-se naquele já mencionado Café observando seu oponente através do espelho cheio de letras brancas que anunciavam bebidas. O ódio que sente pelo rival naquele momento proporciona-lhe a alucinação de uma vitória triunfante: “Se eu fosse um cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capueira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas das letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa.” (RAMOS, 1982, p. 160).

Com relação ao banditismo social, como essa forma de organização encontrava-se em processo de gradual declínio no final do século XIX e início do século XX, em *Angústia* esse fenômeno representa uma situação-limite vivenciada e interiorizada por Luís da Silva durante sua infância. Como afirma Hobsbawm, “(...) na verdade, quase nenhum dos grandes bandidos da História sobrevive ao traslado da sociedade agrária para a sociedade industrial.” (HOBSBAWM, 1975, p. 134).³⁸

De forma análoga, a inevitável decadência da família de Luís da Silva, baseada nos princípios do sistema patriarcal, também constitui uma situação-limite no romance. Nascido e criado, portanto, durante esse momento histórico marcado por linhas fronteiriças, o menino Luís da Silva cresce sem base familiar e social sólida, em um mundo de opressão e violência exercidas principalmente pelo próprio pai.

Além de se recordar de cangaceiros e jagunços momentos antes de cometer o homicídio, Luís da Silva também evoca a imagem do paciente matador José Baía, que lhe contava várias histórias na varanda da fazenda. A comparação com o destemido assassino, então, é inevitável, pois a lembrança do frio matador serve como uma fonte de inspiração e exemplo de criminoso que marcou sua infância:

José Baía vinha contar-me histórias no copiar (...). O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia. (...). Não me seria

³⁸ Em minha Dissertação de Mestrado, deparei-me com a mesma questão envolvendo a figura do cangaceiro, também representado literariamente nos romances de José Lins do Rego, e a conclusão a que cheguei com base em alguns estudiosos sobre o assunto é de que o cangaço brasileiro constituiu uma forma de poder paralelo e organização política com significativo respeito, mas, em meados do século XX, encontrava-se em decadência, pois, “(...) com o início de um mundo baseado em uma economia capitalista, começa o declínio do banditismo social.” (MARQUES, 2012, p. 65), fenômeno representado no Brasil sobretudo pela figura do cangaceiro e seu bando.

possível imaginar José Baía atacado de uma crise de ódio como a que me fazia pregar as unhas nas palmas. Provavelmente ele ficava sossegado na capueira, tirando um trago do cigarro de palha, que apagava logo com saliva e guardava atrás da orelha, para a fumaça não denunciar a emboscada. O ouvido atento a qualquer rumor que viesse do caminho estreito, o joelho no chão, em cima do chapéu de couro, o olho na mira, a arma escorada a uma forquilha, com certeza não pensava, não sentia. (RAMOS, 1982, p. 195-196).

José Baía, como revela o excerto, era calmo, paciente e fumava cigarro de palha enquanto aguardava, escondido, o melhor momento para executar sua vítima. Luís da Silva é exatamente o oposto: nervoso, agitado e sem cigarros, encontra-se prestes a cometer um ato do qual nunca se esquecerá.

A falta de cigarros o aflige significativamente: “O desejo de fumar levava-me ao desespero. O acesso de piedade sumiu-se, o ódio voltou.” (*Idem*, p. 195). É nesse momento de desespero e ódio de Luís da Silva que Julião Tavares para na estrada deserta para acender um cigarro, o que é compreendido pelo protagonista como mais uma provocação de seu antagonista.

Julião havia roubado sua noiva, Marina, e afastado os amigos da casa de Luís da Silva; além disso, tinha dinheiro, prestígio social, mulheres e cigarros, tudo o que o protagonista humilhado queria ter, mas não tinha. A posse, pelo rival, de tudo, especialmente de cigarros naquele momento, é insuportável para Luís da Silva, que encara essa atitude destemida de parar em um lugar deserto, acender um cigarro e fumar como a última provocação que poderia tolerar: “Julião Tavares parou e acendeu um cigarro. (...). Eu queria que ele se afastasse de mim. Pelo menos que seguisse o seu caminho sem ofender-me. Mas assim... Faltavam-me os cigarros, e aquela parada repentina, a luz do fósforo, a brasa esmorecendo e avivando-se na escuridão, endoidecia-me.” (*Idem*, p. 197). Luís da Silva, então, “(...) em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía (...)” (*Idem*, p. 198), enlaça o pescoço de Julião Tavares e o mata asfixiado.

O narrador recorda-se que, logo após o homicídio, foi acometido por uma grande alegria, pois, naquele momento, havia tomado uma iniciativa própria e adquirido movimentos independentes, como se o ato criminoso paradoxalmente lhe garantisse liberdade e autonomia. Os principais eventos traumáticos e ofensivos vivenciados desde sua infância e que foram reprimidos, então, desaparecem

momentaneamente, como se o assassinato de seu principal oponente fosse a chave para sua cura e libertação:

Uma alegria enorme encheu-me. (...). Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. (*Idem, ibidem*).

Vítima de atos violentos e opressivos desde sua infância, Luís da Silva canaliza todo seu ódio reprimido contra o oponente e reproduz a violência de que sempre foi o alvo direto, além de reproduzir também a violência vivenciada e internalizada ao ouvir histórias de tocaias, cangaceiros e assassinatos, e ao ver corpos de suicidas pendurados em árvores e cadáveres de sujeitos esfaqueados em emboscadas, enrolados em lençóis brancos cobertos de manchas vermelhas.

De acordo com René Girard, em *A violência e o Sagrado*, é o instinto de imitação que leva todo ser humano a praticar a violência contra o outro, em um ciclo infinito, que só pode ser quebrado e encerrado por meio do sacrifício ritual de uma *vítima expiatória*, ou *bode expiatório*, isto é, por intermédio da morte de um sujeito que não tem relação com a situação conflitiva original, o que instituiria a esfera do sagrado. (GIRARD, 1990). Desse modo, a violência só poderia ser interrompida por meio da própria violência, o que confirma a ideia de que a violência gera violência.

Jurandir Freire Costa, em *Violência e Psicanálise*, comenta esse ponto de vista do pensador francês, dando inclusive um exemplo que muito contribui para uma melhor compreensão sobre o ato violento final cometido por Luís da Silva. Segundo o psicanalista brasileiro,

Girard tenta provar que a violência seria interminável porque o “instinto mimético” levaria os homens a reduplicarem *ad infinitum* os mesmos gestos. Assim, se um indivíduo, na disputa por uma mulher, mata um outro, o ciclo de assassinatos não tem mais fim, em função do “mimetismo instintivo”. (COSTA, 2003, p. 60).

Partindo deste pressuposto, é possível afirmar que Luís da Silva é movido sobretudo por certo “instinto mimético”, uma vez que se compara a um frio e paciente matador, José Baía, no momento que antecede o crime, almejando imitá-lo inclusive no hábito de fumar antes de executar sua vítima. Além disso, também é motivado pelo desejo de fazer justiça com as próprias mãos, como os cangaceiros amigos de seu avô Trajano.

Na vida adulta, exerce influência sobre Luís da Silva a história narrada por Seu Ramalho, pai de Marina, com o qual, a propósito, ele muito se identifica, pois era um sujeito que “Falava de cabeça baixa, os olhos no chão, os músculos da cara imóveis, a boca entreaberta, a voz branda, provavelmente pelo hábito de obedecer.” (RAMOS, 1982, p. 55). A história de Seu Ramalho é sobre um moleque da bagaceira que teria abusado sexualmente da filha de um senhor de engenho, pagando esse ato com a própria vida:

O conto sensacional de seu Ramalho era o seguinte. Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor de engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida, tiraram-lhe os beiços. E afinal abriram-lhe a veia do pescoço, porque vinha amanhecendo e era impossível continuar a tortura. (...). No dia seguinte [seu Ramalho] reproduziria o mesmo caso. (*Idem*, p. 112).

O “conto sensacional” é narrado repetidamente por Seu Ramalho a Luís da Silva, que se recorda das conversas que tinha à noite com o vizinho, após se separar de Marina. Trata-se de uma micronarrativa perversa que funciona, no contexto geral de *Angústia*, como uma alegoria a representar a honra ofendida e a vingança elaborada por meio da punição e morte do infrator.

Ultrapassando os limites do texto literário e partindo para o contexto histórico em que haveria ocorrido o episódio de tortura e violência, isto é, 1910 ou 1911, como tenta especificar Seu Ramalho: “– 1910. Minto. 1911. 1911, Manoel?” (*Idem*, p. 113), é possível afirmar que a violação sexual da filha do senhor de engenho representa a violação da Lei Patriarcal ainda vigente no Brasil no início do século XX e o desrespeito da hierarquia social pelo moleque da bagaceira, que foi punido

severamente (torturado e morto) por transgredir os limites sociais e desrespeitar as normas que o distanciavam do senhor de engenho. Por outro lado, como muito bem observou Lúcia Helena Carvalho, “(...) fosse o senhor de engenho a violentar uma negra dos terreiros, como fazia o velho Trajano, e nada aconteceria.” (CARVALHO, 1983, p. 32).

A transgressão do código social e a ousadia do moleque da bagaceira ao abusar sexualmente da filha do patriarca, o qual sentiu sua honra maculada, constituem motivos para a tortura e eliminação do culpado, que se relacionam com alguns dos motivos que tem Luís da Silva para o assassinato de Julião Tavares, como é o caso da desonra e humilhação vivenciadas pelo protagonista ao saber da gravidez indesejada de Marina e de seu posterior abandono pelo rival.

A imagem de sufocamento também aparece nessa micronarrativa de Seu Ramalho (“cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta”) e se relaciona com as outras imagens de sufocamento presentes no romance, como os mergulhos demorados do menino Luís da Silva forçados pelo pai no Poço da Pedra, a cobra enrolada no pescoço do velho Trajano, os cadáveres de suicidas enforcados e pendurados em árvores vistos durante a infância, dentre outras imagens semantizadas ao longo da narrativa, que se relacionam implicitamente com a iniciativa do protagonista em sufocar e estrangular seu oponente com uma corda.

Além disso, a imaginação de Luís da Silva é tão estimulada pelo conto de Seu Ramalho que ele chega a ter alucinações que influenciam o seu ponto de vista sobre a realidade objetiva, como se alguns elementos do caso violento fossem presentificados, proporcionando uma espécie de deformação expressionista de sua realidade exterior: “Corria sangue entre as frestas dos paralelepípedos e empoçava na sarjeta. (...). Quando ele [Seu Ramalho] desceu da calçada, estremei: pareceu-me que tinha sujado os sapatos no sangue.” (RAMOS, 1982, p. 114).

A imagem do sangue do moleque da bagaceira invade a realidade objetiva de Luís da Silva, que tem a impressão visual turvada pela narrativa de tortura e morte. Sua impressão olfativa também acaba materializando a imagem do sangue que jorra do corpo da vítima: “Antônia, pintada de vermelho, as pernas abertas, passou bamboleando-se. Das saias dela desprende-se um cheiro forte de sangue.” (*Idem, ibidem*).

Esse movimento oscilatório entre o tempo passado, a realidade objetiva e a deformação subjetiva dessa realidade garante um ritmo fragmentado e alucinatório à

narrativa, além de contribuir com a intensidade dramática e o clima de angústia que envolve Luís da Silva. Desse modo, como afirma Antonio Candido, em “Os bichos do subterrâneo”, “A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai-e-vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista.” (CANDIDO, 2006, p. 101).

O tempo narrativo tríplice proporciona, portanto, uma oscilação temporal no romance que contribui para a representação formalizada, ou seja, estrutural, do sentimento de angústia e desorientação vivenciado por Luís da Silva, tanto no tempo da enunciação como no tempo do enunciado, uma vez que lembrar e narrar as experiências tanto de um passado remoto como de um passado próximo equivale a revivê-las a partir da reelaboração desses momentos por meio da memória e da escrita.

A propósito, de acordo com Jacques Le Goff, em *História e Memória*, “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje [meados do século XX], na febre e na angústia.” (LE GOFF, 1994, p. 476, *grifo do autor*).

Partindo desta ideia, então, é possível afirmar que Luís da Silva supostamente busca, através de sua narrativa conduzida pela memória, o reconhecimento de si mesmo, principalmente quando se observa a tentativa de organizar cronologicamente alguns momentos do passado, como se, após cometer o homicídio, almejasse reelaborar a história de seu amor frustrado de forma sequencial e organizada, o que lhe permitiria realizar uma releitura desse passado, já que “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios.” (*Idem*, p. 424).

É importante sempre lembrar, no entanto, que o ritmo fragmentado da narrativa e a sensação de desorientação experimentada por Luís da Silva se ajustam, como já mencionado, à narrativa que não se desenvolve, devido também à força da oscilação temporal formada pela interposição daquelas três fases, isto é, realidade objetiva, experiência passada e deformação subjetiva da realidade.

Todavia, tirados os “excessos”, por assim dizer, da narrativa, como as recordações do passado remoto da infância e as frequentes alucinações de Luís da Silva, o que sobram são os episódios de um passado recente que formam o fio

condutor da narrativa, isto é, a estrutura “óssea” do romance, que poderiam ser facilmente enumerados de forma cronologicamente organizada, tal como aparecem do começo ao fim da história: início da amizade entre o protagonista e a nova vizinha, Marina (RAMOS, 1982, p. 40); o primeiro encontro (um violento “encontrão”) com Julião Tavares (*Idem*, p. 46); começo do namoro com Marina e posterior noivado (*Idem*, p. 64); troca de olhares entre Marina e Julião Tavares (*Idem*, p. 78); fim do noivado (*Idem*, p. 93); passeios realizados pela ex-noiva e o rival (*Idem*, p. 99-121); gravidez de Marina e seu posterior abandono pelo novo namorado (*Idem*, p. 143); realização do aborto (*Idem*, p. 177); perseguição de Julião Tavares até um bairro afastado da cidade e armação da tocaia (*Idem*, p. 188); e, finalmente, o enforcamento do rival e o posterior retorno de Luís da Silva para o espaço urbano. (*Idem*, p. 198-210).

Essa sequência de acontecimentos, portanto, constitui o eixo principal da narrativa, em torno do qual surgem as reminiscências da infância, sempre ligadas a imagens de violência, e os delírios e alucinações, que ora revelam os desejos sexuais frustrados, que contribuem significativamente para o sentimento de angústia de Luís da Silva, ora evidenciam os instintos agressivos e anseios de vingança reprimidos.

Todos esses episódios do passado remoto da infância e as imagens delirantes que surgem durante o fluxo da consciência que caracteriza a narrativa diluem aquela sequência central de acontecimentos, a qual constitui uma dinâmica amorosa triangular que simbolicamente reflete o novo conflito edípico freudiano vivenciado por Luís da Silva em sua vida adulta, contribuindo, assim, com seu sentimento de angústia e frustração.

A “cicatriz primordial” e o retorno do re[o]primido

Ao longo da narrativa de *Angústia*, é importante observar a quase ausência total do nome da mãe do protagonista, em contraposição à presença constante de vários outros personagens. A única passagem em que há referência à figura materna é em um momento de delírio alucinatório pós-crime, quando Luís da Silva a evoca por meio da memória involuntária e associação de imagens, como, a propósito, também ocorre em *São Bernardo* nos momentos em que Paulo Honório, por exemplo, “ouve” os pios fantasmagóricos da coruja na torre da igreja:

O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos a criancinha crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão distante que eu tinha ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha. (*Idem*, p. 226-227).

As metamorfoses do delírio que convertem o som de uma vitrola em canto materno “sem palavras”, imagem sonora que, em seguida, é afastada e novamente transformada no som mecanizado da vitrola, sugerem, em uma camada mais profunda do texto, a desumanização da figura materna, evocada por meio da associação de imagens sobrepostas e pelo suposto desejo de segurança e aconchego no ventre uterino, simbolizado pelos lençóis que se transformam na rede que embala Luís da Silva, o qual, por sua vez, aparece metamorfoseado em “uma criancinha dormindo um sono curto”.

Logo nas primeiras páginas de *Angústia*, o narrador cria vários anagramas com o nome da amada, Marina – “ar, mar, rima, arma, ira, amar” (*Idem*, p. 8) – mas em nenhum deles aparece o nome *Maria*, que, não por acaso, é o nome da mãe de Graciliano Ramos e, conseqüentemente, da mãe do menino protagonista de *Infância*, narrativa com fortes traços autobiográficos. Como questiona Adélia Bezerra de Meneses, essa ausência do nome da mãe, (re)velado anagramaticamente no nome da amada, não sugeriria, então, algo de reprimido pelo menino de *Infância*, o qual era constantemente maltratado pela própria mãe?³⁹ (MENESES, 1995, p. 190-191).

³⁹ É interessante destacar que a autora, durante seus estudos sobre o romance *Angústia*, também encontrou o mesmo indício de um suposto “ato falho” do narrador, com o qual me deparei durante minhas pesquisas: trata-se de um hipotético erro de imprensa, muito estranho e sugestivo, envolvendo o nome da vizinha amada de Luís da Silva, Marina. Na 25ª edição de *Angústia*, de 1982, usada para o desenvolvimento de minhas reflexões e análises, encontrei, para minha surpresa e satisfação, na página 40, uma recordação de Luís da Silva acerca de um diálogo com a vizinha Marina, no qual, em certo momento, ele a chama de Maria (ou o narrador, ao recordar-se dessa cena, escreve Maria; ou ainda, um erro de digitação que sobreviveu ao tempo e aparece em várias edições):

Tornei-me, pois, amigo de Marina. (...). O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas:

Como nos dois romances há evidências de motivos autobiográficos do autor e neles alguns personagens e situações se repetem, é possível pressupor laços de continuidade entre ambos, formulando inclusive a hipótese de a criança maltratada de *Infância* e o adulto narrador de *Angústia* serem o mesmo sujeito ficcional que se encontra em fases diferentes de seu desenvolvimento.

Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido, a propósito, afirma que “O menino de *Infância* é um embrião de Luís da Silva, de João Valério e do próprio Fabiano.” (CANDIDO, 1992a, p. 53). A aproximação entre *Angústia* e *Infância* também é reforçada pela presença de vários personagens que se repetem em ambas as narrativas, como é o caso de José Baía, Amaro vaqueiro, Seu Antônio Justino, Teotoninho Sabiá, Pe. João Inácio, Rosenda, Vitória, Seu Acrísio. Como afirma Candido, “Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*. E, penetrando na vida do narrador menino, parecemos que há nela o estofamento em que se talham personagens como Luís da Silva.” (*Idem*, p. 51).

O próprio autor inclusive confirmou a origem de algumas de suas personagens, na entrevista intitulada “Graciliano Ramos conta sua vida”, concedida ao jornalista Joel Silveira em 1939, deixando claro que as pessoas com quem conviveu durante a infância foram guardadas em sua memória e transformadas em personagens de seus romances:

Da fazenda conservo a lembrança de Amaro, vaqueiro, e de José Baía; na vila conheci André Laerte, cabo José da Luz,

– Por que é que você não manda fazer um *smoking*, Luís? Um rapaz que ganha dinheiro andar com essas roupas mal-amanhadas! Eu, se fosse você, brilhava, vivia no trinque.

Eu pilheriava com ela:

– Marina, nem só de *smoking* vive o homem. (RAMOS, 1982, p. 40, *grifo nosso*).

Esse suposto ato falho do narrador, paradoxalmente proposital, aparece, segundo Adélia Bezerra, a partir da 25ª edição, de 1982, e se repete até a 33ª, de 1987, que foi a que usou em seus estudos. No entanto, a autora afirma que, em uma pesquisa realizada a partir da 1ª até pelo menos a 11ª edição de *Angústia*, o nome que aparece nesse trecho é *Marina*. Não conseguindo encontrar os volumes da 12ª à 24ª edição do romance, a autora reconhece a existência desse hiato em sua pesquisa, mas não por isso deixa de contribuir com uma reflexão muito instigante acerca desse jogo entre os nomes Marina/Maria, o qual poderia representar supostamente o “Retorno do reprimido que dá o que pensar, mesmo em se tratando do inconsciente dos encarregados da editoração do texto...” (MENESES, 1995, p. 190). Apesar de esta hipótese de leitura da autora ser instigante e até mesmo polêmica, neste trabalho não a aprofundaremos, pois, além de não constituir um elemento pertinente ao escopo principal desta análise, levaremos em consideração a possibilidade de a variação do nome Marina/Maria ser apenas um caso de erro tipográfico.

Rosenda lavadeira, padre João Inácio, Filipe Benício, Teotoninho Sabiá e família, seu Batista, d. Maricas, minha professora, mulher de seu Antônio Justino, personagens que utilizei muitos anos depois. (...). Meu avô dormia numa cama de couro cru, e em redor da trempe de pedras, na cozinha, a preta Vitória mexia-se, preparando a comida, acocorada. Dois currais, o chiqueiro das cabras, meninos e cachorros numerosos, soltos no pátio, cobras em quantidade. (SILVEIRA, 2014, p. 91).

Objetos, lugares, pessoas e animais que fizeram parte da infância de Graciliano aparecem em seus romances reelaborados por meio da memória e do discurso literário do autor, destacando-se as “cobras em quantidade” que rastejavam pela fazenda de seu avô e que marcam significativamente as lembranças do narrador Luís da Silva.

Os meninos da memória do autor que brincavam no pátio da fazenda também aparecem transpostos para a ficção. Porém, a entrevista não apresenta evidências de que Graciliano costumava brincar solitário, longe das outras crianças, como o protagonista de *Angústia* durante sua infância, que se distanciava dos amigos e brincava sozinho por ordens do pai, ou como o menino protagonista de *Infância*, que também é visto brincando solitário em algumas passagens do romance, o que novamente permite uma aproximação entre ambas as narrativas, que apresentam, em maior ou menor recorrência, marcas autobiográficas de Graciliano Ramos.

De acordo com Antonio Candido, até mesmo o próprio personagem Luís da Silva representaria uma espécie de desdobramento do autor, ficcionalizado pela narrativa literária, uma vez que, segundo o crítico, “(...) Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do *eu* recôndito. Mas no processo criador tais premissas (...) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem.” (CANDIDO, 1992, p. 42).

Tudo indica, portanto, que Candido considera alguns dos personagens que povoam a obra de Graciliano como criações que surgem à “imagem e semelhança” do próprio autor, pois, como afirma no ensaio “A personagem do romance”, do livro *A personagem de ficção*, “O grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas.” (CANDIDO, 2009, p. 66-7, *grifos do autor*). E conclui que o aproveitamento de traços

da realidade durante o processo de criação de um personagem seria, então, regido pelo princípio da “(...) *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de sementes sugestivas.” (*Idem*, p. 67, *grifo do autor*).

É o caso, por exemplo, do narrador protagonista de *Angústia*, que parece apresentar alguns traços do autor Graciliano, a começar pelo hábito em comum de escrever e pela semelhança em julgar de baixa qualidade os textos que escreve: “Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam.”, afirma Luís da Silva. (RAMOS, 1982, p. 47).

Apesar de Graciliano afirmar “(...) não sou Paulo Honório, não sou Luís da Silva, não sou Fabiano.” (FACIOLI, 1987, p. 72), ele considera que seus personagens são parte dele, ou seja, são desdobramentos de si transpostos para o discurso literário: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.” (*Idem*, p. 83).

Dessa forma, a personagem literária pode ser compreendida como o fim de um processo criativo de produção que, por meio da mobilização de certas técnicas e procedimentos, gera algo novo, uma representação artística a partir das experiências de vida do próprio autor, não constituindo, portanto, um simples jogo de espelhamento entre ambos.

Partindo dessa premissa, é possível concluir que a angústia de Luís da Silva também representa o sentimento da angústia real vivenciado pelo próprio autor⁴⁰, o qual, na época em que escreveu seu terceiro romance, encontrava-se às vésperas de ser preso injustamente pelas forças policiais da Ditadura Vargas, que intensificava a repressão no Brasil.

Os “olhos duros” que perseguem Luís da Silva desde a infância na fazenda do avô até a vida adulta na cidade representam, metonimicamente, a imagem de um

⁴⁰ Vale lembrar, somente a título de ilustração, o célebre poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”, em que o eu lírico reflete sobre a capacidade que o artista (no caso, o poeta) tem para “fingir” a dor real, isto é, a dor que sente em sua vida, quando a representa na obra artística (texto literário): “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. / E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm. / E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.” (PESSOA, 1972, p. 164).

Pai tirano e opressor e de um Governo Ditador que reprime a liberdade de expressão dos artistas e intelectuais da chamada “geração de 30”.⁴¹

E essa imagem do olho que tudo vê, que intimida e oprime o protagonista, percorre toda a narrativa, como se não houvesse saída possível para ele. Paradoxalmente, Luís da Silva sempre se sentiu invisível aos outros, mesmo com a presença constante dos olhos opressores: “Agora eu tinha catorze anos. (...). Era impossível saber onde se fixava o olho de padre Inácio, duro, de vidro, imóvel na órbita escura. Ninguém me via.” (RAMOS, 1982, p. 18).

Assim como a imagem dos pés sujos, amarelos e cheios de tendões do cadáver de Camilo Pereira da Silva fixaram-se na memória do protagonista, retornando de modo obsessivo durante a narrativa, o olho duro e intimidador de padre Inácio também marcou a infância de Luís da Silva e reaparece tanto nos momentos de delírios como de forma ressemantizada nos diversos olhares: “O olho de vidro de padre Inácio, imóvel na órbita escura, tinha uma dureza sinistra.” (*Idem*, p.124).

Até mesmo quando se encontra longe de todos, solitário e com o pensamento distante, surge a imagem dos olhos vidrados, imóveis: “Entrei desanimado, fui debruçar-me à janela da sala de jantar. (...). Os olhos de um gato passaram por cima do muro de d. Rosália. (...). Os olhos do gato brilharam outra vez em cima do muro de d. Rosália e ficaram parados, redondos e fosforescentes.” (*Idem*, p. 125-126).

À noite, sozinho, prestes a roubar algum dinheiro que a criada Vitória mantinha enterrado no quintal, mas que depois de alguns dias seria restituído “(...) com juros de cento por cento.” (*Idem*, p. 125), reaparecem os olhos brilhantes e inertes do gato⁴², perseguindo Luís da Silva e acompanhando toda sua ação: “(...) não podia desviar os olhos das duas tochas que me espiavam por cima do muro. (...). Com

⁴¹ Fábio Cesar Alves, em *Armas de Papel*: Graciliano Ramos, as *Memórias do cárcere* e o Partido Comunista Brasileiro, afirma, a partir de um excerto de *Memórias do cárcere*, que a censura prévia “(...) durante o Estado Novo restringe-se ao âmbito literário, uma vez que ela existiu para as artes públicas: as peças teatrais e a imprensa eram fiscalizadas pela polícia desde 1934; o decreto-lei 1.949, de 30 de dezembro de 1939, sujeitava também à verificação a transmissão radiofônica, cartazes, filmes e fotografias.” (ALVES, 2016, p. 34-35).

⁴² Em *Vidas Secas*, novamente a imagem dos olhos brilhantes de gato reaparecerão, dessa vez para caracterizar Fabiano após ser alvo de uma forte manifestação de violência praticada pelo soldado amarelo: “Passou as mãos nas costas e no peito, sentiu-se moído, os olhos azulados brilharam como olhos de gato. Tinham-no realmente surrado e prendido.” (RAMOS, 2013, p. 32, *grifo nosso*). Os mesmos olhos brilhantes de Fabiano, em outra passagem, surgem novamente, providos com um brilho diferente, o brilho de seu próprio sangue, de seu sentimento de fúria e revolta: “Fabiano pregou nele os olhos ensanguentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. (*Idem*, p. 103, *grifos nossos*).

certeza Vitória estava dormindo, sonhando com os navios e com o Currupaco. Os olhos do gato cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam o quintal todo.” (*Idem*, p. 129-130). E além do gato, o papagaio também lhe dirige o olhar constrangedor: “Currupaco pregava-me o olho redondo (...).” (*Idem*, p. 44).

Padre Inácio e o gato, ambos com olhos imóveis e vigilantes, poderiam passar como meros detalhes dentro do contexto geral do romance, mas, em uma camada textual mais profunda, esses e outros personagens aparentemente irrelevantes estabelecem coordenadas interpretativas e analíticas de considerável importância para uma melhor compreensão da narrativa como um todo e principalmente do mundo psicológico e subjetivo do personagem central.

O choque corporal entre Luís da Silva e uma grávida, narrado brevemente em duas páginas, constitui outro exemplo de cena e personagem que poderiam passar como irrelevantes ao longo do romance. Todavia, a imagem do olho duro e imóvel reaparece juntamente com uma expressão facial grave de assombro e ódio: “Eu ia dobrar a esquina, ela vinha em sentido contrário – e foi uma colisão feia. A aba do meu chapéu de palha bateu-lhe na testa, provavelmente feriu-a. (...). O olho descoberto, os beijos contraídos, as rugas da cara exprimiam espanto, raiva e dor.” (*Idem*, p. 135).

Levando em consideração o contexto em que o romance foi escrito e publicado, a imagem do olho duro e severo, que intimida e até mesmo “agride” o sujeito, pode funcionar como metáfora do momento de autoritarismo e forte repressão política implantada no país pela Ditadura Vargas, que, através do endurecimento do regime, inaugurou a onipresença e onipotência do olhar das forças policiais especializadas por todos os espaços públicos, como modo de garantir maior controle e fiscalização da sociedade por parte do governo.

Assim, o contexto sócio-histórico da década de 1930 certamente contribuiu para que Graciliano Ramos desenvolvesse em *Angústia* a temática da violência em um momento da História do Brasil marcado pelo autoritarismo, próprio do regime ditatorial do Governo Vargas, pela repressão política e pela opressão do sujeito, fatores que contribuem com a sensação de angústia e sufocamento vivenciada pelo protagonista.

Além dos olhos penetrantes e furiosos que perseguem Luís da Silva, fixados em sua memória e que constantemente reaparecem no conteúdo manifesto do texto, também ressurgem a imagem dos pés sujos, que, no caso da grávida, suportam o

peso da barriga enorme e disforme, outra parte do corpo carregada de afeto negativo e semantizada ao longo da narrativa:

Um minuto depois tinha desaparecido, a banda do rosto crispada, o olho disponível voltado para mim com um brilho de ódio. O espaço que ocupara na calçada era atravessado por outros corpos que iam e vinham, sem me despertar interesse. Mas a imagem do primeiro corpo vivia em mim. Era uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa. Não sei como podia andar na rua conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, levantava-se, exibindo pernas sujas e inchadas. Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos. (...). A barriga disforme resistia ao pano desbotado que tentava contê-la e empinava-se, tinha uma forma agressiva. Estava ali um cidadão que, antes de nascer, ameaçava a gente. (*Idem, ibidem*).

Ao longo de sua narrativa, Luís da Silva, como já mencionado, quase oculta por completo a recordação da figura materna, a qual aparece sublimada e desviada nas imagens da mulher grávida, com quem esbarra na rua, e de Marina, que aborta o filho que teria de Julião Tavares. O signo da *mãe*, portanto, velado ao longo de *Angústia*, revela-se nas malhas do texto como metáfora de *violência*, no caso da “colisão feia” com a grávida, que carrega em seu ventre “um cidadão que, antes de nascer, ameaçava a gente”, e como metáfora da *morte*, representada pelo aborto do filho indesejado cometido por Marina.

A figura da mãe do protagonista, velada e latente na camada textual, e a figura da mulher amada, manifesta ao longo da narrativa, superpõem-se, afinal, em uma única representação: Marina mãe, que recusa o próprio filho, cometendo o aborto. E, de acordo com Lúcia Helena Carvalho, “Como Marina no presente, a mãe sempre se esquivou, negaceando ao filho o afeto, o que contribui para inscrever a gravidez, na memória do menino, como roubo edipiano, que afirma o poder viril do Pai.” (CARVALHO, 1983, p. 58).

Segundo a Psicanálise freudiana, a criança desde cedo concentra sua libido sobre a figura materna, e o menino apropria-se da imagem do pai por identificação. Estes dois momentos permanecem juntos durante um tempo, até que os desejos sexuais pela mãe aumentam inconscientemente, e o menino começa a perceber o

pai como obstáculo para a realização de seus desejos libidinosos, surgindo, assim, o Complexo de Édipo.

Nesse momento, a identificação com o pai adquire um aspecto de hostilidade e agressividade, e o menino começa a alimentar o desejo de eliminá-lo e substituí-lo em todos os sentidos, principalmente junto à mãe. Surge, então, uma forte correlação entre aquilo que é desejável e o impulso violento.

O conflito edípico supostamente vivenciado por Luís da Silva durante sua infância repete-se em sua vida adulta com a relação amorosa frustrada, interrompida pelo aparecimento de Julião Tavares, uma espécie de desdobramento da figura paterna, com quem o protagonista se identifica, pela via do inverso (“duplo invertido”), e que possui tudo o que Luís da Silva deseja, inclusive a mulher amada. A impossibilidade de ter o que deseja, portanto, aumenta seu desejo de violência e o sentimento de angústia que caracteriza toda a narrativa.

Do ponto de vista da psicanálise freudiana, o sentimento de angústia (*angst*) correlaciona-se com o sentimento de separação da mãe na ocasião do nascimento, entendido por Freud como a primeira experiência traumática geradora de angústia vivenciada pelo ser humano: “A primeira experiência angustiante, ao menos para os seres humanos, é o nascimento, e ele significa objetivamente a separação da mãe, pode ser comparado a uma castração da mãe (...).” (FREUD, 2014, p.70-71).

Com isso, a “cicatriz primordial” de Luís da Silva reabre-se com a vivência da recusa amorosa em sua relação com Marina, a qual lhe nega o afeto que supostamente também lhe foi negado por parte da mãe durante a infância. Esse fato pode representar, então, a volta do menino anônimo maltratado pela mãe em *Infância*, que retorna em *Angústia* ocultando o nome materno e evitando sua lembrança como forma de vingar a rejeição e os maus tratos sofridos quando criança.

Embora *Angústia* tenha sido publicado nove anos antes de *Infância*, este romance apresenta como protagonista um menino violentado constantemente pelo outro, principalmente e de modo especial pelos próprios pais. Seu anonimato colabora com aquela afirmação de Candido sobre este personagem poder representar “um embrião” de outros que protagonizam romances publicados anteriormente.

O anonimato, então, de acordo com as reflexões de Antonio Candido, favoreceria o desdobramento do menino de *Infância* em João Valério, de *Caetés*, em

Luís da Silva, de *Angústia*, e em Fabiano, de *Vidas Secas*, para melhor compreendê-los e interpretá-los. Neste caso, o critério a ser levado em consideração seria o tempo cronológico representado nos romances (infância e vida adulta), em vez de suas datas de publicação, as quais, a propósito, indicam, segundo Candido, a trajetória literária de Graciliano Ramos, partindo da ficção para a confissão.

Além de manter relações com o momento do nascimento, em que há a separação da figura materna, o sentimento de angústia, segundo Freud, também provoca sensações físicas no sujeito angustiado, relacionadas principalmente aos órgãos respiratórios e cardíacos, indicando a participação de descargas nervosas motoras durante o fenômeno psicológico que gera o sentimento de angústia. Com isso, a angústia é algo que se sente fisicamente.

Luís da Silva, em alguns momentos da narrativa, aparece acometido por sensações físicas muito específicas que evidenciam seu estado psicológico profundamente abalado pelo sentimento da angústia. Não se trata, vale destacar, de um quadro psicossomático que o protagonista desenvolve, mas de sintomas físicos desagradáveis relacionados aos órgãos respiratórios e cardíacos e ao estado psicológico de angústia que o aflige: “Sentia-me atordoado, com um nó na garganta.” (RAMOS, 1982, p. 89); “O coração batia-me desesperadamente.” (*Idem*, p. 159).

A sensação física desagradável da angústia relacionada aos órgãos respiratórios, que provoca em Luís da Silva “um nó na garganta”, aparece semantizada na narrativa através de imagens que sugerem a sensação de sufocamento e falta de ar, como nos momentos de tortura durante a infância ao aprender a nadar com o pai, que o mergulhava nas águas do poço da Pedra, impossibilitando sua respiração momentaneamente; quando ouve o sujeito calvo e moreno na casa vizinha, após manter relações sexuais com D. Rosália, com a “(...) respiração estertorosa de bicho sufocado.” (*Idem*, p. 110); ou quando a gravata assemelha-se a uma corda enrolada no pescoço, funcionando como metáfora para o ato do enforcamento: “A minha roupa era velha, a gravata enrolada como uma corda.” (*Idem*, p. 171).

Outro fator que proporciona a sensação de angústia, de acordo com Freud, é o sujeito vivenciar uma excitação sexual interrompida por algum motivo. Nesse caso, a energia libidinal sofre uma perturbação em seu curso para a proporção de prazer, gerando um ataque de angústia e a sensação oposta da insatisfação. Segundo

Freud, “Certas práticas sexuais como *coitus interruptus*, excitação frustrada e abstinência forçada geram ataques de angústia e uma predisposição geral à angústia; sempre, portanto, que a excitação sexual é inibida, detida ou desviada em seu caminho para a satisfação.” (FREUD, 2014, p. 45).

Uma das causas da angústia de Luís da Silva é certamente sua frustração sexual, sentimento que perpassa toda a narrativa. Nos encontros noturnos com Marina, por exemplo, debaixo da mangueira do quintal de sua casa, Luís sofre a recusa do ato sexual em momentos de forte excitação, pois a moça nunca aceita entrar na casa do vizinho, carente de mulheres, cuja virilidade e orgulho masculino ficam profundamente ofendidos quando ele toma conhecimento da concretização do ato sexual entre Marina e Julião Tavares, comprovada pela gravidez indesejada da ex-noiva.

E é importante destacar que essa frustração sexual geradora de angústia aparece ao longo da narrativa. Luís da Silva fareja safadezas em tudo e em todos, sente cheiros inebriantes, ouve, na casa ao lado, gemidos e respirações ofegantes que o excitam e o fazem visualizar órgãos sexuais soltos, voando em seu quarto. E até mesmo nos ambientes públicos abertos, onde os instintos mais primitivos do ser humano deveriam permanecer “controlados” por princípios morais e pelo senso de civilidade, o protagonista vai se deparar com os sinais de uma [so]ci[e]dade decadente e corrompida pelos vícios da carne.

Luís da Silva e a angustiante experiência da cidade moderna

O cenário em que se passa a história de *Angústia* apresenta nítidas diferenças com relação aos dois primeiros romances, uma vez que, enquanto a narrativa de *Caetés* se passa em uma pequena cidade de interior e a trama de *São Bernardo* tem como cenário principal a fazenda de Paulo Honório, o terceiro romance se passa no espaço urbano moderno, mais especificamente o centro de Maceió, capital do estado de Alagoas.

Longe da pacata fazenda de seu avô paterno, cenário presente enquanto lembrança do narrador, Luís da Silva passeia pelas ruas da cidade grande, mas não consegue se ver livre de imagens que lhe causam desgosto e lhe despertam sentimentos de ódio e desejos de violência contra o outro.

Na tranquila Praça Montepio, por exemplo, sentado com Moisés para passar algumas horas de lazer, conversando e se distraindo, o protagonista depara-se com pessoas aos beijos e abraços, amando-se publicamente, o que lhe causa extrema indignação e ódio: “O que me desgosta é ver de relance, nos bancos do centro, que a folhagem disfarça mal, pessoas atracadas. Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Tremo de indignação.” (RAMOS, 1982, p. 27).

Todos ao seu redor são como animais no cio, que podem se amar em público, sem dar importância à presença do outro, ou que ocultam seus instintos sexuais, mas os revelam por meio de insinuações e sinais, como em alguns rituais de acasalamento entre machos e fêmeas:

Logo que me afastava da repartição, tudo mudava. Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encandeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apartarem-se, e isto me parecia cheio de malícia. Havia intenções reservadas nos homens que se acercavam das mulheres, havia promessas nos olhos das mulheres que se desviavam dos homens. Automóveis abertos exibiam casais, automóveis fechados passavam rápidos, e eu adivinhava neles saias machucadas, gemidos, cheiros excitantes. Todos os veículos transportavam pecados. A cidade estava em cio, era como o chiqueiro do velho Trajano. Que perigo! Três horas escondido – e cá fora esta gente desenfreada, bodejando, com estilo, com demoras e requintes, mas bodejando como os bodes do velho Trajano. (*Idem*, p. 166).

Este olhar para o centro de Maceió, cidade em que vive Luís da Silva, revela uma urbe desmoralizada, que, como bem observou Ana Cláudia Aymoré Martins, constitui uma espécie de “Babilônia corrompida pelo vício” (MARTINS, 2015, p. 163). Neste cenário urbano sexualmente degradado, o protagonista transita em meio a uma multidão de seres marcados pelo desejo de saciar os prazeres da carne, como se estivesse caminhando pela fazenda de seu avô, em meio a bodes e outros animais no cio.

A relação entre o espaço rural e o urbano, então, acontece pela via da comparação entre seres humanos e animais, ambos condicionados por instintos sexuais. Os tempos mudaram, e os espaços são outros, mais “modernos” e artificiais, assim como são artificiais os modos de comportamento e relacionamento

entre os seres humanos, que reprimem desejos libidinosos e instintos agressivos em nome de princípios morais, da civilização e dos padrões sociais de convívio.

Carente de mulher e sedento por sexo, Luís da Silva, após flagrar a troca de olhares “gulosos” entre Julião Tavares e Marina, começa a sentir ódio e frustração. Bebe aguardente, sai a perambular à noite pelas ruas da urbe degradada e entra em um estabelecimento, onde bebe mais aguardente e paga refeição a uma prostituta, que o chama para ir até seu quarto, na Rua da Lama, cheia de mulheres que oferecem sexo e prazer em troca de dinheiro. O nome da rua, inclusive, sugere no romance o aspecto vil da prática, aos olhos do protagonista, e a degradação do ser humano que se sujeita a uma vida de moral suja e baixa, corrompida pelos vícios da carne e necessidade de dinheiro.

No quarto da prostituta, que tinha “(...) um cheiro forte de esperma.” (RAMOS, 1982, p. 83), Luís da Silva recusa os beijos e abraços que o envolvem, como se reproduzisse a rejeição do sexo por parte de Marina e o suposto negaceio de afeto por parte da mãe durante a infância. Impossibilitado de se realizar sexualmente, o protagonista passa a relacionar a vida na prostituição com a condição socioeconômica da mulher, o que a deixa aborrecida: “Escanzelada, coxas finas com marcas de varizes, nádegas murchas.” (*Idem*, p. 84).

O encontro entre os dois termina sem a realização do ato sexual e com Luís da Silva furioso por querer pagar o tempo da prostituta, que se recusa a receber: “Encolerizei-me de verdade e despropositei: – Não me faça cometer um desatino. A senhora é relógio para trabalhar de graça? A senhora tem obrigação de andar nua diante de mim? Duas horas de chateação, de conversa mole! A senhora é relógio? A senhora não é relógio.” (*Idem*, p. 85).

A relação entre sexo e dinheiro aparece em *Angústia* de maneira muito discreta, quase que imperceptivelmente. A presença das prostitutas da Rua da Lama, capitalizando seus corpos em troca dos prazeres da carne; os excitantes encontros noturnos entre Luís da Silva e Marina, debaixo da mangueira onde a criada Vitória enterrava todo seu dinheiro; a figura de Julião Tavares como representação do capitalista, que possui imóveis, carros de luxo, dinheiro, cigarros e mulheres para sua satisfação sexual; enfim, sexo e dinheiro simbolicamente relacionam-se na narrativa e constituem aquilo que Luís da Silva não possui, mas deseja intimamente possuir.

E a cidade é o espaço da comercialização do sexo e do giro de capital. Até a própria literatura, a arte da palavra, é coisa comercializada como o sexo, pois a dinâmica do sistema capitalista “corrompe” tudo e todos. Nas várias vitrines da cidade, os autores se exibem através de seus livros, como as prostitutas da Rua da Lama, oferecendo-se e vendendo-se aos olhos do protagonista aspirante a grande escritor.

Walter Benjamin, inclusive, utilizou a imagem da prostituta para personificar o escritor moderno (BENJAMIN, 1980), que tem sua arte literária consubstanciada em um produto do mercado moldado pelos princípios da chamada “indústria cultural”, como a pintura, a fotografia e o cinema, por exemplo. O processo de mercantilização da obra de arte e sua reprodução em massa, então, acabariam com seu valor transcendente e imaterial tido como inerente à própria arte e reduziria o artefato cultural a um simples objeto com valor de troca.

Com isso, o sistema capitalista conseguiria atingir a dimensão inconsciente da vida do ser humano, uma vez que a lógica do capitalismo contaminaria a lógica da criação da obra de arte pela reprodução e consumo em massa de produtos artísticos. Em outras palavras, como a obra de arte possui, dentre algumas especificidades, o poder de alcançar o inconsciente e representar o que há de mais obscuro na vida humana, conseqüentemente a lógica do sistema capitalista também passaria a atingir a dimensão inconsciente do sujeito por meio desse processo de criação, reprodução e consumo em massa de uma determinada obra de arte.

No mundo capitalista, tudo se transforma em mercadoria, até mesmo a própria cidade, com seus diversos espaços, que podem ser divididos geograficamente em regiões como centro, bairros nobres, condomínios, guetos e favelas, por exemplo. Essa divisão não se configura apenas como geográfica, mas também revela a lógica de organização do espaço urbano a partir das várias modalidades de exclusão sócio-territorial que se desenvolvem com base em fatores econômicos, índices de natalidade e níveis de escolaridade dos grupos sociais que habitam cada espaço urbano, cujo valor de investimento do poder público com infraestrutura e serviços básicos também varia demasiadamente.

Como afirma Raquel Rolnik, em *O que é cidade*: “(...) o próprio espaço urbano é uma mercadoria cujo preço é estabelecido em função de atributos físicos (tais como declividade de um terreno ou qualidade de uma construção) e locais (acessibilidade a centros de serviços ou negócios e/ou proximidade a áreas

valorizadas da cidade).” (ROLNIK, 1995, p. 63). Conseqüentemente, a infraestrutura de um determinado espaço urbano, com a garantia de serviços básicos de fornecimento de água, luz, telefone, esgoto e asfalto, por exemplo, assim como o investimento público para a construção de espaços educacionais e centros de saúde atendem a lógica do mercado imobiliário, já que esses investimentos produzem espaços urbanos mais valorizados.

Esse mundo capitalista, que transforma a cidade e seus diversos espaços em produtos do mercado imobiliário, também transforma uma obra de arte em mercadoria de consumo de massa, com certo valor monetário, a partir dos princípios do sistema capitalista e da dinâmica da chamada “indústria cultural”, que se baseia no princípio da reprodutibilidade técnica de réplicas *ad infinitum* de uma obra artística.

Essa ordem capitalista, em que tudo perde sua verdadeira essência em favor do dinheiro e do lucro, causa nojo e ódio a Luís da Silva, e contribui com seu profundo sentimento de revolta e angústia. O protagonista chega, inclusive, a desenvolver aversão às livrarias, que tanto lhe davam prazer no passado:

Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beíço, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama. (RAMOS, 1982, p. 7).

Parado em frente às vitrines que exibem mercadorias que não pode comprar, pois o salário que recebe pelo trabalho como funcionário público de baixo escalão mal dá para o aluguel, Luís da Silva percebe que sua sensação de incômodo e revolta aumenta, chegando a ceder lugar a desejos de destruição e violência: “Passei à toa pelas ruas, parando em frente às vitrinas, com a tentação de destruir os objetos expostos. As mulheres que ali estavam em pasmaceira, admirando aquelas porcarias, mereciam chicote.” (*Idem*, p. 81).

Essa metáfora da vitrine, que incita o ódio do protagonista, também espelha o superficialismo da vida moderna, em uma cidade burguesa corrompida pelos vícios da carne, e a supervalorização da aparência em contraposição à essência.

Feito “(...) um molambo que a cidade puiu demais e sujou.” (*Idem*, p. 20), Luís da Silva é um sujeito inadaptado à vida urbana, que perambula anônimo pelos vários espaços da urbe corrompida, observando a multidão também anônima que dilui a identidade do sujeito. Proveniente de um espaço rural já extinto, o protagonista representa o migrante que chega ao espaço urbano mas não encontra o seu lugar.

A propósito, o conceito de espaço relaciona-se mais apropriadamente com a noção de objetividade, enquanto o conceito de lugar tem uma relação mais próxima com a ideia de subjetividade.⁴³ Estar em um determinado espaço, público ou privado, por exemplo, pode não coincidir com a sensação que o sujeito tem de pertencimento, o que gera o sentimento de não pertencer ao lugar em que se encontra.

E esse é o caso de Luís da Silva, que perambula pelos vários espaços urbanos, mas em nenhum encontra o seu lugar. Sente-se, então, como apenas mais um no meio da multidão, “(...) um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer.” (*Idem*, p.23).

Adonias Filho, no posfácio “Volta a Graciliano Ramos”, da 21ª edição de *Insônia*, considera inexistente o cenário em *Angústia*, pois o protagonista ocuparia inteiramente o primeiro plano do romance, tornando o cenário da cidade moderna um elemento nulo: “(...) temos que isolar *Angústia* na obra do romancista. Nele, o cenário desaparece totalmente. A cena inteira é ocupada pelo homem – um homem singular – que revela a sua experiência antes e após o crime.” (FILHO, in RAMOS, 1986, p. 174).

Acreditamos, no entanto, que o cenário da cidade moderna constitui um elemento de extrema relevância no romance, pois colabora com a intensidade do próprio sentimento de angústia do protagonista. Além disso, o anonimato, a dissolução, desorientação e solidão de Luís da Silva constituem características marcantes da vida moderna na cidade burguesa. Em meio a muitos, o protagonista sente-se sozinho, como sempre foi, desde a infância.

⁴³ Notas de aula da disciplina “Projeto da Modernidade e Constituição do Sujeito”, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UNESP/Assis, ministrada pelo prof. Dr. José Sterza Justo no segundo semestre de 2013.

Apesar disso, aprecia lugares movimentados, como o Café que frequenta diariamente, para observar os diversos grupos de pessoas, como uma espécie de *flâneur* baudelairiano, deslocado e solitário, que se senta próximo à vitrine dos cigarros, “um lugar incômodo” para ele (mas simbolicamente muito significativo para nós), como a própria posição social que ocupa perante a sociedade em geral:

E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras. Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros, formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraíndo-me. (RAMOS, 1982, p. 24-25).

Ao contrário da clássica figura do *flâneur* baudelairiano, tão cara para Walter Benjamin, Luís da Silva não é o burguês ocioso que vaga pelas ruas da cidade cultivando o tempo que tem sobrando com o exercício de seu gosto pela *flânerie*. A aproximação com o clássico *flâneur* se dá pela dialética da *flânerie*, que pressupõe a existência de dois extremos: de um lado, o sujeito que se encontra em posição de observar os outros, e, de outro, o sujeito que se dilui na multiplicidade que compõe a massa de indivíduos.

Em *Angústia*, o protagonista observa os sujeitos anônimos que compõem os diversos grupos, os quais constituem a grande massa que se amontoa no pequeno Café. Solitário e anônimo, Luís da Silva distrai-se com o exercício de observar em silêncio a multidão, com certo prazer *voyeurístico*. O lugar em que se encontra é ambíguo, pois observa os sujeitos anônimos, que perdem a identidade em meio à grande massa dos grupos (o que os define é a profissão: médicos, advogados, comerciantes, funcionários públicos, literatos, desembargadores), ao mesmo tempo que também é parte integrante dessa massa anônima de anônimos, “um cidadão como os outros”, diluído em meio à multidão.

Os grupos dos funcionários públicos e dos literatos também frequentam o Café, mas Luís da Silva não se mistura com nenhum deles. Prefere a distância, que lhe preserva o anonimato e até mesmo certa invisibilidade: “Os olhos estão quase invisíveis por baixo da aba do chapéu, e uma folha da porta oculta-me o corpo. Um criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem.” (*Idem*, p. 25-26).

Todavia, esse pequeno “lugar incômodo”, quase completamente escondido, por onde as pessoas passam e lhe empurram as pernas, parece constituir um lugar estratégico escolhido pelo protagonista carente de contato humano e de afeto. Encolhido para não ter as pernas empurradas, mesmo assim algumas pessoas que passam por ali lhe empurram os membros, mas não se voltam para o personagem “invisível”, como acontece no bonde: “Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos: – Perdão, perdão. Faz favor de desculpar.” (*Idem*, p. 26).

O simples ato de um passageiro dirigir a palavra a Luís da Silva para pedir-lhe desculpas lhe agrada, pois se acostumara a apenas receber ordens e desaforos na repartição pública. Desde a infância, vive com a cabeça baixa, com o olhar voltado para os pés dos transeuntes, em uma postura de eterna submissão: “(...) como já disse, eu tinha a cabeça baixa. A minha curiosidade se concentrava nos sapatos dos transeuntes.” (*Idem*, p. 79).

Acostumado a olhar sempre para baixo, Luís da Silva no Café tem uma postura diferente da habitual ao levantar os olhos para observar os vários grupos de sujeitos reunidos. O “lugar incômodo” talvez seja realmente o *seu lugar*, em oposição ao espaço tomado pela grande massa de indivíduos anônimos, “definidos” simplesmente pela profissão, como se possuíssem apenas a aparência do ofício.

No Café, Luís da Silva é como o narrador do conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, que observa a turba aglomerada no Café D..., na Londres de meados do século XIX, dirigindo seu olhar atento, com um prazer de *voyeur*, ora a sujeitos que se concentram no interior do Café, ora aos indivíduos que transitam pelas ruas movimentadas vistas através das janelas, ressaltando detalhes que poderiam passar despercebidos, mas para o *flâneur* do conto constituem sinais exteriores que lhe permitem realizar uma leitura da [so]ci[e]dade moderna. Com isso, o narrador do conto de Poe pode ser considerado uma espécie de *flâneur* baudelairiano deslocado de Paris para a Londres de meados do século XIX.

Luís da Silva aproxima-se da figura clássica do *flâneur*, embora não seja um *gentleman* que sempre possui tempo ocioso para gastar perambulando pela cidade sem objetivo algum. Ele, ao contrário, odeia a classe burguesa, à qual pertence seu principal rival, Julião Tavares. Guardadas as devidas diferenças, Luís da Silva representa um tipo de *flâneur gauche*⁴⁴, “um molambo”, como ele próprio afirma, deslocado e solitário na Maceió de meados do século XX, que observa a paisagem urbana e seus habitantes e reflete sobre suas transformações, revelando assim sua historicidade: “Rolam bondes para a cidade (...). Há quinze anos era diferente. O barulho dos bondes não deixava a gente ouvir o sino da igreja. (...). O bonde chega ao fim da linha, volta. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe.” (*Idem*, p. 10).

Luís da Silva transita, por meio de transporte público ou a pé, pelos vários espaços da cidade moderna, observando tudo e todos, mas não encontra seu lugar. Procura refúgio no passado remoto da época de sua infância, pois não suporta o momento presente. Em meio às lembranças da infância, que revelam muito de sua angústia e desejos de violência na vida adulta, e episódios de um passado recente, surgem imagens de um *locus horrendus*, a cidade caótica, com vagabundos nas praças e canais, prostitutas na Rua da Lama, comerciantes e capitalistas (“uns ratos”) na Rua do Comércio, enfim, os tipos que habitam o espaço urbano moderno.

Para refletir sobre o fenômeno da modernidade, Walter Benjamin, em *A Modernidade e os Modernos*, desenvolve suas reflexões com base na dinâmica de vida das grandes cidades e a partir de algumas considerações sobre o poeta francês Charles Baudelaire, considerado como o primeiro grande representante da modernidade estética, por haver representado o declínio da figura clássica do artista e assumido em sua obra os temas e atitudes referentes ao seu próprio tempo.

Segundo Benjamin, neste ponto residiria o espírito da modernidade em Baudelaire: os acontecimentos cotidianos e mundanos como objeto de grande contemplação estética. Com isso, surge a figura do *flâneur*, o homem das multidões, que sente grande satisfação ao observar, com certo prazer *voyeurístico*, o

⁴⁴ A expressão “*gauche*” significa “torto”, desajustado, incapaz, inseguro e sem determinação. No “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, o eu lírico, solitário, frágil mortal abandonado por Deus – “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco” – (DRUMMOND, 2003), encontra-se em desarmonia com o mundo e com a vida, que vê passar como o bonde, signo da vida urbana, cheio de “pernas brancas pretas amarelas”, metáfora da fragmentação e da perda de identidade do sujeito em meio à grande multidão que se movimenta pelo espaço urbano.

movimento e as ondulações da massa humana das grandes cidades que marca a modernidade.

Baudelaire afirma, de acordo com Benjamin, que “É impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão (...). [Esta população] lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques.” (BENJAMIN, 1975, p. 11).

É nesse cenário que surge a figura do herói, o qual seria, segundo Baudelaire, o verdadeiro tema da *modernité*, uma vez que “Para viver a modernidade é preciso uma formação heroica.” (*Idem*, p. 12), justamente pelo fato de os obstáculos impostos pela modernidade serem maiores do que as forças do sujeito moderno, o qual muitas vezes fraqueja e acaba por procurar o suicídio como válvula de escape. Assim, o herói moderno está sempre predestinado ao fracasso e à derrota.

Outro momento que merece destaque é quando Benjamin afirma que Baudelaire acreditava em um inevitável “choque” consequente do encontro do sujeito com a massa amórfica de transeuntes das grandes cidades. E esse “choque”, importante lembrar, ocorre literalmente em *Angústia*, como já destacado, em dois momentos: na cena do encontro entre Luís da Silva e a mulher grávida de barriga enorme e disforme, e no episódio da violenta trombada entre Luís da Silva e Julião Tavares na saída de uma festa de arte no Instituto Histórico, quando ambos se conhecem.

A partir desse “choque”, o indivíduo inserido no aglomerado de sujeitos anônimos diluídos numa multidão amórfica veria sua condição humana radicalmente transformada, pois seria mais um anônimo integrando um grande contingente de sujeitos comuns que não se cumprimentam e nem se olham, mas que andam no ritmo da modernidade, preocupados apenas com seus afazeres, como ilustra, por exemplo, a seguinte passagem de *Angústia*: “Eles me invadiram por assim dizer violentamente. Não fiz nenhum esforço para observar o que se passava na multidão, ia de cabeça baixa, dando encontrões a torto e a direito nos transeuntes.” (RAMOS, 1982, p. 134-135).

A grande multidão que fascinava o *flâneur*, no poema de Charles Baudelaire intitulado “O *spleen* de Paris” (BAUDELAIRE, 2006), agora aparece como fonte de dor e angústia para o sujeito em “choque”, o qual “perde sua auréola”, como sugere o poeta francês em uma passagem do referido poema ao descrever o modo como

um poeta, atravessando uma movimentada avenida, saltando sobre a lama, vê de repente cair de sua cabeça a sua auréola, por efeito de um choque.

Benjamin, por sua vez, aproveita essa imagem da auréola perdida para desenvolver suas análises críticas sobre a Modernidade, que é, segundo o pensador, indissociável do modo como a cidade é percebida subjetivamente pela experiência do sujeito.

Como consequência, na cidade moderna ocorre a substituição da experiência autêntica (*Erfahrung*) pela experiência inautêntica (*Erlebnis*), devido à necessidade de defesa e autopreservação do sujeito perante às condições de risco próprias do contexto urbano, como violência, perda de identidade (despersonalização), isolamento e diluição de valores e princípios em geral.

Com o declínio da experiência autêntica na cidade moderna, as artes em geral também perderiam sua aura, pois passariam a funcionar de acordo com os princípios da Indústria Cultural. Nesse cenário, o fim da aura artística e o declínio da experiência autêntica do sujeito constituem consequências da vida moderna representáveis não apenas como tema, mas sobretudo como forma, no plano estético. E, no caso da arte literária, Benjamin afirma que, no romance moderno,

O narrador colhe o que narra da experiência, própria ou relatada. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar (...) o romance da notícia da profunda desorientação de quem vive. (BENJAMIN, 1980, p. 60).

O romance representa um modo de o sujeito alcançar um sentido para sua vida caótica e fragmentada. No caso de *Angústia*, essa fragmentação e sentimento de desorientação caracterizam a narrativa, temática e formalmente, ou seja, no plano estético, por meio da figura de um narrador solitário e profundamente angustiado que coloca em prática seu desejo obsessivo de escrever um livro, almejando, assim, pôr “ordem” em toda a desordem interior, pois, para o próprio narrador, “Está claro que todo o desarranjo é interior.” (RAMOS, 1982, p. 23).

Além disso, a fragmentação também aparece formalmente representada por meio do jogo simbólico de despedaçamento do nome da mulher amada, Marina, logo no início da narrativa: “É verdade que tenho o cigarro e tenho o álcool, mas

quando bebo demais ou fumo demais, a minha tristeza cresce. Tristeza e raiva. *Ar, mar, ria, arma, ira*. Passatempo estúpido.” (*Idem*, p. 8, destaque do autor).

De acordo com o professor Wander Melo Miranda,

O desejo de ruptura da interdição da língua, que a série anterior de palavras desmembradas do nome Marina indica é, pois, uma forma de romper com a tradição literária em que o escritor se insere, por meio da escrita fragmentária, que se revela uma opção pelo inacabamento estético: crime contra o texto que coloca o criminoso diante do testemunho alucinado da experiência sofrida. (MIRANDA, 2015, p. 15).

Dessa forma, a representação da violência em *Angústia* também ocorre na camada estrutural do texto, por meio da violência da própria linguagem, fragmentária, despedaçada, a qual representa formalmente os “(...) desejos violentos de mortandade e outras destruições (...)” (RAMOS, 1982, p. 9) que marcam Luís da Silva.

Essa escrita fragmentária do romance reflete a prática obsessiva do narrador em desmembrar palavras para formar outras, como um *modus operandi* de percepção da materialidade linguística, mecânico e incontrolável: “Esse exercício tornou-se em mim um hábito de que não me posso libertar. Conto pelos dedos as combinações que vão surgindo (...). Faço assim com os letreiros das casas de comércio, com os cartazes de cinema, com os títulos dos jornais e dos livros.” (*Idem*, p. 159).

E “(...) esse passatempo idiota (...)” (*Idem, ibidem*) rompe os limites simbólicos da linguagem e invade a realidade objetiva de Luís da Silva, que percebe vários sujeitos ao seu redor de forma fragmentada, aos pedaços, como ocorre, por exemplo, com sua amada vizinha, Marina, cujo nome constitui o principal objeto do hábito obsessivo de desmembrar palavras:

Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. (*Idem*, p. 69).

Palavras, seres e coisas; tudo se transforma em alvo do hábito obsessivo de Luís da Silva de fragmentar e desconstruir para (re)combinar as partes de maneira subjetiva e diversa, o que mimetiza metaforicamente o exercício da própria escrita de suas memórias, que são da mesma forma fragmentárias e nebulosas.

Até mesmo os lugares por onde o protagonista passa surgem na narrativa como partes aparentemente desconexas, desmembradas, como ruínas: “Retorno à cidade. Os globos opalinos do Aterro iluminam o gramado murcho e a praia branca. Os coqueiros empertigados ficam para trás. (...). Os navios também ficam para trás. A pensão, o meu quarto abafado, o focinho de d. Aurora e a cesta de ossos de Dagoberto somem-se.” (*Idem*, p. 10).

Walter Benjamin, ao refletir sobre o fenômeno da Modernidade, elege a cidade como o principal foco de suas reflexões e conclui que o excesso de estímulos próprio dos grandes centros urbanos atinge o sujeito com fragmentos de impressões sensoriais, causando uma sensação de desorientação e percepção descontínua, estilhaçada, da realidade objetiva, o que poderia ser artística e esteticamente representado.

Uma das cenas de *Angústia* que representa esse turbilhão de estímulos sensoriais atingindo Luís da Silva é quando ele sai de sua casa para exercitar o suposto hábito da *flânerie*, e caminha sem destino, olhando sem dedicada atenção para o cenário urbano e pintando a cidade moderna de acordo com seu ponto de vista. Como consequência, tudo acaba sendo insuportável e irritante para o protagonista angustiado:

Não me continha: saía de casa e andava à toa por estas ruas, fatigando-me em caminhadas longas. O inverno tinha começado, quase sempre caía uma chuvinha renitente. la sentar-me num banco da Praça dos Martírios, e os pingos que tombavam da folhagem das árvores molhavam-me a cabeça descoberta e escaldada. A sentinela cochilava no portão do palácio. Ao pé do morro, pedaços da igreja fechada apareciam entre os ramos. Um barulho horrível de motores e rodas. Automóveis a roncar. Todos queimavam gasolina misturada com perfume. Depois um rádio começava a trovejar óperas. O cheiro e o som tornavam-se insuportáveis. Esforçava-me por esquecer o nariz e o ouvido, abria os olhos. A sentinela cochilava encostada ao fuzil. Serviço pau. Um pobre homem dormindo em pé. Acordava, escancarava a boca, via com tédio

as grades do jardim, o hall deserto, a escada ao fundo, vermelha. O tapete vermelho da escada me dava impressão desagradável. Podia ser de outra cor. As luzes do farol mudavam de minuto a minuto, branca, vermelha, branca, vermelha. Por que não aparecia uma terceira cor? Aquilo era irritante, mas o farol me atraía. Pelo menos variava mais que a sentinela, tinha mais vida que a sentinela. (*Idem*, p. 117, *grifo nosso*).

Todos esses estímulos visuais, olfativos (e conseqüentemente palatáveis), auditivos e táteis atingem violentamente Luís da Silva, e o excesso de elementos do mundo exterior mistura-se com sentimentos próprios de seu mundo interior. Desse modo, sua personalidade acaba sendo definida pela interpenetração dos aspectos psicológico e social, uma vez que, nessa passagem, o protagonista aparece no espaço público urbano profundamente perturbado com a certeza de que sua ex-noiva estava a caminho da Ópera, de *limousine* com o novo namorado, Julião Tavares.

Esse abalo psicológico faz surgirem sensações visuais e olfativas relacionadas à amada que se misturam à realidade exterior, social, como a presença obsessiva da cor vermelha⁴⁵, a preferida de Marina, e o cheiro do perfume que se mistura com o cheiro de gasolina dos automóveis. O ambiente social, exterior, portanto, acaba sendo filtrado e reinterpretado pelo estado emocional perturbado, pelo universo psicológico e subjetivo de Luís da Silva.

Mesmo não caminhando pela cidade e permanecendo no quintal de sua casa, que é, a propósito, um espaço valorizado pelo protagonista - conforme a passagem “Afinal, para minha história, o quintal vale mais que a casa.” (*Idem*, p. 39) -, mesmo em um espaço geograficamente limitado, Luís da Silva é atingido por estímulos

⁴⁵ A recorrência das cores vermelha e branca ao longo de *Angústia* foi destacada por Letícia Malard, em *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, e sua conclusão é que, no romance, essas cores “Não simbolizam pureza, paz e amor; mas crime, violência e ódio.” (MALARD, 1976, p. 58). Desse modo, o aspecto cromático relaciona-se intimamente com a narrativa, pois representa formalmente o conteúdo narrado, isto é, o sentimento de ódio e o desejo de violência que envolvem Luís da Silva e o impulsionam a cometer o crime por estrangulamento de Julião Tavares. Além disso, dentre as possibilidades simbólicas encontradas na *Enciclopédia Completa de Signos e Símbolos*, a cor vermelha também pode associar-se a outros aspectos presentes em *Angústia*, como o amor, a fertilidade, o perigo, a raiva e a agressão, pois se trata de uma cor ligada a “Marte, o deus romano da guerra (...)” (O’CONNEL e AIREY, 2010, p. 114). No *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, o vermelho também aparece como elemento simbolicamente ambivalente, uma vez que, “(...) escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 944). Importante lembrar também o vermelho relacionado ao comunismo de Graciliano Ramos e supostamente à tendência ideológica do próprio Luís da Silva.

sensoriais que refletem não apenas sua condição social e econômica, mas também seu estado psicológico profundamente abalado: “O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanções desagradáveis.” (*Idem*, p. 40).

Toda a fragmentação e a atmosfera de desorientação que atingem o *homo urbanus* aparecem estruturalmente representadas em *Angústia*, por meio daquele jogo temporal da narrativa, que oscila entre as lembranças de um passado remoto, as cenas da realidade objetiva e a deformação expressionista dessa realidade através do filtro da subjetividade do narrador protagonista.

A narrativa ganha, com isso, um aspecto nebuloso e descontínuo, que formaliza o sentimento de angústia vivenciado por Luís da Silva e a sensação de desorientação e perda de identidade própria do sujeito que habita a cidade moderna, desenraizado de suas verdadeiras origens. Dessa forma, como conclui Wander Melo Miranda, “Reminiscências de um mundo arcaico entram em choque com o mundo administrado, em plena crise capitalista dos anos de 1930, que entre nós se revela na forma do Estado autoritário.” (MIRANDA, 2015, p. 12).

Longe de suas verdadeiras raízes, Luís da Silva, com um tom de lamento, chega à seguinte conclusão: “Como a cidade me afastara de meus avós!” (RAMOS, 1982, p. 106). E o signo “avós”, no contexto do enunciado, relaciona-se tanto à distância geográfica que separa o espaço urbano do ambiente rural, como a distância temporal entre o momento presente da vida adulta e o passado remoto da época da infância. Assim, a tentativa de fuga da realidade sufocante da cidade para os tempos antigos de criança por meio da memória provoca a fragmentação e a mistura de pensamentos: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas.” (*Idem*, p. 17).

Esse é o tom que marca toda a narrativa de Luís da Silva, conduzida por sua memória estilhaçada e oscilante. Fragmentos de episódios do passado remoto da infância misturam-se a cenas descontínuas de um passado mais recente, que se entrelaçam com comentários e posicionamentos do narrador no tempo da enunciação.

Dessa forma, mais uma vez a estrutura fragmentária do romance relaciona-se com o modo com que o protagonista percebe não apenas as coisas, mas também, como já destacado, alguns indivíduos ao seu redor, como em outro momento

quando Luís da Silva imagina novamente Marina dividida em fragmentos, com partes de seu corpo surgindo em sua imaginação.

A jovem vizinha, nesse outro exemplo, aparece na densa nuvem de imagens cortada literalmente em pedaços, serrada em várias partes, por meio novamente do estilo expressionista que marca vários textos de Graciliano:

Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica. Nesse ambiente gelatinoso Marina se movia, nadava, desesperadamente bonita, o peitinho redondo subindo e descendo, a querer saltar pelo decote baixo, pimenta nos olhos azuis, os cabelos de fogo desmanchando-se ao vento morno e empestado que soprava dos quintais. Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. (*Idem*, p. 62, *grifo nosso*).

A satisfação de imaginar Marina “serrada viva”, aos pedaços, banhada em sangue, sugere um certo prazer sádico de Luís da Silva, que, em outros momentos da narrativa, parece até mesmo exercitar esse sadismo, como na cena em que Seu Ramalho narra o conto sobre a tortura e morte vagarosa do moleque da bagaceira pelo pai da jovem abusada sexualmente, sem poupar detalhes.

A micronarrativa cruel é contada repetidamente a Luís da Silva, que se irmana de Seu Ramalho no mesmo prazer sádico de imaginar várias vezes o mesmo episódio de tortura e sofrimento. Como afirma Wander Melo Miranda, o conto narrado várias vezes apresenta uma “(...) punição monstruosa e excessiva, em que o ato criminoso está representado, atualizado e reatualizado no próprio castigo, [e] manifesta a tensão libidinal que percorre a escrita de Luís da Silva.” (MIRANDA, 2015, p. 13-14).

O elemento sádico que marca o perfil psicológico do protagonista também aparece quando imagina seu principal rival sendo morto de maneira violenta, cortado em pedaços, como Marina, ou estrangulado, roxo, com os olhos arregalados, constituindo uma imagem que antecipa a cena do enforcamento no final da narrativa: “Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços, como o moleque da história que Seu Ramalho contava. (...). Julião Tavares morreria

violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca.” (RAMOS, 1982, p. 145).⁴⁶

O sofrimento alheio, físico e/ou psicológico, parece realmente dar prazer a Luís da Silva, revelando seu suposto sadismo, que contribui inclusive para uma melhor compreensão sobre seu perfil psicológico. De modo geral, o sujeito sádico não é necessariamente um assassino em potencial ou um perverso sexual, mas pode ser o indivíduo que sente satisfação e benefício emocional ao imaginar ou ver o sofrimento do outro.

Recordando-se da cena do diálogo com D. Adélia, mãe de Marina, por exemplo, Luís da Silva confessa que, ao falar mal da ex-noiva para ofender a vizinha, sente prazer e satisfação, confirmando novamente o elemento sádico que constitui sua personalidade: “D. Adélia tinha lágrimas na voz e gaguejava frases truncadas. (...). Eu sentia prazer em atormentar a pobre velha.” (*Idem*, p. 91).

Além de revelar seu sadismo, o narrador também afirma ser acometido por crises de megalomania, apesar de ser comprovadamente caracterizado como um sujeito profundamente frustrado, angustiado e com acentuada baixa autoestima.

Em linhas gerais, o megalomaniaco possui um distúrbio psicológico que o leva a desenvolver mania de grandeza, poder e superioridade em relação aos outros, além de ter a obsessão de realizar grandes atos que lhe garantiriam fama e sucesso. Trata-se, então, “(...) do retorno da libido ao Eu e da sua impossibilidade de redirecionamento a novos objetos.” (GERON, 2010, p. 67).

As crises de megalomania que acometem Luís da Silva poderiam passar despercebidas, pois são raras ao longo da narrativa e abafadas pelo acentuado complexo de inferioridade e a forte frustração que marcam o protagonista. No entanto, o próprio narrador confessa esse aspecto de sua personalidade quando se encontra imaginando-se um famoso escritor, com um grande livro publicado e traduzido em várias línguas: “Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. (...). Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me.” (*Idem*, p. 137-138); “Faria um livro na prisão.

⁴⁶ Luís da Silva também vê, durante uma passagem de delírio destacada anteriormente, órgãos sexuais flutuando em seu quarto enquanto ouve os ruídos do coito na casa vizinha. Tanto a visão da imagem de Julião Tavares estrangulado como a de órgãos sexuais flutuantes em certas noites revelam um mundo interior em desequilíbrio, movido sobretudo pelo sentimento de frustração e angústia.

Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países.” (*Idem*, p. 219).

O desejo de fama e grandeza com a escrita do livro, que lhe surge na imaginação de maneira obsessiva e ao longo da narrativa do próprio livro desejado, representa a megalomania que também constitui um traço do perfil psicológico de Luís da Silva, embora ele próprio se considere paradoxalmente “um pobre-diabo”, “um molambo” e “um Luís da Silva qualquer”, o que evidencia a complexidade de sua personalidade.

Além das crises de megalomania, o protagonista também sente um forte desejo de fazer justiça com as próprias mãos, como no universo dos cangaceiros e das tocaias, o que o instiga a eliminar seu rival. No entanto, o homicídio de Julião Tavares não lhe garante autoafirmação, muito menos o fim da burguesia, classe social que não suporta.

O ato criminoso, ao contrário, gera uma sensação de equilíbrio fugidivo e falso, embora o ato fosse o único modo que o protagonista encontra para tentar conquistar sua autoafirmação, como afirma Candido: “Este sentimento de abjeção volta-se sobre ele próprio; Luís da Silva se anula pela autopunição e só consegue equilibrar-se assassinando o rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se.” (CANDIDO, 1992, p. 35).

Porém, essa autoafirmação não ocorre, já que Luís da Silva não supera seu sentimento de angústia e revolta após o assassinato de seu antagonista, pois percebe que o crime que pratica não gera benefícios para sua vida, mas, pelo contrário, acentua sua crise de angústia e, como uma espécie de *castigo*, desencadeia um estado de profundo abalo nervoso, que o deixa de cama por vários dias, mergulhado nas profundezas do subterrâneo de sua própria (in)consciência.

O Crime e Castigo de Luís da Silva, o “homem do subsolo”

No ensaio “Construção da intimidade em *Angústia*”, Ivan Teixeira reflete, dentre vários pontos, sobre os diversos fios que compõem a rede intertextual no terceiro romance de Graciliano Ramos e aponta alguns paradigmas nacionais e internacionais que aparecem implícita ou explicitamente ao longo da narrativa.

Como possíveis fontes de inspiração nacionais, o autor cita, por exemplo, Machado de Assis, devido à presença, em *Angústia*, da “(...) agilidade da frase curta

e a habilidade da construção psicológica de um indivíduo complicado.” (TEIXEIRA, 2004, p. 206), características marcantes em vários textos literários do autor de *Dom Casmurro*.

Outro escritor brasileiro elencado por Teixeira como fonte de inspiração para a construção de *Angústia* é Aluísio Azevedo, sobretudo devido ao romance *O cortiço*. Segundo o crítico,

A presença de Aluísio Azevedo dá-se por meio da ênfase à miséria social do ambiente. Em alguns momentos, a descrição da casa, dos vizinhos e da rua de Luís da Silva lembra o cenário de *O Cortiço*. Gente pobre, determinada pelas condições, vivendo em casas contíguas, com esgoto aberto e com pouco dinheiro – isso é comum aos dois romances, embora em *O Cortiço* seja caracterizado com mais pormenor. (*Idem, ibidem*).

Teixeira também aponta para as características de *Angústia* que revelam a intertextualidade com autores e obras internacionais, principalmente Dostoiévski: “No plano internacional, *Angústia* apresenta parentesco com *Crime e Castigo* (...). Todavia, o modelo retórico mais próximo de Luís da Silva talvez seja o narrador de *Memórias do subsolo*, também de Dostoiévski (...).” (*Idem, p.206-208*).

A aproximação entre o autor brasileiro e o escritor russo, explorada não somente por Ivan Teixeira, mas por vários outros estudiosos e críticos literários, é muito oportuna quando se analisa o romance *Angústia* a partir da temática da violência, pois ambos os romances de Dostoiévski também representam situações de violência e opressão que envolvem os respectivos protagonistas, os quais vivenciam um profundo sentimento de angústia, frustração e inadaptação à vida.

No caso de *Crime e Castigo*, é importante destacar que, assim como acontece com Luís da Silva em *Angústia*, o protagonista, em um momento pós-crime, também é acometido por um forte abalo nervoso e por sensação angustiante de perseguição. Os dois personagens, Raskólnikov e Luís da Silva, a propósito, apresentam várias semelhanças, o que possibilitou a realização de inúmeros trabalhos na área da Literatura Comparada, e ambos os romances, inclusive, já constituíram *corpus* para estudos realizados à luz das teorias psicanalíticas. No entanto, há diferenças marcantes entre ambos que devem ser levadas em consideração em uma análise comparativa.

Crime e Castigo, publicado em 1866, apresenta um narrador onisciente que conta a trágica história de Raskólnikov, um jovem de vinte e três anos de idade, estudante de Direito, que vive em um pequeno quarto alugado na cidade de São Petersburgo, antiga capital da Rússia, e é sustentado pela mãe e pela irmã, que vivem em outra cidade com uma pensão de apenas cento e vinte rublos por ano.

Acometido por uma crise existencial, o jovem para de frequentar a faculdade, abandona as aulas que dava, começa a se alimentar muito pouco e evita contato com qualquer pessoa, fechando-se em seu mundo que desmorona pela apatia e falta de esperança. No entanto, repentinamente começa a sentir uma transformação apoderando-se de seu espírito: “Raskólnikov não estava habituado à multidão e, como já dissemos, havia algum tempo evitava a companhia das pessoas. Mas agora, subitamente, sentia a necessidade de conviver. Parecia operar-se nele uma revolução; o instinto de sociabilidade readquirira os seus direitos.” (DOSTOIÉVSKI, 2014, p. 23).

Essa mudança repentina proporciona o encontro do protagonista com Marmieládov, um homem de meia idade, alcoólatra, pai de Sônia, uma jovem obrigada a se prostituir para garantir o sustento da família e a quem o pai sempre recorre a fim de conseguir recursos para saciar seu vício. A identificação com a vida da miserável família é imediata e se concretiza após o encontro com Marmieládov, quando Raskólnikov recebe de sua mãe uma carta informando-lhe sobre o casamento da irmã, Dúnia, com Lújin, um homem rico e influente.

Profundamente aborrecido com a ideia do casamento, que, para o protagonista, colocava sua irmã na mesma condição da prostituta Sônia, Raskólnikov decide posicionar-se contra a união dos noivos, pois percebe na carta de sua mãe que o casamento representava apenas uma condição para tirá-los da extrema pobreza, não sendo decidido por motivos nobres, como a existência de amor mútuo e o desejo de constituir uma família, por exemplo.

Com isso, a ideia de casamento motivado por interesses financeiros e a imagem de sua irmã “vendendo-se” para garantir o sustento da família irritam-no intimamente, a ponto de seus instintos agressivos crescerem contra o pretendente de Dúnia: “Sua exaltação aumentava cada vez mais e, se nessa ocasião tivesse encontrado o senhor Lújin, talvez não resistisse ao desejo de assassiná-lo.” (*Idem*, p. 53).

No entanto, esse desejo é deslocado para uma velha usurária exploradora dos mais pobres, Aliena Ivánovna, que pagava pouco pelos objetos penhorados e cobrava juros abusivos. Essa velha agiota representa a encarnação do próprio Mal para o protagonista miserável, que presencia, quando a procura para penhorar alguns objetos, a maneira desumana como trata tanto seus “clientes” como Lisavieta, sua meia-irmã.

Eliminá-la, então, se torna uma obsessão para Raskólnikov, assim como o desejo de eliminar Julião Tavares toma conta de Luís da Silva, em *Angústia*. Ambos alimentam o ódio que sentem contra o outro que explora os mais necessitados e acabam cometendo um assassinato, cada qual usando como arma um objeto específico.

No caso do protagonista russo, o objeto usado para assassinar a velha agiota é um machado, o qual, por um golpe de sorte, aparece como em um passe de mágica, quando Raskólnikov começa a pensar que seu plano já não se concretizaria mais, devido ao fracasso em pegar escondido a ferramenta no cômodo próximo ao seu:

Lá se fora tudo por água abaixo: não tinha machado! (...). Parou indeciso no portal. Ir para a rua, sem destino? Não estava disposto a isso. Mas era muito desagradável tornar a subir e meter-se no quarto. ‘E pensar que perdi uma ocasião como esta!’, resmungou de pé, em frente do cubículo do porteiro, cuja porta estava aberta. Repentinamente estremeceu. No escuro do compartimento, a dois passos dele, brilhava alguma coisa debaixo de um banco, à esquerda... Raskólnikov olhou em redor. Ninguém. (...). Com a rapidez de um relâmpago correu para o machado (era realmente um machado) e tirou-o debaixo do banco, onde estava entre duas achas. Colocou-o no nó corredio, meteu as mãos nos bolsos e saiu. (*Idem*, p. 81-82).

Com relação ao protagonista de Graciliano, a corda usada para estrangular Julião Tavares, por sua vez, é um “presente” dado pelo mendigo Seu Ivo a Luís da Silva, que, em um primeiro momento, sente repulsa pelo objeto fálico/fóbico, mas por fim acaba guardando-o em seu bolso. E, no momento que antecede a cena do enforcamento, eis que surge a corda, também por um golpe de sorte, já esquecida: “Procurei um cigarro para acalmar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo me havia oferecido. Desleixado. Conservar no bolso aquele traste e esquecer os cigarros!” (RAMOS, 1982, p. 192).

Por enquanto, as semelhanças entre os dois romances são inegáveis. Porém, quando são analisados os motivos que levam um e outro a cometerem o assassinato, é possível perceber diferenças que se relacionam diretamente ao estado emocional e ao perfil psicológico de cada personagem.

Tanto Raskólnikov como Luís da Silva são pobres, oprimidos pelo meio em que vivem, mas são sujeitos que *pensam*, por assim dizer, pois ambos exercem o papel de escritor. Luís da Silva almeja tornar-se um grande autor, traduzido em várias línguas e conhecido mundialmente. Apesar de não haver indício algum em *Angústia* de que essa aspiração se concretize, o protagonista exercita o desejo de escrever, narrando sua própria história ao longo do romance.

Raskólnikov, por sua vez, escreve e publica um artigo, no qual defende a tese de que a humanidade seria formada por basicamente duas espécies de sujeitos: os *ordinários* e os *extraordinários*. Os primeiros seriam os indivíduos que nasceram para obedecer às leis, sem nunca almejarem transgredi-las, sendo por isso considerados *ordinários*, isto é, que vivem na obediência à ordem e às normas estabelecidas.

Os *extraordinários*, por outro lado, seriam os sujeitos que têm o direito, segundo a própria consciência e livre-arbítrio, de infringir as leis que representam obstáculos para a concretização de seus propósitos, sendo, assim, considerados *extraordinários* por negarem a ordem e as normas impostas, transgredindo-as em nome de seus princípios e ideais.

Assim, Raskólnikov deseja eliminar um “princípio”, utilizando um machado para assassinar a velha agiota e se autoafirmar como um sujeito “extraordinário”, como Napoleão Bonaparte, Maomé, Sólon, Licurgo, dentre outras personalidades históricas que, segundo o protagonista, violaram leis antigas, socialmente aceitas e consolidadas, e até derramaram sangue, em alguns casos, de centenas ou milhares de pessoas em nome de um princípio ou do bem da espécie humana, sem nunca terem sido considerados criminosos ou assassinos.

Com isso, deseja alcançar para si próprio certo *status* heroico e se autoafirmar como um sujeito “extraordinário”, assassinando, para o bem de todos, uma velha usurária que acumulava joias e outros pertences alheios que lhe eram penhorados por meio da exploração dos mais necessitados. Seu crime seria, assim, justificável, pois proporcionaria o bem comum, já que para ele Aliena Ivánovna é um “piolho” que vive às custas da miséria e do sofrimento dos outros, e por isso não merece viver.

No livro *Violência e Literatura*, Ronaldo Lima Lins desenvolve algumas considerações sobre como o fenômeno da violência pode ser ambíguo e apresentar possibilidades contraditórias de interpretação, tudo dependendo do ponto de vista a partir do qual se analisa uma manifestação de violência na sociedade. Segundo o autor,

A violência define o meu semelhante como um monstro e lhe dá, em situações limites, a possibilidade de subir os degraus da natureza humana e dignificá-la através de ações extraordinárias. É, assim, inimiga e aliada, combatida e cultivada, um motivo de vergonha e um motivo de orgulho. (LINS, 1990, p. 22).

Perceber o outro como um “monstro”, portanto, constitui um procedimento próprio da violência, que tem como principal motivo o jogo entre a vida e a morte. Dessa forma, tanto Raskólnikov como Luís da Silva percebem seus “oponentes” como sujeitos monstruosos, com traços físicos deformados que espelham no plano do corpo características psicológicas associadas à exploração e à opressão.

Assim, para Raskólnikov a velha Aliena Ivánovna surge como um “piolho”, enquanto para Luís da Silva o seu principal oponente, Julião Tavares, é um “rato” balofo com carne mole e amarela. Eliminar esses “monstros”, então, se torna imperativo para os personagens oprimidos.

Nilo Odalia, em *O que é violência*, também reflete sobre a possível relativização do fenômeno da violência a partir do ponto de vista de quem o define como tal, chegando à conclusão de que “O ato violento não traz em si uma etiqueta de identificação. O mais óbvio dos atos violentos, a agressão física, o tirar a vida de outrem, não é tão simples, pois pode envolver tantas sutilezas e tantas mediações que pode vir a ser descaracterizado como violência.” (ODALIA, 1986, p. 23).

No caso de *Crime e Castigo*, Raskólnikov acredita ter um motivo aceitável, por assim dizer, e assassina a velha agiota com golpes de machado. Logo após cometer o assassinato, começa a roubar as joias e outros objetos de valor que encontra ao revirar gavetas e baús, mas o destino coloca em seu caminho Lisavieta, a infeliz irmã que era maltratada pela velha, e Raskólnikov se vê obrigado a assassiná-la a machadadas também, para que não houvesse testemunhas de seu crime.

Começa, em seguida, uma profunda crise de angústia, somada ao crescente sentimento de culpa e sensação de perseguição, até o momento em que não suporta mais esse sofrimento e confessa tudo para Sônia, a prostituta, que, a essa altura do romance, já havia se tornado a mulher amada pelo protagonista:

Eu matei, simplesmente; matei para mim, só isso (...). Ouve: se pudesse voltar atrás, talvez não fizesse o que fiz. Era outra coisa o que me impulsionava. Naquela ocasião o que queria saber – e o quanto antes – é se eu era um piolho como os outros, ou um homem. Se tinha ou não em mim a capacidade de ultrapassar os limites e tomar esse poder. Era um pusilânime ou tinha o *direito*... (DOSTOIEVSKI, 2014, p. 421).

Crime e Castigo também problematiza as possíveis origens do ato criminoso, a partir de um ponto de vista determinista que lembra as possíveis influências do meio sócio-histórico que contribuíram para a motivação de Luís da Silva ao cometer o homicídio de seu rival.

No romance russo, o investigador de polícia Porfiri Pietróvitch afirma que “(...) o meio significa muito para o crime;” (*Idem*, p. 262), pois para ele o meio sócio-histórico determina o comportamento de todo ser humano e, no caso de sujeitos criminosos, isso não poderia ser diferente.

Pietróvitch, a propósito, concorda com a opinião dos socialistas presentes em uma reunião em que se discutiam questões filosóficas e sociais, onde a ideia predominante era a de que “(...) o crime é um protesto contra a anormalidade do sistema social, nada mais.” (*Idem*, p. 261). O indivíduo seria, portanto, uma vítima do meio em que vive, encontrando nas possíveis formas de expressão e manifestação da violência um modo de protestar contra a opressão do sistema.

Assim, Raskólnikov comete seu crime movido tanto pelo desejo de eliminar um princípio, como também pela necessidade de salvar a si próprio e a sua família, pois já não conseguia mais suportar a situação de extrema pobreza em que viviam, tampouco aceitar a ideia de ver sua irmã casando-se por interesse financeiro para “salvar” a família. O meio social marcado pela miséria e falta de oportunidades o coloca em uma situação de desespero e loucura, a ponto de ver o crime como única solução possível para a salvação de sua família e a concretização de sua autoafirmação.

No entanto, após cometer o crime, Raskólnikov esconde todo o dinheiro e objetos roubados debaixo de uma grande pedra, em um lugar de pouco movimento, e volta aterrorizado para sua casa. Inicia-se, então, um longo período de sofrimento e castigo impostos por sua própria consciência, como afirma em uma das longas e torturantes conversas que tem com Porfiri Pietróvitch: “Aquele que tem consciência sofre reconhecendo o seu erro. É o castigo, independentemente da prisão.” (*Idem*, p. 269).

De modo geral, Raskólnikov é impregnado pelo Cristianismo; acredita em Deus e se sente culpado e pecador, além de se sentir perseguido pelas autoridades locais. Após sofrer várias situações de tortura psicológica do investigador Pietróvitch e de confessar seu crime para Sônia, o protagonista então decide entregar-se à polícia para pagar pelo crime que cometeu e ter a oportunidade de começar uma nova vida, ao lado da mulher amada:

Ele nem mesmo sabia que a nova vida não lhe seria de graça. Que tinha de adquiri-la a custo de longos e dolorosos esforços, que teria de pagar por ela com uma grande realização no futuro. Mas aqui começa uma outra história, a da gradual renovação de um homem, da sua regeneração paulatina, da sua passagem progressiva de um mundo para o outro, do seu conhecimento de uma realidade nova, inteiramente ignorada até aquele momento. Poderia ser a matéria de uma nova narrativa – mas esta que vínhamos narrando termina aqui.” (*Idem*, p. 553).

Ao contrário do protagonista russo, Luís da Silva não tem fé e não acredita em Deus ou em uma salvação divina. A noção de pecado não existe para ele, e esta parece constituir a principal diferença entre ambos os personagens.

Além disso, diferentemente de Luís da Silva, Raskólnikov encontra uma possível libertação para sua alma ao aceitar o fato de não ser um sujeito “extraordinário” e se entregar às autoridades locais para ser punido pelo assassinato: “– Fui eu que assassinei a golpes de machado a velha viúva do funcionário e sua irmã Lisavieta, para roubá-la.” (*Idem*, p. 533), declara o protagonista para Pietróvitch, o chefe de investigação, no final do romance, apesar de não considerar seu ato um crime, como ele próprio afirma após confessar o assassinato à irmã: “O meu crime? Qual crime? – replicou ele em um súbito acesso de cólera; o de ter matado um piolho imundo e maléfico, uma velha usurária nociva a

toda a gente, um vampiro que se alimentava do sangue dos pobres? Mas essa morte devia obter indulgência para os pecados.” (*Idem*, p. 520).

Luís da Silva, por sua vez, não se entrega às autoridades para ser punido e salvar sua alma. O assassinato por estrangulamento de seu rival também pode ser interpretado como a intenção de eliminar um “princípio”, mas representa, sobretudo, uma forma de vingar a honra maculada e alcançar sua autoafirmação, o que constitui outro ponto que diferencia os dois protagonistas: Raskólnikov mata para ser “extraordinário”, enquanto Luís da Silva, apenas para *ser*.

Suas vítimas, Aliena Ivánovna e Julião Tavares, representam a classe social que detém o poder financeiro às custas dos outros. São como parasitas, não produzem nada: a velha agiota vive à base de juros abusivos que cobra de objetos penhorados pelos mais necessitados e, após o vencimento do prazo, vende os pertences alheios por valores bem acima dos que empresta; e Julião Tavares vive às custas das rendas dos pais, comerciantes de secos e molhados. Como afirma Sônia Brayner, Luís da Silva “(...) ao matá-lo é a sociedade que destrói, é a desforra que tira contra todos.” (BRAYNER, 1997, p. 403).

Tanto em *Angústia* como em *Crime e Castigo*, ambas as vítimas são, de certa forma, consideradas como culpadas pelos males dos protagonistas, uma vez que representam metonimicamente a elite econômica detentora do poder financeiro, exploradora dos mais pobres⁴⁷, que ameaça a sobrevivência da classe a que pertencem os protagonistas, a qual deveria ser preservada e garantida por meio da eliminação desses antagonistas gananciosos e ameaçadores.

Importante notar que o romance russo não é narrado a partir do ponto de vista do agressor, ou seja, de Raskólnikov, enquanto no livro brasileiro ocorre o oposto: a narrativa é toda desenvolvida a partir do ponto de vista do agressor, Luís da Silva.

Essa diferença de foco narrativo pode ser compreendida com base no próprio enredo dos romances: Raskólnikov encontra salvação no final, pois se entrega às autoridades e é condenado à prisão por sete anos na Sibéria, onde realiza trabalhos

⁴⁷ Em *O papel da violência na História*, Friedrich Engels, baseando-se nas ideias de Karl Marx, afirma que “(...) a violência tem um papel ainda na história, um papel revolucionário; que segundo as palavras de Marx, ela seja a mãe de toda a velha sociedade, que traz na barriga uma filha; que seja o instrumento graças ao qual o movimento social importe e reduza a pedaços formas políticas entorpecidas e mortas – acerca disto, M. Duhring não diz nada. É entre suspiros e gemidos que ele admite que a violência deve ser necessária para destruir o regime econômico de exploração, – infelizmente!” (ENGELS, 1924, p. 50).

físicos pesados que são compensados pela perspectiva de um futuro ao lado da amada Sônia.

Então, como sua consciência não fica presa ao passado, Raskólnikov não poderia ser o narrador de sua história de crime e castigo, pois encontra uma maneira de pagar pelo crime que cometeu e libertar sua consciência, diferentemente de Luís da Silva, cujo castigo é permanecer preso ao trauma sofrido e à sua história de crime, narrada por ele próprio ao longo de *Angústia*, que, como já destacado, possui uma estrutura formal circular que se relaciona diretamente com o círculo infernal em que ficou preso Luís da Silva, emparedado, sem projeção alguma de futuro ou salvação.

Neste momento, é interessante lembrar que na obra-prima *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, o inferno é dividido em nove círculos concêntricos, nos quais se encontram presos para sempre os sujeitos que cometeram pecados durante a vida. (ALIGHIERI, 2005). À medida que os pecados são mais graves, o inferno torna-se mais profundo, e os castigos, mais intensos.

No sétimo círculo infernal, dividido em três giros, encontram-se os que praticaram crimes de violência contra outras pessoas, contra si mesmos e contra Deus. Todos os violentos são condenados a passarem a eternidade sofrendo a sensação de poderem morrer sem ar, afogados em um rio de sangue, o Flegetonte, pois se encontram submersos e, sempre que emergem a cabeça para respirar, os centauros atiram-lhes setas, impedindo que permaneçam com a cabeça fora do rio por muito tempo.

Uma imagem que se aproxima dessa condenação sofrida pelos violentos no inferno dantesco aparece em *Angústia* em um momento em que Luís da Silva é acometido por uma espécie de devaneio, imaginando-se emparedado em seu pequeno quarto, longe de tudo e de todos, e sem demarcação de tempo cronológico:

Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. (...). E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. (...). Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim. E era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que

me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. (RAMOS, 1982, p. 226).

A sensação angustiante de não encontrar saída, de não haver maneira de fugir da própria consciência aparece nessa passagem como uma chave de leitura para melhor compreender o castigo e sofrimento vivenciados por Luís da Silva após cometer o assassinato de seu rival. Mergulhar em águas pesadas, subir, descer ao fundo, voltar à superfície novamente, talvez para respirar um pouco, antes de afundar mais uma vez...⁴⁸ É como se Luís da Silva estivesse no sétimo círculo do inferno dantesco, submerso em um rio de sangue, com a sensação eterna de sufocamento, que foi, inclusive, o modo como assassinou Julião Tavares.

A metáfora do galho da árvore que o protagonista tenta segurar, mas nunca alcança, lembra o mito de Tântalo e sua impossibilidade de salvação. A aproximação entre a passagem transcrita e a narrativa mitológica ganha mais respaldo quando se verifica que Graciliano Ramos era considerado um grande conhecedor dos mitos, conforme lembra José Lins do Rego em seu depoimento sobre o autor:

O tabelião da Mata Grande nos havia dito: – Os senhores vão encontrar em Palmeira dos Índios o homem que sabe mais mitologia em todo o sertão. Nós éramos dois literatos numa comitiva oficial. Que homem terrível seria este de Palmeira? Um homem com todos os deuses e deusas da mitologia para nos esmagar na conversa. Fiquei com medo do sábio sertanejo. E de fato, na tarde do mesmo dia entrávamos em contato com a fera em carne e osso. O prefeito nos apresentou: – Este é o professor Graciliano Ramos. – Professor de coisa nenhuma – foi nos dizendo ele. E ficou para um canto da sala encolhido, de olhos desconfiados, com um sorriso amargo na boca, enquanto o governador falava para os correligionários. Quis provocá-lo, e tive medo da mitologia. (LINS apud SENNA, 1978, p. 48-49).

Graciliano Ramos, o “sábio sertanejo”, homem de cultura inestimável e grande conhecedor de narrativas mitológicas, pode haver conhecido o mito de Tântalo (ou

⁴⁸ Importante destacar a reiteração da imagem de sufocamento e “tortura” de Luís da Silva quando aprendia natação com o pai na infância, o que representa o retorno de uma lembrança profunda e negativa que ressurgue como metáfora do (res)sentimento de opressão na vida adulta: “O poço da Pedra era uma piscina enorme. (...). Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.” (RAMOS, 1982, p. 15).

não), mas o que importa considerar de fato é a possível abertura que o texto literário oferece para a aproximação entre a sensação de eterna agonia vivenciada pelo personagem mitológico e a angústia sofrida por Luís da Silva, que se imagina mergulhando e fugindo “(...) das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar.”⁴⁹ (RAMOS, 1982, p. 226).

A reiteração da palavra “treva”, antropomorfizada na passagem transcrita, e a ausência do tempo cronológico (“no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado”) contribuem com a aproximação entre o romance *Angústia*, o inferno dantesco e o mito de Tântalo, uma vez que a angústia de Luís da Silva o lança para a escuridão infernal de seu mundo inconsciente, um não-lugar em que inexiste qualquer delimitação de tempo.

No caso do mito de Tântalo, no final da narrativa o personagem é castigado pelos deuses devido à vaidade e aos crimes que cometia. Sua condenação é passar a eternidade aprisionado no Tártaro, nas profundas trevas de Hades, em uma espécie de lago, com o nível da água até o pescoço, um galho com frutos pendendo sobre sua cabeça e um rochedo suspenso no ar, que ameaçava matá-lo a qualquer momento caso caísse.

Apesar de estar nesse lago, com galhos frutíferos acima de sua cabeça, Tântalo é condenado a sofrer sede e fome para sempre, pois quando tenta beber da água do lago, o nível abaixa, e ele não consegue saciar sua sede. De maneira semelhante, quando tenta pegar os galhos da árvore frutífera para colher os frutos e saciar sua fome, um vento forte os afasta de seu alcance, impedindo-o de se alimentar.

Sua condenação pela vaidade exagerada e pelos crimes cometidos é, portanto, passar a eternidade preso nesse lago, impossibilitado de beber e comer. Por mais que se esforçasse, o rei Tântalo nunca conseguiria aliviar sua sede, sua fome e seu

⁴⁹ No conto “O relógio do hospital”, essa imagem reaparece e representa toda a angústia vivenciada pelo protagonista hospitalizado: “Uma angústia me assalta, a convicção de que me aleijaram.” (RAMOS, 1986, p. 41). “Puxo a coberta para o queixo, o frio diminui. Há um rio enorme, precipícios sem fundo – e seguro-me a ramos frágeis para não cair neles.” (*Idem*, p. 44). O conto também retoma outras imagens muito recorrentes em *Angústia*, mobilizadas com frequência em outros textos do autor, como, por exemplo, a imagem das cobras: “No silêncio as notas compridas enrolam-se como cobras, estiram-se pela casa, invadem a sala, arrastam-se devagar nos cantos, sobem a cama onde me agito apavorado. Que fim levaram as pessoas que me cercavam? Agora só há bichos, formas rastejantes que se torcem com lentidão de lesmas.” (*Idem*, p. 43), e a imagem das pancadas de um relógio distante e fantasmagórico: “Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho.” (*Idem*, p. 49).

terrível medo de morrer a qualquer momento, causado pela possibilidade de o grande rochedo esmagá-lo caso despencasse sobre sua cabeça.

Luís da Silva é uma espécie de Tântalo moderno, condenado a permanecer preso em seu passado de crime e fracasso, impossibilitado de alcançar o galho sobre sua cabeça para se salvar. Sua narrativa cíclica representa o eterno retorno do mesmo e a ausência de libertação de sua consciência, tanto que o romance é marcado pela repetição (retorno constante) de imagens e cenas, o que contribui com a representação formal, estrutural, da obsessão que caracteriza o narrador e com o aspecto cíclico da narrativa como um todo.

Essa estrutura circular do romance também representa a sensação de emparedamento vivenciada por Luís da Silva, que inclusive apresenta grandes semelhanças com o “homem do subsolo”, de Dostoiévski, um funcionário público que se autocaracteriza, logo nas primeiras linhas de seu *Diário do subsolo*, da seguinte maneira: “Sou um sujeito doente... Sou um sujeito maldoso. Um cara repulsivo eu sou.” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 19).

Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*, considera a autonegação do narrador de *Diário do subsolo* como uma chave de leitura para compreender de maneira mais completa o protagonista de *Angústia*, uma vez que

Ambos são homens acuados, tímidos, vaidosos, hipercríticos, fascinados pela vida e incapazes de vivê-la, desenvolvendo um modo de ser de animal perseguido. Como tudo lhes parece voltado contra eles (e tudo neles parece insatisfatório, mesquinho), sentem um desejo profundo de aniquilamento, abjeção, catástrofe; uma espécie de surda aspiração à animalidade, à inconsciência dos brutos, que libertaria do mal de pensar e, ao mesmo tempo, levaria ao limite possível o sentimento de auto-abjeção. (CANDIDO, 1992a, p. 82).

Dessa forma, Luís da Silva é considerado pelo crítico brasileiro como uma espécie de parente do “homem do subsolo”: “Em tudo sentimos crescer um homem das profundezas, parente do de Dostoiévski, perseguido por um senso demasiado agudo dos ‘subterrâneos do espírito’, mencionados nas *Memórias do Cárcere*.” (*Idem, ibidem*).

A aproximação entre as duas obras também é possível quando se verifica que ambas apresentam narradores autodiegéticos, que reelaboram, por meio da

memória e do exercício da escrita do eu, episódios ora de um passado remoto, ora de um passado mais recente.

Além disso, tanto Luís da Silva quanto o *anti-herói* dostoiévskiano – como ele próprio se define no fim de sua narrativa: “(...) aqui são reunidos, adrede, todos os traços de um anti-herói (...)” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 137) – ambos são marcados por um sentimento de não pertencimento ao meio em que vivem e, por isso, isolam-se e se “trancam” cada qual da sua maneira em seu profundo e escuro mundo subterrâneo.

Uma vez presos nesse mundo, encontram na palavra escrita uma forma de exteriorizar suas frustrações, angústias e sentimentos negativos que nutrem contra a sociedade. Ambos são criações ficcionais que representam o lado obscuro e desconhecido de todo ser humano. Podem ser compreendidos, assim, como personagens alegóricas, que encarnam os instintos agressivos e destrutivos, a pulsão de morte (*Thanatos*), reprimida pelo sujeito para que tenha prazer na vida em sociedade. Todavia, para Freud, quando o sujeito fracassa em sua vida social, essa pulsão de morte toma conta do sujeito mal sucedido e pode levá-lo a escolher soluções trágicas e irreversíveis.

Toda a angústia e desencanto perante a vida, que caracteriza os protagonistas, assim como todo o sentimento de aversão ao outro, aparecem nas entrelinhas dos textos. Também aparece o ódio que alimentam principalmente contra o outro diferente de classe, que detém o poder financeiro, como acontece com Luís da Silva, por exemplo, que, logo no início de *Angústia*, revela sua ira e desejos de destruição em relação à classe social burguesa:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. (RAMOS, 1982, p. 9).

Para Luís da Silva, todos são vermes que fervilham em sua imaginação. Sente nojo da sociedade em que vive e a qual muito despreza, mantendo-se a distância e na solidão. Da mesma forma, o “homem do subsolo” também cria uma espécie de

couraça para evitar o contato com o mundo exterior: “Àquela altura, eu tinha apenas vinte e quatro anos. A minha vida era, desde então, lúgubre, desregrada e solitária a ponto de asselvajar-me. Não tinha nenhum amigo e mesmo evitava falar com as pessoas, cada vez mais recolhido no meu canto.” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 57).

É importante destacar também a ausência de um nome para esse sujeito subterrâneo, que vive recolhido nas profundezas de sua alma. Ao longo de sua narrativa, não há em momento algum referência a seu próprio nome, diferentemente do que ocorre com Luís da Silva, cujo breve nome representa o resultado final de todo o processo de falência de sua família, como já destacado anteriormente.

Essa falta de um nome específico para o protagonista dostoiévskiano remete ao *status* de identidade universal que ele alcança. O homem do subsolo representa todo ser humano, com um lado visível, construído com base em princípios morais, que se revela socialmente, e um lado obscuro, desconhecido, regido por instintos primitivos de agressão e desejos sexuais, muitas vezes rejeitados e reprimidos, mas que estão sempre pulsando, vibrando e até se revelando por meio de sonhos, taras, fobias e outros sintomas.

A capacidade analítica do homem subterrâneo em relação à vida o faz refletir sobre questões universais que norteiam a existência de todo ser humano, como na passagem em que se pergunta sobre os instintos destrutivos que habitam em nosso interior: “O homem gosta de criar e abrir caminhos, isso não se discute. Mas por que ele adora também a destruição e o caos?” (*Idem*, p. 47).

Esse e outros questionamentos presentes ao longo do *Diário do subsolo* angustiam profundamente o protagonista, que se revela um sujeito que prefere o isolamento e a solidão a relacionar-se socialmente com o outro. Tal distanciamento social e o consequente movimento para dentro de si mesmo o colocam em uma posição de autoanálise reflexiva e crítica, desenvolvida por meio da escrita de seu Diário (ou Notas, ou Memórias) do subsolo (ou do subterrâneo).

O papel da escrita de uma narrativa com base em eventos do passado, isto é, a reelaboração de episódios ocorridos em um passado remoto ou recente por meio da memória e da linguagem constitui outro ponto de convergência entre Luís da Silva e o homem do subsolo, pois ambos se distanciam do convívio social para se entregarem ao exercício da autoanálise crítica e da escrita de si por meio de uma narrativa construída a partir da mistura de eventos passados e momentos presentes, como no trecho em que sensações visuais e táteis causadas pela neve despertam

recordações que se presentificam no momento da escrita do *Diário do subsolo*: “Hoje está nevando, a neve cai amarela, turva, quase molhada. Ontem também nevava, outro dia também. Parece-me ter recordado aquela anedota, que agora não quer deixar-me em paz, por causa da neve molhada. Então que esta narrativa seja a respeito da neve molhada.” (*Idem*, p. 54).

É importante destacar que o recurso da metalinguagem aparece tanto no *Diário do subsolo* como em *Angústia*. Sendo geralmente definida como um procedimento que consiste no uso de uma linguagem para tratar de si mesma ou para explicar a si própria, a metalinguagem em ambos os romances relaciona-se com a reflexão que os narradores protagonistas desenvolvem acerca de si mesmos e de eventos ocorridos em suas próprias vidas no passado.

Tanto o homem do subsolo como Luís da Silva podem ser considerados sujeitos egocêntricos, pois se colocam como o principal centro de suas narrativas. Com isso, o recurso da metalinguagem nos romances justifica-se enquanto modo de representação formal desse egocentrismo que caracteriza ambos os narradores.

A narrativa metalinguística, que faz referência a si mesma em vários momentos durante seu desenvolvimento, mimetiza, na própria estrutura formal do texto, a autorreferenciação constante que marca o comportamento dos narradores protagonistas ao longo de suas narrativas.

Outro ponto de convergência entre *Angústia* e *Diário do subsolo* é o tom de confissão que marca ambas as narrativas. Nos dois casos, os narradores reelaboram episódios do passado por meio do discurso memorialista e confessam seus sentimentos ligados a esses eventos passados, o que confirma a ideia de que a linguagem (no caso dos romances, a linguagem verbal escrita) possibilita ao sujeito que dela faz uso não somente reelaborar o passado, mas também vivenciar e experimentar novamente as sensações e sentimentos relacionados a esses eventos passados recordados.

Assim, a relação entre linguagem e inconsciente torna-se explícita nos dois romances, o que nos remete às conclusões de Lacan sobre o inconsciente ser estruturado como uma linguagem, isto é, em função do simbólico. Para o psicanalista francês, o inconsciente é estruturado e tramado em um tecido de linguagem (LACAN, 2002), ou seja, a linguagem torna possível a estruturação dessa obscura dimensão da vida psíquica do ser humano.

Desse modo, os conteúdos deslocados para o inconsciente podem, de certa forma, se (re)estruturar e se revelar por meio da linguagem, o que torna clara a aproximação entre, por exemplo, a Literatura e a Psicanálise, como afirma Adélia Bezerra de Meneses:

Com efeito, as relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível: desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula lacaniana do ‘inconsciente estruturado enquanto linguagem’, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopeia, romance, poema – a emergência do inconsciente. Pois a arte é um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar; e a Psicanálise é antes de mais nada o reconhecimento desse inconsciente.” (MENESES, 1995, p. 13).

A arte da palavra pode viabilizar, sob essa perspectiva, a revelação de conteúdos que, por algum motivo, foram reprimidos pelo sujeito narrador. É claro que, por meio da linguagem, não é possível reviver o passado, mas reelaborá-lo e interpretá-lo a partir do momento em que se desenvolve a própria narrativa constituem possibilidades específicas garantidas pelo uso de uma linguagem.

Desse modo, o passado reconstruído pela linguagem e interpretado à luz do presente nunca mais será o mesmo. Tanto o homem do subsolo como Luís da Silva são os narradores de suas próprias histórias, e ambos devem se conformar apenas com a possibilidade de lembrar os acontecimentos passados, reelaborá-los por meio do discurso memorialista e interpretá-los no momento em que a narrativa se constrói, a partir de um ponto de vista que já não é mais o mesmo, pois se alterou a partir de experiências acumuladas com o passar do tempo.

Consequentemente, os acontecimentos passados também sofrem alterações durante esse processo de reconstrução a partir da linguagem e da memória, inclusive na elaboração de autobiografias, que equivocadamente são vistas como retratos fiéis da vida do autor, como pondera em certo momento o homem do subsolo: “Observarei a propósito: Heine afirma que as autobiografias exatas são quase impossíveis, pois o homem acaba mentindo sobre si mesmo.” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 53).

A impossibilidade de resgatar do esquecimento todos os detalhes de um evento passado por meio da memória faz com que tanto o homem do subsolo

quanto Luís da Silva completam as lacunas de suas narrativas com elementos que surgem da imaginação. Assim, a reelaboração do passado, a partir de premissas autobiográficas e de um forte tom confessional, configura-se como uma mescla de rememoração e invenção, cuja aproximação, inclusive, já foi alvo das reflexões de Aristóteles, o qual “(...) assevera que a memória brota da mesma parte da alma da qual brota a imaginação.” (MENESES, 1995, p. 148).

Ao longo dos romances analisados, tanto o homem do subsolo como Luís da Silva tecem suas histórias mesclando memória e imaginação, o que os coloca na mesma condição, por exemplo, dos famosos protagonistas machadianos Dom Casmurro e Brás Cubas, que também são os narradores de suas próprias histórias e geralmente constituem exemplos significativos de narradores não-confiáveis.

Além dessa mistura de episódios efetivamente vivenciados e lembrados pelos narradores e de elementos que surgem da imaginação, tanto no *Diário do subsolo* como em *Angústia*, os narradores apresentam outros motivos claros que os tornam, de certo modo, não-confiáveis. O narrador do romance russo, por exemplo, logo nas primeiras páginas, faz uma afirmação acerca de si próprio, mas, em seguida, confessa que se trata de uma mentira: “Acabei de mentir dizendo que era um funcionário maldoso.” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 20).

Luís da Silva, por sua vez, desenvolve sua narrativa por meio do monólogo interior, da transcrição do fluxo da consciência, tecendo comentários acerca de eventos passados, sobre outras personagens, revelando sua incapacidade de rememorar e reelaborar os acontecimentos passados de maneira efetivamente fiel: “A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção.” (RAMOS, 1982, p. 29).

Em outro momento, afirma que suas lembranças são marcadas por lacunas e falta de clareza: “Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. (...). Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez.” (*Idem*, p. 110).

Com isso, as confissões apresentadas também ficam, de certa forma, comprometidas, já que passam pelo filtro da memória, da linguagem e, portanto, da subjetividade dos narradores protagonistas, o que significa que toda a narrativa é desenvolvida a partir do ponto de vista do sujeito narrador, com seus interesses e modos de se posicionar perante aos episódios narrados.

Luís da Silva parece até mesmo querer, com a confissão do homicídio, justificar seu ato, transformando sua vítima em réu, enquanto o homem do subsolo, em certo momento, reflete sobre a impossibilidade de o homem ser capaz de revelar (ou confessar) exatamente tudo o que quiser através da memória:

Nas memórias de qualquer pessoa há coisas que esta não revela a todo o mundo, mas tão somente aos seus amigos. Há também outras que ela não contará nem aos amigos, mas tão somente a si mesma e de modo secreto. Por fim, há tais coisas que essa pessoa teme revelar até a si própria, e cada pessoa decente tem acumulado bastantes coisas assim. E mesmo desse jeito: quanto mais decente for a pessoa, tanto mais coisas ela esconde. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 52-53).

Tendo em vista o excerto, o jogo entre aparência e essência na vida de todo ser humano parece nítido para o homem do subsolo. E é durante o processo de escrita que esse jogo se desdobra no par velar/revelar, através da palavra e seus diversos recursos estilísticos, como metáforas, alegorias, símbolos, metonímias, paradoxos e figuras de condensação e deslocamento, por exemplo.

A partir de uma analogia com a formação dos sonhos, a camada superficial do texto representaria o conteúdo manifesto, ou seja, revelado por meio de uma linguagem, enquanto a camada mais profunda do texto representaria a sede dos conteúdos latentes, velados e implícitos, porém vibrantes e passíveis de revelação por meio dos processos de interpretação e análise textual.

Com base em todos esses pontos de convergência, (re)velados ao longo do texto, torna-se sólida e fértil a intertextualidade que *Angústia* apresenta com outras narrativas de outros autores, o que o torna um romance muito mais rico e apreciável. Colocar Graciliano Ramos ao lado de Dostoiévski é muito oportuno quando se analisa *Angústia*, pois a interpretação e a análise deste romance à luz de *Crime e Castigo* e *Diário do subsolo*, por exemplo, certamente tornam-se muito mais fecundas e consistentes.

O próprio autor brasileiro revelou à sua esposa Heloísa, em uma carta de 30 de março de 1935, que era, já naquela época, comparado ao escritor russo, e deixa transparecer sua ironia e irreverência ao comentar o assunto:

Acabo de receber uma carta do Gastão com várias notícias e dois artigos: um do Pará outro de Minas. A crítica do mineiro está bem feita. O paraense ataca minha linguagem, que acha obscena, mas diz que serei o Dostoiévski dos Trópicos. Levante-se e cumprimente. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo? O pior é que o homem me chama de Gratuliano. (RAMOS, 1994a, p. 145).

Graciliano, inclusive, revela-se um leitor crítico da obra de Dostoiévski, quando reflete, por exemplo, sobre a importância da morte de Svidrigailoff, em *Crime e Castigo*, para o desenvolvimento do romance e seu consequente desfecho. No texto “O fator econômico no romance brasileiro”, de 15 de julho de 1945, Graciliano afirma que existem grandes autores que se atrapalham ao resolver questões simples em seus romances e cita o autor russo como exemplo:

Foi o que sucedeu a Dostoiévski na parte relativa à situação financeira das personagens de *Crime e castigo*. Raskolnikoff e a irmã, Sônia e o resto da família do bêbado estão arrasados, dificilmente poderiam continuar a figurar na história. Nesse ponto surge Svidrigailoff e suicida-se, deixando aos necessitados o dinheiro preciso para o romance acabar. Certamente Svidrigailoff morreu direito e teve antes o cuidado de passar a noite num pesadelo que é uma verdadeira maravilha, mas isto não impede que ele haja dado cabo da vida expressamente com o fim de deixar alguns milhares de rublos àquela gente sem recursos. É possível que esse nobre exemplo tenha contribuído para que certos romancistas vejam apenas metade de um homem. Essa metade pode crescer muito, pode ser a metade de um gigante, mas será sempre metade, e isto não nos agrada. (RAMOS, 1994b, p. 250).

Apesar de criticar “esse nobre exemplo”, Graciliano aproxima-se de Dostoiévski no que se refere à visão que possui sobre o ser humano. Assim, Luís da Silva e Raskólnikov são personagens colocados em uma situação-limite, isto é, a execução de um homicídio, que representa, em ambos os casos, uma tentativa de solucionar (ou pelo menos minimizar) o eterno conflito que existe entre o bem e o mal.

As “influências”, por assim dizer, que alguns autores russos, como Dostoiévski, exerceram em sua produção literária foram até mesmo reveladas pelo próprio autor, como é possível observar ainda no “Retrato fragmentado”, escrito por seu filho Ricardo Ramos, no qual afirma que Graciliano,

(...) às vésperas de morrer, disse publicamente quais julgava as suas influências: Dostoiévski, Tolstoi, Balzac, Zola. E também o seu permanente entusiasmo pela literatura russa, que sabíamos ir além de Tolstoi e Dostoiévski, demorar-se em Gogol, Tchecov, Andreiev e Gorki. A uma pergunta sobre qual dos dois preferia, Tolstoi ou Dostoiévski (o repórter sem dúvida imaginava que fosse o segundo), respondeu: “Tolstoi. Mas Tolstoi eu não considero apenas o maior dos russos: é o maior da humanidade.”. (RAMOS, 1992, p. 115).

Apesar dessa afirmação, que certamente causou estranhamento ao entrevistador (e possivelmente ao leitor!), Graciliano deixava transparecer muito mais fascínio pela literatura de Dostoiévski, a quem inclusive atribui “enormidade”, como afirma Ricardo Ramos: “Passava então a Dostoiévski, enormidade. Sem afirmações nem comparativos, mas com o maior fascínio, um encantamento onde as reticências poderiam ser realmente falta de palavras. Aqui não existia lucidez possível.” (*Idem*, p. 75).

É importante considerar que talvez a palavra “influência” não seja a mais adequada para acentuar a aproximação entre Graciliano e Dostoiévski, por poder ser compreendida de modo pejorativo ou acabar reduzindo o valor da obra do “influenciado” em relação à obra do “influenciador”.

Desse modo, o conceito de *intertextualidade* (KRISTEVA, 1969), proposto por Julia Kristeva, apresenta-se mais em conformidade com a proposta de análise comparativa desenvolvida neste capítulo, pois a intenção não foi elaborar um estudo de fontes e influências na produção literária de Graciliano Ramos, apesar de seu filho usar o termo “influências”, presente no trecho transcrito acima, mas ampliar e aprofundar as reflexões sobre o romance *Angústia*, com base nas possíveis e evidentes relações intertextuais que o texto apresenta, ora explícita, ora implicitamente.

CAPÍTULO IV

MEMÓRIAS DE UMA *INFÂNCIA* INFELIZ

Em Graciliano Ramos, o menino Graciliano é tudo. Seus heróis são o menino, sua timidez é a do menino, seu pessimismo é o do menino, sua revolta é a do menino. Em uma palavra: o sentido que tem do humano é o que o menino adquiriu no contato com os homens que o cercavam, com quem travou as primeiras relações, de quem recebeu as primeiras ordens, que conheceu nas suas inúmeras fraquezas. Os homens...

Octávio de Faria⁵⁰

Violência, opressão e... “Um cinturão”

Publicado em 1945, o livro *Infância* é considerado por alguns críticos literários como um livro de memórias, sendo por vezes até mesmo compreendido como uma espécie de autobiografia, na qual se encontram várias passagens significativas da infância do próprio Graciliano Ramos, que poderiam contribuir com uma melhor compreensão de sua obra ficcional, como afirma, por exemplo, Álvaro Lins:

Ele [Graciliano Ramos] não tem pena de seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma. Este fenômeno de criação literária, nos romances do Sr. Graciliano Ramos, aparece agora devidamente esclarecido na revelação da sua infância por intermédio de um livro de memórias.

Sim: é em *Infância* que poderemos encontrar a significação de *São Bernardo* e *Angústia*.⁵¹ As memórias da vida real explicam o mundo de ficção do romancista. (LINS, 2015, p. 81).

Por outro lado, *Infância* também é considerado por alguns críticos como um romance, cujo narrador autodiegético anônimo, por meio de suas memórias, reelabora episódios e relata experiências, negativas e traumáticas na maioria das

⁵⁰ FARIA, Octávio de. Prefácio. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970.

⁵¹ Apesar de o escopo da análise apresentada nesta tese limitar-se mais especificamente à representação literária da violência nos romances *São Bernardo* e *Angústia*, seria muito difícil (e até mesmo injusto) deixar de lado a narrativa de *Infância*, pois, como afirma o crítico Álvaro Lins, é por meio deste livro de memórias que é possível desenvolver uma melhor compreensão não apenas destes romances de Graciliano Ramos, mas também de todo o conjunto de sua produção ficcional.

vezes, ocorridas no período entre “(...) dois ou três anos.” (RAMOS, 1970, p. 24), até os onze anos de idade.

Autobiografia ou romance, o que se deve levar em consideração é a presença desse narrador adulto que, de posse daquilo que lhe privavam durante a infância, ou seja, o lugar de fala, retorna como sujeito capaz de escrever sua própria história de vida. Assim, conquista seu direito à voz e mobiliza o poder da palavra escrita para se “vingar” daqueles que o oprimiram durante sua infância.

Neste aspecto, *Infância* aproxima-se tanto de *São Bernardo* como de *Angústia*, pois apresenta um narrador que, de certa forma, “cura-se” pela palavra, reelaborando episódios negativos e revivendo experiências traumáticas por meio do discurso memorialista, de maneira análoga ao que ocorre com Paulo Honório e Luís da Silva, que também narram as lembranças de um passado perturbador marcado por episódios de violência e opressão.

No caso de *Infância* ser considerado um livro autobiográfico, então o relato elaborado pelo autor revela uma infância infeliz, marcada por momentos de profunda humilhação vivenciados quando era criança. Desse modo, Graciliano, por meio da escrita de suas memórias, também estaria exercitando o ato de cura pela palavra, exorcizando os demônios de um passado de violências e humilhações, o que contribui para um melhor entendimento sobre a presença da temática da violência em seus escritos, que são, como já destacado, sempre alimentados pela memória do artista.

Como afirma Álvaro Lins,

Não será significativo que em *Infância* não apareçam os instantes agradáveis, felizes, ilusões e sonhos do menino Graciliano Ramos? Que tenham sido conservados pela memória, de preferência, os momentos de infelicidade, tristeza e solidão, as humilhações e decepções da infância? É que os primeiros foram superficiais e efêmeros, talvez porque menos frequentes, logo esmagados pelos segundos, mais constantes; e foram estes que permaneceram, que lhe marcaram a natureza humana. Quando se decidiu a escrever um livro de memórias, a sensibilidade reagiu em toda a sua exacerbação; e exprimiu-se pela exteriorização daquilo que nela se gravara mais profundamente. (LINS, 2015, p. 83).

Caso *Infância* seja considerado um romance, então o narrador anônimo possui a mesma natureza de Paulo Honório e Luís da Silva, ou seja, é um sujeito ficcional que se coloca na posição de narrador de suas próprias experiências do passado, no caso, o passado remoto da infância que permanece como elemento constitutivo, sendo a principal força motriz atuante no presente e determinante no processo de construção da narrativa.

Carlos Drummond de Andrade, encantado com o trabalho literário de *Infância*, chegou a enviar uma carta a Graciliano Ramos, na qual revela sua admiração pela narrativa e destaca as principais qualidades artísticas do texto, expondo seu ponto de vista sobre o livro que, de acordo com o poeta, trata-se, antes de tudo, de uma obra literária, e não um livro genuinamente autobiográfico:

Até o mais espinhoso dos amigos – ou dos críticos – reconhecerá em *Infância* a obra de arte que ela realmente é. Nada lhe falta, nada lhe sobra. A palavra justa exprimindo sempre uma realidade psicológica ou ambiente; a notação precisa, a dosagem sábia, a economia absoluta de efeitos, notações, recursos. Enfim, um desses livros que a gente desejaria ter tutano para escrever, e que lê com uma admiração misturada de raiva pelo danado que conseguiu compô-la: raiva que é o maior louvor, tanto vem ela impregnada de entusiasmo e prazer. (ANDRADE, in MORAES, 2012, p. 216).

De modo geral, a maneira de se ler *Infância* parece constituir o principal elemento definidor de sua natureza. Autobiografia ou romance, o que se deve realmente levar em consideração é a força geradora da narrativa, isto é, a memória do artista, com suas experiências, angústias e frustrações.

Esses elementos da vida real de Graciliano aparecem representados em todo o seu universo ficcional, de forma mais explícita em alguns textos do que em outros, como ocorre, por exemplo, em *Infância*, “(...) um ‘livro terrivelmente encrencado.’” (RAMOS, in MORAES, 2012, p. 215), segundo o próprio autor. Na verdade, de acordo com Dênis de Moraes, *Infância* seria um livro “Encrencado em todos os níveis: demorara quase seis anos para exorcizar fantasmas e expurgar mágoas, usufruindo da liberdade ficcional.” (MORAES, *ibidem*, grifo nosso).

Dessa forma, é possível afirmar que Graciliano Ramos, por meio da reelaboração literária de suas experiências de infância, tematizou a relação de seu

eu-menino com as diversas formas de manifestação da violência no patriarcal sertão nordestino. O contexto sócio-histórico pós-abolição surge, então, como cenário das experiências do menino protagonista, que inclusive conheceu muitos ex-escravos, como, por exemplo,

(...) negra Vitória e Maria Moleca, voluntariamente escravas porque não tinham em que empregar a liberdade (...). Antes da abolição alguns pretos haviam abandonado a casa, sido presos pelo capitão-do-mato, fugido novamente. Meu avô os deixara em paz, julgando-os malucos e ingratos. Como se arranjariam? Ali estavam quietos.” (RAMOS, 1970, p. 147-149).

De acordo com o filósofo Yamandú Acosta, em *La constitución del sujeto en la filosofía latinoamericana*, todo sujeito é, antes de tudo, constituído em meio aos vários discursos e práticas discursivas, dentre as quais se destacam as práticas sociais e históricas:

El sujeto de la enunciación es un sujeto de discurso. Sin olvidar que el discurso es una práctica que hace parte de un universo que puede identificarse como universo discursivo, no debe perderse de vista que este último hace parte de un universo histórico-social, por lo que está atravesado por las relaciones, tensiones y conflictos de las prácticas constitutivas de esa totalidad, las que expresa y en las que interviene desde su propio nivel. Claramente no es un sujeto trascendente, esencial o metafísico, sino que es empírico e histórico, y su condición de sujeto de la enunciación hace que, sin dejar de ser individual, sea al mismo tiempo colectivo, en razón de las mediaciones y relaciones que hacen a la complejidad de la dialéctica histórica entre lo social y lo individual. (ACOSTA, 2010, p. 09).⁵²

Tendo em vista as conclusões do filósofo, é possível afirmar que todo sujeito é inquestionavelmente histórico e, com isso, toda enunciação sempre carrega marcas do contexto de produção, sendo, portanto, enunciação individual e coletiva ao

⁵² Tradução: O sujeito da enunciação é um sujeito de discurso. Sem esquecer que o discurso é uma prática que faz parte de um universo que pode se identificar como universo discursivo, não se deve perder de vista que este último faz parte de um universo histórico-social, pois está atravessado pelas relações, tensões e conflitos das práticas constitutivas desta totalidade, as que expressa e nas quais intervém desde seu próprio nível. Claramente não é um sujeito transcendente, essencial ou metafísico, mas empírico e histórico, e sua condição de sujeito da enunciação faz com que, sem deixar de ser individual, seja ao mesmo tempo coletivo, em razão das mediações e relações que fazem a complexidade da dialéctica histórica entre o social e o individual.

mesmo tempo, como ocorre com o narrador de *Infância*, por exemplo, que, através de uma narrativa memorialista, apresenta uma infância contextualizada na época em que a sociedade brasileira era organizada segundo os princípios da família patriarcal, cujo núcleo de referência era o patriarca, detentor do poder de voz e comando: “Era um patriarca refletido e oblíquo, escriturava zeloso os seus escorregos sentimentais.” (RAMOS, 1970, p. 152).

Segundo Paula Sibilia, no capítulo “Eu *narrador* e a vida como relato”, do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, a linguagem verbal constitui subjetividades, pois viabiliza a construção de narrativas e significações pessoais, além de possibilitar a reelaboração de experiências passadas e a organização de eventos cronologicamente, pondo certa “ordem” no caos. (SIBILIA, 2008).

Além disso, as narrativas também possibilitam a auto-referenciação, na medida em que o sujeito narrador pode fazer referência a si mesmo e se situar em um tempo e espaço diferentes do momento em que se encontra quando narra. De acordo com a autora, “(...) é justamente nesses discursos auto-referentes, aliás, que a experiência da própria vida ganha forma e conteúdo, adquire consistência e sentido ao cimentar em torno de um *eu*.” (SIBILIA, 2008, p.32).

Desse modo, o sujeito narrador de *Infância*, ao tomar seu eu-menino como referência de sua própria narrativa, busca uma melhor compreensão de si próprio, narrando as humilhações e os episódios de violência que sofreu quando criança. Todas as lembranças negativas dessa fase da vida constituem, portanto, a memória de um narrador que, com o poder da palavra escrita, pode vingar-se de todos aqueles que o maltrataram na infância, por meio do exercício da escrita de si.

De modo geral, a narrativa desse “livro encrocado” apresenta um narrador adulto que, durante sua infância, não possuía seu lugar de fala e era constantemente maltratado e humilhado pelos outros ao seu redor, principalmente pelos próprios pais, que são, a propósito, caracterizados durante a narrativa como sujeitos hostis, violentos e até mesmo monstruosos, que causam sensações negativas no menino oprimido, como revelam, por exemplo, os excertos transcritos a seguir:

Sozinho não me embaraçava, mas na presença de meu pai emudecia. Ele endureceu algumas semanas, antes de concluir que não valia a pena tentar esclarecer-me. Uma vez por dia o grito severo me chamava à lição. Levantava-me, com um

baque por dentro, dirigia-me à sala, gelado. E emburrava: a língua fugia dos dentes, engrolava ruídos confusos. (...) E o côvado me batia nas mãos. (RAMOS, 1970, p. 121).

Minha mãe tocou a linha esquiva dos beijos naquela surpresa que tingia a substância rara (...). O que nessa figura me espantava era a falta de sorriso. Não ia além daquilo: duas pregas que se fixavam numa careta, os beijos quase inexistentes repuxando-se, semelhantes às bordas de um caneco amassado. (...). Miúda e feia, devia inquietar-se, desconfiar das amabilidades, recear mistificações. Quando cresci e tentei agradá-la, recebeu-me suspeitosa e hostil; se me acontecia concordar com ela, mudava de opinião e largava muxoxos desesperadores. (*Idem*, p. 52-55).

A narrativa de *Infância* também retoma a imagem dos “olhos maus”, recorrente na obra de Graciliano Ramos, para caracterizar os pais do protagonista anônimo: “Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes.” (*Idem*, p. 28, *grifo nosso*).

Em outra passagem, o que chama a atenção é a reiteração da imagem dos olhos maus e brilhantes usada para caracterizar a mãe do menino protagonista, dessa vez com um brilho nos olhos associado à cólera e à loucura: “(...) uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus, que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura.” (*Idem*, p. 30, *grifos nossos*).

Essa mesma personagem de “olhos maus”, em outros momentos, aparece com olhos que “(...) se esbugalhavam, parados, frios, indecisos.” (*Idem*, p. 52), que retoma a imagem dos “olhos vidrados” e imóveis de Madalena, em *São Bernardo*, e do “olho de vidro” de padre Inácio, em *Angústia*.

No ensaio “Violência, voyeurismo e literatura”, do livro *Linguagens da violência*, Ermelinda Ferreira afirma que “(...) A temática do olhar tem sido incorporada à literatura brasileira urbana como forma de refletir sobre as possibilidades e os limites da linguagem num contexto cultural dominado pela imagem e pelo que as imagens têm veiculado preponderantemente: a violência.” (FERREIRA, 2000, p. 260).

Embora esta conclusão esteja mais vinculada aos dias de hoje e à “literatura brasileira urbana”, já é possível verificar na obra de Graciliano Ramos a presença da

temática do olhar não apenas nos romances cujo cenário é predominantemente o urbano, como em *Angústia*, por exemplo, mas também naqueles que se passam no sertão nordestino.

Criado, então, por “(...) dois entes difíceis (...)” (RAMOS, 1970, p. 30), o menino protagonista torna-se o narrador adulto de sua própria história de *Infância*, marcada por vários momentos de humilhação e violência, praticadas, na maioria das vezes, por sujeitos adultos, sobretudo pelos próprios pais. Dentre esses vários momentos lembrados pelo narrador, certamente o episódio narrado no capítulo “Um cinturão” destaca-se devido à intensidade da violência sofrida pela criança maltratada.

Fabio Cesar Alves, em *Armas de papel*, reflete sobre o passado da infância marcada por maus-tratos, o qual retorna por meio da memória, viabilizando o novo contato com o que já foi vivenciado pelo narrador. De acordo com o autor,

A obra *Infância* (1945) traz diversos episódios que mostram a familiaridade do garoto com a violência doméstica, como o conhecido episódio do cinturão (“Um cinturão”), e o capítulo que diz respeito a Venta-Romba, “mendigo brando” preso arbitrariamente pelo pai do menino quando este exercia a função de juiz, substituto, o que contribui para que a criança aumente a desconfiança em relação à autoridade. (ALVES, 2016, p. 74).

Em relação ao capítulo “Um cinturão”, pela forte tensão do episódio narrado e pela estrutura circular fechada e bem definida, vale destacar que já foi considerado um d’*Os Cem melhores contos brasileiros do século*, livro organizado por Ítalo Moriconi e publicado em 2001⁵³. Desse modo, torna-se viável desenvolver uma análise literária do episódio a partir de alguns dos principais elementos que caracterizam o conto enquanto gênero literário, a fim de mostrar como a passagem de violência e opressão ganha mais tensão e força expressiva por meio dessa forma narrativa.

De maneira concisa, o episódio desenvolve-se por meio da memória de um narrador adulto que, quando criança, é castigado violentamente pelo pai, o qual, por não encontrar seu cinturão, culpa o filho pelo sumiço do objeto e o agride

⁵³ Assim como o capítulo “Um cinturão”, do romance *Infância*, pode ser lido e analisado como um conto, o capítulo “Baleia”, do romance *Vidas Secas*, também está presente na coletânea d’*Os cem melhores contos brasileiros do século*, podendo, da mesma forma, ser analisado como tal.

brutalmente, deixando as marcas da violência no corpo e nas lembranças do menino humilhado:

O homem não me perguntava se eu tinha guardado a miserável correia: ordenava que a entregasse imediatamente. Os seus gritos me entravam na cabeça, nunca ninguém se esgoelou de semelhante maneira. (...). Onde estava o cinturão? A pergunta repisada ficou-me na lembrança: parece que foi pregada a martelo. A fúria louca ia aumentar, causar-me sério desgosto. Conservar-me-ia ali desmaiado, encolhido, movendo os dedos frios, os beiços trêmulos e silenciosos. (...). A mão cabeluda prendeu-me, arrastou-me para o meio da sala, a folha de couro fustigou-me as costas. Uivos, alarido inútil, estertor. (*Idem*, p. 48-49, *grifos nossos*).

Como mostra o trecho, o narrador afirma que a pergunta do pai sobre “onde estava o cinturão” ficou-lhe “pregada” na lembrança, como se os gritos desse pai furioso e tirano ecoassem pelo tempo e retornassem como memória desagradável para o sujeito adulto que narra o episódio.

É importante destacar que esse “pregar” aparece formalmente representado na narrativa literária por meio da repetição da pergunta “onde estava o cinturão?”, a qual aparece cinco vezes ao longo do episódio. Com isso, o conteúdo tematizado é também formalizado e, portanto, constituinte da estrutura narrativa do conto.

Antes desse momento de tortura, no entanto, é possível observar o uso de um recurso linguístico denominado “pausa descritiva” para suspender a ação narrada e aproximar o leitor lentamente do ambiente em que a cena de violência acontecerá. Trata-se de um procedimento que gera a expansão do tempo do discurso em relação ao tempo da história, com o objetivo de aumentar a tensão do acontecimento seguinte:

Meu pai dormia na rede, armada na sala enorme. Tudo é nebuloso. Paredes extraordinariamente afastadas, rede infinita, os armadores longe, e meu pai acordando, levantando-se de mau humor, batendo com os chinelos no chão, a cara enferrujada. Naturalmente não me lembro da ferrugem, das rugos, da voz áspera, do tempo que ele consumiu rosnando uma exigência.” (*Idem*, p. 46, *grifos nossos*).

Como demonstra o trecho transcrito, a velocidade da narrativa diminui, aproximando-se a zero, e o narrador, recompondo um cenário distante no tempo e no espaço através de um discurso memorialista, em que “Tudo é nebuloso”, interrompe o fluxo narrativo para descrever, de modo subjetivo e hiperbólico, a “sala enorme” em que se encontrava com seu algoz.

De acordo com Genette,

O movimento mais ‘lento’, portanto, em que a velocidade da história é próxima a zero, é a pausa descritiva, onde o tempo, o elemento próprio da narrativa, imobilizando-se, torna-se espaço, como um braço de rio que, separando-se do leito de água corrente, torna-se açude, lago, lagoa. É nesses remansos que o fluxo narrativo se estanca por alguns instantes, permitindo-se que, em vez de se lançar a atenção para a frente – o que vai acontecer? –, olhe-se um pouco para os lados: em que lugar estamos? Com efeito, um modo de transmitir a impressão de espaço consiste em expandir o tempo do discurso e o tempo de leitura em relação ao tempo da história. Na narrativa, portanto, espaço é tempo distendido. (GENETTE, 1972, p. 53, *grifos nossos*).

De modo geral, essa “pausa descritiva”, como já destacado, colabora muito com a *tensão* na narrativa. Segundo Julio Cortázar, em “Do conto breve e seus arredores”, a tensão constitui-se como um elemento essencial do conto, pois aproxima o leitor lentamente à história narrada, como foi possível observar no excerto transcrito, em que a ação cede lugar para a descrição, e, com isso, aumenta a *tensão* para o grande acontecimento do conto, isto é, a cena da surra com uma folha de couro devido ao sumiço de “Um cinturão”.

Além disso, também é importante destacar que as consequências dessa surra sofrida pelo menino protagonista da narrativa constituem o sujeito narrador adulto, determinam alguns de seus comportamentos e definem características intrinsecamente relacionadas ao trauma vivenciado na infância. Essas consequências aparecem em meio às lembranças do episódio traumático narrado pelo sujeito adulto, como mostra o seguinte excerto:

Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância e as consequências delas me acompanharam.
(...)

Hoje não posso ouvir uma pessoa falar alto. O coração bate-me forte, desanima, como se fosse parar, a voz emperra, a vista escurece, uma cólera doida agita coisas adormecidas cá dentro. A horrível sensação de que me furam os tímpanos com pontas de ferro. (RAMOS, 1970, p. 47, *grifos nossos*).

Como é possível observar, o advérbio temporal “hoje” e os verbos conjugados no tempo presente do modo indicativo referem-se ao *tempo da enunciação*, isto é, ao momento em que o narrador encontra-se narrando um episódio traumático de sua infância, e este episódio, por sua vez, configura o *tempo do enunciado*, ou seja, a experiência traumática vivenciada pelo menino protagonista da narrativa.

Com isso, o sujeito que narra é e ao mesmo tempo *não é* o mesmo sujeito que protagoniza a história do conto, uma vez que o narrador adulto e o menino protagonista são o mesmo indivíduo em fases diferentes de sua evolução e aparecem literariamente circunscritos, cada qual por um tempo, espaço e poder de voz específicos.

O historiador francês Philippe Ariès, em seu livro *História Social da Criança e da Família*, refere-se ao fato de a infância já ter sido considerada como o período da primeira idade, que vai do nascimento até os sete anos. De acordo com Ariès, durante essa fase o sujeito era chamado de “*enfant*” (criança), que significa, etimologicamente, *não-falante*, pois, por não possuir os dentes firmes e bem formados, ainda não conseguiria articular bem os sons para formar palavras. (ARIÈS, 1981).

Desse modo, é possível concluir que a etimologia da palavra *criança*, em francês *enfant* (infância), representa, por si mesma, a condição de não detentora do poder de voz própria da criança, o que se relaciona com o menino protagonista do conto analisado, para quem o pai pergunta, gritando, sobre o cinturão, mas para a criança, por ser “Débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa, (...) [era-lhe] Impossível responder. Ainda que tivesse escondido o infame objeto, emudeceria, tão apavorado me achava.” (RAMOS, 1970, p. 46-47, *grifos nossos*).

Para reelaborar o episódio da surra presente em “Um cinturão”, o narrador utiliza-se de um léxico que enfatiza a ferocidade da cena vivenciada quando era criança. Os sintagmas apresentados vão progressivamente substituindo a concepção inicial de surra, apontada pelo narrador, para se transformar em algo desumano e monstruoso, como demonstram, por exemplo, as expressões “os

golpes”, “violentamente”, “modos brutais, coléricos”, “os sons duros”, “a zanga terrível”, “a horrível sensação”, “a fúria louca”, “as pancadas”, “o martírio”, “fustigou-me”, “um homem furioso”, “açoitando-me”, “desespero”, “o suplício”, “a mortificação”, “o olho duro”, “gestos ameaçadores”, “cruel e forte”, todas expressões usadas ao longo da narrativa para enfatizar a brutalidade da violência sofrida pelo menino protagonista.

No livro *História Social da Infância no Brasil*, Marcos Cezar de Freitas afirma que a História do Brasil é marcada por uma forma de violência simbólica contra a criança, sobretudo durante o período em que a sociedade brasileira organizava-se em torno dos princípios do patriarcalismo, época em que as manifestações de violência contra a criança eram mais frequentes, ocorriam nos diversos espaços sociais e eram praticadas principalmente pelos adultos.

De acordo com o historiador,

“(…) a criança pode ter sido uma metáfora viva da violência numa sociedade que proclamou em inúmeras ocasiões sua destinação à civilização, mas que, via de regra, não cessou de embrutecer-se. (...). A incompletude natural da criança é projetada como metáfora da nação inconclusa, e a ‘peculiaridade’ da nação inconclusa é o recurso argumentativo com o qual a história social da infância torna-se depositária dos exemplos de um cotidiano no qual tudo é fratura, fragmento e dispersão.” (FREITAS, 2011, p. 252-253, *grifos nossos*).

Tendo isso em vista, é possível afirmar que a narrativa de *Infância* representa formalmente esse clima de “fratura, fragmento e dispersão” de que trata Freitas, uma vez que o narrador adulto, em vários momentos de sua história, revela o traço de desorientação e fragmentação de suas lembranças.

Logo no início de *Infância*, por exemplo, o narrador problematiza a natureza de seu discurso memorialista, marcado por uma atmosfera de sonho, em que tudo começa a surgir em meio a “Nuvens”, que é, a propósito, o título do primeiro capítulo, o qual já apresenta traços que reaparecerão ao longo da narrativa:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e

esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. (...). Houve uma segunda aberta entre as nuvens espessas que me cobriam: percebi muitas caras, palavras insensatas. Que idade teria eu? (RAMOS, 1970, p. 23).

Segundo Freitas, o fenômeno da violência contra a criança na época da sociedade patriarcal brasileira pode ser compreendido com base nos princípios do patriarcalismo, marcado principalmente por diversos antagonismos, como, por exemplo, “(...) a casa-grande e a senzala, o sobrado e o mocambo, o senhor e o escravo e assim por diante (...). E essa sociedade é o produto da mistura permanente de suas brutalidades.” (FREITAS, 2011, p. 262).

Desse modo, a convivência de sujeitos que representam esses vários antagonismos em um mesmo espaço social acentua as diferenças sociais entre os polos opostos, gerando instabilidade e contribuindo com as práticas de violência pelos detentores do poder sobre os mais fracos, dentre os quais, a criança.

Outro ponto que merece destaque é que a violência sofrida e reprimida pelo menino protagonista da história *retorna* como narrativa memorialista com tom de denúncia, uma vez que, com o poder da palavra, o narrador adulto “grita” o que não conseguiu “gritar” quando criança, vingando-se por meio do contar o que sofreu. Trata-se, como define o próprio narrador, da “(...) explosão do medo reprimido”. (RAMOS, 1970, p. 48, *grifo nosso*).

Com isso, a narrativa do conto ilustra o retorno de uma experiência infantil negativa para o sujeito que narra, uma circularidade, representada inclusive formalmente, uma vez que o conto se inicia com o narrador destacando que suas “(...) primeiras relações com a justiça foram dolorosas (...)” (*Idem*, p. 45) e se encerra com o parágrafo “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça.” (*Idem*, p. 49).

Assim, o último parágrafo, conciso e abrupto, retoma a afirmação do início do conto e conclui a narrativa, sugerindo, na própria estrutura formal, uma figura circular, fechada, a qual se relaciona com a circularidade representada tematicamente pelo retorno de uma lembrança de infância desagradável para o narrador. Desse modo, conteúdo temático e forma literária novamente se reafirmam ao longo da narrativa.

Essa estrutura formal esférica e fechada do conto, a propósito, aproxima-se da conhecida imagem criada por Julio Cortázar, no ensaio “Do conto breve e seus

arredores”, do livro *Valise de cronópio*. Trata-se da imagem de uma “bolha de sabão”, pois, segundo Cortázar, o conto é esférico, fechado e “vive” por si só, com máxima tensão e significado, como se fosse solto de um pito de gesso pelo autor e tivesse autonomia para a manutenção de sua própria “vida”. (CORTÁZAR, 2006).

Nádia Battella Gotlib, em seu livro *Teoria do conto*, destaca inclusive que Cortázar concorda com o 10º mandamento do “Decálogo do perfeito contista”, de Horacio Quiroga, segundo o qual, “(...) para se escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens.” (GOTLIB, 2006, p. 70).

Em “Um cinturão”, é possível perceber a configuração desse pequeno ambiente esférico e fechado, pois a cena principal da narrativa, ou seja, o episódio da surra, acontece na sala onde se encontram o menino protagonista e seu pai. Com isso, o ambiente fechado e limitado garante a circunscrição das duas personagens nesse único espaço, intimidador e opressor, contribuindo com a *unidade de ação*, a manutenção da *tensão* e a *unidade de efeito*, que, segundo Edgar Allan Poe, são os princípios básicos de todo conto.

Na verdade, além do pai violento e do filho maltratado, encontra-se presente no pequeno espaço da sala uma outra “personagem”, silenciosa e discreta, que praticamente passa despercebida durante a leitura do capítulo-conto: “Achava-me num deserto. (...) recordo-me de cemitérios e de ruínas mal-assombradas. Cerravam-se as portas e as janelas, do teto negro pendiam teias de aranha. (...). E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na teia negra.” (RAMOS, 1970, p. 48-49, *grifos nossos*).

No excerto, o narrador adulto desenvolve uma imagem em que seu eu-menino encontra-se reduzido à condição de inseto, “tão insignificante e miúdo” em relação ao pai violento, “(...) cruel e forte (...)” (*Idem*, p. 49). Porém, naquele tempo, apenas observa as aranhas trabalhando em suas teias negras, em uma posição de passividade e imobilidade perante o pai e até mesmo esses insetos.

Quando se torna adulto, no entanto, o menino oprimido transforma-se no narrador de sua história de infância e constrói sua própria “teia negra”, tecendo uma narrativa marcada por episódios de violência e humilhação por meio de suas

lembranças. O fio condutor do texto⁵⁴ é, portanto, a memória de um sujeito que não se encontra mais naquela posição de imobilidade, pois possui no tempo da enunciação a palavra escrita para desenvolver sua própria teia de lembranças.

Assim como as aranhas daquele tempo elaboravam suas teias e “observavam” a cena da surra, no tempo da enunciação o narrador também trabalha sua narrativa e, por meio da memória, pode “observar” seu eu-menino e até mesmo “reviver”, de certa forma, o episódio da agressão.

A imagem das aranhas e suas teias também é recorrente na obra de Graciliano, assim como o são as imagens de lobisomens, relógios parados e olhos fantasmagóricos. Ao longo da narrativa de *Infância*, por exemplo, existem outras passagens em que a imagem das aranhas tecendo suas teias ressurgem em meio às lembranças do narrador adulto, como mostram os seguintes excertos: “Durante a prisão, lembrava-me desses exercícios com pesar. Entretinha-me remexendo as maravilhas, explorando os recantos escuros, observando o trabalho das aranhas e a fuga das baratas.” (*Idem*, p. 113, *grifo nosso*); “Só eu me atrapalhava nela, os meninos comuns viam facilmente o fugitivo esconder-se na gruta, a aranha fabricar a teia.” (*Idem*, p. 142-143, *grifo nosso*).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório sobe, certa tarde, à torre da igreja para ver Marciano caçar corujas, o qual “(...) surgia de esconderijos cheios de treva, o pixaim branco de teias de aranha (...).” (RAMOS, 2010b, p. 120). Já em *Angústia*, a criada Vitória, que raras vezes conversa com Luís da Silva e seu papagaio, em um momento se refere às teias de aranha espalhadas pelos cantos da casa: “Julgando-me distraído, afasta-se nas pontas dos pés, olhando-me com o rabo do olho, e vai apanhar alfaces. Daí a pouco volta, entra no quarto, arrasta a cama, examina os cantos da parede: – Só vejo teia de aranha.” (RAMOS, 1982, p. 33).

Além de sugerir uma estreita relação entre o ato de narrar e o ato de tecer, a metáfora das “teias de aranha” também se relaciona com o clima de decadência presente nos romances analisados, visto que, tanto em *São Bernardo* como em *Angústia*, as casas dos narradores, com suas teias de aranha espalhadas pelos cômodos, lugar onde ambos se encontram escrevendo suas histórias, essas casas

⁵⁴ Vale lembrar que a etimologia da palavra texto, *tecstum* em Latim, apresenta a mesma raiz de tecido, *tec*, do verbo tecer, que significa entrelaçar os fios e formar um tecido. O texto constitui, assim, um tecido de palavras que se inter-relacionam, formando um conjunto coeso e significativo.

representam suas vidas interiores abaladas, suas subjetividades fragmentadas, funcionando como cenários expressivos de um universo interior também em ruínas.

Luís da Silva chega a fazer a seguinte afirmação, por exemplo: “Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter (...). Não esperem a descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena da água.” (RAMOS, 1982, p. 39, *grifo nosso*).

Com isso, é possível afirmar que existe uma relação de complementaridade entre os espaços exterior (objetivo) e interior (subjetivo) tanto em *São Bernardo* como em *Angústia* e *Infância*. As descrições dos espaços físicos, então, com hortas e pomares abandonados, plantações devastadas (*São Bernardo*), montes de lixo e água suja parada no quintal (*Angústia*), e cômodos cheios de teias de aranha (*Infância*), essas descrições e todos os elementos caracterizadores do entorno em que se encontram os protagonistas aparecem de forma reiterada ao longo das narrativas, representando sujeitos infelizes, com subjetividades abaladas, em contínuo processo de decadência.

Portanto, os cenários na obra de Graciliano Ramos são elementos expressivos e reveladores de universos interiores dilacerados, conturbados pelas angústias e experiências de vida negativas acumuladas ao longo dos anos pelos narradores protagonistas. Se o espaço físico, exterior, também oferece imagens de um mundo caótico, em decadência e desordem, então para os narradores a literatura apresenta-se como possibilidade de salvação e (re)organização de um mundo completamente em caos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim é o estado primitivo do mundo – o céu repovoado.
Otto Maria Carpeaux⁵⁵

O fim de um período relativamente longo e árduo de pesquisas e leituras na maioria das vezes não deve ser entendido como o momento em que todas as reflexões desenvolvidas serão esgotadas, definidas e resolvidas, mas, pelo contrário: estas “Considerações Finais” servem para destacar que esta tese não teve como pretensão, em momento algum, colocar um ponto final (como pode sugerir o título deste “capítulo”) nas ideias suscitadas em torno do eixo principal de seu desenvolvimento.

Na verdade, este trabalho nasceu do interesse em apresentar uma análise literária da obra de Graciliano Ramos, principalmente dos dois romances e do breve conto que constituíram o corpus de pesquisa, propondo novas formas de leitura do universo ficcional criado pelo autor.

Limitar o escopo de análise era imperativo, e a escolha de *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância*, ou mais especificamente do capítulo-conto “Um cinturão”, dentre o conjunto de textos publicados por Graciliano, não foi uma tarefa fácil, pois significava deixar os outros escritos na penumbra, fora do alcance das lentes analíticas deste trabalho. No entanto, em vários momentos da análise, os outros textos surgiam tais quais os “Ramos” de uma árvore que crescia, como os já esperados desdobramentos de um mesmo eixo de pesquisa.

A partir das hipóteses de leitura apresentadas ao longo deste trabalho, portanto, verificamos que Graciliano Ramos realmente parte de suas experiências pessoais a fim de representar o ser humano e suas angústias, frustrações, desejos e dramas pessoais, alcançando uma dimensão universal sempre a partir do local, isto é, da dimensão regional, como destaca Álvaro Lins em *Sete escritores do Nordeste*:

E daí a superposição de planos na obra do Sr. Graciliano Ramos: o plano regional que se revela nos seus personagens marcados pelo meio físico e social, na forma dos diálogos, todos muito fiéis à língua falada, nos ambientes onde se

⁵⁵ CARPEAUX, Otto Maria. Posfácio. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1982, p. 247.

desenvolvem as figuras e os enredos dos seus livros; o plano universal que se alarga nos dramas dos seus romances, nos sentimentos complexos dos seus personagens, na linguagem muito rigorosa e pura – pode-se dizer: clássica – do romancista. (LINS, 2015, p. 75).

O homem que alimenta o sonho de conquistar seu próprio “lugar ao sol”, nem que para isso decida que a melhor maneira seja mobilizando meios que contrariam certo código de ética e passando por cima de tudo e todos para concretizar um ideal de vida, como ocorre com Paulo Honório, em *São Bernardo*; ou o homem que se sente oprimido pelo meio urbano moderno e caótico em que vive e pelas pessoas que o cercam, chegando à situação extrema de cometer um assassinato, como é o caso de Luís da Silva, em *Angústia*; enfim, as experiências humanas representadas na obra de Graciliano Ramos envolvem a problemática da violência na vida dos personagens e na sociedade em que se encontram, muitas vezes desde a *Infância*.

No caso dos dois romances e do conto analisados, o que os aproxima, além das várias imagens já destacadas, é principalmente a representação das várias formas de manifestação da violência. Além disso, trata-se de textos narrados em primeira pessoa, o que torna as narrativas parciais e limitadas ao ponto de vista único de seus narradores. Assim, estes exercem o domínio das histórias que narram a partir de suas memórias, apresentando apenas as diferenças próprias do *locus* enunciativo em que cada narrador se encontra.

Paulo Honório, por exemplo, é o narrador-proprietário da fazenda São Bernardo e do livro homônimo que escreve após o suicídio de Madalena. A presença do proprietário que se torna o autor ficcional/narrador de sua própria história de vida revela uma característica formal que complementa um dado de fundo problematizado no romance: a permanente prática de dominação exercida por aqueles que pertencem à classe dominante.

No entanto, de maneira diversa do que ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, por exemplo, ambos romances narrados por sujeitos pertencentes à classe dominante, o narrador de *São Bernardo* torna-se proprietário da fazenda em que trabalhou na juventude a partir de seu próprio “esforço”, não sendo sua propriedade, portanto, proveniente de uma herança de família.

A lógica inicial da narrativa de Paulo Honório representa outro esforço que gira em torno de um princípio capitalista, o qual é mediado pela transformação de sua narrativa em mercadoria e dinheiro:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. (...). Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milho vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. (RAMOS, 2010b, p. 5).

Inicialmente, a lógica que move Paulo Honório a escrever seu livro, portanto, é a lógica burguesa de produzir mercadoria para gerar capital a partir da divisão do trabalho, que constitui uma das características do trabalho alienado. Movido por valores moldados por essa *práxis* capitalista dominante, Paulo Honório procura incluir a arte literária nesse processo de produção de mercadoria e geração de lucro, o que representa a “(...) prática social de um mundo cujo eixo estruturante é a moderna divisão do trabalho, [onde] a arte literária não escapa às determinações dessas áreas.” (BRUNACCI, 2008, p. 49).

No entanto, o narrador não aceita opiniões divergentes das suas em relação ao projeto de seu livro, o que o faz desistir de seu empreendimento: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.” (*Idem*, p. 7).

A narração em primeira pessoa já foi vista como um defeito de *São Bernardo* por alguns estudiosos e críticos literários, devido à possível inverossimilhança provocada pela posição de Paulo Honório como narrador, pois se trata de um personagem agreste, que não teve educação formal e que, portanto, não teria condições de se colocar como narrador de um romance com a qualidade literária de *São Bernardo*.

Álvaro Lins chega a afirmar inclusive que esta suposta inverossimilhança no romance de Graciliano “(...) é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.” (LINS, 2015, p. 90).

Por outro lado, a presença de Paulo Honório como narrador de sua própria história e, portanto, autor ficcional do livro contribui com a representação formal, estrutural, daquele forte “sentimento de propriedade” de que trata Antônio Candido. Dessa forma, a representação do perfil dominador do protagonista prevalece como principal motivo para a escolha da posição de Paulo Honório como narrador de sua história.

Além disso, a narração em primeira pessoa, no caso de *São Bernardo*, viabiliza a exteriorização de sentimentos, opiniões e intenções do próprio sujeito que narra, o que torna possível uma sondagem psicológica do mundo subterrâneo do “herói fracassado”, conceito muito explorado por Luís Bueno no célebre estudo sobre *Uma História do Romance de 30*.

Para o estudioso, o romance de 30 muitas vezes priorizou a narrativa em primeira pessoa, produzindo dois efeitos:

(...) primeiro, o de conferir veracidade maior ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema. (BUENO, 2006, p. 78).

A partir desta perspectiva, *São Bernardo* só poderia ser narrado pelo próprio “herói fracassado”, Paulo Honório, também compreendido neste trabalho como um “herói problemático”⁵⁶, conceito desenvolvido pelo filósofo húngaro Georg Lukács, segundo o qual o romance seria uma espécie de “epopeia do mundo burguês” (LUKÁCS, 2000), que se caracteriza principalmente pela representação de uma subjetividade complexa e pela ruptura entre o herói e o mundo ao seu redor.

Portanto, se por um lado a posição de Paulo Honório como narrador de *São Bernardo* configura um “defeito” formal do romance, por outro lado essa escolha se

⁵⁶ No livro *Para amar Graciliano*: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra, Ivan Marques considera Luís da Silva e Fabiano como exemplos de heróis problemáticos, pois ambos se caracterizam sobretudo pelo ressentimento e frustração. De acordo com o autor, “A exemplo de Luís da Silva, Fabiano é um herói problemático, que se devora por dentro, roendo mágoas e humilhações. (...) Se *Angústia* é o romance do ressentimento, narrado em clima de febre, em *Vidas Secas* reencontramos, de modo mais contido, o tema da frustração que se contempla a si mesma: tudo consiste em remoer mágoas e ofensas, em insistir o tempo inteiro em ‘tornar a sentir’.” (MARQUES, 2017, p. 115). Com isso, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano se aproximam por constituírem, cada qual a seu modo, exemplos de heróis problemáticos na obra de Graciliano Ramos.

mostra como a mais adequada para a representação estrutural de um aspecto de fundo narrativo, além de constituir uma tendência estilística do próprio autor, cujos romances são, em sua maioria, narrados em primeira pessoa.

Além disso, é importante levar em consideração que *São Bernardo* está inserido no contexto histórico-literário da década de 1930, quando, de acordo com João Luiz Lafetá, o Modernismo brasileiro alcançou “(...) sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético.” (LAFETÁ, 1974, p. 20).

Segundo o crítico literário, durante a segunda fase modernista, ocorre a ênfase no que identificou como “projeto ideológico”, ligado diretamente à discussão sobre o papel da arte, de modo geral, da literatura, de maneira específica, e do escritor no Brasil.

Com isso, o decênio de 30 voltou-se mais para o plano do conteúdo, superando, por assim dizer, o chamado “projeto estético” da primeira fase modernista, iniciada em 1922 com a Semana de Arte Moderna, o qual se preocupou mais com o plano da forma, a partir da renovação da linguagem por meio da ruptura com a tradição literária. No entanto, segundo Lafetá, “(...) na verdade o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico.” (*Idem*, p. 11).

Estas reflexões em torno do contexto histórico-literário com base nas considerações de Lafetá podem contribuir para ampliar a compreensão sobre o romance *São Bernardo*, a partir da figura do narrador Paulo Honório, que, antes de começar a narrar a história de sua vida de ascensão e declínio, relata uma discussão com Gondim acerca de como um texto literário deveria ser escrito:

Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguiei:

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

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

– Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo ninguém me lia. (RAMOS, 2010b, p. 6-7).

As reflexões sobre o papel do escritor no Brasil e a busca por uma expressão artística nacional são preocupações imantadas ao *projeto ideológico* da década de 30. Como revela a passagem, o que Paulo Honório propõe é narrar sua história de vida com liberdade de expressão, do modo como fala, enquanto Gondim opõe-se a essa ideia, já que segue uma concepção de literatura marcada por princípios tradicionais, clássicos, pois defende a ideia de que a escrita literária deveria distanciar-se do modo como se fala.

Da mesma forma, João Nogueira, em princípio encarregado pela pontuação, ortografia e sintaxe, “(...) queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem.” (*Idem*, p. 5). Por fim, Paulo Honório declara:

Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. (*Idem*, p. 8).

Por fim, Paulo Honório abandona a ideia de escrever seu livro a partir da “divisão do trabalho” e decide construir sua narrativa sozinho, da maneira como acha que deve ser, sem preocupação com a linguagem que emprega. Dessa forma, o romance *São Bernardo* apresenta um narrador que decompõe uma noção de literatura, contrariando os princípios tradicionais de linguagem e composição literária propostos por Gondim.

Essa decomposição do que era feito como literatura relaciona-se com a violência da própria linguagem, ou seja, a forma literária empregada pelo narrador, e isso se revela, então, não apenas com a recorrência de xingamentos e ofensas proferidos por Paulo Honório, mas também por meio da ruptura com padrões literários tradicionais. Como ensina Lafetá,

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. (LAFETÁ, 1974, p. 11).

No plano ficcional, *São Bernardo* é construído sem preocupação alguma de Paulo Honório com a renovação da linguagem, pois não possui experiência literária e, como ele afirma, não pretende “banciar escritor”. Contudo, tendo como base o contexto histórico-literário, o romance problematiza a noção do que é, de fato, literatura e qual seria a então condição do escritor no Brasil.

Essa problemática é representada formalmente pela escolha de um narrador/autor ficcional primitivo, rude, violento, que aprendeu a ler e escrever na cadeia. Com isso, Graciliano problematiza ainda mais essas questões, pois coloca como detentor do poder da palavra escrita um sujeito que se encontra à margem de questões artístico-literárias.

O narrador não conhece as regras da arte, não domina as normas da linguagem padrão, mas escrever torna-se imperativo. Então, assim como faz com *São Bernardo-fazenda*, Paulo Honório também “moderniza” com *São Bernardo-livro*, pois escreve livre de princípios estéticos e pressupostos literários tradicionais.

Como o livro-empreendimento torna-se inviável por meio da divisão racional do trabalho, o que impulsiona sua escrita é, como já destacado na análise, um elemento sobrenatural: o piar ecoante de uma coruja supostamente morta por Marciano num passado remoto. A ave, que tem conotação negativa ao longo do texto, também possui um aspecto positivo, relacionado à possibilidade da busca pelo conhecimento.

A narrativa de Paulo Honório representa essa busca, pois, por meio da escrita, o narrador organiza suas memórias e começa a se (re)conhecer de maneira mais profunda. Apesar de afirmar que seu livro “(...) vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê.” (RAMOS, 2010b, p. 7), *São Bernardo* segue uma ordem cronológica

organizada em torno da vida do protagonista, desde sua infância até a vida adulta, e, além disso, a narrativa é dividida em 36 capítulos, o que revela uma organização estrutural sequenciada empreendida pelo narrador.

É importante destacar também que o desejo de Paulo Honório em modernizar sua fazenda representa o desejo de uma parte da população brasileira em incorporar o clima modernizador que pairava no país na primeira metade do século XX. Contudo, esse desejo de tornar o país moderno proporcionou um processo de “modernização conservadora” (PRADO JR., 1963), conceito muito explorado por Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo*.

A historiadora Ana Amélia M. C. Melo, a propósito, no artigo “A crítica social e a escrita em *Vidas Secas*”, apresenta algumas reflexões sobre o aspecto ambíguo e contraditório que marcou o processo de modernização no Brasil nos primeiros anos do século XX. Para a historiadora,

O processo de industrialização, feito a partir das bases agroexportadoras, não fora capaz, precisamente por suas ligações com as velhas estruturas da economia e da política, de criar uma burguesia independente. O impasse de um país que se modernizava parcialmente e que mantinha fortes vínculos com o tradicionalismo, que marcara sua história, é, nos decênios de 1930 e 1940, o foco principal das discussões. (MELO, 2005, p. 379).

Paulo Honório, como já demonstrado, moderniza sua propriedade, porém *conservando* princípios tradicionais típicos de uma sociedade patriarcal e paternalista. O processo de modernização que empreende na fazenda é, portanto, apenas superficial e aparente, sem proporcionar mudanças estruturais. Trata-se, como afirma a historiadora Ana Amélia Melo, de uma crítica a um projeto de “(...) Brasil moderno [que] não passaria de uma imitação mal-arranjada dos países europeus.” (*Idem*, p. 391).

O romance, a partir desse ponto de vista, pode ser compreendido como um microcosmo que representa a situação de atraso do país como um todo. Luís Bueno, a propósito, em *Uma História do romance de 30*, afirma que,

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. (...). O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade

negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corumbas* é o operário; em *Vidas Secas*, o camponês; em *Mundos Mortos*, a burguesia; em *Mãos Vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher.” (BUENO, 2006, p. 78).

A esta lista poderiam ser acrescentados outros romances, como, por exemplo, os romances do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, de José Lins do Rego, mas de modo especial *Banguê* e *Fogo Morto*, nos quais esse papel cabe à figura do senhor de engenho decadente. No caso de *Angústia*, como observa Bueno, é o intelectual que se encontra impossibilitado de agir para transformar a realidade negativa ao seu redor e, assim, incorpora a noção de atraso que marca o país.

Ivan Marques, em *Para amar Graciliano*, também contribui para um melhor entendimento acerca da representação do intelectual no contexto de 1930, concluindo que, “Personagem central não só da obra de Graciliano, mas de toda a literatura da década de 1930, o intelectual nesse contexto de transição viveu impasses de ordem existencial e política, além de dificuldades cotidianas que envolviam a própria sobrevivência.”⁵⁷ (MARQUES, 2017, p. 101). Ademais, de acordo com o autor,

Numa época cheia de esperanças, em que o país projetava grandes transformações, os intelectuais foram representados na literatura como homens fracassados. O fenômeno parecia contraditório e foi lamentado por Mário de Andrade, que acompanhava com interesse a produção da década de 1930, no artigo “A elegia de abril”, publicado em 1941, na revista *Clima*. Segundo o líder modernista, muitos escritores haviam se decidido a “cantar” o tipo do fracassado e convertê-lo em “herói novo”. A amostra emblemática desse “fracassado nacional” seria o Carlos de Melo, de José Lins do Rego (narrador-protagonista dos primeiros livros do Ciclo da Cana-de-Açúcar), que o crítico considera “o mais emocionantemente fraco”. A lista é numerosa, incluindo também, é claro, o “triste personagem de *Angústia*”. (*Idem*, p. 101-102).

É importante lembrar que, embora Luís da Silva desenvolva uma ação – cometer o assassinato de seu principal oponente, Julião Tavares – esse ato não lhe

⁵⁷ Basta lembrar das sérias dificuldades financeiras pelas quais passou Graciliano, por exemplo, que, mesmo com câncer no pulmão, é pressionado a pagar o aluguel para não ser despejado. No entanto, sem recurso algum, o escritor recebe ajuda de amigos do PCB (Partido Comunista Brasileiro), que se mobilizam para pagar a dívida em atraso.

proporciona uma transformação de sua realidade negativa, mas, pelo contrário, agrava sua condição de “pobre-diabo” e o coloca no centro de um complexo processo de desequilíbrio emocional que procura amenizar com a organização de suas memórias por meio da escrita de seu livro.

A narrativa aparentemente desorganizada, sufocada pelo excesso e pelas repetições, vale lembrar, representa formalmente a obsessão do próprio narrador Luís da Silva. No entanto, como já demonstrado, o romance possui um eixo principal em torno do qual surgem as reminiscências de um passado remoto, com imagens da infância do protagonista, e de um passado recente, marcado pela frustração e desilusão amorosa, tudo envolvido por uma atmosfera de alucinação e devaneio que formaliza a própria sensação de angústia vivenciada por Luís da Silva.

A ausência de divisão de capítulos também constitui uma característica formal que representa o próprio fluxo de consciência do narrador. Há apenas intervalos em branco entre as partes para que a narrativa, o narrador e o leitor “respirem”, por assim dizer, antes do retorno ao mundo subterrâneo do “herói fracassado”.

Este é um outro ponto que aproxima Luís da Silva da triste figura de Paulo Honório. Ambos narram suas histórias de fracasso, sentimento representado, então, por um olhar de dentro, isto é, pelo próprio sujeito fracassado. Tanto *São Bernardo* como *Angústia* representam a inserção do sujeito periférico no mundo capitalista, o que é sempre um processo complicado e problemático, dada a complexidade das contradições da própria estrutura da organização social brasileira.

A narrativa de Luís da Silva carrega, portanto, os traços estilísticos de um sujeito socialmente marginalizado, aspirante a grande escritor, que confessa seu ato de extrema violência e revela o ódio que sente pela classe burguesa, representada por seu principal oponente.

No ensaio “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, do livro *Linguagens da violência*, o professor Karl Erik Schøllhammer afirma:

O mais importante a respeito da literatura que tematiza a violência é que ela se articula na fronteira da sua capacidade expressiva e a transgressão deste limite é idêntica à capacidade de ressimbolizar aquilo que foi excluído pela lei do discurso, iniciando uma comunicação poética entre o real e o ficcional, entre o verdadeiro e o falso, entre o representado e o imaginado, entre o universal e o particular e entre o público e o privado.” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 250).

Essa ressimbolização da violência por meio da arte literária aparece tanto em *São Bernardo* como em *Angústia* e no conto “Um cinturão” por meio de narradores autodiegéticos que, a partir de suas memórias, reelaboram episódios de um passado que ecoa no presente da enunciação, contribuindo, assim, com a reencenação e ressignificação da própria violência, pois, como afirma Schollhammer, “Comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la.” (*Idem*, p. 252).

Durante esse processo de ressimbolização, as narrativas apresentam não apenas as memórias de um passado marcado por violência, opressão e humilhação envolvendo os protagonistas e outros personagens, mas também elementos reveladores do contexto histórico-social em que (sobre)vivem.

Portanto, analisar a relação entre conteúdo temático e forma literária na obra de Graciliano Ramos, isto é, estudar como essa relação de complementaridade aparece especialmente em *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância*, ou mais especificamente em seu capítulo-conto “Um cinturão”, apresentou-se como uma tarefa instigante, porém desafiadora, pois exigia a necessidade de desenvolver diálogos com outras áreas do conhecimento, como a História, a Psicologia e a Psicanálise, por exemplo, a fim de aprofundar as reflexões sobre a relação entre Violência, História e Memória na obra literária de um dos principais escritores brasileiros: Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Yamandú. La constitución del sujeto em la filosofia lationoamericana. In: *Revista Dialéctica*, Nueva Época, número 42, 2010.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino (Nordeste- 1920/1940)*. Maceió: Edições Catavento, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora Landmark, 2005.

ALVES, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução Dora Flaksman; Pref. Maisons-Laffitte. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1981.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASTOS, Hermenegildo. Posfácio. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 129-138.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino de Grünwald, et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGAMINI Jr., Atilio. Aspectos do romance *São Bernardo*. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, vol. 04, n. 02, jul./dez. 2008.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSS, Medard. *Angústia, culpa e libertação*: ensaios de psicanálise existencial. Tradução de Bárbara Spanoudis. São Paulo: Duas cidades, 1981.

BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil: era modernista*. São Paulo: Global, 1997.

BROCA, Brito. Vidas secas: Uma palestra com Graciliano Ramos – O sertanejo da zona árida – O homem no seu habitat. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Conversas – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 66-72.

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BUENO, Luís. Posfácio. Uma grande estreia. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010a.

_____. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: EDUSP e Unicamp, 2006.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Ficção e Confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.

_____. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Um romancista da decadência. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 1992b.

CARPEAUX, Otto Maria. Posfácio. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1982.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo – Uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CASTRO, Andrea Trench de. *São Bernardo e a experiência trágica do homem moderno sob o espectro da alienação*. In: JUNIOR, Benjamin Abdala. *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CONDÉ, José. Graciliano Ramos. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Conversas – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 81-87.

CORREA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v. 35, p. 19-34, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Ivan Petrovich e Irina Wisnik Ribeiro. São Paulo: Martin Claret, 2014.

_____. *Diário do subsolo*. Tradução de Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ENGELS, Friedrich. *O papel da violência na História*. Tradução de Eduardo Chitas. [S.l. : s.n], 1924.

FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra (Biografia intelectual). In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 23-106. (Coleção Escritores Brasileiro - Antologia e estudos).

FACÓ, Ruy. Graciliano Ramos, escritor do povo e militante do PC. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Conversas – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 157-163.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 1998.

FARIA, Octávio de. Prefácio. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970.

FERACINE, Luiz. *Karl Marx ou A sociologia do Marxismo*. (Coleção Pensamento e Vida, v. 8). São Paulo: Editora Escala, 2011.

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

FERREIRA, Ermelinda. Violência, *voyeurismo* e literatura. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FILHO, Adonias. Posfácio. Volta a Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Record, 1986.

FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2011.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: _____. *Obras Completas* (v.17). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Escritores Brasileiros - Antologia e estudos).

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradu o de Ivonne F. Montoanelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GERON, Luiz Roberto de Oliveira. *Megalomania: um eu às voltas com ele mesmo*. 2010, 83 f. Disserta o (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

GIRARD, Ren . *A violência e o Sagrado*. Tradu o de Martha Concei o Gambini. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

GOTLIB, N dia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo:  tica, 2006.

HOBBSAWM, Eric J. *Bandidos*. Tradu o de Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradu o de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

IGNATTI, Angela Sivalli. O duplo n  "O espelho", de Machado de Assis: observa es sobre a dualidade da alma humana. In: LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (Org.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

KRISTEVA, Júlia. *Introdu o   Semanálise*. Tradu o de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Debates, 1969.

LACAN, Jacques. *O Seminário - Livro III: As psicoses*. Tradu o de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAFET . João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Conversas – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. O que se pode dizer da violência? In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

LINS, Álvaro. *Sete escritores do Nordeste*. Recife: Cepe Editora, 2015.

_____. Valores e misérias das *Vidas Secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1974.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande epopeia*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARQUES, Gracielle. *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MARQUES, Helton. *A infância no contexto da família patriarcal brasileira e sua representação em Menino de engenho, de José Lins do Rego*. 2012, 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

MARQUES, Ivan. *Para amar Graciliano: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*. Barueri: Faro Editorial, 2017.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. A angústia de viver na cidade. In: *Revista Bakhtiniana*. São Paulo, n. 10 (1), p. 156-175, 2015.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira, Leandro Konder. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

MELO, Ana Amélia de Moura Cavalcante de. A crítica social e a escrita em *Vidas Secas*. In: *Revista Estudos Sociedade e Agricultura*. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 2, p. 369-398, 2005.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra - Ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

MIOTTO, Antonio. *A psicanálise*. Tradução de Vasco de Sousa. Lisboa: Arcádia, 1967.

MIRANDA, Wander Melo. A angústia do crime. In: JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Crime e transgressão na literatura e nas artes*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MORAES, Dênis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Os Cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

O'CONNEL, Mark; AIREY, Raje. *Enciclopédia Completa de Signos e Símbolos*. Tradução de Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2010.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OLIVEIRA, Ana Paula de. Expressionismo como modo de vida e moda. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Larissa Cristina Arruda de. Um estudo sobre o ciúme em *Dom Casmurro* e *São Bernardo*. In: *Revista Entrelinhas*. São Leopoldo, vol. 7, n. 2, p. 300-310, jul./dez., 2013.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*). In: OLIVEIRA, Irenísia Torres; SIMON, Iumna Maria (Orgs.). *Modernidade e tradição na literatura brasileira*. São Paulo: Nankin, 2010.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1972.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos* (Coleção Fortuna Crítica – v.2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 123-133.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron, 1975.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1982.

_____. Carta “A Heloísa de Medeiros Ramos”. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. (Coleção Escritores Brasileiro - Antologia e estudos). São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. *Caetés*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010a.

_____. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970.

_____. *Insônia*. São Paulo: Record, 1986.

_____. *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 1994b.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010b.

_____. *Viagem*. São Paulo: Record, 1994c.

_____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Record, 1994d.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. (Coleção Escritores Brasileiro - Antologia e estudos). São Paulo: Ática, 1987, p. 11-21.

RANK, Otto. *O Duplo*. Tradução de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1939.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Brasil Editora S.A., 1958.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos* (Coleção Fortuna Crítica – v.2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 46-59.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVEIRA, Joel. Conversas com Graciliano Ramos. In: LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Conversas – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 73-80.

TEIXEIRA, Ivan. Construção da intimidade em *Angústia* (Ensaio). In: *Revista USP*, São Paulo, n. 61, p. 196-209, 2004.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 18, p. 301-318, 2010.

VIEIRA, Raquel L. Botelho Casillo. Os marcadores culturais em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. In: *Belas Infiéis*, v. 2, n. 1, p. 131-147, 2013.

SITE CONSULTADO

<http://www.graciliano.com.br>. (Acesso em 25 fev. 2015).