

Edimilson Dezan

**Angústia, de Graciliano Ramos:
O Narrador e a Ambigüidade do Real**



1910000873



EDIMILSON DEZAN

**ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS: O NARRADOR
E A AMBIGÜIDADE DO REAL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de
São José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura
Brasileira).

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Gottardi



São José do Rio Preto

1999



**À MINHA MÃE, QUERIDA
AMIGA E BENFEITORA DE
ONTEM, HOJE E SEMPRE.**

AGRADECIMENTOS

A DEUS, Nosso Pai;

À Ana Maria Gottardi, que jamais deixou de estimular-me.
Exímia orientadora e amiga. Guiou-me com disciplina e dedicação, fazendo
do conhecimento um caminho prazeroso;

Aos professores do IBILCE, que me impulsionaram para o
amor à literatura;

Aos funcionários da biblioteca do IBILCE, pela simpatia e
pela eficiência no atendimento e à Maria do Carmo Junqueira, pela
meticulosa revisão bibliográfica;

À CAPES, pela bolsa;

À Maria Aparecida Damaceno, pela melíflua amizade;

A Renato, Nelson, Luiza e Victor Hugo, companheiros
queridos;

A Oswaldo Cordeiro e aos estimados companheiros do
IELUZ;

À Gisele Manganelli Fernandes, pela solidariedade na
realização do abstract;

Aos amigos desse percurso acadêmico.

RESUMO

Em *Angústia*, o narrador autodiegético se apóia no viés irônico que faculta a presença do elemento ambíguo, engendrando realidades justapostas. Na tentativa de entender suas experiências de vida, o narrador manifesta ideologias, crenças, valores e visões de mundo, manifestados por uma estratégia retórica, com manobras discursivas que buscam manipular o leitor que deveria tê-lo como vítima. O *eu* revela-se por *máscaras* que permitem detectar uma personalidade ligada ao engano e ao contraditório. Assim, seu posicionamento é uma fraude e a personagem se reifica, impulsionando sua própria falência humana.

Palavras-chave: Narrador autodiegético; retórica; ironia; ambigüidade; máscaras.

ABSTRACT

In *Angústia*, the autodiegetic narrative relies on the ironic bias that causes the ambiguous element to appear, engendering juxtaposed realities. In the attempt to understand his life's experiences, the narrator shows his ideologies, beliefs, values and views of the world through a rhetorical strategy with discursive manoeuvres intended to influence the reader who should have him as a victim. The *I* is revealed through *masks* that show a sort of personality linked to deceit and the contradictory. Thus, his position is that of a fraud and the character reifies himself, motivating his total failure as a human being.

Key-words: Autodiegetic narrative; rhetoric; irony; ambiguity; masks.



S U M Á R I O

Introdução.....	6
1. Retórica do discurso.....	10
1.1 O narrador autodiegético e a focalização.....	11
1.2 A ironia.....	22
2. O narrador não é digno de confiança: subjetivismo e dissimulação irônica	32
3. Visões da realidade	57
3.1 Reconstituição da infância	58
3.2 Ser social: <i>As máscaras</i>	78
3.3 O ser em crise	110
Conclusão	130
Bibliografia.....	135

INTRODUÇÃO

Parece que acerca de Graciliano Ramos, e acerca de suas obras mais conhecidas, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), e *Memórias do Cárcere* (1953), tudo o que havia por dizer já foi dito. Os detalhes de sua vida são tão amplamente conhecidos quanto esperaríamos que fossem. Mas Graciliano é um desses escritores que deverão ser estudados novamente a cada geração. Não é ele quem muda, somos nós que mudamos. Não é o nosso conhecimento sobre ele que aumenta, mas o nosso mundo que se altera, bem como nossas atitudes em relação a ele. A história da crítica sobre Graciliano faz parte da história da nossa sociedade, indicando sua permanente importância e a imortalidade da sua obra.

Graciliano Ramos trabalha a palavra assim como a Natureza da pedra bruta faz sair o diamante; pacientemente, polindo artesanalmente todas as imperfeições, selecionando palavras, e, mesmo assim, sempre acreditando que poderia melhorar e aperfeiçoar sua obra. Diante do ato da escrita, Graciliano é considerado econômico, metucioso; sua linguagem despojada de enfeites é precisa e inconfundível. Considerado como realista crítico, participou ativa e criticamente da história de seu tempo e sua obra espelha seu modo peculiar de julgar e sentir o mundo. Perante a realidade que o cerca, na condição de cidadão atuante, adquire um conhecimento cada vez mais crítico do momento histórico em



que vive. Politicamente, engajou-se na luta do partido comunista por um país melhor, sendo preso em março de 1936, acusado de comunista e subversivo. Socialmente, combatia a exploração da classe dominante sobre a classe dominada e não aceitava que o governo, representando a elite, continuasse oprimindo e massacrando o povo. E diante dessa situação político-social, declarou em carta a *Meus raros amigos de Alagoas*: “Entreguei-me de corpo e alma a um partido, o único, estou certo, capaz de livrar-nos da miséria em que vivemos¹”. Culturalmente, acreditava que “o romance é uma forma superior de vida”, e que os escritores são desvalorizados neste país. Ao mesmo tempo cultivava a esperança de que a sua obra poderia chegar ao povo para instruí-lo e engrandecê-lo.

Diante desses fatos, sentimo-nos impulsionados a estudá-lo e também estimulados pelo ensaio de Antonio Candido, *Ficção e confissão*, decidimos realizar o estudo a respeito de *Angústia*. Segundo Candido, Graciliano é um dos “raros escritores cuja alta qualidade parece crescer à medida que o releemos”, ao mesmo tempo que considera *Angústia*, o livro mais complexo de Graciliano, e Luís da Silva, a personagem mais dramática da moderna ficção brasileira.

Ao lermos *Angústia*, constatamos que a obra faculta um universo que permite visualizar a presença da ironia e do elemento ambíguo, como a arte do suspenso, perfazendo um macro e um microcosmo de realidades justapostas, e por isso sentimos a necessidade de investigar essas características e

¹ RAMOS, R. *Graciliano: retrato fragmentado*, p.138



a importância delas na obra do autor. Como os estudos que averiguam o viés irônico e o referencial da ambigüidade em *Angústia* são raros e fragmentados, aumentou a nossa motivação para um estudo aprofundado desses elementos.

O narrador, como entidade ficcional criada pelo autor, tem fundamental importância neste trabalho de Graciliano. O autor delega poderes a essa entidade, que passa, no universo ficcional, a ser independente em sua manifestação de ideologias, crenças, valores e visões de mundo. Partindo dessa observação, procuramos apoiar-nos em teorias que nos propiciassem analisar o narrador e seu universo, bem como nos proporcionassem uma ampla visão da ironia, da ambigüidade, para uma análise do homem como ser individual e social. Desse modo, sobre o narrador, utilizamos as teorias de Genette, em *Discurso da narrativa* (1979) e de Booth, em *Retórica da ficção* (1980); a fim de examinarmos a natureza do discurso, a maneira pela qual é organizado e a sua finalidade na retórica do narrador, além de considerações sobre a sátira, de Frye, em *Anatomia da crítica* (1973). Para a investigação da ironia e da ambigüidade que passam a encetar comportamentos e atitudes do narrador, e também as situações por ele vividas, empregamos as teorias de Mücke, em *A ironia e o irônico* (1995); de Jankélévitch, em *L'ironie* (1964) e de Kierkegaard, em *O conceito de ironia* (1991). Ao abordarmos a relevância da análise do social, apoiamo-nos em Goldmann, *Sociologia do romance* (1967); em Garaudy, *Karl Marx* (1967) e em Fromm, *Análise do homem* (1974). Para examinarmos as normas e valores que levam à compreensão do homem e de sua personalidade,



utilizamos Mounier, *Introdução aos existencialismos* (1963) e retomamos Fromm.

Acreditamos que esses elementos interligados nos dêem condições para que possamos detectar e analisar as relações do homem e do social, tendo sempre em mente o substrato irônico que fundamenta as realidades que perfazem a vida de um indivíduo que busca entender a condição humana e o processo histórico de seu tempo.

1. RETÓRICA DO DISCURSO

Booth entende por retórica o conjunto das técnicas e meios utilizados pelo romancista para se comunicar com os seus leitores, para controlá-los, de modo a aceitarem e a participarem de um sistema de valores. Logo, o problema da retórica não é só o das ligações do narrador com a história que conta, nem apenas o das estruturas internas, mas, sobretudo, o da relação do autor com seu leitor.

Ao criar a entidade ficcional do narrador, o autor delega poderes a este para que, utilizando estratégias e técnicas discursivas, mediante uma retórica convincente, o leitor se sinta envolvido emocionalmente com as personagens, desejando êxito para algumas, e malogro para outras.

A habilidosa construção dessas personagens cria uma espécie de atração ou repulsão “irresistível” e o leitor passa a pensar e a tomar determinados valores e ideologias, crenças e comportamentos, como pertinentes, ao ponto de influenciá-lo em seu próprio universo existencial. Desse modo, nenhuma obra é ingênua ou despretensiosa, pelo contrário, nasce e permanece com intenções e valores em seu âmago.

Nesse sentido, o romancista, na essência, trabalha artesanalmente a vida humana e, em seu trabalho, a matéria-prima é o discurso,



fonte perene de polêmicas e intermináveis discussões, suscitando um contínuo re-examinar da obra literária.

1.1 O NARRADOR AUTODIEGÉTICO E A FOCALIZAÇÃO

Genette considera que a perspectiva narrativa, ou seja, o modo de regulação da informação, que normalmente procede da escolha de um ponto de vista, é questão fundamental na estratégia narrativa de uma obra literária.

Dessa forma, é muito importante a reflexão sobre a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa. Nesse sentido é que ganha destaque o estudo do foco narrativo. Analisando esta questão, Genette enfatiza que é inadequada a denominação de narrativa na primeira ou na terceira pessoa, pois essas locuções destacam o elemento de fato invariante da situação narrativa, ou seja, presença explícita ou implícita do narrador que só pode estar na narrativa, como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na primeira pessoa. Assim, a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história.

A verdadeira questão é a de saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar uma de suas personagens. Logo, distinguir-se-ão dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta, designado de heterodiegético, a outra de narrador presente como personagem da história que conta, designado de homodiegético.

A presença tem os seus graus, por isso é necessário distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador desempenha um papel secundário, e isso ocorre sempre que assuma um papel de observador e de testemunha, e a outra em que o narrador é o herói de sua narrativa. Esta variedade representa o grau forte do homodiegético e proporcionou que surgisse o termo, que Genette denominou *autodiegético*.

Na narrativa autodiegética, o herói-narrador não cede, normalmente, a quem quer que seja, o privilégio da função narrativa. Com isso, temos o prolongamento direto de um discurso autenticamente pessoal, fruto de uma escolha estética consciente do romancista, e não o signo da confiança direta, da confissão, da autobiografia.

Booth, relacionando a questão dos narradores que propiciam visões interiores, constata que esse processo difere quanto à profundidade e o eixo de mergulho. Alguns se utilizam de visões extremamente superficiais, enquanto outros narradores mergulham a uma certa profundidade, sob o ponto de vista moral, mas não passam da superfície, do ângulo psicológico.



Ele acentua que a discussão dos muitos processos abrangidos pelo termo fluxo de consciência tem, geralmente, centrado no serviço que presta ao realismo psicológico, evitando o efeito moral dos vários graus de profundidade.

Não há como ignorar que as visões interiores estão sujeitas a variações e, o mais importante, é saber o grau de confiança que merecem. Quanto mais fundo for o mergulho, menor é o grau de confiança. Nesse universo, mesmo que o romancista se decida por um narrador que caiba numa das classificações do crítico – onisciente, na primeira pessoa, onisciente com limites, objetivo, apagado ou seja lá o que for – isso não resolve os seus problemas. Se estabelecer que o narrador vai ser onisciente, o essencial é saber em que medida ele vai ser consciente desse fato, ou, se optar por uma narração em primeira pessoa, isso não resolve praticamente nada, o essencial é saber que espécie de primeira pessoa? Caracterizada até que ponto? Em que medida consciente de si mesmo como narrador? Digno de quanta confiança?

Um elemento de grande relevância na atitude narrativa do narrador autodiegético é a organização do tempo. Em certos casos, pode verificar-se o surgimento do monólogo interior, fundamentalmente no romance psicológico moderno, em que há uma incursão no tempo psicológico. Através do monólogo interior, abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial do narrador-protagonista, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações.

O monólogo interior exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, do herói. É um discurso sem ouvinte, em que a enunciação



acompanha as idéias e as imagens que se desenrolam no fluxo da consciência. Consubstanciando uma radical focalização interna, pode oscilar entre a rememoração e o presente, o real e o imaginário, por meio de uma estratégia retórica que envolve o conflito íntimo do herói.

Por outro lado, muitas vezes, o narrador autodiegético aparece como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como um conjunto de eventos concluídos. Surge, então, uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; e dessa distância podem ou não decorrer outras: ética, afetiva, moral, ideológica, etc., pois o sujeito que no presente recorda pode, ou não, psicologicamente e espiritualmente, diferenciar-se daquele que viveu os fatos relatados.

Esta estratégia pela qual se abre uma distância temporal mais ou menos longa, ou mesmo mínima, entre o *eu narrador* e o *eu narrado* propicia uma verdadeira ou falsa sabedoria do primeiro sobre o segundo. O eu narrador ao rememorar eventos e acontecimentos do eu narrado, pode assumir uma atitude irônica, judicativa ou mesmo solidária em relação ao eu narrado, uma vez que a transitoriedade do tempo fragmenta ou solidifica a identidade entre ambos, instaurando uma relação ambígua e complexa de continuidade ou de ruptura.

Para Ricoeur (1994), a tentativa de presentificação das experiências são as realidades pelas quais o narrador tenta definir-se como ser individual e social diante do próprio mundo, ao mesmo tempo em que procura a significação desse mundo para si mesmo. A ocorrência dessa tentativa de autoconhecimento leva à reconstrução das experiências vividas, e como o passado



só pode ser reconstruído pela imaginação, o narrador-protagonista tanto pode inserir como pode escamotear muitas imagens latentes no seu subconsciente.

O narrador pode recorrer reiteradas vezes à eliminação das fronteiras e da rigidez cronológica do tempo, contemplando uma de suas vertentes, que é a modulação acentuadamente psicológica. Esta dimensão que caracteriza o tempo psicológico é fundamental, como suporte referencial, para o entendimento do desgaste vivencial que permeia a trajetória desse narrador e que perfazem as suas experiências de vida.

A situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético condiciona o código da focalização que é, essencialmente, neste caso, uma restrição dos elementos informativos a relatar. O emprego da focalização interna permite que visualizemos a posição emotiva e ideológica desse narrador, que enuncia seus pensamentos e sentimentos, e, então, somos admitidos no seu mundo interior.

A focalização interna, como signo técnico-narrativo carregado de incidências ideológicas, está ligada diretamente à valorização da personagem central do romance e de seu universo psicológico.

Na função de focalizador, o narrador autodiegético detém um ponto de vista, no sentido primitivo, pictórico, sobre as demais personagens, os lugares, os acontecimentos. Ocorre uma restrita representação que limita a informação veiculada ao exterior dos elementos diegéticos representados,



denunciando, freqüentemente, um pendor acentuadamente descritivo de que se reveste a narrativa e que constitui a focalização externa.

Estes significativos procedimentos de focalização, revelam-nos que a focalização interna pode articular-se com a externa como sua consequência imediata. Desse modo, ao tomarmos conhecimento dos pensamentos ou sentimentos do narrador autodiegético, temos à nossa frente o olhar do protagonista da narrativa em situação de auto-observação, focalização interna, que implica, por sua vez, uma focalização externa sobre o que esse observador pode apreender e deduzir do exterior, não isentando-o, na condição de observador limitado, de manifestar juízos subjetivos acerca do que vê e sente. Assim, a focalização do narrador autodiegético permite detectar muitas vezes uma espécie de dialética entre o ver e o visto, o interior de quem contempla, e o exterior contemplado, o que, naturalmente, acarreta um confronto entre o interior e o exterior.

Booth acredita que os indícios de avaliação e julgamentos explícitos por parte desse narrador acentuam o seu envolvimento emocional e a sua parcialidade diante do que está narrando. Apesar de toda inteligência, e, muitas vezes, aspirando a ser órgão da verdade, esse narrador deve ser objeto de análise atenta, e mais instrutivos que as suas avaliações e os seus julgamentos, efeitos de sua retórica, é a motivação deles na formação dessa personalidade.

Abordando a estratégia da argumentação, Koch (1987) ressalta que a neutralidade é um mito, pois o discurso que se pretende neutro,



ingênuo, há sempre de conter uma ideologia, ainda que seja a da sua própria objetividade².

Essas considerações também são pertinentes na literatura. Flaubert defendia que se deveria tratar a alma humana com a imparcialidade que os cientistas físicos mostram no estudo da matéria. Não sendo tão radical quanto Flaubert e divergindo desse posicionamento crítico, Booth afirma que nenhum autor pode conseguir esta espécie de objetividade, já que há em todo artista um compromisso, um valor mais profundo, em relação àquilo que se toma por boa neutralidade.

A ativação da subjetividade por parte do narrador autodiegético, indica um *discurso modalizante*, que elimina uma possível isenção em sua retórica discursiva, e enfatiza um compromisso de engajamento com a própria retórica apresentada. Essa estratégia narrativa pode, muitas vezes, originar um discurso polêmico, também conhecido como discurso de tolerância, em que predomina a argumentação com base no *crer*. Entre os vários modalizadores, expressões linguísticas que assinalam a atitude do narrador-protagonista em relação ao conteúdo proposicional do seu enunciado, destacam-se os advérbios modalizadores: provavelmente, possivelmente, etc.; expressões do tipo: é possível que, é provável que, etc.; o emprego do imperfeito do subjuntivo manifestando uma atitude de probabilidade, hipótese, etc.; o uso de certos verbos de atitude proposicional: creio, acho, julgo, acredito, suponho, etc. Esse tipo de discurso

² Para Koch, a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia, logo, a argumentação envolve a subjetividade, pois é um ato de persuasão, por meio do qual o autor procura atingir e influenciar o leitor (1987, p.15).



presta-se, obviamente, à expressão de um conhecimento restrito, e, conjugado com a focalização interna, propicia a representação da vivência subjetiva, e, principalmente, ambígua, do narrador-protagonista. Este narrador, então, finge não impor a sua opinião, efeito de sua manobra discursiva, fingindo deixar ao leitor a possibilidade de aceitar ou não os argumentos apresentados, de aderir ou não ao discurso que lhe é dirigido.

Outras vezes, o narrador autodiegético manifesta a sua presença na enunciação por meio de um *discurso autoritário* (eu sei, portanto é verdade). Esta atitude tem a finalidade de criar um universo de referência que deveria ser considerado pelo leitor como certo, altamente provável, embora se trate de um discurso pessoal, parcial. Ao exprimir um saber, o narrador procura impor o seu discurso, que deverá ser tomado como verdadeiro, levando-se em conta os argumentos aparentemente incontestáveis.

Uma outra modalidade de discurso subjetivo é o chamado *discurso avaliativo*. Kerbrat-Orecchioni (1980) destaca que a atitude apreciativa de valorização ou desvalorização implica uma posição ideológica e particular do enunciador. A propensão para que esse narrador se utilize, principalmente, do adjetivo, determina uma reação emocional, uma avaliação ou juízo de valor diante do contexto em que está inserido.

Há autores que acreditam que nas obras do judiciário, os juízes devem eliminar os adjetivos, para excluir todo traço de sentimento e de emoção. Crêem que a argumentação se caracteriza pelo caráter estritamente intelectual e imparcial das constatações e dos fatos, um discurso neutro, caracterizando um



estilo impassível. Sob esse aspecto, o discurso do judiciário deveria se esforçar ao máximo para evitar no enunciado qualquer traço do enunciador. Ora, na narrativa em que o narrador-protagonista apresenta uma atitude judicativa sobre sua própria experiência é impossível um discurso objetivo.

Um outro tipo de discurso subjetivo é o *discurso pessoal* que ocorre com a presença explícita do locutor no enunciado, manifestada principalmente por meio de dêiticos: pronomes pessoais e possessivos da primeira e da segunda pessoa, os demonstrativos e certos advérbios de tempo e de lugar (aqui, aí, hoje, ontem, amanhã, etc.). O funcionamento desses elementos traduzem as relações entre o narrador e o leitor, bem como as relações espaço-temporais criadas na retórica do discurso.

Abordando a questão do romance, Bakhtin enuncia que o protagonista do romance não deve ser heróico, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra, pois deve reunir em si tanto traços positivos quanto negativos; tanto traços elevados quanto inferiores; tanto os sérios quanto os cômicos; e ele não pode ser apresentado como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida³.

Esta atitude, quando configurada na narrativa por um narrador autodiegético, proporciona uma divergência fundamental entre o seu exterior e o seu interior; e o aspecto subjetivo do homem, ao tornar-se objeto de experiência e

³ No romance, o protagonista enfatiza *o seu eu, o seu tempo*, bem como *os seus contemporâneos*, que constituem o objeto de um riso ambíguo, objetos simultâneos da alegria e do pesar, da iluminação e da destruição (1988, p.412).

representação, evidencia o desenvolvimento de uma antinomia de aspectos: o homem visto por si mesmo e o homem preocupado com o olhar do outro.

Eco (1970) observa que o homem moderno está preocupado cada vez mais com o aperfeiçoamento da tecnologia e com o conceito de sua imagem na sociedade industrial, e, por isso mesmo, apóia-se no simulacro, que constitui uma duplicação do real. A imagem do indivíduo passa a ser o reflexo de um certo grau de identidade do real e também passa a encobrir ou a deformar essa realidade, ocorrendo, dessa forma, convergência entre o real e o imaginário. Este imaginário, o da sociedade industrial, tecnologicamente criado, impõe o seu próprio real, e o indivíduo passa a viver absorto por essa imagem que tem de conquistar e reter, para a satisfação e o prazer pessoal.

Nessa vertente, investigando sua própria existência e na busca da compreensão de si mesmo, o narrador autodiegético pode apoiar-se nos recursos retóricos da ironia, da sátira e do riso para dessacralizar e desmitificar o homem, o ambiente, os costumes de sua época e a própria linguagem.

Dessa maneira, a sátira é um dos elementos que se destacam no romance. Para Frye, a sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e um padrão moral implícito, numa atitude combativa.

Assim sendo, o ataque, em literatura, jamais pode ser uma expressão de ódio, meramente pessoal ou mesmo social, porque as palavras para exprimir animosidade têm um alcance muito limitado. Para o ataque eficaz, o narrador tem de atuar no plano impessoal, o que leva o satirista a um critério

moral; como o mundo está repleto de anomalias, injustiças, desatinos e crimes permanentes, ele denuncia, como protesto.

Para que a nossa sociedade exista deve haver uma delegação de prestígio e influência a grupos organizados, como o governo, o clero, a família, as profissões, nos quais se destacam indivíduos que adquirem acentuado poder nas instituições a que pertencem. Quando o narrador emprega a sátira para atacar um governante, ele não está criticando o homem ou o governo, está atacando um homem mau prestigiado pelo governo, e esse homem se torna um monstro gigantesco; monstro porque não é o que deveria ser, gigantesco porque é protegido por sua posição e pelo prestígio dos bons governantes. Sendo assim, o hábito poderia fazer o monge, se não fosse a sátira (Frye, 1973, p.224).

Efetivamente, ao procurar demonstrar uma visão crítica por meio da sátira, o narrador autodiegético, nesse campo processual de análise humana, pode se utilizar da estratégia retórica da *ironia*, manifestada pelo processo da ambigüidade inserido no contexto narrativo da obra. As contradições compatíveis da ironia e o efeito que esse processo provoca no leitor evidenciam uma atitude de quem não só procura persuadir, como até mesmo de quem procura comover o leitor.



1.2 A IRONIA

Para Kierkegaard, a ironia adquiriu grande destaque com Sócrates, que personificava a própria imagem da ironia. Quando Sócrates dizia que era ignorante, empregava o viés irônico. A ignorância de Sócrates, não era, de maneira alguma, verdadeira; muito pelo contrário, ninguém como ele em seu tempo tinha lido tanto os poetas quanto os filósofos, ninguém tinha tanta experiência nas coisas da vida, de tal modo que, em sentido irônico, é que devemos entendê-lo como ignorante.

O resultado das questões habilmente formuladas por Sócrates, que alegava que *apenas sabia que nada sabia*, era com frequência tornar patente a fragilidade das opiniões de seus interlocutores, a inconsistência de seus argumentos, a obscuridade de seus conceitos. Colocados à prova por Sócrates, muitos prováveis talentos e muitas reputações de sapiência revelavam-se infundados; muitas idéias vigentes, consagradas pela tradição, manifestavam seu caráter preconceituoso e sua condição de meros hábitos mentais ou simples construções verbais sem base racional. Para os que aceitavam submeter-se à fase construtiva da dialética socrática, esse reconhecimento da ignorância do justo significado das palavras representava a oportunidade de um verdadeiro renascimento: o renascer na consciência de si mesmo, condição preliminar para a tomada de posse da própria alma. Para outros, porém, era o esboroar do prestígio



em plena praça pública. Ou, então, era a instauração de questões e dúvidas que abalavam os séculos precedentes em que perduraram a cega certeza dos preconceitos e das crendices, no campo dos valores éticos, ideológicos, morais e religiosos, que orientaram a conduta dos indivíduos e também serviram de alicerce às instituições políticas.

Sócrates mostrava que não é com grandes palavras, com longos derrames oratórios, com uma demonstração de seu saber, trombeteada aos gritos de mercadores, que se chegava ao autoconhecimento. Ele conduzia o seu interlocutor a conceber idéias, e nessa fase, chamada *maiêutica*, ou parturição das idéias, portava-se como observador irônico, auxiliando o seu interlocutor a um parto espiritual, cortando o cordão umbilical de sua substancialidade. Como um médico, Sócrates, quando necessário, submetia o interlocutor-paciente à purgação da ironia, condição preliminar para a recuperação da saúde da alma, que seria o reconhecimento de si mesma. Ele conduzia o indivíduo a pensar como quem se cura: pensando palavras como quem pensa feridas.

Assim, a razão seria tão mais forte e exigente quanto não teria apenas em si mesma o motivo de sua autoconfiança. A sabedoria oracular constitui para ele o absoluto que se apóia na razão e, ao tentar decifrá-lo, a razão não se contrai, antes se expande, e, porque o absoluto é a sua meta e o seu ponto de referência, ela pode e deve traçar um itinerário que não conhece limites.

O fato de o oráculo de Delfos ter afirmado a Querofonte que Sócrates era o mais sábio dos homens levou Sócrates a concluir que sua sabedoria só poderia ser aquela que nada sabia, e a consciência de sua ignorância era sinal e

começo de sua autoconsciência, compreendendo que a sabedoria humana é verdadeiramente muito limitada, por isso ele procurava levar as pessoas a se despojarem de pseudoverdades. A demolição de falsas idéias que fundamentavam a falsa imagem que as pessoas tinham delas próprias era conseguida pelo processo da ironia: momentos do diálogo em que Sócrates, reafirmando nada saber, provocava o interlocutor a expor suas opiniões, para, com habilidade discursiva, emaranhá-lo na teia obscura de suas próprias afirmativas, de modo que esse acabava reconhecendo sua ignorância a respeito do que antes julgava como conhecido. Nesse sentido, a ironia tem a função de propiciar uma catarse: uma purificação da alma por meio da expulsão das idéias turvas, das ilusões e dos equívocos que a distanciavam de si mesma.

Inimigos empedernidos de Sócrates, os sofistas eram os falsos messias; muitos se julgavam donos do saber e da verdade, por isso odiavam a Sócrates e temiam-no. Os sofistas cultos considerando-se mestres no manejo do pensamento, tinham uma resposta para todas as questões; para todos os interesses de conteúdo político, social e religioso tinham pontos de vista gerais, sendo que a formação deles consistia em saber demonstrar tudo, em cada coisa encontrar um aspecto justificável. Um princípio capital dos sofistas era: *o homem é a medida de todas as coisas*; nesta, como em outras sentenças deles, reside a ambigüidade, pelo fato de que o homem pode ser o espírito em sua profundidade e veracidade, como pode advogar em seu arbítrio e em seus interesses particulares⁴.

⁴ KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*, p.163



Se a apresentação dos sofistas era pomposa e artificial, o modo de Sócrates era tranqüilo e modesto, se a conduta dos sofistas era exuberante e artificial, a dele era moderada e natural.

Apoiado em Sócrates, o termo *ironia*, aparece na *Poética* de Aristóteles, como uma versão de *peripeteia* (peripécia), significando súbita inversão de circunstâncias.

Aristóteles considerava a *eironeia*, no sentido de dissimulação autodepreciativa, superior ao seu oposto, a *alazoneia*, ou dissimulação jactanciosa, a modéstia, ainda que apenas simulada, empregando o vocábulo grego para fanfarronice. Atualmente a *eironeia* significa censurar por meio de um elogio irônico, ou elogiar mediante uma censura irônica; dessa maneira, o ironista moderno dissimula ou, antes, finge, não para ser acreditado, mas para ser entendido.

Tomando Sócrates por modelo, Cícero e Quintiliano viam a ironia como um modo de tratar o oponente num debate e como uma estratégia verbal de argumento completo, para confundir e destruir o opositor. Indicada como um processo verbal, o orador que a utilizava buscava credibilidade para o seu partido, afetando a credibilidade do partido contrário.

Lausberg (1967) considera que a ironia envolve a dissimulação e a simulação, empregadas como armas do engano pelo ironista que deseja, por conseguinte, manter um mal-entendido aparente, por não querer tornar conhecida a sua opinião abertamente, uma vez que a situação não permitiria uma atuação



eficaz de sua opinião, por meio da persuasão direta e explícita, no caso da sinceridade.

Existem certas situações e expressões que não hesitamos em chamar de irônicas. Pilatos ao se defrontar com Jesus Cristo finge que é um governador justo e bom, que nada podia fazer para libertar um inocente:

Jesus lhe respondeu: o meu reino não é deste mundo; se o meu reino fosse deste mundo, pelejariam os meus servos, para que eu não fosse entregue aos judeus, mas o meu reino não é daqui.

Disse-lhe, pois, Pilatos: logo tu és rei? Jesus retorquiu: tu dizes que eu sou rei. Eu para isso nasci, e para isso vim ao mundo, a fim de dar testemunho da verdade. Todo aquele que é da verdade ouve a minha voz.

Perguntou-lhe Pilatos: o que é a verdade? E dizendo isto, tornou a ir ter com os judeus e disse-lhes: não acho nele crime algum.

Mas vós tendes por costume que eu solte alguém pela páscoa. Quereis que vos solte o Rei dos Judeus?

Então todos tornaram a clamar, afirmando: Este não, mas Barrabás. E Barrabás era um salteador. (O NOVO TESTAMENTO, 1979, p.95)

Não podemos duvidar de que essa situação demonstra a presença irônica da dissimulação e da simulação, pois Pilatos, conscientemente, utiliza-se da máscara da equidade para condenar o justo e bom, e soltar um criminoso. Configura-se, então, o processo da ironia observável, assim denominada por Mücke, em que o ironista apresenta algo como sendo irônico, nesse caso, uma situação.

Por outro lado, na *ironia verbal*⁵, o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa:

Dois homens subiram ao templo, a orar; um, fariseu, e o outro, publicano.

O fariseu, estando de pé, orava consigo desta maneira: ó Deus, graças te dou, porque não sou como os demais homens: corruptos, ladrões, injustos e adúlteros; nem ainda como este publicano.

Jejuo duas vezes na semana, e dou os dízimos de tudo quanto possuo.

O publicano, porém, estando em pé, de longe, nem sequer ousava levantar os olhos ao céu, mas batia no peito dizendo: ó Deus, tem misericórdia de mim, pecador. (O NOVO TESTAMENTO, 1979, p.67)

Em seu processo discursivo, o fariseu emprega um fingimento estratégico, ocorrendo um contraste entre a realidade e a aparência. Na condição de hipócrita, ele representa o mau que, paradoxalmente, deseja passar por bom. Logo, seu discurso é marcado pela simulação, no qual está presente a ironia verbal: o fariseu combate justamente aquilo que em verdade ele é. Dessa forma, o contexto desdiz o que ele diz abertamente.

Foi no final do século XVIII e começo do século XIX que a palavra *ironia* assumiu significados novos. Naturalmente os significados antigos não se perderam, e as antigas maneiras de ser irônico não foram suprimidas.

⁵ Müecke indica que além da *ironia verbal* (alguém sendo irônico) e da *ironia observável* (coisas vistas ou apresentadas como irônicas), ainda pode aparecer a ironia cósmica, a ironia do universo que tem como vítima o próprio homem, e outras nomenclaturas que se desenvolveram no período romântico. (1995, p.38-9)



Onde antes se considerava a ironia como algo essencialmente intencional e verbal, própria de alguém que tinha um propósito definido ao empregar a linguagem ironicamente, tornou-se possível vislumbrar a ironia como algo que podia não ser intencional, algo observável. Onde antes era lida como praticada apenas local ou ocasionalmente, tornou-se possível generalizá-la e vê-la aplicada ao mundo. Onde antes se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo como uma maneira adotada, como no caso de Sócrates, passou-se a vê-la como um cometimento permanente e autoconsciente.

Na época romântica, a ironia conquista o seu direito de cidadania na literatura. A Alemanha durante muitos anos transformou-se na líder intelectual da Europa e Friedrich Schlegel foi considerado o principal *ironólogo* desse período.

Müecke salienta que neste novo surto, a ironia foi considerada em termos não de alguém sendo irônico, mas de alguém sendo a vítima da ironia, mudando, por isso, a atenção do ativo para o passivo. Assim, a vítima poderia ser ou alvo de uma observação irônica, feita em sua ausência ou não, ou a pessoa que deixou de observar a ironia, seja ela ou não o seu alvo.

A ironia, para Friedrich Schlegel, está associada ao paradoxo. É uma forma de paradoxo. O fato de o homem reconhecer que o mundo em sua essência, é paradoxal, leva-o a desenvolver uma atitude ambígua para apreender a sua totalidade contraditória. Ele considera a ironia como a luta entre o absoluto e o relativo. Nesse sentido, o entendimento da vida como processo dialético mostraria



que o comportamento humano exhibe um dualismo dinâmico aberto, uma coisa é ao mesmo tempo ela própria e seu contrário.

Müecke enfatiza que o contexto é fundamental para a leitura da ironia. No contexto há o plano de fundo (em que ela está presente), e o plano de superfície (em que ela está ausente). No contexto interpretamos a ação das personagens, seus comportamentos, seus pensamentos, seus sentimentos, e descobrimos o sentido irônico, que convida e justifica a participação do leitor no texto. Desse modo, é incompatível o sentido literal do texto com o seu contexto, e é essencial que o leitor detecte o grau de transparência ou de dissimulação, empreendendo a reconstrução de sentido para que se entenda a ironia. No contexto, a ironia pode, dependendo da retórica do autor, ligar-se à sátira e ao humor.

Jankélévitch, ao abordar o contexto irônico em Sócrates, revela-nos que o filósofo fingia, por meio de uma falsa ingenuidade, escondendo-se atrás de uma máscara para melhor exprimir o seu pensamento. Nesse contexto, o ironista fingia adotar o comportamento e o preconceito do interlocutor, para realizar, pacientemente, sua justiça. Dessa forma, o ironista deve inverter em seu benefício o discurso de seu interlocutor, e, mediante a dialética, deixar claras a fragilidade e a ineficiência do saber de seu oponente.

Nesse contexto, o ironizado torna-se cúmplice do ironista, e, não percebendo a proposição enganante, a sugestão convidativa do fingimento, acaba embaraçado e vencido. No caso da refutação socrática, verifica-se a fragilidade do discurso permeado por uma sucessão de contradições simultâneas.

A ironia, lacônica e concisa, em seu processo semântico renuncia a ser exaustiva e loquaz, uma vez que o espírito é inesgotavelmente rico e nossa linguagem finita não consegue transmitir as nuances plenas da emoção e da razão. Por isso a ironia rompe com o estilo enumerativo e não se expressa de maneira enciclopédica, mas elíptica.

Ao tratar da ironia e da sátira, Frye indica que a principal distinção entre ambas é que a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo. A invectiva abrupta ou xingamento é sátira em que há pouca ironia; por outro lado, sempre que um leitor não esteja certo de qual seja a atitude do autor, ou de qual suponha ser a sua, surge a ironia com pouca sátira. Em algumas obras pode aparecer a ironia satírica: certos julgamentos morais são feitos pelo narrador e denotam uma atitude de observador irônico, de acordo com o decoro da obra.

No processo irônico pode acontecer que o ironista esconda o seu jogo para adormecer o adversário, fazendo subestimar-se. Como um detetive, a ironia faz de tudo para ter o seu prisioneiro vivo, para saber mais dele. Vislumbra-se, assim, a sua natureza analítica, perquiridora: ela afaga as falsas verdades, obrigando-as a revelarem seu conteúdo, bem como seus vícios, para destruí-los. Mediante esse espírito de contradição, o ironista afeta o *status quo*, atinge os preconceitos, as injustiças sociais, o saber, e, dissimulando, provoca uma ruptura na ordem tradicional. O ironista passa a ser astuto como um gato, espiona o indivíduo e critica sem abandonar a arma da legalidade.



A autonomia formal da ironia ganha relevo quando se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação (representação/mimese) do universo (real ou poético), mas, além disso, um modo peculiar de a linguagem formular um universo, ou seja, a experiência humana modelada em linguagem ou discurso, de modo que a própria linguagem passa a ser o mundo⁶.

Um dos primeiros elementos a caracterizar o romantismo é a presença da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética. Expressando a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto, como dados únicos da realidade, o ironista romântico exprime sobretudo o conflito e a crise.

Recusando a certeza, o acabado das verdades feitas, em nome de sua verdade, o ironista, no período romântico, nega não porque descrê como o céptico, mas porque nada pode garantir; manifestando o jogo de oposições, intervém, e a sua intervenção é a recusa para a solução das contradições.

Atentemos ainda para o fato de que a ironia é um conceito em evolução, assim como o romance. Deste modo, é compreensível a inexistência de uma história da ironia. Mesmo assim temos de reconhecer a permanência da ironia enquanto estratégia discursiva, embora os modos peculiares de abordarem o homem e o mundo sejam diferentes em Sócrates e em Voltaire, em Platão e em Mann, em José de Alencar e em Machado de Assis, em Garrett e em Graciliano Ramos, e em muitos outros, com suas diversas visões de mundo.

⁶ FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica*, p.19



2. O NARRADOR NÃO É DIGNO DE CONFIANÇA: SUBJETIVISMO E DISSIMULAÇÃO IRÔNICA

Em *Angústia*, Graciliano Ramos confina estritamente o ponto de vista ao que Luís da Silva vê, sente, sabe ou imagina ver, sentir ou saber, proporcionando um jogo ambíguo na narrativa. O narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da ação, recuperando posteriormente os fatos anteriores por meio de analepse⁷.

Esse exame retrospectivo é feito por um narrador dominado por dúvidas, incertezas, temores, e, principalmente, pela angústia. Vemos que sentimentos e problemas que o torturavam outrora continuam a enredá-lo no presente da narração, influenciando seu julgamento sobre o passado, da mesma forma que o outrora acaba influenciando o que está vivendo e sentindo no presente. Ocorre, dessa maneira, um plano de intersecção entre o presente e o passado, interligados por desejos, emoções, pela imaginação, culminando com uma mente superexcitada, originando um ser dúbio, esfíngico, que se apega à

⁷ A analepse corresponde genericamente ao conceito também designado pelo termo flashback, e entende-se por analepse todo movimento temporal retrospectivo, destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores de seu início. (REIS & LOPES, 1988, p.230)



ironia para que o leitor o examine, ou o decifre, ou seja devorado na análise de sua narrativa.

O romance é narrado em primeira pessoa pelo protagonista que, distanciando no tempo, abrange com o olhar toda a sua vida e procura recapitulá-la, mormente por meio do monólogo interior, contando-a para si e para nós, leitores. Na verdade, o monólogo interior é responsável por boa parte da subjetividade que perpassa por toda a narrativa. Há um pseudodistanciamento, pois Luís da Silva está preso às reminiscências e aborda o passado como se fosse presente. O romance é marcado pela imprecisão do conhecimento por parte do narrador que mistura coisas reais e imaginadas: “De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou”⁸ (p.16).

O protagonista, no presente da enunciação, está como que paralisado por aquilo que lhe aconteceu no passado. Necessariamente, para retomar o ritmo de vida quebrado pela crise nervosa que o afetara por trinta dias, ele impõe ao seu espírito as lembranças de outrora, destacando-se nelas duas figuras essenciais: Marina, paixão recolhida, e Julião Tavares, inimigo ferrenho:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. (p.8)

⁸ Pelo fato de trabalharmos com uma única obra de Graciliano Ramos, todas as citações de *Angústia* serão identificadas com as suas páginas correspondentes, de acordo com a ABNT.



Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão desejos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor, 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. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (p.8)

Notamos que o narrador-protagonista está impressionado com as imagens de seres e coisas que povoam a sua mente e assombram o seu cotidiano. Essas imagens o afetam negativamente, já que vêm representadas por um *bando de vermes*, sob cuja lentidão viscosa sobressai o odiado Julião Tavares, numa representação grotesca que, metaforicamente, nos remete à matéria fecal, ao mesmo tempo que nos indica uma grande aversão por essa personagem por parte do narrador.

Luís da Silva está dominado por um sufocante mal-estar que experimenta face à imagem de Tavares. Esta imagem constrange-o e flagela-o psicologicamente. Constituindo sombra agigantada em sua mente, arrasta-se *com lentidão viscosa*, configurando-se como o horrível ontológico que pode obsediá-lo. Procurando demonstrar uma aparente superioridade diante do outro, que, conotativamente, está associado à imagética do *viscoso*⁹, Silva fragmenta essa imagem, mas mesmo assim não consegue concretizar o seu ideal. Desta forma, ainda que tendo a imagem estilhaçada, deformada e degradada, Tavares passa a ser uma sombra poderosa, com a possibilidade de arruiná-lo. *Viscoso*

⁹ Segundo Mounier, o *viscoso* surge como a imagem mental que ameaça a estabilidade emocional do indivíduo e pode chamar-se *passado*, ou ser o *outro*, ou o *mundo*. Nesse sentido, acreditando-se perseguido, esse tipo de indivíduo procura não ser aniquilado pelo elemento viscoso. (1963, p.73)



passa a ser a metáfora irônica do poder concedido a Tavares pelo próprio Silva, que o valoriza demasiadamente.

Há um contraste entre a imagem de Marina, cuja representatividade lhe dá prazer, e a imagem de Julião Tavares, que acentua o seu desconforto íntimo. Dominado por estes pólos contrários, estabelece-se um conflito que só serve para problematizar o mundo interior do narrador.

No instante em que o tempo da enunciação começa a ser representado, passamos a saber que Luís da Silva escreve as suas memórias e que a sua linguagem está vazada por uma lamentação elegíaca: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis” (p.7).

Ainda não disse que moro na Rua do Macena, perto da usina elétrica. Ocupado em várias coisas, freqüentemente esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais. Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles. Não esperem a descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena de água.

Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa. (p.39)

Essa estratégia retórica do narrador, dizer que relata apenas o que é importante, não pode ser tomada como princípio de fidedignidade, já que é um cicerone que informa apenas o que lhe convém, logo pode ocultar ou deformar informações em seu benefício. O estado de angústia interfere diretamente na sua

busca de conhecimento, e a visão interior que nos propicia é uma estratégia para que o leitor, que viaja ao seu lado, torça pelo seu êxito, independentemente das qualidades e valores que apresente.

Como não temos a visão interior de nenhuma outra personagem, uma vez que prevalece a focalização interior desse narrador e a focalização exterior que ele realiza das demais personagens, não podemos saber como é visto por elas, e, principalmente, qual é o tipo de conhecimento que as outras personagens possuem dele, ou seja, nosso ponto de vista é restrito e unilateral. Estamos diante de um narrador que revela um conhecimento limitado e por isso mesmo ativa o processo de discurso polêmico ou discurso de tolerância cuja argumentação se articula com base no *crer*.

Em seu enunciado surgem certos verbos de opinião que demonstram a presença de hipóteses e dúvidas:

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. (p.7, grifo nosso)

Creio que dormi uns minutos. Seria bom cair: talvez a queda sacudisse o torpor e me restituísse a vontade necessária para entrar em casa e embriagar-me. (p.204, grifo nosso)

Destacam-se também, em profusão, o emprego do imperfeito do subjuntivo, criando uma atmosfera de probabilidades:



Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. (p.9, grifo nosso)

Se eu pegasse a sorte grande, Marina teria colchas bordadas à mão. Pobre de Marina. Precisava de fazenda macia, pulseiras de ouro, penduricalhos. (p.73, grifo nosso)

Surgem também vários advérbios modalizadores que intensificam o conhecimento parcial do narrador, indicando-nos um discurso subjetivo, dominado por conjeturas:

Em que estaria pensando Marina? Provavelmente no outro. Um sujeito gordo, vermelho, suado, bem falante, de olhos abotoados. Seria possível que ela gostasse daquilo? (p.93, grifo nosso)

Seu Ivo tinha vestido a calça rasgada e paletó sujo. Talvez não tivesse vestido aquela imundície, talvez fosse tudo um sonho. (p. 230, grifo nosso)

Como se pode observar, o narrador autodiegético cria suposições sobre si mesmo e também sobre as pessoas e coisas; passa a elaborar

hipóteses que geram duas vertentes observáveis: o protagonista, em sua trajetória no tempo e no espaço, não tem segurança e convicção para uma análise imparcial e isenta de sua experiência de vida; ao mesmo tempo, demonstra um intenso desejo de examiná-la criticamente. Assim, o seu ponto de vista não está isento de receios e vacilações, o que invalida um discurso objetivo, pois ele desenvolve um campo de suposições em relação à realidade. Neste sentido, na condição de escritor, parece que Luís da Silva adere ao pensamento de Barthes (1970), quando este diz que o real serve apenas de pretexto para o escritor, pois escrever é um verbo intransitivo, uma vez que a palavra nunca consegue explicar o mundo ou, quando finge explicá-lo é para aumentar a sua ambigüidade: a explicação numa obra trabalhada, torna-se imediatamente um produto ambíguo do real.

A estratégia retórica do discurso polêmico ou do discurso de tolerância indica-nos que em nenhum momento o narrador assume os enunciados produzidos, deixando-nos entre o real e o imaginário, engendrando um discurso ambíguo, denunciando um posicionamento marcado pela falta de compromisso com a *verdade*. Dessa forma, surge uma visão da realidade dominada pela fantasia, em que as personagens mergulham numa caracterização surrealista, dominada por uma imagética animal de cunho reificador:

Enxoto imagens lúgubres. Vão e voltam, sem-vergonha,
e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por
desviar o pensamento dessas coisas. Não sou um rato, não quero ser um rato.
Tento distrair-me olhando a rua. (p. 9)



Veio-me o pensamento maluco de que tinha dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta idéia absurda e sangüinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. Estava linda. Tinha corrido para ali alguns minutos como um rato chiando. Eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela e abocanhá-la. (p.62)

No primeiro segmento, ao enunciar: *não sou um rato, não quero ser um rato*, o protagonista emprega a lítote irônica¹⁰ para que preenchamos os espaços vazios e completemos as lacunas suscitados por esse processo discursivo. O narrador-protagonista ao dizer que não é um rato, sugere-nos que é gato. Essa imagem está implícita em seu discurso, quando ele nega no enunciado e afirma seu desejo na enunciação.

Nesse primeiro segmento e ao longo da narrativa, Luís da Silva reitera exaustivamente a imagística animal, criando um verdadeiro jogo de gato/rato, e as personagens passam a ser avaliadas como projeção dele próprio: são reflexos de seu estado interior dominado por uma tensão dramática, em que aflora o sentimento de inferioridade, fazendo-o sentir-se sob o estigma de animal acuado; reduzidos à animalidade, os seres humanos lhe aparecem como aquilo de que ele tem horror de ser: ratos.

¹⁰ Para Lausberg a lítote é a ironia da dissimulação com valor perifrástico, que consiste em obter um grau superlativo de negação do contrário. (1967, p.45)



Chevalier (1993), investigando a simbologia desse animal, destaca-o como uma criatura terrível e abjeta, até mesmo infernal, trazendo destruição e misérias. Temos de considerar que esse animal, sob a vertente de criatura temível, participa da atividade noturna e clandestina, ou seja, corrompe-se para obter riqueza e dinheiro, o que faz com que seja tomado como a imagem da cupidez e da ambição.

Como afirma Jankélévitch, a lítote irônica é uma arma pacífica que sugere ao invés de exprimir, e seu efeito provocador facultava uma espécie de fantasia profunda, permitindo que identifiquemos em Luís da Silva o seu desesperador intento para se libertar da imagem de rato, desvinculando-se da condição de ser subjugado, subserviente, inferior e, principalmente, desgraçado. Objetivando essa libertação, o narrador procura associar a sua imagem ao gato, felino que simboliza a força, a sagacidade e a agilidade; animal que triunfa sobre os inimigos, sobretudo, destruindo ratos. Embora o gato preto tenha a sua imagem associada à superstição, ao mau agouro, a metáfora gato está preponderantemente ligada ao triunfo e à superioridade.

O narrador procura associar a personagem de Julião Tavares à imagem do rato: criatura artificial, hipócrita e, por isso mesmo, odiosa; ao mesmo tempo em que não nega a associação da imagem do adversário com o gato, pois Tavares tem dinheiro, poder, propriedade e mulher. Dessa forma, temos um processo de zoomorfização, apanágio de uma mente que reifica as relações humanas, animalizando-as ou coisificando-as, em que o forte domina o fraco, promovendo a mutilação do dominado, que se torna autômato, obedecendo às

cegas o dominante. Teríamos, sob essa vertente, duas classes: a dos dominados, da qual Silva tem horror, e a dos dominantes, à qual aspira.

Desse modo, a identificação de Luís da Silva com Julião Tavares funciona antiteticamente e ao mesmo tempo é ambígua, como um imperativo e um interdito: Luís da Silva deve ser como Julião Tavares, e não pode ser como Julião Tavares. O que Silva ambiciona é a posição de Tavares, para ser gato, porém, símbolo dessa superioridade, ele precisa pertencer à mesma classe social e ter os mesmos recursos do oponente. Por outro lado, Silva não deseja ser rato, símbolo da inferioridade do adversário, que supostamente mantém uma conduta pautada pelo fingimento, por meio de relações inautênticas de sentimentos, em que predominam os interesses pessoais, com o conseqüente empobrecimento humano.

Mesmo esforçando-se para ter a sua imagem ligada ao felino, é apenas no universo subjetivo de sua imaginação que produz uma realidade paralela, efêmera e fragmentada, que o protagonista consegue creditar a si mesmo a imagem de gato ordinário: supondo-se numa situação em que pode tirar proveito de Marina, sua vítima e presa, imobilizando-a na posição de rata. Neste contexto fantasioso, o protagonista, fugindo da imagem de rato, animal desprezível, que vive só e somente encontra prazer aparente, deseja ter sua imagem associada ao gato, animal sedutor, que caminha conquistando e consegue prazer real. Todavia, ao levantar a hipótese e a conjectura de que pode pertencer à classe desse último, o narrador, perseguido pela imagem do rato, só consegue prazer aparente e, passamos a constatar que, mesmo em sua idealização da

realidade, ele não consegue se libertar da imagem de dominado. A metáfora gato aplicada a si mesmo é símbolo do engano, promove a auto-ilusão, servindo para acentuar a tensão íntima de Luís da Silva, já que a metáfora não se completa: faltam-lhe a força, a agilidade e a sagacidade presentes em Julião Tavares, burguês pertencente à elite alagoana. Invalida mais ainda a auto-ilusão ao se deixar seduzir pela *faísca dos olhos azuis*, simbolicamente representando a sagacidade e a agudeza da gata Marina, mulher observadora, provocante e esperta; por isso mesmo, é ela quem se encontra na posição de superioridade, deixando a ele, mais uma vez, a incômoda posição de dominado.

Por outro lado, a fantasia erótica que perpassa pela mente de Luís da Silva, fazendo com que veja a realidade deformada, é uma tentativa de fuga da realidade opressora. Considerando-se impotente para mudá-la, desfigura-a, apega-se a conjeturas e probabilidades, por meio de um processo que tem a finalidade de propiciar a liberdade que não possui diante do que o perturba.

O narrador intenta atingir os seus objetivos por meio do processo de atualização de suas experiências, escrevendo suas memórias, e até certo limite ativa a liberdade sonhada e liberta os seus desejos recônditos, ao ponto de sentir um prazer sádico ao imaginar Marina serrada. Objetivando uma pretensa superioridade, a imaginação exerce predominância em seu comportamento e em suas reminiscências, produzindo formas estereotipadas, que constituem personagens deformadas, ligando-se às suas fantasias e aos seus desejos, que por sua vez são projetados por uma mente em conflito. Como



podemos observar, a Marina idealizada é uma personagem mutilada, que se choca com a realidade cotidiana: “Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba” (p.82).

Os desejos do protagonista dão vazão à emoção e, ao mesmo tempo frustram-no, pois estão associados à fantasia. Dessa forma, sendo absorvido por uma espécie de sugestão hipnótica, criada pelo seu próprio âmagô, observamos que a ênfase dada à imagem de rato é o reconhecimento de sua fragilidade e de sua submissão diante da realidade.

Há ainda uma evidente sugestão de sadismo no episódio imaginado: assumindo, momentaneamente, o papel de pessoa sádica, Silva quer parecer forte e dominador, sugerindo que Marina, objeto de prazer, seja fraca e submissa. Contudo, ao procurar identificar a sua própria imagem com a de um forte, o protagonista não consegue desvincular-se da dependência daquela sobre a qual aparentemente exerce o seu poderio. Esta dependência, inconsciente em Luís da Silva, é a expressão da incapacidade individual para ficar sozinho, é um esforço desesperado para mostrar força, simulada na falta de força autêntica. Nesse sentido, o fenômeno do sadismo é essencialmente produto do instinto de fuga da realidade, oriundo de sua insegurança, motivando uma espécie de satisfação ilusória em relação ao instinto sexual e ao intelecto.

A estratégia de mostrar-se irremediavelmente isolado das pessoas e do mundo, que não pensam como ele e nem o entendem, é um recurso retórico de vítima que o narrador emprega para atrair a simpatia do leitor. Na posição de dominado deseja que as reações emocionais que o afetam também nos



afetem, evidenciando uma estratégia por meio da qual deveríamos estar do seu lado, apoiando-o e torcendo por ele. Ao manifestar o desejo de ser reconhecido pela opinião pública, mediante a prática da literatura, o que o levaria à posição de dominante, revela uma reação ambígua perante essa aspiração: de uma lado, o antigo rato social afirmar-se-ia no círculo do poder, tornando-se forte; por outro lado, mostra o seu aparente desprezo pelas máscaras sociais por meio das quais o ser humano é absorvido pela automatização da existência, transformando-se em coisa, indiferente ao próximo, desdenhando sentimentos, articulando o processo de reificação humana:

Certos lugares que me davam prazer tornam-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 beijo, 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. (p.7)

Percebemos neste trecho o repúdio à automatização, com uma crítica inflexível ao sistema capitalista, responsável por uma escala de valores determinada pela fortuna, como se a vida se restringisse a negócios com fins lucrativos, à compra e venda de coisas, de favores, e de posições; os escritores tornam-se mercadorias, metonimicamente presentes em suas obras, que implicam um produto que deve agradar à burguesia e gerar lucros.

Considerando-se puritano e pudoroso, o narrador-protagonista não sente constrangimento em chamar os escritores de prostitutos, que escreveriam por dinheiro para sobreviverem numa sociedade competitiva; fazendo da literatura um negócio, que ele aparentemente condena. Este é o posicionamento ideológico que Silva quer evidenciar ao leitor como norteador de sua integridade moral; entretanto, no seu discurso ambíguo e contraditório, também ele é guiado pelo desejo de ascensão social e visa ao aplauso da opinião pública, identificando-se assim com os autores que satiriza.

condena
o escrever
por dinheiro
mas ele
também
quer isso.

Projeta-se assim a duplicidade da personagem: de um lado o literato íntegro, que formaliza uma concepção brechtiana da obra de arte, negando-a como objeto de consumo¹¹. De outro, na condição de literato inexpressivo, Luís da Silva acredita que o importante é a venda do livro, transformado em mercadoria, para o sucesso do escritor. Sucesso que o levaria a impressionar o público, e, sobretudo, Marina. Mediante o processo irônico, constatamos que ele gostaria de estar no lugar dos autores *que mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lapa*. O narrador revela que o seu discurso, além de estar envolvido por uma retórica com base no *crer*, também está permeado pela simulação irônica; paradoxalmente, muito mais do que condenar essa situação, ele elabora uma realidade paralela na qual

¹¹ Benjamim enfatiza o posicionamento de Brecht, que declara que a partir do momento em que a obra de arte se torna mercadoria, não mais se lhe pode aplicar a noção de obra de arte, visto que devemos – com prudência e precaução, mas sem temor – renunciar à noção de obra de arte se quisermos conservar a função da própria coisa que queremos designar. No século XX, com a reprodução em série da obra de arte, busca-se atender aos interesses da sociedade capitalista, e dessa forma, a preponderância absoluta do seu valor expositivo lhe empresta funções inteiramente novas, entre as quais pode ocorrer que aquela da qual temos consciência – a função artística – apareça como acessório. (1969, p.217)



ambiciona ser igual aos escritores que expõem o seu trabalho nas vitrinas, indicado seu desejo de sair do anonimato para a fama. Nesse sentido, o importante é a venda da obra, mesmo que isso represente perda da qualidade da função artística.

*ele é ambíguo
ora defende uma verdade
ora a condena.*

Notamos que não podemos ter segurança quanto ao seu posicionamento crítico referente às pessoas e à vida, já que joga com dois extremos, ora defendendo, ora negando o que supúnhamos ser uma verdade. Essa situação narrativa instaurada pelo narrador compromete a sua tentativa de redução de distância emocional com o leitor, detectamos que está em campo um narrador memorialista e dissimulador.

Este narrador, em seu processo discursivo, não nega que vive apegado a suposições e dúvidas na sua tentativa de entender o comportamento das pessoas que o cercam. Quando o faz, idealiza, criando uma realidade paralela à realidade exterior:

Quando vinha o silêncio, detinha-me na sala de jantar, contígua à outra sala onde a súcia se regalava, punha a mão atrás da orelha, continha a respiração. Furava com os olhos a cal que descascava e dava ao muro aparência de uma cara sardenta, furava o reboco. No outro lado da mesa num desarranjo, restos de comida, pontas de cigarros, nódoas na toalha, garrafas abertas, os dois juntos, perna com perna. D. Adélia, encostada ao fogão, respirava fumaça, engelhava as pálpebras, gemia uma desculpa: — “É a mocidade.” Estava invisível e escaldava os dedos torcendo o pano de café. Os dois grudados, cochichavam, esfregavam-se. Alguns botões tinham saído dos lugares. Afinal tudo era suposição. Talvez d. Adélia estivesse ali, um pouco afastada, os olhos atentos, observando tudo o que se passava por debaixo da mesa. (p.97-8)

O narrador-protagonista declara explicitamente que possui uma mente fértil, sendo capaz de se auto-iludir e de conjeturar sobre as ações das personagens, assim como as que se desenrolam na casa da vizinha. Em consequência, o plano da imaginação se sobrepõe ao da realidade e a descrição de suas reminiscências não se apóia no que os seus olhos vêem da realidade exterior, ao contrário, está aliada ao processo imagístico, que por sua vez reflete o estado emocional que envolve sua visão intimista.

Está claro que até podemos protestar contra esse enfoque seletivo das visões exteriores e contra a manipulação das visões interiores, que são uma estratégia retórica fundamental de seu subjetivismo, com o intuito de destruir nossa segurança convencional no palpável e no concreto, mas não podemos nos omitir quanto a acompanhar o que se passa na mente desse narrador, cabendo-nos o papel de nos precavermos contra as suas sugestões e de realizarmos a nossa própria interpretação.

Observamos que, procurando organizar e entender as suas experiências fragmentadas, Luís da Silva destaca que entre ele e Julião Tavares ocorriam diálogos irônicos, em que Silva se subestima, assumindo o papel de fraco e ignorante, ao mesmo tempo em que alude a Tavares como personagem que é símbolo do engano, um indivíduo mau que deseja parecer bom, e também um pseudo-sábio que deseja parecer intelectual. Essa estratégia nos remete a Sócrates, que fazia o jogo da dissimulação irônica, parecendo ingênuo; na verdade, porém, escondia o seu jogo, de modo que da sua aparente fraqueza emergia a força de seu espírito, levando pânico e confusão ao seu interlocutor.



Não conseguindo suplantar a força exterior de Tavares, representada pelo traje elegante, símbolo do poder econômico, Silva assume o papel de vítima ingênua afrontada por um indivíduo aparentemente polido, mas, na essência, artificial, produto do sistema capitalista:

A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão.

Julião Tavares falou sobre a política do país. A enxurrada cobria-se de nódoas de gordura, que se alastravam.

Ia lá discutir com aquele bandido? O meu desejo era insultá-lo.

– Nunca estou em casa a esta hora. Estou no serviço, percebe? Sou um homem ocupado.

– Perfeitamente, respondeu Julião Tavares. Uma vida cheia, uma vida nobre, dedicada ao trabalho.

Só a pontapés.

– Muito bonito, seu doutor.

Ultimamente, embora repugnado, eu o tratava por você.

– Uma coisa é jogar fora frases no trabalho alheio, a outra é pegar no pesado.

– Todos nós temos as nossas obrigações, homem. Cada qual sabe onde o sapato lhe aperta.

Olhei os pés dele, e o meu ódio aumentou:

– Os seus pés não devem apertar muito.

– Acha?

Baixei a cabeça, mordi os beiços para não gritar desaforos que me subiam a garganta e que eu engolia, pus-me a marchar na sala estreita, batendo os calcanhares com força. (p.78-9)

Neste diálogo que é marcado pela presença da ironia, predomina, no discurso de Luís da Silva, a dissimulação e pouca sinceridade; acreditando que o mesmo acontece com o discurso de Julião Tavares, o protagonista emprega um discurso artificial, procurando disfarçar o seu ódio ao mesmo tempo em que tenta compreender a retórica do outro.

Para inverter o jogo, Luís da Silva assume o papel de operário que, se exteriormente é pobre, interiormente seria forte pela força do trabalho e pela incorruptibilidade, e deseja que vejamos o adversário na função de burguês que pelo contrário, se exteriormente é rico, interiormente seria fraco pela ociosidade e corrupção.

Assumindo a postura de vítima que seria agredida intelectualmente por um indivíduo desleal, mediante um discurso fraudulento, o narrador, ao descrever os diálogos com o inimigo levanta hipóteses e probabilidades para o comportamento e ações do outro, preso a um ódio profundo, considerando-os artificiais.

Utilizando-se de um discurso dissimulador não só como elemento de defesa, mas também como elemento de ataque, numa tentativa de se sobrepor ao outro, Luís da Silva acaba se sentindo encolerizado e furioso com a retórica de Tavares. Acreditando que é oprimido pela segurança que Tavares mantém na vida de relações convencionais, faltando-lhe a mesma auto-suficiência para empregar a máscara do engano de que o algoz aparentemente se utiliza diante das circunstâncias e das situações vividas, o narrador deseja que vejamos o oponente como símbolo de um implacável sistema social, produto de uma insensível sociedade competitiva na qual alguém pode fazer fortuna, desde que não olhe muito reto e consinta em explorar e pactuar, como é o caso, para o narrador, dos Tavares. Nessa sociedade, o indivíduo reproduziria a vida dos que a formam, em vez de enfrentar o sistema, conseqüentemente, *o lasciare come sta* se torna a justificativa para não ser devorado pelo mercado seletivo. Isto fica patente

quando o narrador se mostra indignado com a afirmação de Julião Tavares, de que Tavares pai, chefe da firma Tavares & Cia., é um talento notável, porque acumulou capital e fez fortuna.

Enquanto continua com suas misérias, pesam sobre Luís da Silva as conquistas da elite burguesa; não conseguindo passar indiferente diante dessa situação procura subsistir, mais do que isso, aspira a pertencer a essa elite. Nesse contexto, acredita que Tavares se aproxima das pessoas por interesse, o que resultaria numa provável vida inautêntica¹², desprovida de verdadeira afetividade.

Para se libertar da opressão da realidade exterior de que se julga vítima, Luís da Silva acaba transferindo sua tensão para uma realidade paralela e justaposta; entretanto, ao invés de constituir uma rota de fuga, esta acaba intensificando o seu martírio, evidente em seus monólogos:

Tempo parado

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que me estirava no colchão duro, longe de tudo. (p.226)

A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinhá Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros, e os vagabundos, vinham deitar-se na minha cama. Fernando Inguítai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades. – “José Baía, meu irmão, há que tempo!” As crianças

¹² Utilizamos a terminologia de Georg Lukács, apresentada em *Teoria do romance*; e de Lucien Goldmann, em *Sociologia do romance*, na qual nos apoiamos, salientando o fato de que não temos a intenção de nos prendermos a uma análise sociológica de *Angústia*.

corriam em torno da barca. – “José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!” Acomodaram-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. Iamos descansar. Um colchão de paina. (p.235)

Nestes dois fragmentos ocorre a representação do fluxo de consciência do narrador. Representam o ápice do estado de angústia que o envolve, ao ponto dele entregar-se ao devaneio. Este devaneio absorve o plano temporal, transformando-o em atemporal, originando o tempo psicológico que implica a percepção e a progressão mental do protagonista, além de um aprofundamento no campo de hipóteses e probabilidades. O discurso reflete uma temporalidade difusa, sem fronteiras e sem balizas, experiência de um tempo espesso e relativizado em função da peculiar consciência do protagonista que o vive; nesse tempo já *não há horas*, dissipa-se o tempo cronológico, *o relógio da sala de jantar pára*, abrindo-se uma incursão no tempo subjetivo, articulado pela fluidez da memória. Neste se inter cruzam e se imiscuem referências da realidade exterior com imagens de uma realidade utópica, por isso mesmo movediça e inconsistente.

Ao descrever e analisar a urdidura do tempo interior, o narrador cria um plano de vivência atemporal, dominado por um êxtase angustiante, e um único vínculo o prende à realidade exterior: *a réstia de luz que descia a parede*.

Nesse arroubo desconfortável, o protagonista contempla imagens fantásticas, oníricas, insólitas, que refletem seu estado psíquico. O monólogo interior configura-se, então, como sendo uma atividade do

eu-protagonista que procura se autoconhecer, empreendendo uma tentativa de fuga do seu eu-angustiado. É, porém, uma fuga impossível, fazendo com que continue levantando conjeturas sobre pessoas e coisas, ao mesmo tempo em que reitera o seu papel de criatura humilhada perante uma existência cruel e desumana.

A multidão que vem deitar-se na sua cama é constituída por seres que vivem e por outros que já morreram, sendo que conviveu com alguns dos últimos, e convive com alguns dos primeiros. Todos ligados afetiva ou psicologicamente à angústia de Silva. Essas imagens, que parecem excepcionais, mesmo que estejam ligadas a um plano atemporal e a um espaço de isolamento, fazem parte da crise íntima que o tortura, intensificada com a simbologia de *figurinha insignificante*.

Na tentativa de eliminar de si a imagem de animal acuado, ele procura se definir como um autêntico ser humano; todavia, essa imagem reificadora de dominado, de um rato social que se move pela vontade dos outros, um ser fraco e inferior, representa, para ele, verdadeira carência afetiva e espiritual.

Essa vivência privada e íntima do tempo reflete o pesado isolamento que o narrador impõe a si mesmo, constituindo uma tentativa infrutífera de evasão da angústia. Ainda que esteja no silêncio de seu quarto, ele não consegue encontrar uma esperança, ainda que mesmo utópica, para vencê-la.



Percebemos que esse mergulho interior de Luís da Silva permite que façamos, em alguns aspectos, uma aproximação dele com Raskolnikov, o herói de *Crime e Castigo*, de Dostoievski.

Em *Angústia*, Luís da Silva exprime a agitação do espírito por meio de imagens que o perturbam, sobretudo a de Julião Tavares, provocando-lhe a sensação de nojo profundo, aterrorizando-o, como vimos anteriormente, quando ele a associou à viscosidade. Em *Crime e Castigo*, Raskolnikov é supliciado pela imagem de Alena Ivanovna, fazendo com que sinta ódio e medo.

Ambos vivem mergulhados em profunda meditação e estimulam o pensamento em breves ou longos devaneios, ligando uma possível realidade imaginária à realidade exterior, configurando dois universos paralelos que afetam e influenciam suas personalidades:

Penso nos namorados que se atracavam junto a uma vitrina, em posição incômoda, no operário que tem fome e ameaça o patrão, na criança que chora perdida, chamando a mamãezinha. Tudo foi visto ou ouvido de relance, talvez não tenha sido visto nem ouvido bem, mas avulta quando estou só – e distingo perfeitamente a criança, o operário faminto, os namorados que desejam deitar-se. 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. De repente um grito, uma palavra amarga, um suspiro – e algumas figuras se criaram, foram bulir comigo na cama. (p.134-5)

Ao espírito apresentavam-se-lhe pensamentos estranhos ao seu desígnio, mas a sua duração era rápida. Quando passou junto do jardim Iussupof imaginou que seria útil colocar em todas as praças públicas fontes que refrescassem o ar. Depois, por uma série de transições insensíveis, pensou que, se o jardim do Verão tivesse a extensão do Campo de Marte e se ligasse ao jardim do Palácio Miguel, seria uma maravilha. Interessou-se em

divagar sobre o porquê das pessoas, nas grandes cidades, não serem premidas, só pela necessidade, mas preferirem viver em bairros sem jardins e fontes, onde há lama, mau cheiro e imundície. Seus passos fizeram-no retornar em pensamento ao mercado de Feno e num instante voltou à realidade. – “Que asneira, é melhor não fixar o pensamento em coisa alguma.” (DOSTOIEVSKI, s.d., p.51)

Tanto Silva como Raskolnikov carregam um grande peso, envolvidos por uma intensa agitação mental; ao mesmo tempo em que manifestam um sentimento de repulsa à multidão, sentem necessidade de convivência, são impulsionados por um irrefreável instinto de sociabilidade.

Mesmo procurando o isolamento, concentram-se na crítica à vida e ao mundo, culminando com uma revolta surda que os esmaga, cujo resultado é uma impressão de desânimo. Convivendo com uma espécie de tortura interior, o pensamento de ambos idealiza imagens fragmentadas que não deixam de ser desejos recônditos de experiências ambicionadas ou aversão a experiências indesejáveis.

Com receio de serem massacrados pela pobreza, deixam transparecer um grito de revolta contra a burguesia, supostamente culpada pelo estado de miséria e dor que os afligem; paralelamente, há uma relação de empatia com essa mesma burguesia, pois aspiram a pertencer à elite, constituindo-se bons dissimuladores irônicos.

Ambos têm de adaptar-se à realidade que os aborrece e, para triunfarem, precisam de renunciar à realidade idealizada. Envolvidos por uma realidade ambígua, simultaneamente aspiram a ser autênticos com uma relação



individual e social plena, e a se libertarem de um cotidiano artificial, alienante e degradador, que os torna heróis problemáticos¹³. Para Goldmann, o desenvolvimento da burguesia e do capitalismo levam o herói problemático ao conflito, pois ao mesmo tempo em que é pressionado à busca de valores quantitativos: individualismo, poder, dinheiro e erotismo, valores prestigiados nesse contexto; também é impulsionado pelo individualismo liberal à busca de valores qualitativos: liberdade, igualdade, direitos humanos e desenvolvimento da personalidade. Dessa forma, esse herói percebe que o dinheiro e o prestígio social são valores absolutos na sociedade e passa a enfrentar a ameaça de se converter em *objeto*, perdendo progressivamente a autonomia para a expressão de seus sentimentos, ocasionando o esfacelamento de sua própria identidade no conjunto da estrutura de relações inter-humanas.

Acreditamos que tanto Luís da Silva quanto Raskolnikov buscam encontrar valores que deveriam reger a relação deles com os homens, e ao tomarem consciência de que entra em choque contra essa aspiração um outro tipo de relação orientada tanto por atitudes e pensamentos dissimuláveis, como por valores artificiais, eles se sentem estilhaçados pela miséria cotidiana e pela miséria espiritual, restando-lhes duas opções: a adaptação ou a luta.

Criticando a elite burguesa, eles denunciam a exploração sofrida pela baixa burguesia. E sendo incapazes de encontrar uma solução racional e

¹³ Goldmann salienta que, vinculado à sociedade burguesa e capitalista, esse indivíduo constata a impossibilidade da autonomia e do desenvolvimento autêntico de sua personalidade baseada no acúmulo de bens e capital, mas ao mesmo tempo mantém uma atitude passiva, por meio da qual se destaca uma personalidade atormentada pelo sentimento de impotência, perante uma sociedade coisificada. (1967, p.18)

concreta para alterar essa situação, os protagonistas que, aparentemente, buscam uma autêntica realização humana, deparam-se com uma realidade adversa contra a qual protestam e na qual se julgam impotentes e solitários. Por isso buscam refúgio na subjetividade contra a alienação e a pressão do mundo social, sob o risco de se embrenharem numa outra vertente de alienação: a da evasão.



3. VISÕES DA REALIDADE

interior x exterior

Angústia constrói-se pela justaposição entre realidade interior e realidade exterior. O narrador memorialista projeta o seu tormento para o mundo que o cerca; ocorre, assim, a materialização do homem dilacerado, e o próximo passa a ser a duplicação desse ser, de seus desejos, de sua revolta.

O fluir monótono e lento da existência no plano subjetivo está envolvido por referências à marcação cronológica exterior no processo de inter-relações humanas, criando uma contigüidade de realidades, que representa a mente tensa e angustiada de Luís da Silva. A própria projeção do mundo interior no mundo exterior e os efeitos deste naquele é uma tentativa por parte do protagonista de encontrar-se com a sua verdadeira imagem, supondo-se capaz de romper com as ilusões do presente e do passado.

Surge-nos um indivíduo em permanente crise existencial e o processo de reconstituição da infância nos fornece um mundo estilhaçado, tanto pela percepção falha e incompleta, como pelas interferências do devaneio e da imaginação superexcitada, resultando numa contínua deformação de suas próprias experiências.



O narrador memorialista vê as pessoas e o ambiente conforme seu estado interior, passando ambos a ser ramificações do que ocorre em sua própria alma, que ora alberga desejos selvagens e brutais, ora uma natureza pudica e ingênua. Por outro lado, vale ressaltar que a cidade é o ambiente que se assemelha a um inferno de suplícios, à maneira daquele revelado por Dante, e, aparentemente, Silva finge estar em paz com a própria consciência e com as pessoas. Constatamos que, na reconstituição dos fatos e pessoas que marcam sua vida exterior, a narração mergulha numa visão até certo ponto surrealista, em que seres e coisas assumem aspectos e proporções determinados pelos desejos, temores e suposições de um eu confuso e perturbado.

3.1 RECONSTITUIÇÃO DA INFÂNCIA

Luís da Silva deixa-nos perceber que as impressões que a sua memória consegue captar da infância, representadas pelas cenas e situações vividas, imprimem dimensões subjetivas ao seu relacionamento cotidiano, fazendo-se ativas ou passivas, em desdobramentos positivos ou negativos.



Na vida de inter-relações o indivíduo teria de ser forte para enfrentar as misérias, iniciando sua luta já no ventre materno. Nessa batalha que deveria empreender para se afirmar como forte, estabelecer-se-ia uma corrente ponderável da transitoriedade do bem e do mal.

A força maior nesse combate que se realiza no domínio da afetividade é o amor, cujo triunfo acarretaria uma vida plena e autêntica; por outro lado, a esterilização resultaria na derrelição do ser. A aproximação das pessoas em busca desse amor poderia ou não ser pautada pela convivência e pela dissimulação, produzindo ilusões interiores, o que levaria o amor a escapar sutilmente da ambição humana. Teríamos, então, atos e gestos envolvidos por máscaras humanas e pela acomodação afetiva entre as pessoas.

Na condição de funcionário burocrático da Fazenda e de jornalista, em Maceió, Luís da Silva acostumou-se a receber ordens, sendo absorvido por uma vida mesquinha, escrevendo artigos elogiando o governo, agüentando passivamente todo tipo de desaforos. Percebemos que, com a decadência socioeconômica do avô, o protagonista teve de suportar inúmeros sofrimentos físicos e morais para atingir a frustrante posição de pequeno-burguês, representando a etapa final de domínio do patriarcalismo rural, acompanhado do esfacelamento da tradição familiar, comum no nordeste brasileiro. Seguindo de perto esse movimento de decadência da família, Silva teve de reconstruir seu mundo: partindo da zona rural, mendigou em Maceió, dormiu em bancos de jardins, enfiou-se em pensões que eram verdadeiros chiqueiros, gastou-se na caça

a pistolão, para, aos trinta e cinco anos, considerar-se um homem de ocupações marcadas pelo regulamento, um valor miúdo, uma espécie de níquel social, oprimido pela sociedade. Todos esses fatos contribuem para que o narrador não aceite o mundo em que vive, levando-o a uma crítica veemente às pessoas e à sociedade.

Ora, o processo de reconstrução de experiências é elaborado por um narrador que, na situação presente da enunciação, sente-se frustrado e desencantado diante de uma realidade hostil; por isso mesmo, o ato de rememorar um tempo supostamente favorável se torna uma necessidade imperiosa, sem o qual não é possível compreender sua própria condição de ser humano. Todavia, o infortúnio que o incomoda interfere em suas reminiscências e mesmo que ele creia que esse período tenha sido um tempo de aprazimento lúdico, de realidade encantada, observamos que as próprias lembranças intensificam seu vazio interior.

A infância é marcada pelo conflito da incerteza em face da auto-afirmação e pela necessidade de relacionamento afetivo com outros seres humanos. Chocam-se uma suposta fase áurea com o naufrágio das aspirações: as imagens fragmentadas dessa fase invalidam a credibilidade da visão da infância como paraíso perdido. Assim, a frustração afetiva estava presente no menino maltratado e humilhado, que não teve o amor dos familiares, vivendo desde cedo a experiência da solidão. Se ele busca viabilizar uma provável felicidade de seu tempo de criança, fica evidente no contexto que a realidade era bem outra, e o visualizamos triste e marginalizado:

Meu pai cochilava, encostado no balcão. Na saleta de nossa casa, por detrás da bodega, eu recordava as lições, entorpecido. Enfiando os olhos pela janela, via na rua o meu vizinho Joaquim Sabiá, fazendo construções com areia molhada. Havia um grande silêncio, um silêncio incômodo. Às vezes punha-me a tossir para me convencer de que não tinha ficado surdo. (p.16-7)

Eu queria gritar e espojar-me na areia como os outros. Meu pai estava na esquina conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Por isso cresci assim besta e mofino. (p.120)

Como se pode ver, há uma distância afetiva muito grande entre pai e filho, a falta de comunicação gera uma espécie de desumanização no menino. Camilo Pereira da Silva surge como uma figura negativa na vida de Luís da Silva. O pai, acomodado e apegado a uma vida ociosa, assiste à ruína da família, preenchendo o tempo com leituras de romances, procedimento que, de certa forma, acaba influenciando decisivamente na personalidade do filho: Luís da Silva tenta sobreviver afetivamente escrevendo ficção.

Não podendo contar com o apoio paterno e tendo de conviver com uma pessoa que faz temida, a criança cresce sem saber o que seja o diálogo amigável com o pai, sente-se rejeitada, sem afeição, pressionada por uma severidade que a amargura.



O relacionamento entre pai e filho é pontilhado por hiatos de silêncio, e quando ocorre uma pseudocomunicação, Camilo Pereira da Silva se impõe por uma autoridade baseada na violência. O menino desenvolve uma submissão cega, com forte sentimento de inferioridade; revoltado, não sabe amar o pai, principalmente pelo sadismo agressivo que acompanha a autoridade paterna, que encontrava prazer no sofrimento do filho:

O poço da Pedra era uma piscina. Antes de entrar nela, o Ipanema tinha dois metros de largura e arrastava-se debaixo dos garranchos de algumas quixabeiras sem folhas.

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. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e liberei-me disso. (p.15)

Esta forma sádica pela qual Camilo Pereira da Silva introduzia o filho no poço da Pedra pode ser definida como uma espécie de rito iniciático, cujo objetivo é introduzir a criança no mundo do adulto, contudo este processo executado por Camilo indis põe o filho para essa realidade, tornando-o um adulto desajustado. A sua entrada nesse mundo torna-se dolorosa e traumática. Não podemos nos esquecer de que a água é fonte de vida, meio de purificação, porém a imersão de Silva no poço da Pedra, serve, ao contrário, para perturbá-lo, torná-lo inseguro, contaminando-o para sempre de uma raiva surda; acontece assim um

antibatismo¹⁴, tornando incompreensível e sem sentido, para o menino, a vida que o pai lhe oferece.

A criança lutando contra esse legado hereditário e ao mesmo tempo condicionada por ele, demonstra em seu íntimo a ânsia irredutível de ser livre e feliz. Ao aspecto doloroso da constante repreensão paterna como fator de formação ética, alia-se a falta de amor da mãe, caracterizando-se esta pela ausência na formação da personalidade do filho. A idéia da mãe está completamente dissociada dos pensamentos do menino, que não se lembra dela e nem mesmo se ressentido de sua falta física. Só no fim do romance, em momento de devaneio, ouvindo uma vitrola à distância, confunde a voz que ouve com a da mãe a cantar, simbolicamente constituindo uma espécie de desejo de retorno ao ventre materno, e em sua necessidade de segurança e proteção, essa imagem da genitora, constituir-se-ia num provável retorno à fonte de vida.

O drama interior da criança condiciona um indivíduo que, exteriormente, é subserviente à autoridade paterna, e, interiormente, é um indivíduo desamparado, medroso, angustiado. Naturalmente, tendo de sacrificar-se por não aceitar o comportamento paterno, o menino sente-se castrado, tolhido nos ideais de ser humano, no desejo de liberdade e amparo. Até mesmo o direito à palavra lhe é negado, surgindo, conseqüentemente, o isolamento e a impressão de ser bicho, a sensação de prisão interior e de

¹⁴ Chevalier mostra que na liturgia das diversas confissões cristãs, há duas fases de alcance simbólico: a imersão e a emersão, símbolos de purificação e renovação. A *imersão* indica o desaparecimento do ser pecador nas águas da morte, ocorrendo a purificação por meio da água lustral, com o retorno do ser às fontes da vida; já a *emersão* revela a aparição do ser em estado de graça, purificado, reconciliado com uma fonte divina de vida nova. (1993, p.126)

incomunicabilidade. Tendo de resistir à pressão social exercida pelo pai e pelo mundo, o menino torna-se um adulto frágil, inseguro na sua busca de identidade e de valores próprios.

No fundo, a consciência de impotência do menino se intensifica com a impossibilidade de reação contra o pai e a decadência da família. É assim que Luís da Silva, no presente, percebe que o pai nunca lhe pôde servir de modelo; conseqüentemente, a miséria que o envolve não é apenas a falta de dinheiro, é sobretudo a falta de referências seguras.

Na necessidade incoercível de punir o genitor depois de morto, o narrador apresenta um retrato ridicularizante e deformante do seu cadáver:

Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheio de nós, as unhas roxas. Eram magros, enormes. O resto do corpo estava debaixo de um lençol branco, que fazia vinco entre as pernas compridas. Eu não podia ter saudades daqueles pés horríveis, cheio 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 do meu pai. Tudo aquilo era desagradável. – “Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita.” (p.18)

A figura do genitor, que nunca sofrera, em vida, repreensão por parte do filho, surge nesta imagem grotesca¹⁵ e caricata dos pés deformados. Enfatizando esse traço dos pés, é como se o filho se vingasse por meio de um grito de protesto. Essa apresentação do desvio físico de Camilo, consolida uma outra

¹⁵ Para Propp o grotesco encobre o princípio espiritual e revela os defeitos morais do indivíduo. (1992, p.56)

visão que o narrador deseja que tenhamos: a do desvio de ordem moral, a influência negativa da figura paterna em sua formação.

Embora Luís da Silva descreva a morte de Camilo como um acontecimento grave e sério, a ironia é a tela sobre a qual se abre passagem para o grotesco e para a sátira. A intenção não é o relato de um defeito, mas de uma deformação moral, com uma crítica ao espírito medíocre e violento de Camilo, uma vez que ele frustrou as expectativas do primogênito quanto a uma aproximação sentimental. Nesse contexto, o narrador constata que viver é uma grande tarefa, mormente dolorosa, e ainda que determinadas situações propiciem o aparecimento do humor, a vida permanece indiscutivelmente séria e o ato de crítica ao pai confirma sua posição de indivíduo que teme ser esmagado pela falta de comunicação.

Esse tipo de posicionamento crítico adotado por Silva é um apanágio de sua mente que se detém na focalização de fragmentos que constituem uma vertente obsessiva de sua própria personalidade. Parece-nos que esse posicionamento, ao mesmo tempo em que é uma tentativa de distensão emocional por meio do qual o protagonista busca extravasar sua mágoa interior, também serve para reforçar sua tensão, já que ele não consegue se livrar da imagem obsessiva do pai.

Outro aspecto relevante é que o próprio processo de caricaturização motiva uma crítica à passividade e à falta de capacidade de Camilo para manter a hegemonia da família. Surge-nos um ser fraco e covarde, que não ousa adaptar-se ao capitalismo e à burguesia, sendo conseqüentemente

arruinado pela incompetência administrativa e, paralelamente, temos um sertanejo rude que, segundo a visão do narrador amadurecido, também foi incompetente para orientá-lo e amá-lo. Vemos, dessa maneira, que a visão deformada que nos é apresentada de Camilo Pereira da Silva permite que o narrador realize uma crítica exacerbada, ao ponto de um sentimento de revolta dominá-lo quando da morte do pai.

Por outro lado, julgando-se vítima frágil diante da vida, Silva também não consegue adaptar-se ao capitalismo e à burguesia, e não aceitando o conjunto desse fenômeno, passa a recordar o avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. Enfatiza o tempo áureo de poder do avô, que, na condição de homem destemido, fazia suas próprias leis, não temendo a justiça e nem sendo subserviente àqueles que tinham autoridade, diferente do neto que, no presente, obedece cegamente às pessoas que têm autoridade e poder.

A autoridade de Trajano está baseada na força bruta, na violência, e o narrador o vê como um forte, corajoso e com segurança material. O avô arrogava-se o direito de usufruir de privilégios, porquanto desfrutava de prestígio junto às camadas inferiores da população e, porque dominava pelo dinheiro, dispunha de homens e coisas; para ele, os próprios meios de conservação da riqueza eram irreprocháveis.

No tempo glorioso para Trajano, o quadro social no sertão diferia substancialmente do meio urbano. A justiça e a ordem eram exercidas por indivíduos que, como ele, procuravam atender a interesses particulares, numa estrutura que lembra o feudalismo da Idade Média. No sistema feudal havia

cavaleiros que prestavam serviço aos senhores feudais, então conhecidos como suseranos, e, o sistema político, social e econômico no feudalismo se caracterizava pelo regime de servidão do povo. Comparando o feudalismo com a estrutura do sertão, notamos que também neste há o regime de servidão imposto aos escravos, e, posteriormente, com a libertação destes, passa a imperar uma sutil servidão imposta aos próprios sertanejos. Por isso é que, enquanto teve poder, Trajano foi soberano em Maceió, sendo temido e respeitado, como os suseranos da Idade Média.

Na organização do sistema feudal o cavaleiro contratado devia proteger a propriedade do senhor feudal e em troca recebia o pagamento em dinheiro e em concessões de pequenas extensões de terra. Dessa forma, vivia sob a dependência do senhor feudal e este também dependia daquele para manter sua segurança, fortuna e prestígio. Podemos fazer, sob esse aspecto, uma aproximação com a trajetória de Trajano, que pagava aos cangaceiros para protegerem sua família, e em troca, protegia-os da lei.

Essa aliança entre Trajano e os homens fora-da-lei permitia que ambos vivessem à margem da justiça, executando suas leis particulares:

Dia de Natal meu avô foi à vila, com a mulher, e encontrou no caminho o grupo de Cabo Preto, que se meteu na capueira para não assustar a dona, sinhá Germana, de saias arregaçadas, escanchada na sela, um mosquetão na maçaneta, não viu nada, mas meu avô fez um gesto de agradecimento aos angicos e mandacarus que marginavam a estrada. Quando a política de padre Inácio caiu, o delegado prendeu um cangaceiro de Cabo Preto. O velho Trajano subiu à vila e pediu ao doutor juiz a soltura do criminoso. Impossível. Andou, virou, mexeu, gastou dinheiro com habeas-corpus – e o doutor duro como chifre.

— Está direito, exclamou Trajano plantando o sapato de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz.

No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia. (p.28-9)

Na realidade, no trecho “meu avô fez um gesto de agradecimento aos angicos e mandacarus que marginavam a estrada”, a focalização externa indica que o uso da metáfora é uma estratégia de atenuação, um acordo implícito de Silva com a memória do avô para que sinhá Germana, mesmo depois de morta, não saiba que *angicos e mandacarus* personificam os cangaceiros, aliados de Trajano para ações criminosas. A consciência do observador irônico tem a liberdade de camuflar e não dizer abertamente o que os olhos do avô viam e que a avó estava impedida de ver. Com isso há um contraste entre aparência e realidade, destacando-se um movimento irônico acentuado pela metáfora, mediante o qual se identifica a vegetação com a imagem dos cangaceiros. Dessa forma, o narrador emprega o que Mücke chama de ironia observável¹⁶.

O avô age como um verdadeiro coronel do sertão nordestino. Soberano, rebela-se contra a própria justiça quando tem de defender seus interesses. Por essa razão se julga no direito de exercer uma justiça autônoma, justiça baseada na força e na violência. Essa observação nos confirma a hegemonia de Trajano junto à massa popular, inculta e miserável, que parte para a

¹⁶ Mücke mostra que na ironia observável o ironista apresenta algo como irônico, uma situação, como vimos nesse fragmento, ou uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença, etc. (1995, p.77)

revolta tendo como líder o prestigiado coronel que a organiza para derrubarem a cadeia e libertarem um criminoso, protegido de Trajano.

Na qualidade de protetor e benfeitor dos homens que lhe são leais, Trajano ignora a oposição do juiz de direito, e, simbolicamente, assume a posição de líder. Desse modo, o comandante desfruta de poder soberano e nem mesmo o vigário, representando o poder religioso, lhe causa temor, bem como o juiz de direito, representando o poder da justiça, também não o amedronta. Estamos diante de um quadro em que se destaca a figura de Trajano acima das instituições religiosa e judiciária.

Nessa evocação do protagonista, o mundo da ordem era imposto pela vontade de Trajano, e o mundo da desordem era tudo aquilo que se opunha a essa vontade, já que o coronel queria controlar e manipular pessoas e coisas. Na essência, o mundo devia girar em torno da própria existência de Trajano, o que constituía uma visão frágil e ingênua diante da modernidade e do progresso emergentes com o capitalismo e a burguesia.

Examinando esse quadro, verificamos que nessa época áurea de força de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o narrador o vê como um mito, digno de veneração, acima do bem e do mal, superior a quaisquer instituições e às leis do Estado. Todavia, Trajano não se adapta ao progresso e o menino Luís da Silva presencia a decadência humana e social do avô, vê desmoronar o patriarca admirado e venerado, e vê esfacelar-se o mito do super-homem. O processo de desmitificação acentua sua crise existencial, repercutindo no presente, nas lembranças do adulto frágil e agonizado.

Passamos a compreender que Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva se prendeu ao ritmo lento da vida patriarcal e, sem estudos e conhecimentos, acabou perdendo prestígio, fortuna e autoridade. O capitalismo e a burguesia como elementos ativos e inteligentes, passam a promover o florescimento do meio urbano em Maceió: desenvolve-se o comércio e, no campo, apuram-se as técnicas agrárias, que logo se impõem e dominam.

Dessa forma, se Trajano é a figura que representa o patriarcalismo decadente, o capitalismo e a burguesia tornam-se os representantes de um novo tempo para o sertão brasileiro. Diante da visão pasmada e céptica de Luís da Silva, eles passam a ser os representantes cruéis da desumanização do homem, intensificando as desigualdades socioculturais, contribuindo para que se acentue a miséria entre a massa popular em Maceió, culminando com o crescimento do desemprego e com o aumento de favelas, quadro que contrasta com a riqueza da elite burguesa, com privilégios e prestígio:

Cidade grande, falta de trabalho. (p.10)

Do lado esquerdo são as casas de gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de conto de réis. (p.10)

Os casebres miseráveis trepam o morro, à direita, os palacetes têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. (p.11)

Ocorre uma contestação violenta à burguesia, se por um lado ela promove o progresso com o desenvolvimento de indústrias e máquinas, por outro, é responsável pelo desequilíbrio do indivíduo, engendrando no contexto social a insegurança, facultando as crises de valores ético-morais, bem como produzindo o abuso da autoridade, gerando expressivas somas de desconforto, de insatisfação e de instabilidade emocional. Esta dualidade manifesta a divisão da personagem: há uma parte em Luís da Silva que contesta o sistema capitalista e a elite burguesa, mas há também uma outra que deseja fazer parte dessa elite, estabelecendo-se uma luta íntima, em que ora propende para um lado, ora para outro, em meio a uma atmosfera de incertezas e dúvidas:

Apanhava os jornais esquecidos nos bancos e procurava os anúncios para ver se descobria trabalho, mas as letras dançavam, fugiam. Imaginava fortunas absurdas: dinheiro achado na rua, um roubo que nunca tive coragem de praticar. (p.162)

Constatamos que a situação do narrador, tanto no outrora como no presente, é desfavorável. Ainda que tenha cultura e inteligência, é pobre e convive de perto com a corrupção humana. Isso o mergulha na posição de frustrado e solitário, diante de um realismo social que o oprime: por consequência, não se adapta à realidade. Visualizamos um indivíduo que olha para o passado e

julga que é capaz de reconstruir a imagem do avô dominador, enquanto ele sofre a posição de dominado. Além disso, a vida que Silva leva num bairro pobre de Maceió o revolta, e como para se vingar das pessoas de sua comunidade, satiriza-as, dando ênfase a pretensos defeitos, como se a pobreza exterior fosse capaz de contaminar os indivíduos.

A tentativa de buscar repouso e tranquilidade nas recordações da infância, paradoxalmente, estimula e acentua sua perturbação. Como esse tempo é passado e já não pode dar a paz íntima a que Luís da Silva aspira, intensificam-se a carência humana e espiritual no adulto solitário.

O narrador quer que acreditemos que a infância tenha sido seu tempo de pureza e inocência, porém este é um discurso enganoso. Pelo que vimos até agora, quando era menino, Luís da Silva presenciou a decadência da família, assistiu à ruína do avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e do pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva. Conquanto estivesse em contato com a natureza, Silva não teve a liberdade para desfrutá-la, pois quando podia fazê-lo em companhia de outros meninos, a vigilância paterna impedia-o.

Todo esse panorama confirma a tese de que o narrador tenta iludir-se quanto à angústia que já o dominava na infância, acreditando, ou melhor, fingindo acreditar que viveu um tempo idílico. O que temos, porém, é uma visão do abandono sentimental da criança, orientada com dureza, sem o apoio afetivo por parte do pai e do avô, ambos mergulhados num processo de decadência financeira e moral, processo este que também tenta absorver o menino, que foge espantado e desorientado.

Analisando essa situação podemos contestar o ponto de vista do narrador, quando diz:

Entro no meu quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que eu era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, inocência, estou feito molambo que a cidade puiu demais e sujou. (p.20)

Vemos que não é a cidade que o corrompeu, a cidade apenas colaborou para que se acentuasse sua luta contraditória de valores e ideais, pois desde a infância, mediante o exemplo do avô, Luís da Silva passou a observar que o bem e o mal são relativos, moldando-se de acordo com o ponto de vista e os interesses particulares.

De certa forma, podemos dizer que a visão do bom selvagem defendida por Rousseau e que, implicitamente, também parece ser defendida pelo narrador, não tem consistência: em sua infância na roça o protagonista estava sendo corrompido pelos exemplos do avô e do pai. Alia-se a esse fato o seu isolamento das outras crianças. Sendo assim, o menino Luís da Silva conviveu com valores contraditórios, problemáticos, iniciando-se, nesse momento, sua divisão interior.

Não sabendo como resolver os problemas existenciais, Silva assume uma posição acomodatória para não lutar consigo mesmo, fugindo das

situações que exigem definição, apegando-se às pessoas que considera fortes e às quais obedece cegamente como superiores.

Toda essa problemática que interage no tempo presente influencia o ato discursivo do narrador que escreve suas memórias. O tempo da infância surge disperso; como é evocado pela memória, espaço movediço e atemporal, identificamos um narrador decepcionado, melancólico, que projeta esses estados para a realidade exterior. Talvez seja por isso que se patenteiam em suas reminiscências uma atitude de dúvida que reflete a fluidez da memória e uma suposta incapacidade de reconstruir fielmente a vivência de menino solitário e angustiado, agora visto pelo narrador adulto:

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. (p.110)

Observando essa colocação do narrador memorialista, notamos que o seu raciocínio é dominado por uma espécie de entorpecimento mental, fixando-se imagens infantis fragmentadas e esparsas, por meio das quais ele nos faz ver aquilo que lhe convém e que lhe agrada, constituindo uma estratégia intencional desse narrador, que seleciona fragmentos à sua vontade.

Essa estratégia discursiva confirma a observação de Genette, para o qual o narrador autodiegético é mais propenso à expressão da

subjetividade, pelo fato de ser interessado direto na história que relata. Assim sendo, a auto-análise que Luís da Silva empreende no discurso e que lhe poderia conferir uma posição de superioridade em relação à história que conta, é apenas aparente, já que ele está envolvido sentimental e emocionalmente com a história; conseqüentemente, essa falsa superioridade, denunciada pelo enganoso distanciamento, é própria de sua simulação e de sua dissimulação irônica.

A natureza estilizada de suas recordações infantis, de certa forma, é o próprio reflexo do relacionamento fragmentado e doloroso que teve com o pai e o avô; ao trazer a infância de maneira parcial, incorporando a fantasia à realidade, o narrador cria um discurso à imagem da criança isolada e marginalizada, vítima da decadência familiar.

A fragmentação do discurso corresponde à observação de Pouillon (1974), que pondera que o tempo como suporte referencial permite que as coisas aconteçam através do relacionamento humano, e sem este há apenas vazios no tempo. Vazios que nos revelam que o menino viveu uma espécie de isolamento dentro do lar, na sociedade; tempo e espaços preenchidos pela angústia, nos meios dos quais anulou-se como ser humano; conseqüentemente, o efeito dessa experiência configura um menino que interiormente se movimenta como um animal. Tudo isso contribuiu para que surgissem certas inibições: timidez, medo, insegurança; acompanhados de revolta e ódio, culminando com um desejo inextinguível de ser amado, gerando estados tensivos, que se projetam no mundo exterior.

Partindo dessa observação, consideramos que há no discurso memorialista uma mágoa moral, da qual Luís da Silva tenta libertar-se por meio da escrita. Mas parece-nos que para conseguir esse estado de relaxamento, de prazer, ele tem necessariamente de intensificar seu estado de tensão, senão de dor; por isso o prazer de escrever é acompanhado por uma dor que o precede, e a constatação do estado de vazio afetivo por parte dele, não o liberta dessa dor.

Estamos diante de um ser que tem uma implacável necessidade de afetividade. É isso que captamos em Luís da Silva, para quem a dor é positiva, como o é a alegria ao deter-se na recordação de José Baía. Assim, por meio da introspecção, ainda que momentaneamente, o narrador encontra um efetivo prazer; surge a euforia, tanto no homem amadurecido quanto no menino de outrora, envolvidos num halo de bem-aventurança. O narrador capta não só o que a criança sentia, como também se confunde com ela, revelando que o mesmo sentimento está presente em sua afetividade: uma enorme satisfação diante da figura do amigo real.

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, mostrando os dentes muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, menciona as orações mais fortes. Não me ensinou as orações para não quebrar a virtude delas, mas ofereceu-me conselhos, que esqueci. Tão bom José Baía! O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia. (p.195-6)

Este trecho evidencia que foi esta personagem quem despertou a afetividade do menino, propiciando-lhe a integração com o mundo lúdico e

encantado, por meio de suas histórias. Por essa razão se constitui numa espécie de mágico que, por alguns momentos, vem colocar um véu no realismo desencantado no qual está imersa a criança. Passa a simbolizar a figura do contador de *causos*, uma espécie de narrador anônimo que torna menos pobre a experiência comunicativa do menino. Embora seja um pistoleiro astucioso, Silva o vê como um grande amigo e irmão, que o alegra e diverte com suas histórias, sobretudo de onças, que representam narrativas e tradições do sertanejo.

A tensão emocional da criança diminui e nesses momentos de deleite, Luís da Silva mergulha no mundo mágico da aventura, mundo ficcional que o atrai. Dessa forma, as histórias de Baía o influenciaram para que cultivasse o gosto pela leitura e pela escrita.

Percebemos que, pessoa analfabeta, o amigo de outrora compensa sua falta de instrução com a facilidade de intercambiar experiências, por meio da tradição oral no nordeste brasileiro, tendo como matéria-prima a experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido e útil. É inegável que ele assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer, aliando-o à sua capacidade inventiva para estabelecer com a criança um verdadeiro relacionamento humano.

Podemos notar também que José Baía simboliza para Silva a pureza primitiva do sertanejo, e, conquanto seja criminoso, é incomum, elimina o inimigo habilmente como as onças de suas histórias: impõe-se pela violência e ninguém fala alto com ele ou lhe mostra cara feia, sendo temido. É o fogo da arma que lhe confere poder e que o engrandece na visão de Luís da Silva. Mas Baía não

é tão livre e independente quanto parece, ele mata a mando de patriarcas, como Trajano, que o dominam pelo poder do dinheiro; isso o narrador finge que ignora ou espera que ignoremos. Esta atitude é uma estratégia do protagonista para que não se desmitifique a imagem que acompanha essa personagem: imagem de herói, que procura reter, talvez para atenuar a decadência da imagem do avô e do pai.

3.2 SER SOCIAL: *AS MÁSCARAS*

Luís da Silva é um indivíduo que não se realiza como funcionário burocrático, como jornalista, crítico e nem mesmo como literato, já que não consegue ter as suas obras publicadas. O protagonista, então, intenta desvencilhar-se da realidade que o pressiona, apoiando-se, principalmente, em devaneios, que o levam ao monólogo interior e à expressão de sua subjetividade, que passam a constituir mecanismos de evasão por meio dos quais empreende uma tentativa de fuga da realidade exterior.

Podemos destacar uma cena que faz parte do cotidiano do narrador. Representando a trajetória do seu trabalho à sua residência,



Luís da Silva, à medida que o bonde avança, afasta-se da realidade exterior, evidenciando-se uma simulação irônica na representação dessa cena. O sujeito da enunciação declara negar-se à percepção dessa realidade, mas ao enunciar o que vê no exterior, automaticamente ele a afirma:

Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. (p.11)

Para Müecke a preterição, ilustrada por este fragmento, pode ser aplicada à pretensão irônica de não mencionar alguma coisa no enunciado, afirmando-a explicitamente, suscitando um jogo entre narrador e leitor. Na mesma direção, Jankélévitch considera que essa falsa negligência originada pela preterição é precisamente o escopo da ironia, que aparentemente demonstra haver uma desordem, mas camufla a mais rigorosa ordem.

A cidade e a sua miserabilidade, sobretudo a pobreza do bairro em que mora o protagonista, causa uma forte impressão negativa em seu espírito e, de certa forma, confirma que a decadência humana do avô e do pai, presenciada no campo, ameaça perpetuar-se nele, que assiste agoniado à evolução do tempo com o seu declínio humano. Perturba-o a sensação de que está sendo engolido por um abismo fatal que já absorvera sua família, e que agora deseja devorá-lo.

Aturdido, sem saber o que fazer, o narrador-protagonista, numa falsa tentativa de fuga, volta os olhos ao passado, que o perturba da mesma forma que o presente. Assim, a penúria que o envolve, supostamente imposta pelo capitalismo e pela burguesia devoradores, não se dissipa imediatamente da mente dele, configurando uma superposição da realidade à memória. Ainda que tenha a sua atenção dirigida para a infância, a pobreza do exterior é como se fosse contaminá-lo e aprisioná-lo, gerando uma perturbação que golpeia o seu espírito, da mesma forma que o atinge uma privação interior pela falta de autêntico relacionamento humano e pela falta de verdadeira afetividade. Além disso, o fato de as suas recordações estarem ligadas ao percurso do bonde, significam que são frágeis e que não trazem a segurança e o equilíbrio desejados:

Quando o carro pára, essas sombras antigas desaparecem de supetão – e vejo coisas que não me excitam nenhum interesse: focos de iluminação pública, espaçados, tão piongos como luzes do cemitério; um palácio transformado em albergue de vagabundos; escuridões, capoeiras, barreiras cortadas a pique no monte; a frontaria de uma fábrica de tecidos; e, de longe em longe, através das ramagens, pedaços de mangles, cinzentos. À medida que nos aproximamos do fim da linha as paradas são menos freqüentes. Os postes cintados de branco passam correndo, o carro está quase vazio, as recordações da minha infância precipitam-se. (p.12)

Por este fragmento, percebemos a superposição de realidades que seguem um ritmo alternado, contínuo, simulando o ritmo angustiado do ser, que é perturbado pela dor. Temos o presente em que vive dominado passivamente

pela dor da carência sentimental e espiritual, o presente da escrita que assimila essa mesma dor, o passado real, em que essa dor já marcava a sua presença, e a busca de um passado sonhado, que só serve para acentuar essa dor, já que Luís da Silva não tem como fugir de si mesmo.

Partindo do pressuposto de que o narrador tem medo de enfrentar a vida burguesa, quando surge Julião Tavares na sua existência, expoente deste tipo de vida, o protagonista passa a se sentir diante do inimigo: “Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor” (p.45).

A imagem de Julião Tavares passa a ser uma espécie de sombra obstinada que o aflige terrivelmente, irritando-o e despertando-o para o ódio, denotando uma reação emocional disfórica. Constatamos, nesse trecho, a presença explícita de um discurso avaliativo, manifestado pela presença efusiva de adjetivos, veiculando um juízo de valor depreciativo.

A visão do narrador está imiscuída de impressões subjetivas e particulares da realidade, por isso o conhecimento da personagem Tavares está relacionado à sua limitação focalizadora, e, ao apresentá-lo, amalgamam-se o que viu e o que a imaginação acredita e deseja ser Julião Tavares. Conhecer o outro, no caso de Luís da Silva, é estar preso às impressões subjetivas, bem como a enganos, pois a mente dele ao mesmo tempo em que está sujeita a limitações referenciais, está dominada por desejos, emoções e fantasias.

Nesta perspectiva, o narrador não se limita a emitir um julgamento desfavorável, empreende um verdadeiro ataque ao oponente. E não é só isso, denuncia um comportamento antiético da imprensa que desvirtua e manipula a *verdade*, produzindo informações inverídicas. Ora, o protagonista projeta seus próprios ressentimentos: a imprensa não apresenta Tavares tal qual a imagem que Silva constrói do oponente.

O registro avaliativo, contestando o discurso jornalístico, que utilizaria a máscara de um produto altamente confiável e seguro, põe em dúvida a credibilidade da imprensa, que atenderia a interesses particulares e escusos. Não podemos nos esquecer de que esse ponto de vista é paradoxal e irônico. Na condição de jornalista, cuja função seria a de ater-se aos fatos, Silva manipula as informações e escreve sob encomenda, principalmente redigindo artigos que elogiam o governo e exaltam políticos que lhe pagam para desvirtuar a verdade. Dessa forma, é a si mesmo que Luís da Silva, inconscientemente, está criticando, considerando-se que ele é um membro da imprensa, e, conseqüentemente, formador de opiniões, que, todavia, usa a máscara que lhe convém para enganar o leitor de jornal.

Ao dizer a Moisés, membro da imprensa, que a linguagem escrita não merece credibilidade, e que os jornalistas enganam os leitores, Silva se utiliza de um discurso irônico que depõe contra ele próprio; na posição de jornalista, também emprega um discurso de credibilidade duvidosa e reduzida: “A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (p.82).

Não suportando o provável fingimento de Julião Tavares, a quem considera hipócrita e enganador, Luís da Silva passa a ter com ele uma convivência baseada no engano. Para o narrador existe um distanciamento intelectual enorme entre ambos. Na posição de jornalista, e, especialmente, de literato, contesta a retórica discursiva empregada pelo adversário, e sua análise representa uma sátira à linguagem do outro:

À noite chegava-me a casa, empurrava a porta e, quando eu menos esperava, desembocava na sala de jantar, que não sei se já disse, é o meu gabinete de trabalho. E lá vinham intimidades que me aborreciam. Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum.

Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico. De quando em quando um cidadão se levantava e lia uma composição literária. Em seguida uma senhora abancava ao piano e tocava. Depois outra declamava. Aí chegava de novo a vez do homem, e assim por diante. Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou 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. (p.45-6)

Como podemos observar por este trecho, o narrador destaca que a comunicação de Tavares com o público é organizada por uma retórica artificial e pomposa, cujo conteúdo é contestável, imperando uma verbosidade ufanista que contrasta com a realidade alagoana. Realidade que, segundo o narrador, é condensada pela miserabilidade. Por analogia e extensão, podemos considerar que o narrador satiriza uma retórica valiosa aos românticos: o patriotismo ufanista. Se

ele diz que o discurso de Tavares é patriótico, passamos a perceber ao longo da narrativa que a imagem de antipatriota acaba invalidando a referência a este patriotismo ufanista, pois Silva interpreta o discurso do adversário como embuste. Assim, *os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais, e outras preciosidades alagoanas*, que sugerem um ambiente paradisíaco, não conseguem ocultar a realidade das favelas, dos desempregados e das misérias existentes em Alagoas, constituindo uma realidade desconfortável que Tavares ignora ou finge que não existe.

Luís da Silva crê ser indispensável uma análise crítica da situação socioeconômica e cultural do país, sobretudo da cidade de Maceió, sem ufanismos e fantasias, características que estariam envolvendo o discurso de Tavares. Sob esse aspecto, o paradigma do narrador é o que seus olhos vêem e não o que imaginam ou idealizam, o que contrasta com a efetiva participação da fantasia em sua memória, tornando o seu ponto de vista irônico, sendo frágil e inconsistente sua alusão ao predomínio da razão sobre a emoção quando sua própria retórica está impregnada de impressões subjetivas e emocionais.

Desse modo, se o protagonista ataca a linguagem e o patriotismo alienadores do outro, ele também emprega uma linguagem e um patriotismo alienantes; se o protagonista está inegavelmente desiludido com a realidade e critica o fingimento do adversário, também manipula os dados reais e contribui para a intensificação de um mundo alienador, mediante um discurso artificial:

Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos.

Às vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhar adjetivos doces ou amargos, em conformidade com a encomenda. (p.48)

Tudo nele era postigo, tudo dos outros.

Se aquele patife tivesse chegado aqui naturalmente, eu não me zangaria. Se me tivesse encomendado um artigo de elogio à firma Tavares & Cia., eu teria escrito o artigo. É isto. Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas? Se eu as pratiquei. É melhor botar a trouxa debaixo do braço e contar a história direito. Teria escrito o artigo e recebido o dinheiro. (p.52)

Esse quadro nos faz pensar em Sócrates ponderando sobre o homem que tem alguma sabedoria e a trafica para quem lhe pagar melhor, tornando-se um prostituído. Se Luís da Silva ignora esse ponto de vista de Sócrates, ou finge ignorá-lo, ele não teve nenhum pudor, como observamos anteriormente, de contestar e atacar a suposta venda de sabedoria dos escritores que expunham suas obras nas vitrinas, chamando-os de prostitutas.

A retórica de Luís da Silva nos leva a considerar que a sua ironia está ligada ao paradoxo. Friedrich Schlegel considera que a estrutura contraditória do homem e do mundo condiciona um dualismo dinâmico, em que os opostos se convergem e se relacionam pacificamente. Considerando esse ponto de vista, notamos que Silva é um indivíduo contraditório, assumindo posições que aparentemente contesta e abomina. Nesse sentido, o mundo alienado que o constrange e o perturba é intensificado por ele mesmo, que assume a postura de

um indivíduo alienador, ao mesmo tempo em que pretensamente aspira a uma vida autêntica¹⁷.

Na qualidade de pequeno-burguês, Luís da Silva considera Julião Tavares o modelo de poderoso burguês medíocre, que é sustentado pelos pais e que vive à caça de mulheres. Considera que o dinheiro estabelece a diferença entre ambos, por isso toma o destino e o mundo como cruéis, aliados de Tavares. Além disso, como bacharel e orador, o adversário possui astúcia e habilidade para organizar um discurso manipulador que comove o público:

Julião Tavares, patriota e orador, não prestava para nada. Nenhum favor esperavam dele. Mas sorriam por hábito. Eu também havia sorrido, amolado. Falava alto, atirava cumprimentos aos conhecidos e era amável em excesso, mas a amabilidade traduzia-se em palavras vãs. O que me aborrecia era saber que essas palavras eram aceitas: tinham tido significação anteriormente e continuavam a circular. (p.187)

Novamente Luís da Silva focaliza a atitude discursiva de Julião Tavares e torna a ilustrá-la como enganosa. Além disso, há um questionamento ao próprio público que estaria apenas provido da capacidade de apreciação superficial, sendo incapaz de apreender a profundidade das idéias. Questiona-se, dessa forma, não só o estilo de Tavares, mas a suposta incapacidade do homem moderno, representado pelo cidadão urbano de Maceió, de participar

¹⁷ Este tipo de personagem constitui um sujeito frágil e suas relações humanas tornam-se inseguras, impregnadas de artificialismo, quando suas expectativas giram em torno de ligações autênticas, o que lhe acarreta um profundo sofrimento, pelo fato de ser um indivíduo problemático. (LUKÁCS, s.d., p.55)

criticamente da experiência estética de seu tempo, dando crédito a um discurso artificial.

Tudo colabora para que, centrado na posição de homem infeliz, sob a máscara de indivíduo incompreendido e bom, Luís da Silva busque a comiseração do leitor, que teria de tê-lo como superior a Tavares; sempre capaz de desmascarar a linguagem e o comportamento enganosos do outro. Todavia, essa posição de superioridade é enganosa; na verdade, o narrador gostaria de ocupar a posição de Julião Tavares, desfrutando da mesma popularidade. Como não a tem, satiriza a retórica do outro e a condescendência do público.

É possível até uma aproximação de Luís da Silva, que deseja atingir a glória e o sucesso por meio da literatura, com Brás Cubas e sua idéia fixa de criar um emplasto anti-hipocondríaco, que aparentemente se destinava a aliviar a humanidade da melancolia; o próprio Brás Cubas, do outro lado da vida, esclarece que aspirava, especialmente, ao prazer da glória. Observemos dois trechos que identificam, respectivamente, os discursos dos dois *heróis*:

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, um livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei censuras resignado. Um sujeito dirá:

– Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos.

– Muito obrigado, doutor. (p.137)

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim, nas caixinhas de remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia traduzia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada: Digamos: – amor da glória. (MACHADO DE ASSIS, 1995, p.19)

Enquanto o herói de Machado, em seu cômodo distanciamento de morto, descreve com irônico desenfado a sua ânsia frívola de fama e sucesso, o protagonista de *Angústia* deixa perceber na atitude entusiasta e desafiante, quando alude aos sentimentos que o seu sucesso desperta, que esse sonho é um vetor radical de sua personalidade.

O fato de objetivar, em sua enganosa modéstia, à posição de Julião Tavares, e até mais do que isso, de aspirar ao sucesso, com fortuna e glória, faz com que Luís da Silva, numa realidade idealizada, tenha a sua imagem valorizada pela opinião pública. Esse processo de elaboração no qual se justapõe uma realidade desejada à realidade exterior, torna trágica a sua existência cotidiana, visto que facilmente se rompe esse universo inconsistente; a imagem por meio da qual se supõe *vencedor* dilui-se e ele passa a ter de enfrentar sua condição de *perdedor*, com intenso sentimento de frustração.

Fromm (1974) enfatiza que para o homem do século XX, possuir a capacidade e a bagagem intelectual para desempenhar determinada tarefa não são suficientes para se ter sucesso, sendo necessária a capacidade de fazer sua personalidade impressionar em competição com muitas outras. O êxito



depende largamente de como a pessoa sabe impor sua personalidade, e, nesse processo, ela se sentiria como uma mercadoria, ou melhor, simultaneamente, como o vendedor e a mercadoria a ser vendida.

Ora, Luís da Silva teme competir, inveja as pessoas bem sucedidas; sob o estigma de animal solitário adquirido na infância, o adulto presume que será massacrado e devorado no mercado capitalista. Por isso desenvolve uma intensa inveja de Julião Tavares: o prestígio do oponente, na sociedade, está ligado à imagem valorizada de sua personalidade pela opinião pública. A postura tão bem condicionada de saber apresentar-se, o fato de ser jovial, correto, rico e ambicioso, características manifestadas por Julião Tavares, constituem fatores que se somam à constatação de que a família do adversário é valorizada pelo acúmulo de capital, levando Luís da Silva à cólera e à revolta contra o sistema capitalista.

Sabendo que é preciso impressionar o público e que o seu legado é uma herança de misérias e fracassos, o protagonista assume a posição de vítima de um sistema que toma como desumano. Ele tem consciência de que, na sociedade, o dinheiro faz a personalidade e de que, aparentando determinadas *virtudes*, o homem valorizado e estimado é o que representa bem o seu papel. A espécie de pessoa que existe por detrás desse papel não interessa ou finge-se que não interessa: o importante é a sua atuação no mercado capitalista. Desta maneira, Luís da Silva crê que se a sua literatura, transformada em mercadoria, obtiver o sucesso da loja Tavares & Cia., ele também acumulará capital, fará fortuna, e ainda terá notoriedade como os Tavares.



Constatamos, assim, que a sua auto-estima é frágil e para se solidificar precisaria ser confirmada pelas outras pessoas para que pudesse sair da horizontalidade, ou seja, eliminar de si a imagem reificadora, de subserviente, para ascender à verticalidade, isto é, pertencer à elite, ser um escritor famoso, ter uma personalidade valorizada e dominar outras pessoas.

Ora, é somente nos devaneios que Luís da Silva se torna um escritor famoso, logo seu projeto é inconsistente e ilusório, sendo muito tênue a realidade idealizada.

Parece-nos que esta atitude de Luís da Silva diverge do posicionamento adotado por Brás Cubas, que constitui uma atitude irônica permeada de zombaria e bufonaria, por tratar-se de um narrador que é defunto e que não está mais preso às convenções sociais. Depois de morto, Brás Cubas não precisa simular, condescender com as suscetibilidades, com os conceitos e preconceitos humanos, ao passo que Silva está preso às convenções sociais, subserviente a elas, sempre reiterando um engajamento sistemático com os ideais das pessoas que toma como superiores, preso a diferentes *máscaras*.

Por outro lado, como já mencionamos, o protagonista está dominado por um estado de agitação interior, predominando uma violenta ansiedade por afeto. Não o encontrando na infância, salvo esporadicamente na imagem de José Baía, o adulto busca desesperadamente essa realização com prostitutas e não a encontra. Por isso, seu mundo íntimo está como que desprovido de beleza, tornando-se repulsivo. O narrador tem horror à solidão e

sendo incapaz de distinguir, em suas idéias e opiniões, o que existe de apreendido do exterior daquilo que acrescenta com suas opiniões, ele nos mostra sua pouca familiaridade com a *verdade*: “Escrevo, invento mentiras sem dificuldades. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino” (p.225).

Há um desdobramento de sua personalidade diante das circunstâncias vividas e imaginadas¹⁸. Se na realidade exterior sua conduta é marcada pela passividade diante das pessoas e das coisas, na realidade paralela ele se imagina como um cidadão ativo, capaz de representar distintamente seu papel de intelectual versátil e criativo.

Verificamos que a busca de afetividade se realiza às cegas, já que o protagonista desconhece a sua essência, o *amor*. Essa fragilidade patente em seu relacionamento com as mulheres, leva-o a considerá-las objetos descartáveis, com exceção de uma, a mulher para o casamento, que deve ser fiel e servil ao esposo, parecendo-nos por isso mesmo um objeto útil.

Na sua mente, a figura de sinhá Germana configura o paradigma dessa mulher, que oferecia esse amor a Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. A avó, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, estava sempre pronta para o rápido amor dos brutos com Trajano.

Quando surge Marina em sua vida, ele, de certa forma, idealiza nela a sinhá Germana de outrora. A sua imaginação toma Marina como a mulher ideal que configurará o elo de ligação de seus anseios com a realidade exterior.

¹⁸ Ortega Y Gasset nos mostra que alguns homens vivem em situação apática, enquanto outros possuem uma sutil capacidade de metamorfosear-se diante da vida, fazendo com que lhes caiba a imagem de: “eu sou eu e minha circunstância.” (1967, p.157)

Isso aponta para uma dúvida ainda mais profunda sobre o que seria o amor, e esta preocupação degenera em intenso desejo, culminando com uma falsa distensão mediante os encontros eróticos que passa a ter no quintal de sua casa:

Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó e tão bem vestida como se fosse para uma festa. Ao pegar-me a mão, ficou agarrada, os dedos contraídos, o braço estirado, mostrando-se, na faixa de luz que entrava pela janela. (p.72)

As luzes se tinham apagado e eu conseguira que Marina se despisse. Beijara-a da cabeça aos pés, sentira nos beijos os carocinhos que se formavam na sua pele macia. Ela curvava-se e cobria os peitos com as mãos. Olhava-a e apenas distinguia uma sombra que se torcia junto ao tronco da mangueira. Parecia-me que Marina estava vestida de preto. (p.124-5)

A comparação de Marina com cobra nos leva a vê-la sob dois aspectos ao mesmo tempo interligados e interdependentes: como elemento de atração, símbolo tentador e sedutor que propiciaria a Silva o prazer afetivo a que ele tanto aspirava, tornando-se, desse modo, uma imagem que o impressiona positivamente; e como elemento dissimulador, símbolo do engano, que lhe traria dor, representando essa imagem uma vertente negativa que o narrador deseja ignorar.

O protagonista pensa sempre em Marina como aquela que ele vê. Todavia, não podemos desprezar o fato de que, embora estejamos diante de um narrador autodiegético, Marina também é aquela que o vê. Dessa forma, se ele a vê como objeto, concomitantemente também seria visto por ela-sujeito, na

inversão do processo comunicativo, como objeto. Esse processo se altera quando Luís da Silva experimenta o ser visto como objeto em experiências como a submissão, a vergonha, a timidez, estados que tenta ocultar de Marina, mas não consegue, sentindo-se como objeto dependente. Ora, como não pode ser objeto para um objeto, Marina é sujeito – é aquele que olha – e esse olhar afeta-o psicologicamente, de tal forma que seu sentimento de inferioridade é duplo: percebe como narrador memorialista que era visto como objeto, ao mesmo tempo em que também se vê como objeto.

No momento em que vive essa experiência amorosa, há uma preocupação excessiva por parte de Silva quanto ao como Marina o vê, o que invalida nesse relacionamento a sua experiência de sujeito, tornando-o dependente do *valor* que lhe é atribuído por essa visão. Como está envolto em hipóteses e conjecturas, não consegue ter segurança quanto a esse valor.

Na tentativa de inverter os papéis e fixar-se como sujeito, procura imobilizar Marina em objeto, num jogo perigoso, porque, naturalmente, diante dele, com o seu olhar, ela retoma novamente a posição de sujeito. Ao ocultar as intenções de dominação e posse, o protagonista reclama o privilégio de ver sem ser visto, constituindo uma relação inautêntica, na qual se auto-atribui o papel de pseudo-sujeito. Essa atitude aparentemente defensiva, ao contrário, é um ataque. Consciente de que Marina o subjugua pela liberdade de sujeito, intenta atingi-la na sua própria liberdade, a fim de invalidar o poder perturbante que tem sobre ele. Mediante o que chama *amor* procura a posse de Marina-sujeito, e também dela como objeto, ainda que creia que somente na

condição de sujeito é que ela seja capaz de despertar o amor. Procurando o triunfo sobre Marina, ele precisa assegurar que a liberdade dela se torne sua prisioneira¹⁹.

Objetivando a uma suposta relação autêntica, deseja, paradoxalmente, que Marina seja seu objeto, embora querendo-a como sujeito. Contudo, ainda que Luís da Silva deseje associar a sua imagem à de sujeito livre e independente, não consegue como auto-observador anular sua própria imagem de objeto, e diante desse malogro surge o sadismo e o masoquismo. Nessa vertente por meio da qual acredita se vendo e sendo visto como coisa, Silva sofre a ação dos olhares: o seu e o de Marina, os quais acabam promovendo sua própria insegurança e intensificam sua dúvida quanto ao que seja autêntico e inautêntico.

Ao constatar a impossibilidade de que Marina seja imobilizada simultaneamente como sujeito e como objeto, Luís da Silva percebe que ela lhe foge quando supunha dominá-la e que ela o domina quando julgava ser impossível que isso acontecesse, o que acaba afetando seu julgamento sobre o relacionamento humano.

Percebemos que a dicotomia é uma característica da realidade focalizada por Silva, que está sempre dividido entre a verdade real e a que ele deseja e imagina. Assim, a própria visão do protagonista é desagregadora da realidade, reflexo de seu estado emocional, que interfere em todos os seus julgamentos e avaliações.

¹⁹ MOUNIER, E. *Introdução aos existencialismos*, p.147



Como símbolo recorrente em sua memória, a imagem da cobra surge associada ao princípio da destruição, e não ao princípio da vida:

Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las. As vezes a brincadeira se prolongava, mas afinal as cobras morriam, e perto dos cadáveres ficavam montes de pedras. Certo dia uma cascavel se tinha enroscado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava, Trajano dançava na terra batida e gritava: "Tira, tira, tira." (p.79)

Luís da Silva tem consciência de que cobra emerge como elemento repulsivo e destruidor, e de que Marina pode ser um sujeito devorador; diante dela, porém, prefere acreditar que ela seja a representação atrativa da vida, doadora do amor que ele desconhece²⁰, bem como um sujeito dócil.

Na visão de Luís da Silva, como podemos ver, Marina torna-se um ser duplo: é a Marina-sujeito, com a qual ele poderia ter a sonhada e autêntica comunicação humana e amorosa, e também é a Marina-objeto, mito do prazer carnal e reificante.

Os encontros de Silva e Marina no quintal, permitem-nos dizer, com Bachelard (1993), que o protagonista está manifestando o seu sonho mais profundo, em que deseja abrigar a felicidade, até então desconhecida por ele. O quintal, pelos devaneios do protagonista, configura-se como espaço lúdico de

²⁰ Chevalier elucida que a cobra surge como um fantasma palpável, astucioso, sedutor, que escorrega entre os dedos, que foge sorrateiramente, da mesma forma que desliza através do tempo cronológico e do espaço mensurável, refugiando-se no mundo de baixo de onde a vimos sair, mas no qual não podemos entrar porque é intemporal e imóvel em sua completude. (1993, p.815)



bem-aventuranças, hipoteticamente inatingível pelas dores e sofrimentos existentes na cidade. No entanto, este espaço é artificial e não oculta a penúria que o envolve, o que acaba inviabilizando sua imagem eufórica, diante de uma realidade disfórica e atormentadora para o protagonista.

Ainda que se diga ingênuo e inofensivo, Luís da Silva pretende impressionar favoravelmente Marina com a aparente qualidade de trabalhador honesto e incorruptível; todavia, a vizinha o deixa fascinado, subjuga-o, passando a exercer influência direta sobre suas ações e o seu pensamento, de certa maneira absorvendo-lhe a vontade e os desejos, criando uma espécie de dependência psicológica, originando uma paixão cega, que coloca um véu sobre a razão, ao ponto dele demonstrar toda a sua fragilidade e sua condição de submissão com a satisfação enganosa de um prazer ilusório diante do banheiro da vizinha: “Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Mesmo depois que ela brigou comigo, nunca deixei de esperar aquele momento e dedicar a ele uma atenção concentrada” (p.138).

A única crítica que o apaixonado faz a Marina é a sua admiração por D. Mercedes, possível concubina, que usa trajes elegantes, e a insistência de Marina para que ele também se vista elegantemente, como se fosse um homem rico. Entretanto, Luís da Silva tudo tolera em nome da paixão. E ainda que julgue estranho o comportamento dela, credita suas atitudes a veleidades de mulher solteira, que desconhece a responsabilidade da vida:



Mão de esposo, união conjugal, intenções puras – Marina gosta disso. Provavelmente iria recortar e guardar com cuidado a notícia que o jornal publicaria na sétima página, junto aos versos. Em pé diante do livro aberto, o juiz me perguntaria: – “O senhor Luís da Silva quer casar com d. Marina Ramalho? Eu, encabulado, mastigaria uma sílaba, esfregando as mãos. Marina, de roupa branca e flores de laranjeira, afirmaria com a cabeça pálida e comovida. O diretor me diria: – “Entrou no rol dos homens sérios, seu Luís.” (p.70)

O narrador enfatiza sistematicamente que é um *homem prático, lido, corrido e racional*, porém se vale da emoção numa busca flagrante desse sentimento que denomina amor, colocando-o em igualdade com outro valor que o fascina: o dinheiro, ou seja, se a sua parte racional considera o dinheiro o valor mais importante, a outra, romântica, ligada à emoção, considera o amor superior.

Acreditamos que a intimidade que se estabelece de maneira precoce entre ele e Marina só serve para acentuar a tensão que o perturba, e mesmo diante dos encontros eróticos, procura iludir-se, vendo-a como provável princesa encantada. Nessa representação romântica, o casamento seria o corolário do sonho dele, e, hipoteticamente, também do sonho dela: *casando de branco e com flores de laranjeira*, representando a pureza. Em sua mente, Marina precisa de um homem que a faça feliz, como Trajano teria sido a felicidade para sinhá Germana no outrora.

Luís da Silva idealiza uma Marina cândida, imaculada, feita para o casamento, somente assim digna de ser esposada por ele; ao mesmo tempo em

que repete enfaticamente que tem *intenções puras*, como se não acreditasse que pudesse existir essa conduta no casamento. Dessa forma, ele tenta camuflar sua visão do casamento como servidão para a mulher, como o fora o casamento de Trajano com sinhá Germana.

A ambigüidade configura um narrador que supostamente sabe no presente da enunciação, e que supostamente não sabia no momento da experiência da traição, comodamente assumindo a máscara de ingênuo e ignorante, o que reforça a presença da ironia, configurando uma estratégia discursiva para que o aceitemos na posição de vítima, e Marina na posição de algoz:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. 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 qualidades: nádegas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. (p.69)

Podemos observar que a metáfora *máquina* materializa, por meio de um jogo metonímico, a visão ambígua que o narrador possui de Marina, fragmentando-a física e psicologicamente, manifestando uma percepção fetichista. Ainda que o protagonista acredite ser possível um conhecimento real de Marina, essa possibilidade se desmorona na realidade do tempo, e a sua própria condição de memorialista não é suficiente para compreendê-la objetivamente, porque ele

vive preso a conjecturas e emoções de outrora. A ironia como pano de fundo coteja essa imagem e a duplica na mente do narrador, que admite a existência de um ser híbrido: sujeito/objeto.

Uma outra coisa importante a destacar é que o narrador aparentemente se diminui para poder melhor censurar o comportamento de Marina e, com isso, melhor representar o seu papel de vítima irônica. Convém para Silva relatar fragmentos por meio dos quais o vejamos dilacerado pela natureza, pelo destino e pelas pessoas que não o compreendem, porém, essa estratégia permeada pelo movimento irônico, permite-nos desconfiar de sua retórica, e possibilita vermos o que ele gostaria de esconder:

As mulheres hoje não vivem como antigamente, escondidas, evitando homens. Tudo é descoberto, cara a cara. Uma pessoa topa a outra. Se gostou, gostou: se não gostou, até logo. E eu de fato não tinha visto nada. As aparências mentem. A terra não é redonda? Esta prova da inocência de Marina pareceu-me considerável. Tantos indivíduos condenados injustamente neste mundo ruim! O retirante que fora encontrado violando a filha de quatro anos – estava aí um exemplo. As vizinhas tinham visto o homem afastando as pernas da menina, todo o mundo pensava que ele era um monstro. Engano. Quem lá pode jurar que isto é assim ou assado? (p.86)

Diante da imagem de Marina, Luís da Silva reforça o seu desejo de vê-la transfigurada na mulher que há nos seus sonhos e devaneios, símbolo da fidelidade e da submissão. Assim, ao intentar vê-la como cobra, símbolo da

atração, que o faria viver uma experiência comunicativa de verdadeiro afeto, com a sua plena realização humana, libertando-o do complexo de inferioridade e da angústia, ele procura ignorar os boatos de que Marina estivesse interessada em Julião Tavares, para que não tenha estilhaçado o sonho de princesa encantada, de mulher dócil e de objeto ideal.

O protagonista procura criar álibis para defender Marina, e, muito mais do que isso, para defender a permanência de seu sonho. Reconhece que a liberalidade feminina propiciou que os encontros amorosos já não sejam mais às escondidas, mas praticados abertamente diante das pessoas. No entanto, os seus álibis tornam-se frágeis a partir do momento em que ele não tem apenas uma aparente traição, mas uma real traição; ainda assim, tenta interpretá-la como uma ilusão dos sentidos, apoiado no exemplo do retirante que cuidava das feridas da filha e que os vizinhos, precipitadamente, tomaram como estuprador.

Chocam-se, então, a realidade exterior, que Silva deseja tomar como ilusão, uma percepção falha dos olhares das outras pessoas, que invejariam sua pseudofelicidade ao lado de Marina, e a realidade interior, que não deseja perder um sonho vital:

Ao chegar à Rua do Macena recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta brutalmente, o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas. (p.78)



Na mente do narrador-protagonista que vive essa experiência, Marina é absolvida. A realidade é tomada como aparência, como ilusão de ótica, e assim garante que o seu sonho não se esfacele; mas, inconscientemente, a lembrança da cobra que quase destruiu Trajano perpassa continuamente pela sua mente, apontando para a verdadeira realidade que ele não quer admitir conscientemente.

Embora Silva tenha uma ampla visão do contexto histórico em que está inserida a figura feminina, e até indique que aceita uma certa emancipação da mulher, como trabalhar fora, participar ativamente do mercado de trabalho, namorar publicamente, numa tentativa de encontrar álibis para o comportamento liberal de Marina, não deixa, mesmo assim, de imaginá-la submissa a ele e dominada por ele.

A imagem de Marina como *cobra e lagartixa*, bichos rastejantes, confirma seu desejo de vê-la fragilizada, pretensamente em posição de inferioridade. Entretanto, Silva não consegue se libertar da imagem de rato, o que atesta, no contexto real, sua posição de inferioridade.

O casamento é, para ele, assim como foi para Trajano, a possibilidade de ter a mulher como propriedade privada exclusiva e intransferível. Nessa condição, a pessoa hipoteticamente dominada, como seria o caso de Marina, é percebida como *coisa* a ser usada, reificada pelo esposo, que pode explorá-la à sua vontade. Ainda que para o protagonista se trate de uma dominação benévola, o outro passa a ser dependente dele; na realidade, o amor é

o que ouviu dizer na infância e no presente: a mulher como doadora e o homem como receptor desse sentimento, numa relação inautêntica e inconsistente.

Observamos que o atendimento a essa paixão de dominação (sádica) não conduz à satisfação, ao contrário, mesmo em seus devaneios, emerge um desconforto íntimo, cujo resultado é a sensação de fracasso, de derrota, com sua irrealização humana. Mesmo que, momentaneamente, se crie a sensação de união, destrói-se a sensação de integridade. Silva possui, momentaneamente, o corpo de Marina, e não a Marina-sujeito, que passa a tornar-se inacessível. Disso resulta uma profunda raiva de sádico que procura subjugar a liberdade da pessoa amada, sem êxito. Na realidade, Luís da Silva torna-se dependente dessa Marina-sujeito; em vez de desenvolver o seu próprio ser individual, na condição de sujeito autônomo e independente, passa a depender dela a quem imagina poder dominar, calculadamente apegando-se à imagem de objeto desprotegido e fraco, o que origina uma compulsão obsessiva de ser por ela valorizado, numa relação em que aparentemente Marina o ama.

Para Fromm (1974), este tipo de indivíduo é forçosamente infeliz. Julga o outro sob o ponto de vista da utilidade dele para si mesmo: é fundamentalmente inapto para compreender o que é amar. Diante desse quadro, amar produtivamente, que seria o meio para uma relação autêntica e prazerosa, é impossível. Amar produtivamente implica cuidar e sentir-se responsável pela vida do outro, não só por sua existência, como também pelo incremento e desenvolvimento de todos os seus poderes humanos, e esse amor não se coaduna com a passividade nem com a atitude de mero explorador face à vida da pessoa

amada, como deseja Silva. Implica desvelo, responsabilidade, respeito e conhecimento, denotando que o amor é um anelo ativo pelo engrandecimento e felicidade da pessoa amada e não uma paixão que a subjuga e a martirize. Dessa maneira, o amor e a compreensão do eu não pode ser separado do respeito e da compreensão pelo outro. Ora, não sendo capaz em seu mundo social de assimilar essa visão produtiva do amor, Luís da Silva, por conseguinte, desenvolve um profundo lastro machista e autoritário, o que nos deixa entrever um aparente e falso defensor dos ideais de liberdade da mulher, mais uma máscara adotada nas suas relações com o mundo:

Sinhá Germana só tinha aberto os olhos diante do velho Trajano. Sem dúvida. Mas eu queria ver sinhá Germana, agora, no cinema, ou correndo as ruas, com uma pasta debaixo do braço, batendo no teclado da máquina, ouvindo as cantigas dos marmanjos. Hábitos diferentes, necessidades novas. (p.107-8)

Ao fazer a comparação de sinhá Germana, representando o outrora, a fidelidade, e a mulher de seu tempo, representando a modernidade, o protagonista sugere-nos que não é conservador e nem autoritário, ao contrário, mostra-se liberal e moderno. Esta máscara lhe convém, já que não deseja ser visto como tolo e pusilânime. Na verdade, esse discurso de Silva se opõe àquele em que mostra o seu sonho de ter uma mulher voltada ao lar, à maternidade e ao esposo.

Oscilando entre papéis contraditórios, ora conservador, ora liberal, o narrador tenta se apoiar no discurso irônico:

– E a senhora pensa que há no mundo um trouxa que se engane com ela? Não casa não, d. Adélia. Aquela lá dá com os burros na água.

D. Adélia tinha lágrimas na voz e gaguejava frases truncadas:

– Então... Eu não sabia. Uma coisa apalavrada... Não há motivo, seu Luís, acredite que não há motivo. Por que foi?

Eu sentia prazer em atormentar a pobre velha:

– D. Adélia, olhe para a minha cara. A senhora me acha com jeito de corno? (p.91)

Se Marina voltasse ... Por que não? A água lava tudo, as feridas cicatrizam. Não valia a pena pensar no outro. Julião Tavares era um caminho errado. Tantos caminhos errados na vida. Quem sabe lá escolher com segurança os atalhos menos perigosos? A gente vai, vem, faz curvas e ziguezagues, e dá topadas de arrancar as unhas. A água lava tudo, as feridas mais graves cicatrizam. (p.107)

No primeiro trecho temos o discurso de um Luís da Silva conservador, que não aceita ser traído, que tem horror à perfídia. Ao sugerir a dona Adélia, mãe de Marina, que ele não envergaria o papel de tolo, ele nos mostra que compreende a realidade, e, momentaneamente, simula defender a honra e a dignidade pessoal, num ataque direto ao comportamento de Marina, como mulher falsa que engana um trouxa, ele próprio. Nesse sentido, ainda que o protagonista queira ser visto como indivíduo impávido e dominante, ele é

enganado por Marina, mulher independente, ativa, que o valoriza pelos presentes que recebe, fazendo dele objeto descartável.

O discurso expresso no segundo fragmento manifesta um Luís da Silva liberal, contradizendo o seu primeiro discurso. Já não importam a honra e a dignidade pessoal, e por meio de um discurso que *faz curvas e ziguezagues*, procura encontrar álibis para absolver Marina. Ao levantar a hipótese da volta de Marina, o narrador demonstra estar mergulhado numa expectativa angustiante, ao mesmo tempo em que se apegua a uma esperança enganosa. A água como símbolo da purificação e fonte de vida, metaforiza para Luís da Silva um provável perdão à pessoa amada, com esquecimento da traição. Em suas justificativas para absolvê-la, apegua-se à imagem dela como vítima ingênua de Julião Tavares.

Acreditando que Marina deixou-se fascinar pelo poder do dinheiro, vendendo-se a Julião Tavares, o narrador finge ignorar que Tavares fazia versos para Marina, aliando o poder da palavra ao financeiro, fatores que a levaram a abandoná-lo para se entregar ao oponente. Nesse jogo de dissimulações, o próprio velamento de Luís da Silva faz parte – como seu desvelamento – de um jogo retórico de seu ser, que toma como elemento propulsor aquilo que realmente deseja que seja clareado ou ocultado na convergência de sua história:

Marina recebeu os panos friamente, insensível ao sacrifício que eu fazia, aquela ingrata. Se eu não tivesse cataratas no entendimento, teria percebido logo que ela estava com a cabeça virada. Virada para um sujeito que podia pagar-lhe camisas de seda, meias de seda. Que valiam os tecidos grosseiros comprados ao velho Abraão, ou Salomão, o

tio de Moisés? Nem olhou os pobres trapos, que ficaram em cima de uma cadeira, esquecidos.

Lembro-me perfeitamente da cena muda que houve naquela tarde ...

Arrasa-se a gente para ser agradável a uma peste assim, e o resultado é este: coice. Ordinária. Safada. (p.88)

Ora, o narrador, ao reconstruir o episódio de traição de Marina, nega que nesse tempo tenha percebido a infidelidade, o que é improcedente pelo que vimos até agora; está patente que ele desconfiou dela no outrora, e porque lhe convinha, procurou descrer do fato. Todavia, ao constatar que a mulher sonhada prefere Tavares, o protagonista, em seus devaneios, idealiza os encontros de ambos, enquanto se debatem nele o desejo de ser independente e forte, juntamente com o sentimento de insignificância e impotência. Ele se vê enredado num conflito atormentador: ou toma uma atitude para que seu sonho não desmorone, ou aceita passivamente o aniquilamento desse sonho. Aceitando a destruição desse sonho, seus devaneios intensificam seu sofrimento, tornando a dor mais contundente.

A fantasia dos encontros entre Marina e Tavares motiva uma prática masoquista, instalando em sua mente uma situação insustentável, apenas aliviada com uma provável morte de Julião Tavares:

E os dois iam até o fim da rua, grudados, ela desconjuntando-se, enrolando-se, torcendo-se como uma cobra de cipó ...

Julião Tavares passava como um pavão. E o pessoal se calava, arregalava os olhos para Marina, que não ligava importância a ninguém, ia fofa, com o vestido colado às nádegas, as unhas vermelhas, os beijos vermelhos, as sobrancelhas arrancadas à pinça. Entravam no cinema,

Julião Tavares comprava um jornal. Na sala de jantar toda gente se voltava com uma pergunta nos olhos. Julião Tavares sentava-se, fingia ler os telegramas, vaidoso. – Quem é ?” Informações em voz baixa, muita inveja. Que bicho de sorte! Marina fazia água na boca dos homens. (p.99-100)

Luís da Silva, que se perturbava vendo a mulher amada com outro, tem sua dor intensificada com as maquinações de sua mente, tornando-se insuportável para ele ver, na realidade exterior e na realidade idealizada, o outro ocupando o tempo e o espaço da afetividade que lhe deviam pertencer. Produz-se, assim, uma agravante que amplia seu estado de solidão, afastando-o ainda mais da paz e da tranquilidade interiores, e seu sonho passa a se tornar terrível pesadelo. Alia-se a esse estado de tensão, a presença de ciúme e inveja devoradores, que acentuam seu desespero.

É evidente que é vexatório e vergonhoso para ele o reconhecimento de que não só fracassou pela sua reduzida importância social, competindo em desigualdade com o dinheiro de Julião Tavares, como também foi vencido pela retórica do oponente. Temos, então, duas forças: a do capital monetário, na qual subjaz força potente para a superioridade de Tavares sobre Silva, e a da linguagem, por meio da qual Silva se considerava muito superior a Tavares e, julgando mal, foi vencido.

Torna-se preferível apegar-se às complexidades do destino, da sorte e do berço para justificar o fracasso de sua experiência amorosa, a reconhecer os méritos de Tavares. Assumindo a máscara de vítima, o narrador deseja que o percebamos na postura de vulnerável aos acontecimentos do

cotidiano, sentindo uma espécie de autopiedade profunda²¹. No entanto, vemo-lo sem identidade, com uma preocupação exaustiva de agradar, não sendo coerente com a sua realidade interior e, por isso mesmo, mutilando-se psicologicamente.

Luís da Silva considera Julião Tavares o grande carrasco de sua existência, tendo-o como terrível vilão, que não merece qualquer compaixão:

Marina tinha sido julgada e absolvida. Provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas. Esqueci que ela um ano antes invejava as meias de seda e os vestidos de d. Mercedes. Agora tinha tudo: meias, vestidos, um filho no bucho, um filho que sairia gordo, bochechudo e safado, como o pai, como o avô, o Tavares dos Tavares & Cia., uns ratos.

Marina era instrumento e merecia compaixão, Julião Tavares também era instrumento, mas não tive pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado. (p.145)

Em seu ponto de vista o destino é irônico e cruel: permitiu que Julião Tavares fecundasse Marina, como símbolo de sua potência criadora, ironizando a visão do protagonista, que o tinha como elemento estéril e nocivo do sistema capitalista e da elite burguesa, identificando a ele e a Tavares pai com a imagem negativa do rato. Acreditando ser detentor de um potencial criador capaz de organizar um lar e de gerar filhos ao lado de Marina, sente-se agora estéril, e a máscara de *vitorioso* cede lugar à sua real situação de *fracassado*.

²¹ Fromm revela que esse tipo de indivíduo, na tentativa de fuga da solidão insuportável, apresenta-se como que massacrado por forças alheias à sua vontade. Desenvolvem-se nele sentimentos de inferioridade e de impotência, fazendo com que ele acredite obstinadamente que não pode modificar as circunstâncias, tomadas como irreversíveis, entregando-se a um sofrimento moral. A vida, como um todo, é sentida por ele como algo esmagadoramente poderoso que não pode dominar e controlar. (1960, p.121-2)

Procurando entender a realidade de outrora, Luís da Silva considera Marina vítima do sistema capitalista, que a seduziu, acenando-lhe com riquezas e vantagens materiais. Por outro lado, mesmo indicando que Julião Tavares também é vítima desse mesmo sistema, não o absolve. E não o faz porque Tavares usurpou o seu direito de se realizar autenticamente como ser humano, e não bastassem o dinheiro, o poder, a popularidade que seu oponente desfrutava, ele também se apossou de Marina, numa demonstração real de vitória.

Refletindo minuciosamente sobre o episódio, o que mais intensifica seu sofrimento moral é a constatação de que Julião Tavares subtraiu dele a mulher, o sonho, e de certa forma, uma vida pretendida, pela força do dinheiro. Para Silva a realidade é ingrata e cruel, beneficia um elemento inútil e artificial como Tavares e prejudica um trabalhador honesto e incorruptível como ele. Assim sendo, nessa realidade, o importante é o jogo de máscaras, em que predominam os interesses particulares e escusos, transformando o bem e o mal em fenômenos calculados, oriundos sob o seu ponto de vista, de um sistema alienante e injusto que, entretanto, tem a sua efetiva colaboração.

Nesse sentido, haveria um jogo de aparências em que cada indivíduo buscaria a ascensão de sua imagem, e o que menos importa é a vivência plena do sentimento. Inexistiria, dessa forma, um verdadeiro relacionamento humano e afetivo, e, conseqüentemente, seria um sonho o desejo de viver uma vida plena e autêntica.



3.3 O SER EM CRISE

O conceito de herói está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.

O paradigma de herói idealizado por Luís da Silva, ainda que de maneira vaga, imprecisa e fragmentada, é a do patriarca forte e temido que foi outrora Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. No tempo do patriarcalismo do avô prevalecia a força bruta e a violência. Trajano não tinha dotes superiores, mas era uma liderança na vida social pelo poder monetário. Ao perder o poder, o protagonista percebe que a máscara do avô como *grande homem*, dissipa-se; Trajano passa a ser um indivíduo fraco e frágil, satirizado física e moralmente. Intensificando a trajetória descendente da família, Camilo, para o narrador, é medíocre, e ele mesmo procura desvencilhar-se da imagem de pessoa insignificante, sonhando com celebridade.

No contexto social do qual faz parte presumir-se-ia a adoção perfeita, por parte de Silva, dos códigos sociais, pois é funcionário público, jornalista e literato que deveria espelhar os ideais da comunidade. Para ter a sua imagem associada à de herói seria preciso que desenvolvesse os paradigmas morais e ideológicos que a ética humanista valoriza: honestidade, bondade,



coragem, liderança na vida social e força moral, vencendo quaisquer óbices que surgissem em sua trajetória, o que confrontaria com a sua verdadeira realidade de indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, preso a outros valores: sadismo, masoquismo, violência, corrupção e pusilanimidade. Nestas condições Luís da Silva assume o estatuto de *anti-herói*, quando perspectivado e focalizado segundo a ótica dos códigos sociais maioritariamente prevalecentes e aceitos pelas tradições humanas.

Constatamos que se estabelece uma trajetória acentuadamente descendente do avô para o neto. Assumindo a máscara de defensor da sociedade por meio de suas atividades, o protagonista deseja ter a sua imagem associada à de *grande homem*. Todavia, confrontando essa imagem idealizada com a estratégia retórica que perfaz suas experiências no contexto da narrativa, detectamos que a ironia que poderia ser um elemento propulsor para a sua máscara de vítima, acaba denunciando-o, revelando sua postura de agressor. Como o narrador é esperto procura focalizar esse posicionamento como sendo condicionado por fatores impostos por essa mesma sociedade, supostamente modeladora de valores e predicados considerados como negativos, que passaram a estruturar e a delinear sua personalidade, aparentemente frágil e ingênua. Na verdade, temos a caracterização de uma personalidade fluida e ambígua, presa à máscara de vítima e negando sistematicamente sua personalidade de vilã.

Sentindo-se dominado pela síndrome da perda – do lar paterno, da mulher sonhada, do dinheiro desejado e da própria personalidade

idealizada – Silva se coloca como homem ferido e infeliz; não como autor do próprio destino.

Convivendo com Vitória, empregada subserviente e pacata, Luís da Silva constata que a alegria dela é imensurável quando chega o dia do pagamento. Embora não seja ambiciosa e nem orgulhosa, Vitória se compraz em enterrar o dinheiro ganho no quintal. Fragmentada pela carência humana, vive sob a lei do sacrifício e da resignação, reificando-se. O próprio nome que poderia evocar triunfo ou êxito em qualquer campo de ação, constitui, paradoxalmente, metáfora irônica da desventura e da derrota, metamorfoseada que é a personagem em objeto, pela visão do narrador. Para ele, Vitória é uma personagem que se anula como ser humano, tendo como referência para a afirmação de sua personalidade os recursos financeiros que promovem sua própria desvalorização.

Ao constatar que precisa “subtrair” às escondidas uma determinada quantia em dinheiro para atender aos desejos de Marina, Luís da Silva, envolvido por um funesto desespero, pressente a realidade de queda material e moral, pretensamente produto da sociedade em que vive:

D. Basílio descrevia o incêndio, acompanhando com as mãos o movimento das labaredas. A princípio eram chamas fracas, e d. Basílio, para segui-las, baixava-se, estava quase encostando as mãos no soalho.

As minhas mãos encontravam-se esgaravutando a raiz da mangueira.

– Que miséria! Que miséria!

Repetia as palavras como um idiota, olhando as duas brasas invisíveis em cima do muro. Mas os dedos continuavam a remexer os torrões. Cavando a terra com as unhas, como um gato!

– Que miséria! Que miséria! (p.129)



Vitória não tinha a paixão do lucro; apenas guardava enterrado o dinheiro ganho. E queria que, muito ou pouco, ele estivesse ali em segurança. A idéia de que ia surgir, resmungando, arrastando os pés reumáticos, paralisou-me os dedos. Surpreendi-me a dizer e a repetir em voz baixa:

– O dinheiro foi feito para circular. (p.129-30)

Observamos que Luís da Silva se sente pressionado por um martírio psicológico. Ao idealizar a peça *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, comédia de malícia satírica, imaginando d. Basílio se referir a um incêndio exterior, é como se o narrador a interligasse com a sua realidade, e também estivesse vivendo uma comédia de tynho trágico: à medida que o fogo se alastra, metaforicamente, intensifica-se o seu sofrimento moral. Crendo-se satirizado pelo gato que está em cima do muro, numa destacada posição de superioridade, Luís da Silva, na verdade, confirma sua posição de rato, que age abjetamente. Atormentado pelos olhos do observador-sujeito, testemunha inesperada de sua degradação, Silva se vê preso à imagem de objeto.

A angústia surge como grande vilã, um mal aparentemente oriundo de fatores externos à vontade do protagonista que, paradoxalmente, é autêntico intensificador dessa angústia. Ele expande esse estado emocional, da mesma forma que o lança para o seu mundo exterior, criando uma atmosfera de esmagamento. Desse modo, para o protagonista, a angústia é o sentimento autêntico do ser humano. Segundo Heidegger, instala-se no ser um sentimento de

derrelição²², acentuando o precário e desolador ritmo da vida. Como percebemos pelos dois fragmentos precedentes, Luís da Silva se coloca na posição contraditória de agredido pelo mundo: o mal são os outros que fazem. Esta máscara de inocência adotada faz com que assuma a atitude de vítima do mal que há no outro, e não em si mesmo²³.

Na atividade de reorganizar suas experiências, Luís da Silva não mantém um distanciamento do eu-protagonista de outrora, ao contrário, une-se a ele para contar a sua história, como se a vivesse novamente, mergulhado numa crise existencial, em que despontam o complexo de inferioridade e de impotência.

Fazer literatura, para ele, constitui a possibilidade de vencer esse complexo. Ainda que as suas obras estejam engavetadas, imagina-se escrevendo um romance notável que agrada ao público e lhe proporciona sucesso. Dessa forma, na função de literato, julga que é capaz de estar na *moda*, em situação de destaque no mercado das personalidades. Nesse mercado, em que a felicidade se resume em tornar-se vendável, metonimicamente, a obra de Silva, fazendo capital, produzir-lhe-ia felicidade. Assim, seu próprio valor não é constituído primordialmente por suas qualidades humanas, rebaixadas para um plano secundário, mas pelo destaque na sociedade. Por isso, qualquer retrocesso seria uma grave ameaça à sua própria estima, jogando-o em complexa tensão.

²² MOUNIER, E. *Introdução aos existencialismos*, p.54

²³ JUNG, C. G. *O eu desconhecido*, p.122

Mergulhado na aflição, uma vez que a sua realidade é de privações, o protagonista passa a empreender uma auto-análise de sua vida, procurando ligar fragmentos de sua trajetória para se conhecer. Nesse empreendimento aflora uma personalidade instável e contraditória, cuja formação é marcada por uma infância de rejeição, cercada de frustrações, cujos valores éticos e morais tornam-se maleáveis e transitórios. Instaura-se na criança uma profunda angústia, vista e analisada do presente, pelo protagonista adulto, como animal acuado. Embora tenha deixado de ser criança, a angústia não se dissipou, ao contrário, permaneceu no seu íntimo, intensificando a sensação de fragilidade, numa trajetória em que a necessidade o leva a implorar o auxílio de pessoas prestigiadas e poderosas para sobreviver. Como conhecia profundamente a língua, escrevendo composições literárias e artigos jornalísticos, conseguiu empregos de funcionário público e jornalista do governo. Tornou-se um pequeno-burguês que trazia o desejo de ser um indivíduo forte – força adquirida pela fortuna e sucesso que a sua literatura, em sua imaginação, propiciar-lhe-ia.

Na condição de pequeno-burguês, Luís da Silva não participa como *sujeito* do processo histórico-cultural de Alagoas e do país. Subserviente, sente-se como objeto manipulável que deve obedecer passivamente ao governo e às autoridades tidos como superiores:

Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes.
Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho! ... Se o governador e o secretário me encontrassem, é como se não encontrassem. Não os enxergo, na rua sou um homem. Pensam

que vou encolher-me, sorrir, o chapéu na mão, os ombros derreados? Pensam. Estão enganados. Sou um bípede. É isto, um bípede. Mas não é necessário que dr. Gouveia, o governador e o secretário apareçam na rua. Aliás é bom que eu não veja essas criaturas exigentes... Esses homens dominam-me sem mostrar o focinho: manifestam-se pelo arame, num pedaço de papel. (p.122)

Observamos que Luís da Silva tem necessidade de reiterar enfaticamente que é um *bípede*, quando o acompanham duas imagens paralelas e paradoxais, vendo-se como homem e bicho. Estas imagens são reflexos de um eu-interior que projeta para a realidade exterior sua tensão dramática, sobressaindo sua intensa insegurança e seu temor diante dos homens que considera superiores, ao ponto de reificar a sua própria imagem diante dessas personalidades.

À medida que o Estado, tendo como representante o governo, constitui uma espécie de senhor soberano e intocável, para Luís da Silva o importante não é o que ele pensa, é o que o Estado pensa por ele, fazendo com que em suas duas profissões se submeta a fazer somente o que o governo e as autoridades desejam e mandam, tal qual antes dele nascer faziam os escravos de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, caracterizando uma inversão drástica de papéis sociais.

Este procedimento de Luís da Silva fá-lo sentir-se na posição de subalternidade, e, porque não ousa reagir, sua angústia o dilacera, invalidando para o protagonista o conceito de Descartes do *sou o que penso*, e o de William James *sou o que tenho, o que possuo*, para que o conceito do eu passe a

significar o que Pirandello exprimiu em suas peças teatrais: *sou como você quer que eu seja*²⁴, engendrando a incerteza pessoal e a instabilidade psicológica.

Luís da Silva impõe a si mesmo o ideal da ostra, isto é, a conveniência de se arraigar ao seu *mundinho*, aparentemente sólido, evitando, por isso mesmo, a ser obrigado a lutar contra os dissabores e as injustiças da vida moderna burguesa. Essa situação o obriga a conservar-se representando o papel de passividade e obediência irrestritas para não perder os empregos e voltar às dores do passado, procurando ignorar sua degradação moral, degradação de quem aceita o mal. Ainda que conviva de perto com a pobreza material e não a aceite, o protagonista acredita que não pode, não deve, bem como não tem interesse de abdicar de seu papel de subserviência ao Estado, o que o levaria a perder a falsa proteção dessa instituição.

O fato de considerar a realidade exterior como perturbadora e superior a ele, faz com que busque evadir-se, por meio da imaginação. Percebemos que a realidade exterior, tomada como adversa é sua própria obra, fruto de sua criação, pelo papel que representa na sociedade capitalista e burguesa: como jornalista é instrumento de propagação das idéias da classe dominante, e essas idéias são de alheamento e de ilusão, desviando a atenção das pessoas dos verdadeiros problemas políticos, sociais e culturais do país.

Ao entrar numa bodega, Luís da Silva se choca com a verdade que deseja que seja ignorada:

²⁴ FROMM, E. *Análise do homem*, p.121



“Proletários, uni-vos.” Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía...

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

– Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. (p.170-1)

Observamos que Luís da Silva procura focalizar a mensagem que lê, tentando restringir-se à sua forma, colocando-se como defensor da norma culta da língua, enfurecido com a junção do verbo e o pronome átono. Porém, esse procedimento e comportamento são profundamente irônicos, pois o conteúdo da mensagem o obrigaria a despojar-se da máscara de subserviente, impulsionando-o a ser um operário autêntico e ativo, unindo-se aos outros operários por uma vida melhor.

Ora, agir contra o Estado pressupõe o perigo de ser punido e, o que é pior, de ser esmagado pela autoridade e perder a posição de pequeno-burguês. Essa acomodação revela sua pusilanimidade, e em função disso torna-se cúmplice de um sistema que sabe injusto e cruel. Levantar-se contra a ordem vigente é praticar subversão, é antiético, anti-social, é condenável e monstruoso. Nesse sentido, não é o equívoco gramatical que ele combate; é a defesa do governo que realiza contra os operários. O governo, como grande capitalista, surge como o grande detentor de poder e saber; juiz do povo. Por

outro lado, o trabalhador operário é assalariado, o pobre, supostamente manipulável: se ousa contestar essa situação passa a ser infiel, subversivo, imoral e fora-da-lei. Nesse universo, a ética autoritária pune violentamente o julgamento e a crítica desfavoráveis de quem ousa lhe dirigir avaliações negativas, já que não pode ser considerada incompetente. Voltando-se contra a sua própria classe, Silva colabora para que se mantenha um processo violento de reificação humana.

A mensagem é um convite para um testemunho autêntico da classe operária, implica na ousadia de correr riscos – o maior deles, o de não conseguir de imediato, ou até mesmo a longo prazo, a adesão esperada dos próprios trabalhadores. Trata-se de uma situação desafiadora para que se pense na libertação autêntica, e isso aflige Luís da Silva.

No plano político, em que é proclamada a igualdade de direitos, o narrador não menciona em nenhum momento que o governo é ditador, e nem mesmo deixa escapar essa palavra, porém sabe que o governo mantém o poder pela violência e pela ditadura: “Muitos crimes praticados depois da revolução de 30. Valeria a pena escrever isto? Impossível, porque eu trabalho em jornal do governo” (p.98).

O silêncio indica condescendência com essa situação, é um compromisso de cumplicidade, o que só faz aumentar sua instabilidade emocional, já que vive um jogo de máscaras, baseado no engano e no artificialismo, defendendo o governo – classe dominante, mesmo pertencendo à classe operária – classe dominada. Parece que Silva deseja encobrir a ética autoritária do governo, para quem o valor do outro decorre de sua referência como

objeto. Assim, um indivíduo é *melhor* do que outro porque serve melhor; bom ou mau refere-se à utilidade do sujeito transformado em objeto. Para Silva, se o subordinado observa uma falta e se atreve a criticar a autoridade, prova, *ipso facto*, que quem está em falta não é a autoridade, mas ele mesmo, que deveria trazer em si o tabu contra qualquer contestação, por isso é culpado e punido. Luís da Silva indica que conhece as idéias de Marx e a própria frase: *Proletários, uni-vos*, é a divisa de ordem que faz parte da Liga dos Comunistas, fundada por Marx e Engels²⁵. Um dos principais objetivos dessa liga era a derrubada da burguesia, o surgimento do reino do proletariado, a supressão da antiga sociedade burguesa, baseada nos antagonismos de classes e o estabelecimento de uma nova sociedade sem classes e sem propriedade privada. Para Marx e Engels a revolução seria o motor da história e da cultura. Ora, mesmo sabendo que é uma farsa a máscara da igualdade, que a sociedade está dividida verdadeiramente entre os possuidores e os não possuidores, ou seja, em dois pólos contrastantes: a dos ricos e a dos pobres, Luís da Silva não acredita na união dos operários e nem crê em revolução no Brasil:

– História ! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Esperem por isso. Estão encolhidos. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário.

²⁵ Sob a influência de Marx e Engels, em 1 de julho de 1847, em Londres, abriu-se o Congresso da *Liga dos Justos*, que tinha como divisa: *Todos os homens são irmãos*, e eles introduziram transformações profundas, inclusive alterando o nome da liga para *Liga dos Comunistas*, substituindo a antiga divisa de ordem por: *Proletários de todos os países, uni-vos*. (GARAUDY, 1967, p.203)

O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse. (p.49-50)

Essa análise céptica de Luís da Silva martiriza-o profundamente, uma vez que ele julga que essa realidade não pode ser mudada, mesmo que desejasse. Dessa forma, ao invés de se culpar por essa situação, prefere criticar as pessoas que não questionariam e nem seriam capazes de se rebelarem contra as injustiças sociais, a violência e a exploração. Tomando a si mesmo como paradigma, o narrador não acredita em oposição ao governo, descrê de uma participação real e efetiva do cidadão na história de seu tempo. Mediante essa descrença o Estado é seu refúgio: maquinalmente o corpo segue as ordens de cima, com absoluta fidelidade.

Parece que Silva deseja ignorar a idéia de Fichte, que considera que o homem é aquilo que faz, por isso existir é agir, criar, participar e questionar. Logo, a existência está sempre se fazendo²⁶.

Como a linguagem constitui o elemento mais poderoso para bloquear o acesso ao poder, Luís da Silva sempre diz o que o governo permite, tornando-se verdadeiramente infeliz, porque ele não é um cidadão independente, mas um simples espectador, como funcionário, jornalista e cidadão: transforma-se em *objeto* e não *sujeito* de sua própria existência e do momento histórico em que vive.

²⁶ GARAUDY, R. *Karl Marx*, p.37



Assim, a metáfora *parafuso* consolida o sentimento de impotência em sua vida social, ao mesmo tempo que também é utilizada para designar os desempregados que provavelmente passariam a exercer o papel de ferramentas passivas no mercado capitalista, quando empregados:

Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bicho, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas. Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos, insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num só lugar. (p.118)

É bom não me levantar a espinha. Se a levantasse, teria de baixá-la de novo a cada passo, aflito e apressado, o chapéu na mão. Assim, não vejo ninguém, caminho batendo nos transeuntes, enrolando as palavras de desculpa, entrando no futuro como um parafuso. (p.123)

Diante da propriedade privada, dos meios de produção, o homem deixa de ser criador, na condição de proletário rompe-se o laço orgânico entre o fim consciente que o homem se propõe em seu trabalho e os meios que utiliza para atingir esse fim. O criador acha-se separado do produto de seu trabalho que não mais lhe pertence, mas sim ao proprietário dos meios de produção: o patrão capitalista. Seu trabalho não é mais a realização de seus próprios fins, de seus projetos pessoais; ele realiza o fim do outros.

Dessa maneira, o homem, em seu trabalho, deixa de ser sujeito, isto é, aquele que vislumbra os objetivos de suas ações, para se tornar um meio de produzir mercadorias e gerar capital para o outro. O trabalho de Luís da Silva colabora para que se solidifique o poder e o capital do governo. Como jornalista e literato está separado do seu produto, porque não escreve segundo suas crenças e valores, mas seguindo os ditames do patrão, o governo, tornando-se uma peça na engrenagem social²⁷.

A alienação do ato do trabalho, representada pela imagem enfática do *parafuso*, indica os gestos, os ritmos mecanizados e repetitivos do trabalhador na engrenagem da produção, sendo comandado pela máquina, sob uma forma inteiramente desumanizada, tornando a alienação, despersonalização²⁸.

O trabalho oprime e deixa de ser uma atividade realizadora e prazerosa para Silva, tornando-se um meio eficaz de sua reificação, mediante uma atividade monótona, que resulta na sua angustiante imagem como coisa, presente em sua mente e em suas referências exteriores. Essa situação o apavora e intensifica sua crise. Para Jung (1961) essa política do Estado tomada como um credo pelas pessoas, em que o governo, muitas vezes, impõe-se pela violência,

²⁷ Notamos que essa personagem estruturada por Graciliano Ramos revela a sua preocupação com a condição humana, de tal forma que esse posicionamento nos leva à intertextualidade de seu ponto de vista com as idéias de Ghandi e Chaplin. Em Londres, em 1931, no encontro de Chaplin e Ghandi, este expôs sua preocupação com o homem em face da máquina, e com sua conseqüente reificação. Chaplin se impressionou de tal forma que dedicou uma de suas fitas ao tema da corrida diária entre homens e máquinas, mostrando que quanto mais rapidamente as máquinas se movem, tanto mais rapidamente o homem vive, e tanto maior é o tributo em tensão nervosa e angústia, que ele paga às máquinas. O ato de viver torna-se tão entrelaçado com as máquinas, que o homem, individualmente, tende a empobrecer-se interiormente. (FISCHER, 1983, p.142)

²⁸ GARAUDY, R. *Karl Marx*, p.63



coloca-o como um semideus, acima do bem e do mal. Assim, Luís da Silva não só teme que a sua infidelidade lhe afetaria a integridade física, mas, sobretudo, a integridade psicológica.

Diante dessa realidade exterior que o degrada, mesmo idealizando uma realidade paralela em que, por alguns momentos, aparece como escritor famoso, o narrador não consegue diminuir sua tensão dramática, porque, sendo efêmera e inconsistente, a degradação da realidade exterior subsiste, fazendo dele um indivíduo angustiado e em crise.

Diante do fato de que Marina está grávida do outro e descobrindo que uma parteira da periferia realizará um aborto clandestino, Silva, ocultamente, numa bodega, imagina a cena mediante uma realidade paralela em que desfruta um pseudoprazer com a destruição do filho do inimigo:

Como seria a cara de d. Albertina. Imaginei-a magra, pálida, séria, correta. Não havia motivo para Marina esconder os olhos.

– Faça o favor de descobrir o rosto. Não se acanhe.

Tão natural !

Depois voltariam as regras.

– Dois meses? Perfeitamente. Agora a senhora toma precauções, usa isto, usa aquilo.

Exatamente como se Marina estivesse no consultório de um médico, sarjando um tumor. Nenhum sinal de crime ou de ação proibida. (p.175)

O filho de Tavares representaria o elemento incontestável da inferioridade e do fracasso de Luís da Silva. Numa desesperada tentativa para poupar-se a ser massacrado por esse elemento, o protagonista veladamente torna-se cúmplice dessa destruição, porque nada faz para evitá-la. O sadismo

tende a propiciar-lhe a sensação de pseudotriunfo com a eliminação de uma ameaça extrínseca. Em sua mente, o aborto representa uma pseudovitória, e como carece de segurança interior e de força autêntica para enfrentar a realidade, sente-se livre dessa ameaça.

Por outro lado, se a criança foi eliminada, há uma ameaça maior à sua vida: Julião Tavares. Perpassam pela sua mente a figura de Trajano, forte e dominador, a quem ele tinha de obedecer; do governo, soberano, a quem ele tem de obedecer e, principalmente, de José Baía – herói, que supostamente era livre e feliz. Sob a máscara da legalidade José Baía, com uma arma na mão, fazia justiça. Por conseguinte, sua força é inautêntica e exterior. A essas imagens se juntam o sentimento de humilhação e de justiça perante a falta cometida por Tavares, destruidor de um sonho. Por isso Luís da Silva enfaticamente se apóia no texto bíblico para protestar a favor de justiça: *Bem-aventurados os que têm sede de justiça*, que se configura como sendo uma estratégia retórica de vítima. Dessa forma, sob a máscara da legalidade, defendendo seus interesses pessoais, procura, contraditoriamente, fazer justiça usando a força bruta.

Ao receber de presente uma corda de seu Ivo, é como se recebesse um presente divino, simbolizando força e poder para realizar sua justiça pessoal. A idéia fixa e obsessiva de que tem segurança com esse instrumento, permite-lhe planejar minuciosamente o assassinato de Julião Tavares²⁹.

²⁹ Chevalier enfatiza que a corda está ligada ao simbolismo da ascensão, representando o meio e o desejo de subir. É símbolo de corrente de vida e de forças para as pessoas. (1993, p.283)



Como Luís da Silva é dominado e comandado por forças externas, sua força interior decorre do fato de pensar e sentir levando-se em conta a fidelidade aos seus superiores. Em virtude desse quadro, destruir Julião Tavares é agir como o Estado, de forma inteligente, porém violenta. É agir como José Baía, dissimuladamente. Movido por esse conjunto de referências e tendo a corda como força legal e legítima, Luís da Silva elimina o adversário:

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. Se ele corresse pela estrada deserta, estaria tudo acabado. Eu tentaria alcançá-lo. Inutilmente. Pensei em gritar, avisá-lo de que havia perigo, mas o grito morreu-me na garganta. Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes. Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não valia nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. – “É me conveniente escrever um artigo, seu Luís.” Eu escreveria. E pronto, nem muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem.

– Um homem, percebe? Um homem. (p.197)

Procurando inverter os papéis de sujeito/objeto, homem/coisa, dominante/dominado; creditando a si o papel de superior e a Tavares o de inferior, numa tentativa de alterar a realidade exterior, Luís da Silva sente a necessidade urgente de provar seu valor humano, destruindo aquele que considera culpado pelas suas misérias, num aparente ato heróico de homem valoroso:



Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como as 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. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. (p.198)

Como temos visto, Luís da Silva é inteligente e astuto, representando irrepreensivelmente suas máscaras sociais conforme as circunstâncias e as situações vividas, com obediência às pessoas que toma como superiores, prendendo-se a um processo de reificação obsessivo, ao ponto dele ter dúvidas quanto à sua própria identidade humana, bem como julga e avalia o próximo como coisa – figurinha insignificante – da qual também não consegue se libertar.

Na cena do assassinato amalgamam-se uma espécie de delírio fantástico com uma realidade absurda e deformada, em que se misturam referências e fragmentos do passado real, do passado idealizado, da realidade exterior e a da realidade idealizada, reflexos do eu-interior estilhaçado e da personalidade envolta numa atmosfera de alucinação e crueldade.

Ao praticar o assassinato numa estrada deserta e sem testemunhas, Silva o faz de forma que o episódio seja tomado como um provável suicídio de Tavares, pendurando-o a um galho de árvore, repetindo enfaticamente

para si mesmo que é uma *pessoa muito hábil*. No entanto, o assassinato acaba sendo falsa solução para a sua afirmação humana. Ao intentar libertar-se da angústia, que originou sua intensa crise existencial, acumulada ao longo de sua trajetória, destruindo aquele que considera a fonte de suas dores, o protagonista cria um fator agravante ao seu martírio íntimo, com a intensificação de sentimento de inferioridade e de fracasso. Ao tornar-se um criminoso, Luís da Silva confirma seu posicionamento de anti-herói, rompendo com a ética humanista, que se pauta pela valorização da vida, e pelo *Não Matarás*. Também confirma sua posição de indivíduo problemático, preso a uma existência degradada e, por isso, inautêntica, de valores autênticos num mundo de conformismo e conveniência.

Mesmo eliminando Julião Tavares, o narrador não pôde tornar verdadeiramente real, em seu presente, a fase áurea de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva; como não pôde eliminar o sistema capitalista e a elite burguesa, dos quais Tavares era apenas um representante; não pôde deixar de ser um pequeno-burguês obediente ao Estado e às autoridades; nem tão pouco se tornou um escritor famoso e de sucesso; conseqüentemente, acaba destruindo em si próprio a liberdade e a vida plena e autêntica às quais aparentemente aspirava.

Torna-se, então, perseguido e martirizado pela imagem obsessiva de Tavares, que sai da realidade para se instalar definitivamente em sua mente culpada, como triunfador. Concomitantemente, Silva cerceia seu próprio crescimento humano, pois a violência e a crueldade são forças enganosas que o levam a uma completa desumanização, da mesma maneira que acontecera com o avô, o pai, José Baía, e estava acontecendo com o povo que, para ele, continuava

fiel ao governo e avesso à luta por uma vida melhor. Dessa maneira, a existência de Luís da Silva arrasta-se em meio a um universo degradado.

CONCLUSÃO

A grande ironia em *Angústia* decorre do fato de que Graciliano Ramos cria uma personagem que é a antítese de sua personalidade. Se Ramos enfatiza ao longo de sua vida que não basta analisar o mundo, sendo preciso transformá-lo, de tal forma que essa análise sem intenção de transformação é vazia, da mesma forma que a transformação, sem intenção de melhorar, é cega e estéril, o narrador autodiegético analisa o seu mundo, sem intenção de transformá-lo, e muito menos de melhorá-lo; ao contrário, contribui para a sua degradação. Neste sentido, o protagonista se omite diante do momento histórico de seu tempo; apega-se ao distanciamento irônico e à ambigüidade para criar argumentos de defesa para sua conduta e ações, para não ser visto como fraco e pusilânime; todavia, é a sua própria retórica, marcada pela presença da ironia, que o denuncia e indica sua obsessão pela máscara de vítima, quando, na verdade, ele se constitui em auto-agressor e agressor do mundo que o cerca.

Possivelmente Luís da Silva engavetaria seu romance, como o fizera com as outras obras, com medo do governo, das autoridades e das pessoas que fazem parte da sua existência. Medo de lutar abertamente e sem máscaras contra a violência, as injustiças sociais e contra a sua própria conduta artificial e enganosa; estes elementos o oprimem e, não lutando contra eles, Silva se torna

responsável pela situação de opressão e de agressão, presentes em seu íntimo e no exterior. A acomodação a esta situação torna o seu sonho de vida plena e autêntica uma grande fraude, assim como representa o maior símbolo de engano de sua personalidade, que procura se auto-iludir. O discurso ambíguo e contraditório é uma estratégia que se volta contra ele próprio, pois a ironia sugere a verdade que ele procura ocultar.

O discurso subjetivo marcado por suposições e hipóteses sobre a realidade exterior e a realidade íntima indica-nos que estamos perante uma personalidade dividida, fugidia e omissa, sempre com medo de lutar, usando a máscara de vítima como escudo perante a vida.

As desculpas de Luís da Silva para não agir apóiam-se na influência negativa da família, da burguesia e do capitalismo: aparentemente são todos culpados pela sua miséria, justificando sua autocomiseração. O discurso narrativo enfatiza a culpa dos familiares, nas figuras de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e de Camilo Pereira da Silva, personagens cujo legado são a dor e o fracasso, bem como o instinto da violência. A culpa é da sociedade burguesa e capitalista, simbolicamente representada em Julião Tavares, supostamente responsável pelos valores inautênticos e enganosos que engendram a angústia e o medo no espírito humano, ocasionando perturbadoras crises de identidade e de valores.

Assumindo comodamente o papel de massacrado, para não ter de enfrentar as próprias fraquezas e deficiências pessoais, o protagonista se apegava à fantasia numa tentativa de viabilizar uma fuga da realidade exterior, sem êxito.



Por outro lado o seu eu-social se prende à subserviência, mediante um jogo de máscaras, em que predomina muita falsidade, tornando o ser humano degradado, ao mesmo tempo agente e paciente desse processo. Degradam-se os sentimentos, que se transformam em mercadorias de compra e venda, tornando-se desconhecida a verdadeira afetividade, bem como, na visão pessimista de Luís da Silva, degrada-se a razão, que teme a participação atuante e real do cidadão em seu desenvolvimento individual e social.

“As realidades” que acompanham a trajetória de Luís da Silva, que busca enfaticamente salientar que sua angústia é culpa dos seres e das coisas que o cercam e que fazem dele um indivíduo em permanente conflito consigo mesmo, ao contrário do que ele deseja, denunciam-no, pela própria natureza contraditória de seu discurso. Mesmo porque, com a sua conduta automatizada, ele colabora direta e decisivamente para que a alienação se amplie no exterior e também no seu interior. Na condição de jornalista se auto-engana, como também ilude o povo, com um discurso artificial; como funcionário público realiza uma atividade mecanizada e monótona, sempre fiel ao governo e às autoridades, em quem se apóia buscando proteção falaz.

Assumindo a posição de indivíduo dividido entre a realidade e a imaginação, o narrador autodiegético procura inverter em seu benefício todas as situações, e a memória, ao selecionar fragmentos da infância, da realidade exterior e da realidade idealizada, age contra ele mesmo pelo efeito irônico de sua própria estratégia retórica, propiciando que vejamos um indivíduo automutilando-se, ao invés de lutar para se aperfeiçoar, bem como aperfeiçoar a realidade circundante.

Acreditando que ocorre uma transformação do homem em objeto e de que a convivência é baseada no engano, adota comodamente a máscara de vítima angustiada e dilacerada, que aparentemente desejaria uma convivência com sentimentos autênticos e discursos sinceros, quando, na verdade, ele mesmo não tem certeza do que seja autêntico e sincero.

A tentativa de estar sempre se apoiando em fragmentos da infância para fundamentar sua posição de vítima configura uma atitude que depõe contra ele próprio, já que a ironia nos indica que, na formação de sua personalidade, ele naturalmente absorveu os elementos do engano e do artifício, que serviram de componentes decisivos na sua entrada do mundo adulto, não só como vítima de misérias, mas também promovendo-as.

Perante o sistema capitalista e a elite burguesa, mantém um relacionamento ambíguo de amor e ódio, características próprias de sua personalidade, que não se define, acreditando que é melhor prender-se a contradições; posicionamento que, efetivamente, impulsiona sua própria falência humana.

Desta maneira, a obra seria um protesto do autor contra a natureza ambígua da condição humana, que se utiliza de *máscaras* em benefício próprio, imperando, por isso mesmo, uma convivência com o erro e com o mal. Ao analisar a participação política, social, cultural e econômica do homem, mediante a trajetória de Luís da Silva, Graciliano Ramos, que viveu de forma plena e autêntica o seu tempo, focaliza em Luís da Silva o ser humano que se reifica não só impulsionado por forças exteriores, mas, sobretudo, por falta de autêntica força

interior, como coragem, esforço, dedicação diante de uma causa justa, que favoreça o engrandecimento individual e coletivo.

Parece-nos que, com essa personagem quis ele mostrar, pelo viés negativo, a importância da luta do indivíduo para o seu engrandecimento humano, bem como a importância do esforço do cidadão para melhorar o país. A estratégia retórica que adotou, mediante os efeitos da ironia, indicam a inaptidão de Luís da Silva para encetar essa luta. Nesse sentido, tendo o protagonista como paradigma, observamos que o jogo de máscaras coloca em funcionamento interesses particulares, intensamente nocivos à vida autêntica, inviabilizando a igualdade de direitos humanos e uma sociedade verdadeiramente fundamentada na liberdade e na fraternidade.

A angústia que domina o protagonista perante a sua contingência e a fragilidade do seu confronto com a sociedade evidenciam a sua situação agônica, assinalando-o como herói problemático, com ressonâncias de marcantes personagens literárias, como o mencionado Raskolnikov, de Dostoiévski. No jogo contraditório de sua trajetória é traído pelo próprio discurso que, com os avessos da realidade denunciados pelo viés irônico, inviabiliza sua posição de vítima e revela-o como agente provocador da auto-ilusão frente ao seu momento histórico.

BIBLIOGRAFIA

1) CORPUS

RAMOS, G. *Angústia*. 33.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

2) BIBLIOGRAFIA SOBRE GRACILIANO RAMOS

ABDALA JÚNIOR, B. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

ABEL, C. A. S. O ciúme nos romances de Graciliano Ramos. *Caleidoscópio*, São Gonçalo, v.4, p.69-81, 1984.

ANTELO, R. Graciliano: galhos. *Boletim bibliográfico*, São Paulo, v.42, n.4, p.121-47, out./dez.1981.

AUGUSTO, M. G. *O absurdo na obra de Graciliano Ramos ou de como um marxista virou existencialista*. Rio de Janeiro, 1986. 149p. Dissertação (Mestrado em Filosofia da Existência) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.



AYORA, J. O homem e a sociedade nos romances de Graciliano Ramos. *Ita Humanidades*, São José dos Campos, v.6, p.111-8, 1970.

BARROS, J. N. Graciliano Ramos: a necessidade da linguagem. *Vozes*, Petrópolis, v.85, n.2, p.153-8, mar./ abr. 1991.

BOSI, A. Graciliano Ramos. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 33.ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 452-7.

BRAYNER, S. *Graciliano Ramos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CÂMARA, L. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. *Estudos Universitários*, Recife, v.7, n.1, p.81-115, jan./mar.1967.

CAMARINI, A. L. S. O sonho angustiado de Luís da Silva. *Revista de Letras*, São Paulo, v.28, p.63-71, 1988.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Tese e antítese*: ensaios. São Paulo: Nacional, 1971. p.95-118.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: Ramos, G. *Angústia*. 33.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. p.237-47.

CARVALHO, L. H. *A ponta do novelo*: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CINTRA, I. A. Consciência e crítica da linguagem: Graciliano Ramos. *Revista de Letras*, São Paulo, v.20, p.49-57, 1980.

CLEMENTINO, V. C. S. O signo cobra/corda e sua dimensão metafórica em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Guairança*, Guarapuava, n.4, p.18-35, nov.1985/86.

COELHO, L. A. M. *Angústia* de Graciliano Ramos. *Revista Literária*, Minas Gerais, n.3, p.107-20, 1968.

CONRADO, R. F. A. Tradição e desvio: a rota do talento. *Revista de Letras*, São Paulo, v.32, p.31-9, 1992.

COUTINHO, C. N. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.5/6, p.107-50, mar.1966.

DIAS, C. L. S. Considerações sobre o vocabulário em *Angústia*. *Travessia*, Florianópolis, v.4, n.6, p.25-38, jul.1983.

DIAS, M. H. M. *Angústia* ou o processo introspectivo da imagem. *Itinerários*, Araraquara, n.7, p.5-16, 1994.

DURIGAN, M. *Do verbo ao texto: uma leitura de Caetés, São Bernardo e Angústia*. Assis. 268p. Tese(Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, História e Psicologia, Universidade Estadual Paulista.

GARBUGLIO, J. C. Cultura e mediação em Graciliano Ramos. *Itinerários*, Araraquara, n.7, p.47-61, 1994.

_____. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.



GONÇALVES, F. Graciliano Ramos e o romance. In: RAMOS, G. *Caetés*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. p.9-76.

HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: EDUSP, 1992.

KOZER, J. La desintegración de la personalidad en *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n.31, p.73-80, mayo 1971.

MARTHA, A. A. P. *Angústia*: reflexos de uma neurose. *UNIMAR*, Maringá, v.7, n.1, p.153-72, out.1985.

MENESES, A. B. A angústia, em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: _____. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.163-93.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOISÉS, M. A gênese do crime em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Filosofia, Ciências e Letras*, São Paulo, v.18, n.15, p.26-37, 1953.

OLIVEIRA, F. Graciliano Ramos. In: _____. *Letra e Civilização*. Rio de Janeiro: Difel, Brasília: INL, 1978. p.108-13.

PINTO, R. M. O romance moderno Brasileiro: Graciliano Ramos. *Humboldt*, v.4, n.10, p.22-8, 1964.

PUCINELLI, L. *Graciliano Ramos: relação entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron, Brasília: INL, 1978.



RALLE, E. A. Critiques, discours critiques et critique du discours: aspects de une écriture. *Itinerários*, Araraquara, n.7, p.63-99, 1994.

RAMOS, C. *Mestre Graciliano*: configuração humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, R. *Graciliano*: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

RÓNAI, P. No mundo de Graciliano Ramos. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1978. p.101-10.

SODRÉ, N. W. Graciliano Ramos. In: _____. *Orientações do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1942. p.97-121.

VÁLIO, E. B. M. Angústia e Vidas Secas: significantes sem significados? *Letras*, Campinas, v.6, n.1/2, p.44-54, dez.1987.

3) OBRAS DE REFERÊNCIA, TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICAS LITERÁRIAS

AGUSTIN, S. *Confesiones*. Trad. Lorenzo Riler. Madrid: Aguilar, 1952.

ARISTÓTELES. *A ética*. Trad. Cássio M. Fonseca. São Paulo: Atena, s.d.



BACHELARD, G. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoievski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.105-55

_____. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornioni Bernardini. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988. p.397-428.

BAL, M. Narration et focalisation: por une théorie des instances du récit. *Poétique*, Paris, n.29, p.106-27, fév. 1977.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, s.d.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.197-221.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. et al. *Teoria da cultura de massa*. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p.205-38.

BERGSON, H. *O riso: ensaios sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixar. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURNNEUF, R., OVELLET, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Almedina: Coimbra, 1976.

CANDIDO, A. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CINTRA, I. A. As teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. *Stylos*, São José do Rio Preto, n.52, p.1-42, 1981.

COELHO, N. N. Linguagem e ambigüidade na ficção portuguesa contemporânea. *Colóquio/Letras*, Lisboa, p.68-74, 12 mar. 1973.

CORDESSE, G. Narration et focalisation. *Poétique*, Paris, n.76, p.487-98, nov.1988.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Crime e castigo*. Trad. Luiz Cláudio de Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.



- DUARTE, L. P. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos portugueses*, Belo Horizonte, v.11, n.13, jun.1991. 186p.
- DUARTE, O. Ironia: metáfora da dissimucamaleão. *Miscelânea*, Assis, v.1, p.87-106, 1993.
- DUCROT, O. *Princípios de semântica lingüística: dizer e não dizer*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Artolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-49.
- FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, EDUSP, 1989.
- _____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.



FISCHER, L. *Ghandi: sua vida e mensagem para o mundo*. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Martin Claret, 1983.

FOUCAULT, M. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FREUD, S. *Um estudo autobiográfico: inibições, sintomas e ansiedades*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.20.

_____. *O ego e o id*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.19.

FROMM, E. *Análise do homem*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

_____. *Conceito marxista do homem*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *O coração do homem: seu gênio para o bem e para o mal*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *O medo à liberdade*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1960.

_____. *Psicanálise da sociedade contemporânea*. Trad. L.A. Bahia e Giarone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.



FRYE, N. *O caminho crítico*. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GARAUDY, R. *Karl Marx*. Trad. Moacir G. S. Palmeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HUTCHEON, L. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, Paris, n.46, p.440-55, avr.1981.

IFRI, P. A. Focalisation et récits autobiographiques. *Poétique*, Paris, n.72, p.483-95, nov.1987.

JANKÉLEVITCH, W. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética de recepção*. Trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JUNG, C. G. *O eu desconhecido*. Trad. Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

_____. *Tipos psicológicos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.



- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro L. M. Vales. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOCH, I. G. V. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1987.
- KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- KRISTEVA, J. *Semiótica do romance*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, s.d.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s.d.
- MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1995.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MONDOLFO, R. *Sócrates*. Buenos Aires: Losange, 1955.
- MOUNIER, E. *Introdução aos existencialismos*. Trad. João Bernard da Costa. São Paulo: Duas Cidades, 1963.



MÜECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Irony markers. *Poetics*, Amsterdam, v.7, n.4, p.363-75, dec.1978.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

O NOVO TESTAMENTO. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitarina do Brasil, 1979.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, J. A. Ironia: eis a questão. *Uniletras*, Ponta Grossa, n.17, p.99-110, dez.1995.

_____. Em busca da palavra útil: a ironia. *Uniletras*, Ponta Grossa, n.18, p.93-8, dez.1996.

ORTEGA E GASSET, J. *Meditações do Quixote*. Trad. Gilberto de Melo Kujawski. São Paulo: Ibero Americano, 1967.

PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Trad. Maria Lacerda de Moura. São Paulo: Atena, s.d.

POÉTIQUE: l'ironie. Paris: Seuil, n.36, 1978. p.358-508.

- POUILON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PROPP, W. I. *Comichade e riso*. Trad. Aurora Fornioni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REIS, C., LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.
- RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.73-95.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHLEGEL, F. *Conversando sobre poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVERMAN, M. *A moderna sátira brasileira*. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SÓCRATES. Os pensadores, 21. Trad. Jayme Bruna et al. São Paulo: Abril Cultural, 1996.



TEMPO PSICANALÍTICO: angústia. Rio de Janeiro: Sociedade de Psicanálise

Iracy Doyle (SPID), v.27, 1994. 169p.

TRUEBA, C. Sócrates y la revolución sofista. *Estudios*, México, p.21-30, primavera 1994.

WELLECK, R. *História da crítica moderna*. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Herder, 1967. v.2.



