



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

CAETÉS, SÃO BERNARDO E ANGÚSTIA: MUNDO-PRISÃO

Aline Bezerra da Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária)
Orientador: Prof. Doutor Ronaldo Pereira Lima Lins

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

S586c Silva, Aline Bezerra da.
Caetés, São Bernardo e Angústia: mundo-prisão / Aline
Bezerra da Silva. - Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
219 f.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Pereira Lima Lins
Tese (Doutorado em teoria literária) – Faculdade de Letras,
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
Bibliografia: f. 213-220

1. Ramos, Graciliano, 1829-1953 – Crítica e interpretação.
Título. II. Lins, Ronaldo Pereira Lima

CDD B869.35



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

Caetés, São Bernardo e Angústia: mundo-prisão

Aline Bezerra da Silva

Orientador: Professor Doutor Ronaldo Pereira Lima Lins

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Ronaldo Pereira Lima Lins (PPG Ciência da Literatura/ UFRJ)

Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto (PPG Letras Vernáculas/ UFRJ)

Prof^a. Doutora Iza Terezinha Gonçalves Quelhas (FFP / UERJ)

Prof. Doutor Júlio Aldinger Dalloz (PPG Letras Neolatinas/ UFRJ)

Prof. Doutor Wander Melo Miranda (PPG Estudos Literários/ UFMG)

Prof. Doutor Nilton José dos Anjos de Oliveira (DFCS/ UNIRIO), suplente

Prof. Doutor Victor Manuel Ramos Lemus (PPG Letras Neolatinas/ UFRJ), suplente

Rio de Janeiro

Agosto de 2013

A Rafael, meu anjo.

Agradecimentos

A Moacir, o moço que tem amor até no nome, por dividir comigo as inquietações da vida, ampliar os sentimentos que nos transbordam e ser meu primeiro leitor.

A Ronaldo, orientador na academia, ouvido atento nos dias, pelos anos de acompanhamento e amizade, pela confiança.

A Denise Britz, chefe na lida, exemplo na vida, pela seriedade, pela amizade e pelas oportunidades.

A Gustavo Ferreira e Alexandre Federici, pelo incentivo constante para carregar o piano.

A todos os companheiros de orientação, pelas críticas construtivas, pelo estímulo permanente, pelas amizades sinceras cultivadas ao longo do caminho.

A Mariza e Patrícia, pela força, pelas risadas, pelos e-mails, pela amizade e por sempre me fazerem lembrar quem sou.

A Diego Ferreira Marques, companheiro nas piadas que tornaram mais leves os dias, pela amizade, pela solidariedade.

A Cinda, que não me permite esquecer que tenho compromisso com a minha finitude.

À Faculdade de Letras e à CAPES, pela oportunidade de mais uma vez pertencer ao corpo docente da casa e receber fomento à pesquisa.

RESUMO**Título**

Caetés, São Bernardo e Angústia: mundo-prisão

Resumo

Esta tese analisa três romances de Graciliano Ramos: *Caetés, São Bernardo e Angústia*. Fundamenta-se em conceitos filosóficos concernentes à memória e à angústia, visando relacioná-los à questão do cárcere fractal, como reflexo da inevitabilidade do fim trágico dos seres humanos, a solidão inescapável. Tendo em comum um narrador-personagem que almeja escrever um livro, as considerações de ordem íntima imbricadas com questões de ordem social e o esmagamento das humanidades pelo fator econômico irão transparecer nas metaobras e o exercício da escritura se configurará ora como liberdade ora como aprisionamento. Por fim, o estudo dos aspectos técnicos que cercam os romances irá diferenciá-los, estabelecendo relação entre teor e talhe.

Palavras-chave

Graciliano Ramos; cárcere real; cárcere simbólico; memória; angústia; autoria; ironia; camadas diegéticas.

ABSTRACT**Title**

Caetés, São Bernardo e Anguish: world-prison

Abstract

This thesis analyzes three novels written by Graciliano Ramos: *Caetés*, *São Bernardo: a novel* and *Anguish*. It is based on philosophical concepts related to memory and anxiety, relating them to the issue of fractal prison, reflecting the people's inexorable tragic end, the inescapable loneliness. The three novels have in common a narrator who longs to write a book, his intimate ponderings intertwined with social questioning. The crushing of mankind by economic factors will transpire in all metanarratives which leads to his writing being configured either as free or as an entrapment. Finally, the study of the technical aspects surrounding the three novels will differentiate them, establishing a relation between content and shape.

Keywords

Graciliano Ramos; real prison; jail symbolic; distress; writing; irony; diegetic layers.

RESUMÉ**Titre**

Caetés, São Bernardo e Angoisse: monde-prison

Resumé

Cette thèse analyse trois romans de Graciliano Ramos: Caetés, São Bernardo et Angoisse. Est basé sur des concepts philosophiques liées à la mémoire et l'anxiété, qui souhaitent les rattacher aux à la prison fractale de question réfléchi l'inévitabilité de la fin tragique de l'homme, la solitude inévitable. Les romans ont un narrateur-personnage en commun qui aspire à écrire un livre, considérations d'ordre intime étroitement liée à des questions d'ordre social et aussi la question de l'écrasement de l'humanité par le facteur économique qui témoigne dans les métanarrations. L'écriture est parfois libre, parfois emprisonnent. Enfin, l'étude des aspects techniques entour les romans qui va les différencier et établir une relation entre le contenu et forme.

Mots-clés

Graciliano Ramos; prison reel; prison symbolique de prison; détresse; auteur; ironie; couches diégétique.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1. INTRODUÇÃO | 10 |
| 1.1 Sobre o capítulo Cárcere fractal dos subterrâneos | 14 |
| 1.2 Sobre o capítulo Escrita-pena e escrita-libertação | 26 |
| 1.3 Sobre o capítulo Projeto estético sem grilhões | 38 |
| | |
| 2. CÁRCERE FRACTAL DOS SUBTERRÂNEOS | 50 |
| 2.1 Um caeté no quarto de pensão | 52 |
| 2.2 Posse e perda em São Bernardo | 62 |
| 2.3 Quintal e outros cárceres | 71 |
| | |
| 3. ESCRITA-PENA E A ESCRITA-LIBERTAÇÃO | 93 |
| 3.1 Do plano ao ímpeto | 100 |
| 3.2 Do hábito à obsessão | 112 |
| 3.3 Do desejo à desistência | 123 |
| | |
| 4. PROJETO ESTÉTICO SEM GRILHÕES | 136 |
| 4.1 A cidade pequena e o diálogo | 143 |
| 4.2 A propriedade e o grito | 161 |
| 4.3 A cidade grande e o monólogo interior | 180 |
| | |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 203 |
| | |
| 6. REFERÊNCIAS | 213 |

1. INTRODUÇÃO

Não há mais caracteres: os heróis são liberdades aprisionadas em armadilhas, como todos nós. Quais são as saídas? Cada personagem será tão-somente a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida. É de se desejar que toda a literatura se torne moral e problemática, como esse novo teatro. Moral - não moralizadora: que ela mostre simplesmente que o homem é *também* valor e que as questões que ele se coloca são sempre morais. Sobretudo que mostre nele o inventor. Em certo sentido, cada situação é uma ratoeira, há muros por todos os lados: na verdade, me expressei mal, não há saídas a *escolher* (Sartre, 1999, p. 215)

Ao admitir que moral e liberdade caminham solidárias nas estradas da autonomia individual, o extremo oposto dessa via revela-se na fratura do humano em seres cindidos pelo drama subjetivo que os assola. Se, para Kant, que confia na capacidade racional humana, a possibilidade de autodeterminação pela lei moral traz consigo o conhecimento da verdadeira liberdade, nos romances cuja análise se pretende nesta tese é justamente o estabelecimento de sucessivas coerções não apenas de ordem interna, que vão norteá-la nos estreitos limites entre a sintaxe e a Delegacia de Ordem Política e Social¹, nos quais ainda

¹ A referência ao DOPS utilizada por Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere* diz respeito à polícia política do governo Vargas. "A função de polícia política no Rio de Janeiro foi estabelecida pelo Decreto nº 3.610, de 14 de abril de 1900, atribuindo ao chefe de Polícia do Distrito Federal a competência privativa de polícia política. Com o passar do tempo, vários outros decretos foram criados, algumas vezes ampliando atribuições, modificando nomes, sem, porém, deixar de ser

poderiam mexer-se os personagens de Graciliano Ramos. (Ramos, s/d, p.21).

Não é a consciência da autonomia da vontade que influirá nos desígnios da liberdade, mas, ao contrário, a existência irremediável de estreitamentos que condicionará o exercício de uma liberdade ordinária, quase uma inviabilidade da liberdade. Não se trata, no entanto, de uma visão determinista ou fatalista da experiência humana, mas do senso do trágico presente em todas as obras de Graciliano, metonimizadas ou metaforizadas na figura do cárcere, por vezes mais situacional que real. Coerções norteiam essa liberdade diminuta, que, para firmar-se e afirmar-se, instiga nos narradores o desejo da criação literária, como a sugerir que à escrita coubesse o papel de potência e resistência. Ser o demiurgo de um mundo em construção imaginativa polariza com a possibilidade de resistir ao mundo real, como escravo e senhor das margens que os oprimem. Uma opressão que se revela, antes de tudo, com as marcas contrastantes das diferenças sociais, sem o panfletarismo a cujo risco estaria exposta a produção em plena década de 30.

A obra do escritor alagoano amalgama rigor no método elaborativo textual com densidade de conteúdo demonstrador

da complexidade da existência humana, ambas características reafirmadas pelo autor, que só se arriscava a "expor a coisa observada e sentida" (Ramos, s/da, p. 44). Partindo do apanhado de situações registradas, que incitam o diálogo entre o verdadeiro e o simulado e, levando em consideração questões teóricas sobre o papel da memória, deparamo-nos com a ambiguidade que assola as narrativas de Ramos, quando confrontadas entre si e com outros escritos validadores que retomam o problema da realidade da ficção e da ficção na realidade.

Nesse emaranhado de problemas sobre liberdade e prisão, potência e resistência, e ficção e não-ficção da escrita-sem-saída, deparamo-nos com o cárcere fractal. Considerando-se que o cárcere seria outro olhar sobre a questão da liberdade, é possível observar ao longo da obra do autor a recorrência do elemento prisional como propulsor das reflexões sobre as quais se dobrará a narrativa. Fractal² por conta de conter na parte características do todo, de forma autossimilar, guardando em si propriedades de um padrão repetido.

Na obra de Graciliano, cada um dos personagens decide tomar determinadas atitudes, após reflexões severas, críticas com o outro em primeiro lugar e, a partir de

² Um fractal é um objeto geométrico que pode ser dividido em partes, cada uma das quais semelhante ao objeto original. Situa-se em um campo de estudo que extrapola a regularidade reta da geometria euclidiana.

determinado ponto, consigo mesmos. Há, porém, nessas escolhas, aos olhos dos narradores, certa tendência a afirmar a impossibilidade de agir diferente. Viver um triângulo amoroso, assassinar o rival ou tratar as pessoas de forma animalizada são, para João Valério, Luís da Silva e Paulo Honório, quase uma cilada da existência e, ao mesmo tempo, condição dela. Nessa perspectiva, os personagens creem-se sem escolha e tecem sua autojustificação com base na reelaboração de incidentes aleatórios causadores das ações que impetram em relação aos demais.

Percorrer caminhos sinuosos de reflexão, semelhantes à "estratégia literária da comunicação indireta" de Kierkegaard ou ao método dos desvios de Benjamin parece-nos indicado para tratar os temas que aqui se delineiam. Mas afinal, na tentativa de explorar tanto veredas percorridas quanto inexploradas, o que se objetiva com essa pesquisa e como se viabilizarão tais estudos dos três primeiros romances de Graciliano Ramos?

A partir da leitura das obras *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, destacam-se os narradores-personagens, figuras fraturadas por questões de cunho existencial. Em meio ao ato de rememoração e retextualização das ações, sentimentos e reflexões, tais narradores deparam-se com a escrita como resultado dos fios de memória que se entrelaçam, como reminiscências que lampejam no momento do perigo (Benjamin,

2008, p. 224). Nesse processo, tanto o espaço da escrita quanto o da vida revelam-se num encarceramento ora desejado ora refratado, muitas vezes metafórico/metonímico, mas sempre presente numa alternativa à consciência infeliz. Isolar-se voluntariamente ou não se mostra determinante para a decantação das angústias sentidas e para sua transmutação em escrita: pena-escrita, pena-condenação. “Esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar” (Ramos, 2001, p. 8).

1.1 Sobre o capítulo Cárcere fractal dos subterrâneos

No primeiro capítulo Cárcere fractal dos subterrâneos, estarão concentradas as discussões sobre a presença fractal do cárcere na obra graciliana, ao lidar com questões concernentes à memória e à angústia tomando-se as limitações como referencial da experiência e do processo de escrita do e sobre o mundo. A exemplo dos comentários de Graciliano sobre Agildo Barata em *Memórias do Cárcere*, pode-se afirmar o mesmo sobre o escritor, que “possuía a qualidade rara de aprender num instante as disposições coletivas; rancores indeterminados, esperanças, receios, desejos, comprimidos nos subterrâneos das consciências, chegavam-lhe às antenas” (Ramos, s/d, p. 224).

Nesse esteio do estado crítico, no qual o homem jamais deixa de estar (Kierkegaard, 1979, p. 53), a recorrência da memória surge motriz, impulsionando sentimentos, ressentimentos, redefinindo a solidão irremediável de ser humano. Há a ruptura da perspectiva habitual da memória e a constatação do caráter não-linear dela, com o afastamento da relação entre o aspecto temporal e a consciência, o que fornece aos personagens a sensação de náusea, de vertigem perante a certeza de que as lembranças são indelévels, ou seja, a certeza de que a rememoração não obedece a nenhum critério de distanciamento ou apagamento. Tal constatação angustia o ser humano/personagem por conta da substituição de uma concepção cronológica por uma concepção messiânica de história, com a proposição de uma percepção qualitativa, uma visão descontínua da temporalidade.

Walter Benjamin, num trabalho de fusão entre messianismo judaico e utopia libertária propõe outra percepção da temporalidade histórica, sendo ele responsável mesmo por uma nova concepção de história. Em *O conceito da obra de arte no romantismo alemão*, "ele opõe uma concepção qualitativa do tempo [...] que provém do messianismo romântico[...]e para a qual a vida da humanidade é um processo de realização [...] e não um simples devenir, à concepção vazia e infinita do tempo característica da ideologia moderna do Progresso [...]" (Löwy, 1989, p. 88).

Nesse bojo, pode-se refletir sobre as críticas de Benjamin ao historicismo, e sua visão contínua, progressiva e linear da história, ignorando as lutas de classes e reproduzindo a história dos vencedores. Na *Origem do Drama Trágico Alemão*, a descrição dos atos no palco do drama trágico se assemelha à concepção crítica de história. "A história é objeto de uma construção" (Benjamin, 1994, p. 225):

Os actos não se organizam sequencialmente uns a partir dos outros, mas dispõem-se antes em terraços, uns sobre os outros. A trama dramática é disposta em amplas camadas simultaneamente visíveis [...] (BENJAMIN, 2004, p. 211).

Acrescente-se que Benjamin não rejeita o progresso e a técnica. Ele recusa, sim o mito de que o desenvolvimento técnico trará melhora da condição social e da liberdade dos homens. É justamente na defesa de outro conceito de história e na crítica à predominância da ótica dos vencedores, que se pode apontar a necessidade de se "escovar a história a contrapelo" (Benjamin *apud* Löwy, 2005, p.70). Para Jeanne Marie Gagnebin, a origem (*Ursprung*) presente tanto no título de um dos livros de Benjamin quanto na concepção que alimenta o discurso dele sobre história assinala o indício de uma perda, um inacabamento constitutivo. Daí a exigência de rememoração

do passado, que não implica a restauração do passado, mas uma metamorfose do presente tal que o passado seja retomado e transformado.

Relacionando a inexistência de um *continuum* histórico às questões referentes à memória, seria falaciosa a afirmação própria do senso comum de que a passagem do tempo estaria encarregada de neutralizar lembranças, de reforçar o olvido.

À maneira de uma fábrica, a modernidade imprime no homem a necessidade de reprodução sistemática e acrítica, relegando à memória o primeiro conceito bergsoniano, voltado para o hábito, a fixação pela repetição. Tal conceito estaria diretamente relacionado à ideia de tempo, considerado uma realidade abstrata, homogênea, divisível em instantes da vida social e do pensamento científico.

Um segundo conceito de memória, elaborado também por Bergson, aponta a questão ligada à irrepetição, à singularidade, a um fluxo temporal interior involuntário, que ele considera a verdadeira memória. Associado à verdadeira memória, encontra-se o conceito de duração, o tempo real, que só pode ser apreendido intuitivamente e não como sucessão temporal. Ainda para Bergson, o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi, e o funcionamento do cérebro criaria certos obstáculos que impediriam a evocação de todas as partes que se tenta

rememorar. Nesse sentido, Marilena Chauí estabelece distinção entre lembrar e recordar. Para ela, o ato de lembrar é involuntário, pois deriva de uma questão inconsciente e não está sob controle, ao contrário de recordar, em que há o esforço voluntário para resgatar fragmentos de memória (Chauí, 2000, p. 164).

Recorrendo à visão de Walter Benjamin, para quem

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (Benjamin, 2008, p. 224),

o ato de relembrar teria como pretexto a fixação do tempo esvaído, além da construção de identidade a partir do mosaico de ações, pensamentos e sentimentos que compõem os personagens.

Perante a dupla conceituação bergsoniana, aparentemente limitadora, torna-se imprescindível situar a produção dele como resistência à visão positivista e científica próprias de final do século XIX e princípio do XX, segundo as quais apenas os dados mensuráveis deveriam ser dignos de nota.

De forma complementar e, ao mesmo tempo, distinta do pensamento de Bergson, o sociólogo Maurice Halbwachs, que foi aluno dele, destaca a memória como dependente da

interação dos indivíduos com os grupos de convívio, com os aparelhos ideológicos, com as diferentes classes sociais. Além disso, acredita que

o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas - na sociedade - todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente de nossa memória (Halbwachs, 1990, p. 97).

A diferença crucial nas reflexões dos dois pensadores reside na oposição entre a individuação da memória no primeiro e sua coletivização no segundo, o que, sem dúvida, remete às questões da construção de visões de mundo, da criação de um imaginário social, das implicações mútuas e míticas entre indivíduo e sociedade.

Pode-se afirmar que os narradores dos romances selecionados voltam o olhar para trás e, tal qual o mito de Orfeu, encontram desespero e angústia à sua espreita. Em mais uma (des)semelhança com o poeta músico, prosseguem na desarmonia paradoxalmente melodiosa de suas memórias. Lembram e recordam nas suas diferentes clausuras, não para perpetuar histórias, mas para resgatar o que os difere daqueles que não podem contá-las.

Narradores deslocados trazem à tona reminiscências

ora definidas ora amorfas, numa combinação que parece carregar consigo a definição de que "relembrar nunca é um ato tranquilo de introspecção ou retrospecção. É um doloroso re-lembrar, uma reagregação do passado desmembrado para compreender o trauma do presente" (Bhabha, 1998, p. 101).

Proust (2006) e Le Goff (1990) consideram a memória elemento essencial para a construção das identidades individual e coletiva e, para o segundo, tal busca de identidade é "uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia" (Le Goff, 1990, p. 477) - angústia essa que perpassa a narrativa de Graciliano, contribuindo para o estabelecimento de uma urdidura textual, capaz de expor diferentes níveis de inquietude dos personagens, sendo importante considerar o contexto histórico em que são escritas e publicadas tais obras: os anos 30 na sociedade brasileira, tão ricos em promessas quanto em contradições.

Fruto das expectativas fomentadas pela Revolução Industrial e pela Revolução de 30, o imaginário brasileiro em construção encontrava-se contaminado pelos avanços modestos, porém promissores, a que as indústrias brasileiras estavam submetidas por meio dos investimentos que marcaram o começo de um crescimento que, nos 40 anos seguintes, foi o maior entre todos os países capitalistas,

fomentando uma visão linear da história brasileira e a propensão a uma memória veloz, em marcha triunfante carregando a bandeira nacional em uma das mãos e adiante a possibilidade de um emprego repleto de garantias trabalhistas na outra.

O golpe varguista de 1937, conhecido por Estado Novo e camuflado sob algumas definições de "novo sistema político" teve como marcas a dissolução do Senado e da Assembleia Legislativa e a declaração de ilegalidade da UDB (União Democrática Brasileira). Como a maioria das manobras políticas conservadoras, obteve apoio das Forças Armadas, "cujos elementos progressistas haviam sido eliminados", dos integralistas e da classe média, aterrorizada pela "ameaça comunista" (Florent, 2011, p. 26). Entra em vigor a "Polaca", constituição de base fascista inspirada na polonesa. O acordo transitório com os integralistas é quebrado a fim de não gerar ruptura diplomática e econômica com os Estados Unidos. A ambiguidade entre o apoio dos/aos integralistas e sua restrição à participação no governo remetem a outra característica ideológica de Vargas: a substituição do conceito de luta de classes pelo de harmonia de classes. Assim, integralistas e governo ou governo e trabalhadores podem-se sentar juntos nos bastidores, mas não nas mesas de efetiva discussão e comando. Nesse bojo, a ideologia fascista transparece

também na promulgação de novas leis trabalhistas que, se por um lado aparentam avanços sociais, por outro servem à propaganda política do governo. Nasce o peleguismo³:

Um sindicato único é estabelecido pelo governo em 1939: de inspiração nitidamente fascista, ele se subdivide em corporações e age sob a tutela de um tribunal do trabalho controlado pelo estado. Tal medida, acompanhada pela abolição do direito de greve, recebe a total aprovação da burguesia industrial (Florent, 2011, p. 26).

Nesses anos 30, à memória ágil e amontoada salve salve de uma marcha em progresso opõem-se a memória esgarçada e os lapsos, forma graciliânica de resistir aos imperativos ideológicos hegemônicos de seu tempo, forma não panfletária de recordar para discordar, forma de revelar a gama de personagens afligidos pela angústia, todos aprisionados muito antes da privação da liberdade real de seu criador.

Aliada à questão da memória, na qual "o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência" (Benjamin, 2008, p. 37), a angústia perscruta a alma humana à espera do momento de decifração, destacando-se que, tanto no plano ficcional quanto no

³ "O pelego – pele de carneiro colocada entre a sela e o cavaleiro – é o apelido dados aos líderes sindicais, colocados entre a classe operária e o patronato para amortecer os conflitos sociais" (Florent, 2011, p. 27).

autobiográfico, a obra de Graciliano fornece elementos que reforçam a importância da dinâmica-armadilha entre memória e angústia. Nessa linha de pensamento, concebe-se a obra em um processo de recriação de fatos que importam mais pela forma como são lembrados, tal qual diria o filósofo Paul Ricoeur.

Para tratar do tema da angústia, leituras de Kierkegaard e dos pseudônimos por ele utilizados balizam estes estudos, sendo *O Desespero Humano (Doença até à Morte)*⁴ ainda mais significativo em relação ao tema destacado do que o próprio *O Conceito de Angústia*⁵, uma vez que aquela que é destacada no título do livro refere-se ao pecado e não à angústia propriamente dita.

Sobre o filósofo dinamarquês, vale ressaltar sua inquietação diante dos postulados filosóficos em vigor no século XIX, em especial no que se refere ao sistema hegeliano com sua pretensão de abarcar todas as variáveis do pensamento filosófico de forma metódica, disciplinada e analítica e no que se refere ao pensamento kantiano, com a máxima da lei moral que privilegia a capacidade racional dos homens, em detrimento dos sentimentos, que, de acordo com a visão do filósofo de Königsberg, seriam guiados por faculdades de apetição e deveriam ser suplantados pela

⁴ Autoria do heterônimo Anti-Climacus.

⁵ Autoria do heterônimo Vigilius Haufniensis.

escolha racional.

Para Kierkegaard, o pensamento filosófico não poderia ser limitado por um sistema - a seu ver algo totalizante e, em última instância, totalitário - e a humanidade não poderia prescindir da sua capacidade de sentir. Daí seu estilo literário, inventivo e sensível às oscilações inerentes ao espírito humano, além da constante ironia relacionada aos filósofos de cujos pensamentos discordava. Através dos heterônimos, Kierkegaard realizava também a possibilidade de pôr em diálogo opiniões discordantes sobre um mesmo assunto, conferindo ao pensamento a multiplicidade discursiva própria da construção filosófica.

Alguns teóricos⁶ tentam, à maneira dos estudos pautados em Walter Benjamin, elaborar uma síntese decodificadora de forma e conteúdo, na tentativa de sistematizar o pensamento kierkegaardiano, pensamento que, por si, pretendia e conseguia ser assistemático e um dos elementos que colaborava para a configuração dessa não sistematização era o fato de que, em Kierkegaard, as palavras possuem dobras que tanto ocultam quanto revelam, o que ele mesmo chama de "estratégia literária da comunicação indireta" (Cuervo, 2007), em oposição a uma pretensa objetividade e imparcialidade filosófico-discursivas, uma

⁶ A exemplo de John D. Glenn Jr., da Universidade de Tulane, em Nova Orleans.

tentativa de não se conformar a uma filosofia afastada do drama da existência e, conseqüentemente, repleta de possibilidades.

O filósofo dinamarquês acreditava que o homem era a síntese de polaridades opostas, "uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade" (Kierkegaard, 1979, p. 33) e que essa "síntese do eu" trazia intrínseco o desespero em uma de suas três figuras: o desesperado inconsciente de ter um eu, o desesperado que não quer ser ele próprio e o desesperado que quer ser ele próprio.

Se o homem que desespera tem, como ele crê, consciência do seu desespero, se não se lhe refere como a um fenômeno de origem exterior, se este desesperado que por força, por si e só por si, suprimir o desespero, ele dirá que não o pode conseguir, e que todo o seu ilusório esforço o conduz somente a afundar-se mais (Kierkegaard, 1979, p. 35).

A reiteração do caráter desesperado inerente à existência humana circunda não só o texto kierkegaardiano bem como os três romances em questão, destacando o desassossego como uma característica humana marcada pelo critério de permanência e não pelo de exceção. Estreitando a relação entre os estudos sobre a memória, o estado crítico inerente aos homens e as obras literárias

integrantes do *corpus*, pode-se recorrer a Ronaldo Lima Lins: por intermédio da literatura, "torna-se possível acompanhar, ao longo do tempo, os diferentes níveis de angústia, numa confrontação que ora se acentua ora se atenua, mas nunca desaparece na espinha dorsal de cada obra" (Lins, 1990, p. 31) e é essa angústia às vezes tênue, às vezes intensa, diretamente relacionada à memória, que se subsidiará as reflexões sobre o cárcere fractal na obra de Graciliano.

1.2 Sobre o capítulo Escrita-pena e escrita-libertação

No segundo capítulo Escrita-pena e escrita-libertação, o processo de escritura como limiar entre prisão e libertação liga-se à necessidade inflada pela inquietação humana, seja em busca de saídas para questões interiores, seja como processo autoafirmativo de identidade, bem como o reconhecimento do processo criativo como sendo deveras doloroso, nas palavras adaptadas de Lêdo Ivo sobre o autor "um carregar pedras interminável" (Florent, 2011, p. 235), trabalho de Sísifo da linguagem.

O ato de relembrar acompanha, por sua vez, o ato

genesíaco da escrita, sendo vários os personagens que pretendem passar a limpo as recordações em forma de literatura: Paulo Honório, Luís da Silva, João Valério. Por trás desse desejo de criação, talvez a tentativa de, ao tecer o labirinto ficcional, ter a capacidade de reconstruir parte da própria história, carregada de lembranças e recordações.

Repletos de conflitos discursivos em que possibilidades comunicativas várias simulam a aproximação, os romances destacam uma modernidade em que prevalece, na verdade, a distância no tempo e no espaço de seres que, se alguma vez pretenderam o estreitamento de laços, nunca o alcançaram de fato.

Nessa linha de pensamento, a análise encontra repercussão por conta dos livros escritos ou idealizados por seus personagens e por conta da impossibilidade de aproximação afetiva e comunicativa entre os personagens-narradores-escritores e os personagens-contados-inspiradores das metaobras ⁷: o desejo de João Valério, construir seus caetés sem conhecimento histórico; o de Luís da Silva, escrever um romance que alcance sucesso internacional; o de Paulo Honório, contar a própria história, o que só realiza depois do ocorrido com Madalena.

A articulação entre pensamento e escrita nos

⁷ Metaobra no sentido de uma obra que fala de si mesma.

diferentes romances se dá de maneira problemática, tendo em vista que, fonte de conflitos íntimos de cada um dos personagens, tal articulação revela-se fonte de desarranjo interior, frustração e autoanálise. De acordo com Walter Benjamin, "ao pensar pertence não só o movimento, mas também a sua imobilização" (Löwy, 2005, p.130), o que ressalta a necessidade da aparente paralisia que nada mais seria do que um período de assentamento de ideias para sua melhor retextualização. Nessa dinâmica, apenas Paulo Honório consegue levar a termo de forma inequívoca a elaboração do livro, devendo-se considerar a vasta gama de mudanças necessárias para tal realização.

Ainda, de acordo com Ronaldo Lima Lins, "já se disse que o escritor conta sempre uma só história, que é a sua" (Lins, 1990, p. 30) - o que nos remete, ambigualmente, à questão da legitimidade da autoria e à indissolubilidade entre verdade e ficção, questões mais observáveis a partir de algumas considerações a seguir.

Para ilustrar os reveses que cercam tais questões de produção literária, ampliadas pelas de reconhecimento do editor e publicação do texto, alguns detalhes biográficos de Graciliano Ramos serão mencionados, sempre na busca de aproximações literárias, restando claro que se trata de uma exceção, pois a tese não se pautará em fragmentos da vida do autor.

A apresentação do escritor alagoano ao cenário literário brasileiro como ator e não mais como espectador se deu, em 1929, graças à publicação em Diário Oficial de relatórios elaborados para o governo do estado, quando trabalhava como prefeito da cidade de Palmeira dos Índios. Tais relatórios também podem ser encontrados em *Viventes das Alagoas*, coletânea de crônicas publicadas, postumamente, em 1961.

O estilo pouco usual na prestação de contas marcou a intelectualidade da época e os relatórios passaram a ser divulgados não só em outros jornais de Alagoas, integralmente, como também em periódicos do Rio de Janeiro, como o *Jornal do Brasil*, parcialmente. Segue trecho ilustrativo⁸:

Relativamente à quantia orçada, os telegramas custaram pouco. De ordinário vai para eles dinheiro considerável. Não há vereda aberta pelos matutos, forçados pelos inspetores, que prefeitura do interior não ponha no arame, proclamando que a coisa foi feita por ela; comunicam-se as datas históricas ao Governo do Estado, que não precisa disso; todos os acontecimentos políticos são badalados. Porque se derrubou a Bastilha - um telegrama; porque se deitou uma pedra na rua - um telegrama; porque o deputado F. esticou a canela - um telegrama. Dispêndio inútil. Toda a gente sabe que isso aqui vai bem, que o deputado morreu, que nós choramos e que em 1559 D. Pero Sardinha foi comido pelos caetés.

(Ramos, 1992, p. 170)

⁸ Fala de Graciliano em entrevista a Homero Senna sobre o episódio dos relatórios: "Apenas, como a linguagem não era habitualmente usada em trabalhos dessa natureza e porque neles eu dava às coisas seus verdadeiros nomes, causaram um escarcéu medonho" (Senna, 1997, p. 52).

Algumas semanas antes de deixar a prefeitura, Graciliano ouviu da esposa Heloísa o sonho que ela tivera, no qual ele teria recebido carta de um editor do Rio de Janeiro para publicar *Caetés*, o livro que ele começou em 1925 e terminou em 1929. Na mesma tarde, Graciliano verificou, nas suas correspondências, carta do secretário de Augusto Frederico Schimdt, perguntando sobre a possibilidade de publicar o romance que estava escrevendo.

Sempre preocupado com o estilo e com a necessidade de reescritura, Graciliano ainda se demorou um pouco na resposta e no envio dos originais, tendo seu primeiro livro publicado apenas em 1933, quando já tinha começado a escrever *São Bernardo*.

Parte da demora em publicar *Caetés* deve-se, também, a Augusto Schimdt, que teria perdido os originais e temido contar a verdade ao autor. Pressionado por carta de Graciliano e por artifícios de Santa Rosa e Jorge Amado, que inventaram a pretensão de o autor processar o editor, Schimdt tomou-se de árduo trabalho de busca e encontrou os originais na sua capa de chuva.

Jorge Amado partiu para Alagoas com os originais de Graciliano nas mãos, maravilhado com a possibilidade de conhecer pessoalmente o autor que ele tanto admirou e imbuído da missão de fazer com que ele desistisse de tomar

de volta os originais e aceitasse novo prazo para publicação.

Graciliano declinou da proposta, mas sua esposa Heloísa, aquela que tinha sonhado com o telegrama, entregou os originais em segredo a Jorge Amado e, quando o autor tomou conhecimento disso, já era tarde. Seu primeiro livro foi publicado quando ele tinha 41 anos.

Para alinhar a questão da ficção ao pequeno relato sobre a primeira publicação de Graciliano, cabe recorrer a Paul Ricoeur, que em *História e verdade* discorre sobre a função da subjetividade do historiador na elaboração da história, questionando o julgamento de importância, que seria responsável pela seleção de eventos e fatores a serem divulgados. "Em suma, o historiador 'pratica' modos de explicar que transbordam da reflexão" (Ricoeur, 1968, p. 30).

Semelhanças entre questionamentos que cercam literatura e história advêm do ponto de convergência entre elas, que é a natureza da narrativa, o ato de recompor em texto o fruto seja da junção intencional entre real e imaginário, seja resultado de pesquisa fundamentada em dados objetivos e interpretações subjetivas.

Tantos são os pontos de contato dos estudos sobre história e literatura, que trechos do livro de Ricoeur podem ser perfeitamente aplicáveis aos estudos literários,

com a delicadeza e a força próprias da linguagem refinadamente trabalhada. "Preciso da história para sair da minha subjetividade privada e experimentar em mim mesmo e para além de mim mesmo o ser-homem, o *Menschsein*" (Ricoeur, 1968, p. 37).

Tem-se, então, a certeza de que, tanto a história quanto a literatura, pela presença de um caráter inventivo nos seus processos de apresentação ao mundo, configuram-se como possibilidades de representação em um sentido não meramente de repetição ou falseamento, mas de comparecimento, de fazer-se presente. Em ambos os casos, carregando consigo a dinâmica das sociedades de seu tempo. A mimese platônica da cópia substituída pela mimese aristotélica da verossimilhança, que, por sua vez, dá lugar à mimese auerbachiana do sentido histórico.

Repetindo o trecho destacado do primeiro relatório ao governo de Alagoas, vale ressaltar a referência ao bispo devorado pelos índios, "Toda a gente sabe que (...) em 1559 D. Pero Sardinha foi comido pelos caetés". Esse canibalismo dito verdadeiro na história do Brasil ganha novas configurações no contexto no qual se insere, anos depois do manifesto antropofágico do movimento modernista brasileiro. História e literatura fundidas no conceito mimético de Auerbach. Observa-se, no relatório, o tom jocoso com que Graciliano trata os motivos que levam as administrações

públicas ao desperdício de recursos a fim de alimentar o jogo político-partidário. Pode-se perceber, também, no mesmo trecho, a referência ao enredo do romance histórico que o personagem João Valério, de *Caetés*, tenta escrever.

Esgarçam-se, pois, os limites da discussão entre realidade e ficção, quando, diante de pequenos excertos de vida e obra de Graciliano, consegue-se perceber o quanto se encontram imbricados os conceitos, o que é corroborado em entrevista a Homero Senna, publicada em 1948:

- Sua obra de ficção é autobiográfica?
 Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital?⁹ Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só (Senna apud Brayner, 1997, p. 52).

Retomando a citação de Benjamin, movimento e imobilização do pensar revelam-se, em *Caetés*, duas instâncias assíduas do processo de construção do romance a que o personagem João Valério se propõe, parte como resultado de sua vaidade constitutiva e parte como produto da ignorância pouco desejada, mas reconhecida. Nessa dicotomia entre movimento e paralisia, o personagem angustia-se diante do próprio desejo de realização da

⁹ O escritor esteve internado em um hospital devido a uma psóite. As impressões desse período foram fixadas, segundo ele mesmo, nos contos "Paulo", e "O relógio do hospital", de *Insônia*, e no último capítulo de *Angústia*.

escrita e sua impossibilidade, em função do projeto estipulado por ele mesmo de construção de um romance histórico, sem os conhecimentos fundamentais que pudessem subsidiar tal empreitada.

Constata-se, então, que a vaidade de João Valério não o impede de reconhecer o inacabamento artístico e histórico de seus poucos feitos literários, jamais compartilhados com outros personagens, figurando a autocrítica como importante limitador dessa exposição literária ao mundo.

Seus caetés não crescem literariamente falando, mas a percepção das semelhanças entre selvagens e civilizados faz com que Valério vislumbre a dualidade humana repleta de significados, identificando em cada personagem a que se dirige, a cada um daqueles de que fala, um tanto de barbárie, antes atribuída apenas aos ditos algozes de D. Pero Sardinha.

Mais marcado pelo movimento do que pela imobilização das ações, em *São Bernardo*, Paulo Honório, pouco afeito aos desdobramentos do pensamento, se encontrará diante da encruzilhada de não conseguir realizar como pretendido a obra biográfica desejada e, diante de tal frustração, faz o que sabe de melhor, toma atitudes para ver realizado o que quer.

O processo agora autobiográfico, muito diferente da

trivialidade imaginada de sucessão de eventos, traz à tona “emoções indefiníveis” (Ramos, 2001b, p. 101) que o agitam, pensamentos e reflexões até então insuspeitados que o retiram da posição confortável de *homo faber*, que ele sempre desempenhou tão bem, para investi-lo em um novo papel, o de *homo cogito*, abertura para o mundo desconhecido das emoções e das reflexões.

Acostumado a pensar apenas para elaborar estratégias de manipulação e dominação, Paulo Honório percebe-se envolvido num emaranhado de reflexões que, à maneira de palimpsestos, revelam mais uma camada de indagações a que não estava acostumado. Sem pretensões metafísicas, o texto permite entrever a vertiginosa viagem rumo ao interior do personagem que negava sistematicamente a dimensão humana – tanto própria quanto alheia.

Ao deparar-se com os caminhos tortuosos da falta de domínio sobre o mundo – que ele acreditava ser movido pelos seus projetos e pela sua capacidade empreendedora –, o personagem identifica-se com o dínamo emperrado, engrenagem que sem função impede o bom funcionamento da máquina. A imobilização física e simbólica que se apodera de Paulo Honório permite dar vazão a um sofrimento que, longe de ser transbordamento da emotividade, aproxima-se mais do encontro com a dimensão humana que constitui o personagem,

apesar de suas constantes negativas, ou melhor, devolve ou apresenta a ele um universo pouco conhecido e explorado, que seria o do encontro com o abismo interior, algo que mal se vê, se teme e não há como ser dimensionado e a chave de acesso a essa inesgotável fonte de reflexões foi, sem dúvida, o processo de autoanálise empreendido a partir da escritura, posterior ao suicídio da esposa.

Em relação a Luís da Silva, de *Angústia*, pode-se afirmar que a dualidade constitutiva é formada, na maior parte do romance, pelo movimento das ideias e pela imobilização das ações. Profundamente marcado pela decadência social e econômica da família, o personagem reconhece-se como homem intelectualmente acima da média daqueles que o cercam, mas, paradoxalmente, não encontra nisso a ponte para sua expressão no mundo.

O sentimento de isolamento o abarca profundamente e encontra respaldo em um modo de viver insalubre, cercado de sujeira e pestilência, como se fosse possível dividir o personagem em dois: o Luís social, funcionário público, mero cumpridor de ordens após a prisão a que foi submetido em virtude de ideias revolucionárias que afirma ter defendido em algum momento da vida; o Luís pessoal, alguém que, cercado das imundícies, reflete, indigna-se, mas não age - talvez forma de apontar as sequelas da reclusão de

cunho político e forma de estender o universo prisional para o domiciliar.

Na dinâmica estabelecida entre pensamento e imobilismo, Luís sente-se perseguido pelo impulso da escrita, mas envolvido no mesmo paradoxo que João Valério, possui um romance na gaveta e ora se considera superior às pessoas com quem se relaciona socialmente, ora se assume “uma criaturinha insignificante, um percevejo social” (Ramos, 2002, p. 37). Esse não-lugar no mundo se estende das funções profissionais às pessoais, misturando possibilidades de leitura com foco individual psicológico e coletivo social.

À dessemelhança de João Valério e Paulo Honório, que tinham por objetivo a escrita de um livro, Luís da Silva apresenta-se como alguém marcado pela inquietação, mas sem que isso se afigure claramente uma opção pela escritura ao longo da narrativa. Em relação ao processo de confecção do romance que diz escrever, ele afirma: “Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu” (Ramos, 1969, p. 25) e “Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam” (Ramos, 1969, p. 58). Há indícios, no entanto, de que o livro que temos em mãos seria o escrito pelo narrador. “Não esperem a descrição destas paredes velhas [...]”. “Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de

lixo me passassem despercebidos, e se os menciono é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui" (Ramos, 1969, pp. 50-53).

1.3 Sobre o capítulo Projeto estético sem grilhões

No terceiro capítulo Projeto estético sem grilhões, a estrutura da prosa das diferentes obras analisadas aponta para a aridez narrativa, que é desenvolvida para dar forma literária às questões levantadas anteriormente.

Entenda-se por aridez narrativa um processo de composição textual que amalgama rigor no uso da linguagem e concisão na seleção dos episódios narrados, que faz sobressair a secura afetiva dos narradores em excertos lembrados, recordados ou conjecturados, excertos esses que disfarçados de recolhimento linguístico prezam pelo impacto dos e nos subterrâneos humanos com eficiente economia de recursos.

Já quanto à estrutura narrativa, o estudo das camadas diegéticas existentes e da forma como elas se imbricam na tessitura textual, conferindo identidade a cada uma das obras em questão, individualizando-as, pode ser verificada comumente nos estudos acerca do romance *Angústia*, que apontam a existência de três camadas relacionadas com o

tempo na narrativa não-linear do romance, as quais serão apresentadas sob o prisma de três críticos em paralelo com as observações desta pesquisa. São eles: Antonio Candido, Fernando Cristóvão e Lúcia Helena Carvalho.

A primeira camada, a que Antonio Candido chama *realidade objetiva*, Cristóvão denomina *narração* e Lúcia Helena, *presente*, pode ser retomada com a nomenclatura *eu pensante e actante*. Com isso, procura-se elucidar o plano no qual o narrador apresenta, de fato, o que ele faz, como age, de que enredo faz parte e o que pensa no momento da enunciação.

Quando o carro para, essas sombras antigas desaparecem de supetão - e vejo coisas que não me excitam nenhum interesse: os focos da iluminação pública, espaçados, cochilando, piongos, tão piongos como luzes de 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 de ramagens, pedaços de mangue, cinzentos (Ramos, 1969, p. 24).

A segunda camada recebe as denominações *referência à experiência passada* por Candido, *representação* por Cristóvão, *passado* por Lúcia Helena, ou, simplesmente, *eu recordante*, por tratar-se do trabalho de trazer à memória fatos já vividos pelo narrador.

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que Padre Inácio chefiava (Ramos, 1969, p. 23).

A terceira nomeada de *deformação expressionista* por Candido, *representação* por Cristóvão (que não diferencia as segunda e terceira camadas), *passagem ao imaginário* por Lúcia Helena e, finalmente, *eu utópico*, contém em si duas situações distintas: de um lado, especulações e sonhos relacionados ao futuro; de outro, delírios e alucinações frequentes.

As crianças pegariam aquilo, brincariam com aquilo e aquilo era sujo e perigoso. Atiraria a corda por cima do muro do fundo, no monte de lixo e cacos de vidro, onde lançavam ratos mortos (Ramos, 1969, p. 172).

Como se pode observar no trecho a seguir, as camadas diegéticas podem misturar-se e, assim, fica claro que são uma sistematização para estudos, e não, necessariamente, uma classificação aprisionadora.

Com certeza Julião Tavares tinha deixado a cama da mocinha sardenta e recolhia-se, leve como um balão, saciado, fumando, a brasa do cigarro esmorecendo e avivando-se. [...] Que me importava Julião Tavares?

A figura de Cirilo de Engrácia passou-me diante dos olhos, mas desapareceu logo. Por que me achava àquela hora da noite em Bebedouro, andando à toa como uma barata, parando, correndo? Soprava, enxugava o rosto com a manga. Cansado (Ramos, 1969, p. 196).

Na obra de Graciliano, teoria e escrita assemelham-se à ótica benjaminiana da necessidade de escovar a história a contrapelo, questionando-se, assim, as formas de narrar, ao considerá-las produto daquele que conta, em geral, tido como vencedor, numa luta constante pela hegemonia do poder que, antes social e econômico, transforma-se em discursivo. Pode-se apontar, nesse esteio, a questão das falas interditas e da possibilidade e impossibilidade de elaboração e enunciação do discurso.

Assim como Benjamin, o autor alagoano privilegia a narração da história dos vencidos e é justamente nesse ponto que ele desafia o *status quo*. Sem pretensão de alterar a estrutura social por meio da literatura, ao contrário do que afirmam alguns teóricos, ele ousa elegendo narradores-personagens principais os representantes das classes excluídas e, mesmo quando aparentemente dá voz a um vencedor, como poderia supor o personagem Paulo Honório, ainda ficam claras em que bases o personagem se firmou e que degraus galgou para a aparente vitória, suplantada, posteriormente, pela decadência econômica da propriedade rural e pelos escombros de vida familiar e afetiva que ele

mesmo destruiu "estupidamente" (Ramos, 2001b, p. 188).

Outro ponto comum: a narrativa de Graciliano não traça necessariamente um *continuum* histórico. Embora as partes da trama não se imbriquem de forma estanque para depois formarem um todo coeso, inúmeras combinações de eventos poderiam ser realizadas sem malogro da história. O narrador apresenta fatos vários, mas muitos deles não se encontram, necessariamente, em ordem cronológica, apresentando-se ao sabor da rememoração do contador da história.

Os narradores de Graciliano assemelham-se à medida que se constituem detentores do poder discursivo, únicos enunciadorees a quem o leitor realmente pode dar ouvidos, por conta do foco narrativo selecionado, mas também estabelecem entre si uma série de nuances desse poder: João Valério, desprovido no cerne das histórias narradas; Luís da Silva, despido por força da violência impetrada pelas prisões física e simbólica; Paulo Honório, usurpador sob as mais diferentes formas de dominação. Todos, porém, enclausurados na angústia e nos diferentes cárceres surgidos ao longo dos romances: a cidade provinciana, o quarto de pensão, o escritório de contabilidade, a casa, a seção, o café, o bonde, a propriedade.

Tais narradores diferenciam-se quanto ao papel desempenhado nas esferas de poder social, econômico e

político de que tomam parte: João Valério, um jovem guarda-livros, profissional sério, sonhador e apaixonado pela esposa do patrão, reúne-se com os amigos para ouvir mais do que para assumir o discurso durante as inúmeras reuniões informais de que participa; Luís da Silva, um funcionário público entediado, interessado na vizinha Marina, frustrado profissional e pessoalmente, reconhece-se como antigo portador de convicções que lhe renderam uma prisão; Paulo Honório, um trabalhador alugado transformado em proprietário por força de trabalho e esperteza, antes base e agora topo da cadeia alimentar capitalista dentro do universo de São Bernardo, baseia-se nas próprias experiências na maior parte da narrativa, instaurando máximas, princípios práticos subjetivos, e negando a lei moral kantiana, segundo a qual dever-se-ia agir de forma que a ação pudesse ser transformada em regra para todos.

Ao considerar a impossibilidade de retratar o passado tal como ele foi de fato, a enunciação ganha substância no jogo narrativo, tanto pelo caráter ficcional genesíaco da história, como pela possibilidade de estabelecer uma identificação afetiva, ainda que temporária, do leitor com o narrador. Tal identificação geradora de inúmeros conflitos pode conduzir o leitor ao questionamento das afinidades eletivas em pauta, por remetê-lo à dicotomia

entre o discurso dos vencedores e o dos oprimidos, pois o poder da enunciação seria propriedade dos primeiros ao passo que aos últimos caberia o papel de realizadores de ações a serem analisadas e selecionadas para divulgação pelos primeiros.

Nesse contexto, o maior conflito no que tange à dinâmica complementar entre narração e narrativa reside nos diferentes papéis desempenhados pelos narradores que encarnam, por um lado, nos casos de Luís da Silva e João Valério, personagens fustigados pelas experiências e pelos pensamentos, açoiados pela subalternidade relacionada às dinâmicas sociais nas quais se encontram inseridos. Por outro, pertenceria aos narradores o poder de enunciar que subverteria papéis previamente definidos, corroborando a visão crítica de Walter Benjamin quanto ao historicismo, nas teses *Sobre o conceito de história*.

Paulo Honório traça e narra uma trajetória que o coloca nas duas pontas da batalha discursiva, social e econômica, de vencido a vencedor, o que o diferencia dos demais narradores que não fizeram tal passagem. Necessário destacar que Paulo Honório não se mobiliza pela coletividade, mas única e simplesmente pela própria individualidade, pela necessidade de trocar de lado no cabo de guerra, sem, com isso, tentar causar qualquer arranhão

nas estruturas sociais. Mais ainda, a junção entre narração e narrativa situa Paulo Honório em um lugar à parte, em que se pode observar a passagem de uma esfera a outra sob o ponto de vista econômico e, uma vez alcançado o *status quo* de vencedor, a dificuldade inicial de transformar essa vitória econômica em fluência discursiva.

A *Caetés* poderiam ser relacionadas, deslocadas do contexto original, algumas palavras de Benjamin no artigo "A imagem de Proust", a fim de propiciar a reflexão sobre a torre de Babel erguida por Graciliano, que reconstrói a estrutura da sociedade "sob a forma de uma fisiologia da tagarelice" (Benjamin, 2008, p. 25), "uma tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia [...] rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão" (Benjamin, 2008, p. 46), solidão revestida, no caso do narrador João Valério, por sua malfadada história de amor com Luísa, esposa do patrão Adrião Tavares.

São mais de quinze personagens em constantes encontros e desencontros, nos quais os diálogos são marcados muito mais pela necessidade de falar do que pela predisposição a ouvir. Marcados, também, pela ignorância generalizada camuflada em conhecimento, pelo "fingimento de um simpósio de sábios", expressão tomada de empréstimo a Walnice

Galvão, por Ronaldo de Melo e Souza, em ensaio¹⁰ sobre *Os sertões*.

Tangencialmente analisados, são dois os principais elementos angustiantes na narrativa de João Valério: seu caso amoroso com a mulher do patrão e a escritura de um livro intitulado "Caetés", que ele tinha aspirações a publicar como um romance histórico. O amor não deu certo dentro de um ideário romântico-burguês; o livro nunca foi levado a termo.

As memórias de João Valério não interferem tanto no plano narrativo, talvez porque ele se vanglorie da juventude que possui e, com isso, não invista muito em debruçar-se sobre o que se foi. "Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de Padre Atanásio, vários elementos de êxito" (Ramos, 2002, p. 97). Precisamente, por meio dessa citação, é possível remontar às três categorias do desespero kierkegaardiano e identificar a fala de João Valério com o desespero inconsciente de ter um eu, numa dialética entre essência e aparência, em que algo extrapola as superficialidades e não basta ter atrativos físicos, profissão, amigos e considerar-se inteligente para que o

¹⁰ SOUZA, Ronaldo de Melo e. A desconstrução narrativa do discurso do poder em *Os sertões*. Disponível em: <http://www.lettas.ufrj.br/posverna/docentes/61076-1.pdf>. Acesso em: 10 ago.2008.

êxito externo se interiorize na personalidade.

Em *São Bernardo*, os personagens também são numerosos e possuem funções bastante demarcadas na narrativa, ao contrário do ocorrido em *Caetés*, em que a "demora ficcional", para empregar expressão de Umberto Eco, torna a profusão deles problemática, ficando por vezes difícil precisar sua "utilidade para a história" (Eco, 2001, p. 73).

Pode-se resumir o enredo de *São Bernardo* à história de Paulo Honório, personagem e narrador, no percurso de conquistas materiais, para as quais nem sempre utilizava estratégias muito lícitas, sendo o título do livro o nome da propriedade por ele adquirida e metonímia do seu sucesso como empreendedor.

Com uma visão mecanicista do mundo, Paulo Honório analisa e quantifica tudo, inclusive as relações humanas, e, diante do suicídio de Madalena, esposa que se recusa à reificação, inicia um processo introspectivo de rememoração. Nesse processo eivado de sombras e espectros, o tempo se dilata e a articulação com o passado significa a apropriação do "trabalho de Penélope da reminiscência" (Benjamin, 2008, p. 37).

A angústia passa, então, a figurar como importante elemento humanizador do narrador, que não mais quantifica, mas se insere num pensar reflexivo pouco comum a ele, que

sempre agia mais do que pensava. Retomando Kierkegaard, pode-se identificar o desconcerto de Paulo Honório diante da vida interior como o conflito entre o desespero de não querer ser ele próprio e o desespero inconsciente de ter um eu, o que o leva a conceber-se na dimensão humana como mais do que um *homo faber*.

Terceiro livro de Graciliano, *Angústia* foi publicado com a coragem de José Olympio e sem a revisão final do autor, que se encontrava aprisionado pelo Estado, sem qualquer acusação formal, processo ou julgamento.

Luís da Silva, narrador e protagonista do livro, assassina o rival amoroso Julião Tavares devido, entre outros motivos que serão melhor explicitados adiante, a ciúmes nele despertados pela disputa por Marina. O protagonista mergulha em severa introspecção na maior parte do livro, rememorando episódios distantes no tempo e angustiado, entre outros fatores, por haver escrito um romance que não publica. "Tenho um romance¹¹ entre os meus papéis" (Ramos, 1969, p. 39) - recorrência temática do desejo e das dificuldades da escritura textual.

A exemplo de Paulo Honório que afirma ser agitado por "emoções indefiníveis" (Ramos, 2001b, p. 101), Luís da Silva parece certo de que "todo o desarranjo é interior"

¹¹ Trata-se do romance escrito nos tempos de juventude, conforme RAMOS, 1969, p. 39.

(Ramos, 1969, p. 32) e prossegue na elaboração textual desse desarranjo da primeira à última página de *Angústia*. Para ele, "a lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção" (Ramos, 1969, p. 40).

Pode-se afirmar que o personagem Luís da Silva reúne em um único ser duas das três figuras do desespero kierkegaardiano: o desespero de não querer ser ele próprio e o desespero de querer ser ele próprio. Nesse conflito entre os dois lados aparentes da mesma moeda, o narrador assassina a personificação do desespero, a figura que simboliza tudo o que ele não é e que o faz ainda mais insatisfeito consigo mesmo.

Destaca-se assim, como característica comum aos narradores, o fato de serem sujeitos solitários, que procuram reconstituir tensões na busca de uma corporeidade, que tentam tornar palpável o fugidio da existência. São o retrato do homem encurralado, embrutecido, afastado da dimensão sensível criativa do ser, prontos a reconstituí-la, sem que o saibam, pela pena que pesa como pedra e que a um só tempo liberta e aprisiona.

2. CÁRCERE FRACTAL DOS SUBTERRÂNEOS

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou (Ramos, 1969, p. 31).

A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial. *Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida* (Bosi, 2010, p. 37, grifo da autora).

Pode-se apontar a presença fractal do cárcere na obra graciliana ao lidar com questões relativas à memória e à angústia, destacando-se que os dramas interiores perpassam também a análise da conjuntura social de que fazem parte os personagens. Fincados em problemas que tem início em dificuldades financeiras vividas ou relatadas, encontrar-se metaforicamente confinado em diferentes espaços, ainda que espaços de aparente liberdade, só reforça a incapacidade de expressão e a sensação de deslocamento que se apoderam dos narradores. Estar à margem dos grupos a que gostariam de pertencer e não se identificar com as origens transforma cada um deles em párias sociais, escamoteados, circunstancialmente, em bom profissional no caso de João Valério e bem-sucedido proprietário no caso de Paulo Honório. A imagem de realizador, no entanto, não serve para

Luís da Silva, incapaz de representar uma figura de êxito aos próprios olhos e aos dos demais personagens. Em verdade, Luís só assume relativamente tal papel diante dos paupérrimos pais de Marina, que passam dificuldades em nome dos caprichos da filha.

As sequências imagéticas surgem nos textos a deflagrarem processos introspectivos de rememoração, reafirmando a angústia vivida e a angústia lembrada, num processo interminável de agoras e agruras.

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para o que veio antes e depois (Benjamin, 2008, p. 37).

Sofre-se na construção voluntária ou não de passados. Sofre-se no preenchimento da lacuna mnemônica pelo discurso causticante. Sofre-se no intercambiar da memória individual com a de cunho coletivo, no quadro de vivências partilhadas, ainda que o narrador seja o único a dar seu testemunho.

Aponta-se, dessa forma, o mundo aprisionador no qual se debatem os narradores limitados ora pelas teias da memória - que tanto se expandem quanto privam de liberdade -, ora pelas mãos da angústia - que provocam e sufocam.

2.1. Um caeté no quarto de pensão

Em *Caetés*, o quarto de pensão é o espaço no qual João depara-se, inevitavelmente, com a solidão e a dificuldade expressiva, especialmente a escrita. Lá ele ruma sofrimentos, indaga-se sobre os rumos da vida, engrandece-se, apequena-se, tudo sem testemunhas que validem ou questionem os argumentos apresentados. Lá ele simula ser um escritor até que a atividade o enerve ou que o amigo Isidoro Pinheiro o convide para um passeio.

As ruas da cidade pequena, que encaminham à igreja e ao prostíbulo, formam uma geometria reiterada. Se, em *Vidas Secas*, os personagens, esperançosos, caminham a esmo sem atentar para a aleatoriedade de suas escolhas, em *Caetés*, João, aparentemente desprovido de fé, circula pelas vielas na certeza de retomar sempre e sempre os mesmos trajetos. O caminho parece simples, mas o labirinto está no interior.

Seja inerte no quarto de pensão, seja em movimento nas ruas da cidade, a angústia de ocupar o hiato entre o desespero inconsciente de ter um eu e o reconhecimento de tê-lo acompanha poucas referências mnemônicas. Valério anseia pelo que ainda não é. Como afirma Kierkegaard, "O jovem desespera do futuro" (Kierkegaard, 1979, p. 170). Atado a um sentimento amoroso nutrido pela adorável esposa do patrão, o jovem analisa-se repleto de motivos de júbilo

e vislumbra para si um futuro promissor, no qual apenas um elemento oferece fracasso potencial: a inconclusão - por conta do amor não correspondido e por conta do romance histórico inacabado.

Sonhar acordado com o que ainda não é traz à tona reflexões que envolvem psicologia e filosofia. Em contraposição aos sonhos conceituados por Freud, relacionados a latências, a questões não conscientes, os sonhos diurnos, segundo Ernst Bloch, se fariam presentes nos estados de vigília, constituindo importante elemento da capacidade humana de esperar pelo ainda não. (Bloch, 2005, p. 16). Soma-se a isso o caráter anafórico do sonho noturno, interligado a questões pregressas nem sempre esclarecidas, e o caráter catafórico do diurno, que remete a algo reconhecidamente não realizado, mas no horizonte do possível. O sonho diurno configura-se então como elemento transformador do homem, por tirá-lo de seu presente de limitações, suscitando nele expectativas de mudanças positivas.

Fundamentado em um viés marxista, a abordagem de Bloch, claramente politizada no sentido de crer na insatisfação presente como motivadora de transformações, pode ser percebida com diferentes nuances nas divagações dos narradores de Graciliano.

Poder-se-ia aventar a hipótese de João Valério

representar o mais transformador dos narradores de Graciliano, se considerarmos o conceito de sonhar acordado, que remete à antecipação de um futuro que ainda não existe. Sob o viés de Ernst Bloch, tal antecipação teria por aspecto favorável o fato de assinalar expressamente a não conformidade com o estado de coisas predominante no momento da divagação. Seria essa a utopia libertária, de crer no projeto inacabado da humanidade, sempre aberta a modificações na busca do alcance de suas expectativas.

Para Bloch, os homens necessitam dessa qualidade libertária para atingir a felicidade depositada em algo que não se assinala no presente, mas se esboça na possibilidade de mudança e intervenção no mundo em um futuro imaginado, enquanto as pessoas se encontram despertas.

No caso de João Valério, é possível perceber que seus sonhos acordados não são voltados para o senso de coletividade, como os destacados na visão de Bloch. Não prevalece no sonho acordado de Valério uma visão coletiva dos problemas que assolam a cidade pequena. Na verdade, tais questões são sequer mencionadas, ficando a obra circunscrita aos entraves pessoais ligados à produtividade intelectual e às peripécias amorosas.

Todas as vezes em que se debruça sobre o sucedido, o que o inquieta, de fato, são as duas referências ao fracasso potencial já mencionadas. Aperreiam-no para depois

cederem a conjecturas. Imagina-se em relacionamentos estáveis com mulheres solteiras e mais jovens que Luísa - Marta Varejão (filha de Nicolau Varejão), Caridade (apelido concedido à personagem que interpreta uma das três figuras teológicas na procissão), Josefa Teixeira (filha de Vitorino Teixeira). Para cada uma delas, antevê o sucesso baseado em posses econômicas das famílias e dotes físicos das moças. Chega a tecer comentários sobre a chance de encontrar-se realmente apaixonado - o que logo depois é desmentido, seja pelas retomadas da figura de Luísa, seja pelo trato de questões estritamente estéticas e financeiras. Assim, envolvido em superficialidades, destaca insistentemente a beleza das formas femininas e os bens das herdeiras.

Em relação a Luísa, afirma

Se ela me preferisse ao marido, não fazia mau negócio. E quando o velho morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos (Ramos, 2002, pp. 20-21).

Inexperiente no trato com as mulheres, o comportamento do narrador oscila entre precipitado e omissivo. No caso de Luísa, após alimentar uma paixão silenciosa por três anos, beija-lhe repentinamente o pescoço, o que resulta na sua expulsão da casa dela naquele momento. Ainda no esteio da

pouca familiaridade no jogo corpóreo-afetivo, Valério vacila diante da exuberância física e cultural de Marta para, mais tarde, imaginar acontecimentos que os unissem em matrimônio. No misto de recordações e divagações, retorna às questões estéticas e financeiras.

Na segunda-feira do carnaval, defronte do cinema, fora muito amável comigo. Olhadelas, sorrisos, um provérbio embaraçado, em francês. Aquilo prometia. Estava acabado, ia atirar-me a ela, como diz o Pinheiro. E se a D. Engrácia lhe deixasse a fortuna, bom casamento, negócio magnífico. Não que me preocupe exclusivamente com o dinheiro, pois se Marta fosse vesga e coxa, não a aceitaria por preço nenhum. Mas **era bonita, e os bens da viúva davam-lhe encantos que a princípio eu não tinha descoberto.** (...) Atribuí-lhe os filhos destinados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos (Ramos, 2002, pp.34-35, grifo nosso).

Muitas páginas adiante, relembra o episódio carnavalesco, acrescentando detalhes:

E veio-me à lembrança uma noite de fevereiro, cheia de movimento e doidice, com automóveis rolando no Quadro, a arrastar longas fitas de serpentinas, foliões invadindo o teatro, numa algazarra dos demônios. Nessa noite de carnaval derramei no pescoço de Marta um lança-perfume, e ela me disse qualquer coisa em francês a respeito da facilidade com que se juntam as pessoas que se assemelham. Não atinei logo com o sentido da frase; depois julguei perceber uma alusão à semelhança que talvez exista entre mim e ela. Passados alguns dias, encontrei uma resposta que podia ter aplicado. História velha. Já lá iam dez meses. (Ramos, 2002, p. 75).

Observe-se que, nas duas narrações do mesmo episódio

com Marta Varejão, os detalhes adicionados não apenas ampliam o já contado, como também reconfiguram-no, acrescentando minúcias reveladoras do processo rememorativo de João Valério. Seriam essas lembranças, então, reconstruções do vivido, costura de pontos aumentados no tecido das versões mnemônicas e narrativas. Trata-se de diferentes entendimentos submetidos a grande intervalo de tempo a respeito de uma mesma passagem francófona: inicialmente desconexo para o protagonista, o provérbio embaraçado em francês adquire significado que ratifique as emoções e os pensamentos dele naquele momento, transformando-se em validador do estreitamento das relações entre Valério e Marta, sob o ponto de vista do narrador.

O episódio com Caridade não passou de comentários elogiosos entre amigos e devaneios bem ao gosto de Valério, mas não podem ser desconsiderados, já que demonstram certa volubilidade das ações dele:

-Você conhece aquela Caridade, Pascoal?
 -Não conheço, deve ser de fora. E é bonita.
 -Bonita? Com os diabos! É uma linda Caridade.
 (...)
 Hesitei, com a tentação de namorar Caridade. [...] Para afugentar as ideias dolorosas que a presença de Luísa me trouxera, pensei na Caridade (Ramos, 2002, pp. 126-127).

Ao longo do livro, Josefa Teixeira tem-se mostrado uma

personagem repleta de amabilidades para com o narrador, que parece ignorá-las, atribuindo-as à faceta educada da moça. Já no final do livro, Valério mais uma vez em conjecturas destina-lhe os mesmos filhos que, capítulos antes, imaginava com Luísa, depois com Marta.

Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades e é alegre como um passarinho. No silêncio do meu quarto, penso às vezes que a vida com ela seria doce. E digo a mim mesmo que ainda podemos ter quatro filhos vermelhos, fortes e louros. Parece-me que vou casar com a Teixeira. (Ramos, 2002, p. 215).

Dessa forma, reitera-se continuamente a tentativa de fuga, apresentando-se a prisão sob a forma de sentimento amoroso e de escrita sem evolução. Neste momento, João Valério encontra-se, mesclando a classificação kierkegaardiana, entre aquele que quer e o que não quer ser ele mesmo. Cômico de suas habilidades, por vezes supervalorizando-as em busca de afirmação, o narrador busca consolidar boa reputação entre os pares da cidade pequena por meio da escrita.

Talvez eu pudesse também, com exígua ciência e aturado esforço, chegar um dia a alinhar os meus caetés. Não que esperasse embasbacar os povos do futuro. Oh! não! As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no

cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: "Então já leram o romance do Valério?" Ou que na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: "Isto de selvagem e histórias velhas é com o Valério." (Ramos, 2002, p. 47).

E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam. Voam-me desejos por toda a parte, e caem, voam outros, tornam a cair, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é a minha vida" (Ramos, 2002, p. 47, pp. 130-131).

Nesse contexto, a única lembrança de João que remonta à sua história pregressa reúne dados que o descrevem como só e logrado pelo destino e pela esperteza de uma mulher que ele menciona, mas não especifica. Torna-se guarda-livros na firma de Adrião e, mesmo antes disso, já tinha começado a empreitada do romance histórico, que segue atrapalhado a intervalos nada regulares.

Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro de herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça - um capítulo desde aquele tempo (Ramos, 2002, p. 19).

O recorte narrativo, que aparta a realidade vivida pelos personagens e os devaneios surgidos a partir dos conflitos entre o que se vive e o que se deseja, revela, no primeiro romance, algo que subverte o real palpável e

aponta para a inconcretude das utopias. Valério, apesar de concentrar reflexões e esforços em questões meramente pessoais, não deixa de representar um viés utópico de valer-se do sonhar acordado como forma de resistência aos imperativos do tempo presente. Debruça-se uma única vez sobre o passado distante para traçar a autocrítica justamente em relação à elaboração do livro que, segundo ele, caminhava sem pressa e sem ritmo: “folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça – um capítulo desde aquele tempo” (Ramos, 2002, p. 19). Valério não se vitimiza, não se debulha em prantos, apenas procura observar o melhor de si e não consegue furtar-se à comparação com os demais, como se estivesse, com isso à procura de alguma justiça entre o ser e o ter. O impasse ocorre, no entanto, quando, a partir das elaborações mentais do protagonista, percebe-se que ele valoriza em si mesmo as qualidades de essência, mas acredita que, justamente por possuí-las, deveria ser recompensado dentro do modo de produção capitalista, deixando de oferecer sua força de trabalho para tornar-se enfim proprietário, não de algo que ele tenha construído, mas de algo que tenha sido fruto de sua união em matrimônio com alguma das moças da pequena cidade.

Valério, angustiado pelo duelo entre aquele que quer e o que não quer ser ele mesmo, rememorando episódios não tão

distantes do tempo, muito mais com vistas a reconfigurá-los e dar prosseguimento a eles em forma de divagações, ansioso em relação ao presente e desperto em seu sonhar acordado de promessas meramente individuais, aprisiona-se na incompetência de prosseguir com o livro, aprisiona-se nas dúvidas que o dominam constantemente com sua instabilidade de afetos e querereres, aprisiona-se na falta de oportunidades de novas caminhadas na cidade pequena, aprisiona-se entre a igreja e o bordel (não frequentando a ambos, tamanha sua falta de convicção religiosa ou profana), e parece construir um caminho que o "sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda" (MEIRELES, 1977, p. 76). Abdica da literatura em geral e sua aparente libertação não passa de mais uma forma de captura, que o retém no insucesso, na não execução do que lhe parecia tão caro ao longo de toda a narrativa. Abdica de buscar outros mundos, o que, na verdade, nunca esboçou como pretensão, porém, se a feitura do livro era o que, a seus olhos, traria a suas relações sociais algum reconhecimento, abandoná-lo o condenaria à indiferença que não queria cultivar. Reconhece-se a si e a cada um dos seus convivas como caetés no âmago, com seus jogos interativos, suas inimizadas escamoteadas, seus ímpetos de violência e de impulsividade por vícios.

Esta inconstância que me faz doidejar em torno de um soneto incompleto, um artigo que se esquivava, um romance que não posso acabar... O hábito de vagabundear por aqui, por ali, por acolá, da pensão para o [Café] Bacurau, da Semana para a casa de Vitorino, aos domingos pelos arrabaldes; e depois dias extensos de preguiça e tédio passados no quarto, aborrecimentos sem motivo que me atiram para a cama, embrutecido e pesado... [...] A timidez que me obriga a ficar cinco minutos diante de uma senhora, torcendo as mãos com angústia... (Ramos, 2002, p. 218).

Um caeté, sem dúvida. O Pinheiro é um santo, e eu às vezes me rio dele, dou razão a Nazaré, que é canalha. Guardo um ódio feroz ao Neves, um ódio irracional, e dissimulo, falo com ele: a falsidade do índio. E um dia me vingarei, se puder. Passo horas escutando as histórias de Nicolau Varejão, chego a convencer-me de que são verdades, gosto de ouvi-las. Agradam-me os desregramentos da imaginação. Um caeté. [...] E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me quando experimento qualquer abalo, alegria, ou tristeza! (Ramos, 2002, p. 218).

2.2. Posse e perda em S. Bernardo

De maneira análoga ao espaço das ruas e vielas da cidade pequena e do quarto de pensão em *Caetés*, é a propriedade São Bernardo em romance homônimo que vai constituir o cárcere de Paulo Honório. Com matizes que se acentuam ao longo do livro, uma vez que, inicialmente, as terras parecem trazer consigo o exercício da liberdade para o personagem-narrador, à medida que o enredo avança, o que se nota é um ambiente asfixiante, que solapava desde sempre as vozes dos seres reificados pela lida e esmagados pelo

temperamento trator do proprietário.

Quatro dos trinta e seis capítulos contam as peripécias protagonizadas, na sanha de tornar aquela a sua propriedade: trabalho árduo por um lado, estratégias maliciosas por outro. Homem metódico, colérico, e impulsivo que se fez por si próprio, segundo seu ponto de vista, Paulo Honório calcula milimetricamente os passos para alcançar seus intentos. Arapuca armada, restou ao infeliz Luis Padilha, moço boêmio, ingênuo e comunista, a perda da herança, passando de dono de fazenda e terras em frangalhos a empregado submisso, apesar dos ideais revolucionários.

A relação que Paulo Honório estabelece com cada um dos funcionários, à exceção do matuto Casimiro Lopes, cúmplice de crimes do patrão, delata uma sociedade fortemente marcada pelo autoritarismo. Ele manda, desmanda, grita, ofende, agride verbal e fisicamente, trai e ameaça. Já no trato com outras pessoas não habitantes do feudo, ele se conduz com polaridade: aos amigos, a sinceridade grosseira e o comportamento enérgico, similares em certa medida a seu *modus operandi* junto aos trabalhadores do eito; aos inimigos, o gesto dissimulado, as farpas discursivas encobertas e, em alguns casos, a morte.

Nessa relação nada dialógica, as impressões iniciais baralham a percepção. Seriam, então, os funcionários os encarcerados silenciados e Paulo Honório o agente

penitenciário, a figura representativa do poder que detém a chave libertadora.

Conforme a história evolui, percebe-se que a visão de mundo do narrador acaba por tornar-se responsável pelo seu confinamento inicialmente metafórico. Preso a convicções de supremacia do tino comercial e conseqüente rebaixamento dos trabalhadores assalariados, ele não apenas naturaliza as relações de poder, mas também bestializa os seres humanos que o servem, tomando-os por criaturas diminutas, que merecem a sorte que têm.

Esse tangenciamento de vínculo transportado para o campo das relações afetivas confere à outra pessoa envolvida o mesmo caráter estigmatizado, coisificado pelo poder do macho opressor. Paulo Honório também quer fazer de Madalena sua propriedade e talvez não seja à toa que a palavra "posse" refere-se à dominação, seja ela material, sexual ou afetiva, como também que a palavra "ciúmes" esteja relacionada a um sentimento doloroso e complexo, ligado ao medo, e também à ideia de despeito e ressentimento. Sentimento de posse, ciúmes, tudo aprisiona.

Paulo Honório ambicionava a posse de Madalena. Desejava a proximidade e a submissão da esposa ao mesmo tempo em que a imaginava adúltera e se sentia ofendido com o conhecimento intelectual dela. Sentia necessidade de domá-la como se se tratasse de uma égua xucra. Tencionava

suprimir-lhe as convicções comunistas e impingir-lhe as suas. Paulo Honório, esse homem obstinado, que sempre esmagou os entraves que se lhe surgiam, enfurece-se diante da recusa à reificação. Madalena rejeita o esvaziamento de si: ela fala, argumenta, questiona-lhe os métodos e valores, suplica pelos necessitados, não dobra a cerviz, grita e chora - o emocional fragilizado em meio a tantas cismas e perseguições. Ele a imagina Capitu; ela, sentindo-se injustiçada, entrega-se ao desejo suicida e, no contexto em que se insere, o suicídio demonstra-se altamente revolucionário, já que reafirma a posse do corpo e, em última instância, a posse da vida e da morte de quem o comete.

Paulo Honório, que antes exercitava a recordação como mero pretexto para engrandecimento das características empreendedoras, sem angústias, nem remorsos, depara-se, antes do suicídio quando acometido pelos ciúmes, com uma prática de efabulação interior, que o conduz à turvação da objetividade, e, após o suicídio, com uma nova forma de rememorar, pautada na autoanálise, eivada de espectros atordoantes do já vivido. O divisor textual de águas é apontado como um dos mais pungentes capítulos da literatura brasileira, o famoso capítulo dezenove.

Emoções indefiníveis me agitam - inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração (Ramos, 2001b, p. 101).

A rememoração dos feitos que o notabilizaram como homem de ação segue uma linearidade temporal objetiva, em marcha contínua e acelerada, embora o narrador tenha antecipado que não se ocuparia da ordem dos acontecimentos no texto. "Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda" (Ramos, 2001b, p. 8). O lapso só ocorre quando ele divaga sobre a possível traição da esposa, a começar pela de valores, conluiada com o professor de pensamentos comunistas para plantar a insurreição entre os empregados. Depois, o tempo ganha contornos bastante subjetivos, em especial, quando o narrador se detém a escrever sobre Madalena, tentando despi-la das características que não tinha, mas que ele atribuiu a ela durante tanto tempo. "Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve essa narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever" (Ramos, 2001b, p. 100). Mais uma vez, a referência à narrativa-cárcere.

Passos ritmados e práticos de *homo faber* cedem espaço ao pisar em falso nesse imperito voltear da consciência. Tal justaposição vai aos poucos se esvaindo e renunciando

ao equilíbrio, destacando o exercício da escrita repleta de memórias. Volante empenado e dínamo emperrado constituem metonímia da incapacidade de controle sobre o mundo. O homem diurno sai e entra em cena o homem noturno: tensões, pesadelos e tormentas. "As janelas estão fechadas. Meia-noite. Nenhum rumor na casa deserta" (Ramos, 2001b, p. 188). Piar de corujas irrompendo o silêncio abismal. "Estraguei a minha vida estupidamente" (Ramos, 2001b, p. 188).

A casa-grande revela-se pouco acolhedora, mas não é possível ir a outro lugar. Cozinha, quarto, sala de jantar, todos os cômodos causam estranhamento e impelem o desejo da escrita. É noite e o narrador quer a escuridão. Acende no máximo uma vela que, bruxuleante, ilumina o papel em branco. Pelos ouvidos entram o tritritilar dos grilos e o crocitar das corujas.

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (Ramos, 2001b, pp. 103-104)

A fazenda à imagem e semelhança de seu dono segue em desmantelo, a casa arruinada pelo abandono. Antes mesmo da morte da esposa, já era possível sentir o desgosto

reinante: “Na casa-grande, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam [os dois cães: animal o primeiro, animalizado o segundo], a vida era uma tristeza, um aborrecimento. [...] Madalena bordava e tinha o rosto coberto de sombras” (Ramos, 2001b, p. 134).

Madalena bordava. Madalena escrevia artigos para *O Cruzeiro*, jornal de pequena circulação da região. Madalena entabulava conversas animadas com as visitas e os amigos do casal que compareciam à sua casa, Madalena ouvia as queixas e necessidades dos empregados. Demonstrava habilidade comunicativa oral e escrita, construía uma teia de relações não pautada em ganhos materiais, ao revés do marido, que, para fazer valer sua visão de mundo, submetia as demais pessoas pela força e pela agressividade, mesmo que verbal, sempre preocupado com o poder e o lucro e, para encetar o projeto do livro, tencionava “construí-lo pela divisão do trabalho” (Ramos, 2001b, p. 5). Assim, iniciou-o com a repartição de tarefas segundo as habilidades de cada um dos envolvidos, cabendo a ele a narração, o financiamento e o nome na capa.

Depois da tentativa inicial malograda, resolve fazer sozinho o livro de memórias. Primeiro momento em que o narrador se dedica a alguma atividade sem mensurar benefícios ou perdas materiais.

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja - e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta. (Ramos, 2001b, p. 8)

O novo pio de coruja remete ao som ensurdecido que ele pretendia eliminar, "era cada pio de rebentar os ouvidos" (Ramos, 2001b, p. 157). Na manhã em que se deu o suicídio, Marciano se ocupava de exterminá-las sob supervisão de Paulo Honório. "Bergson afirma (...) que 'é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde'". (Bosi, 2010, p. 48). Desta forma, "A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora" (Bosi, 2010, p. 47). "Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena" (Ramos, 2001b, p. 7). Paulo Honório é tocado, sistematicamente, pelos pios de coruja e, ao que parece, eles lhe causam arrepios tremendos, cavoucam lembranças aparentemente soterradas pela dinâmica dos dias. Até que a necessidade da escrita recupere fatos, sensações, sons e silêncios.

Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto (Ramos, 2001b, p. 183).

Ao contrário de João Valério, que escapava da escrita sob pretexto de vaguear pela cidade ou de desconhecer o que almejava tratar no romance histórico, Paulo Honório perseguia a escrita nas vigílias forçadas pela inquietação. Conhecia profundamente o enredo, não podia alegar ignorância temática, não tinha, no entanto, noção do desenrolar narrativo dele quando transformado em letras, mas. "Tenciono contar a minha história" (Ramos, 2001b, p. 8). Para Valério, a escrita simbolizava a busca do reconhecimento que ele julgava poder alcançar com a publicação do livro. Para Honório, a autobiografia converteu-se no desabafar de "emoções indefiníveis", cujo objetivo desconhecia, mas que o acabaram conduzindo ao autoconhecimento. Não um autoconhecimento transformador de estruturas, mas revelador de suscetibilidades, o desabafo de quem passa a enxergar em si e nos outros traços de uma humanidade obliterada. Aos passos firmes de Paulo Honório sucedem imprecisões, lembranças misturadas, devaneios fortalecidos pelos ciúmes, confusões de quem se arrasta entre cômodos no meio da noite, reflexões acres. O arrastar-se notívago em substituição ao movimento cadenciado do dia.

Se, em *Caetés*, as divagações do narrador revelam a não conformidade com o estado atual e o desejo de mudança, em

São Bernardo, o que vem à tona são reflexões truncadas pela turvação do olhar afetado da desconfiança. Conjecturas apenas, mas capazes de causar grande estrago interior e interpessoal. Ao contrário de João, que revelava nas divagações a imaginação de um futuro outro, transbordante das possibilidades do presente, Paulo imagina reais diálogos e ações que, para ele, teriam ocorrido no passado ou poderiam estar ocorrendo no exato instante em que ele os concebe. Valério sonha acordado; Honório, em sono e em vigília, é assombrado por pesadelos.

Na superfície, os desvarios de Paulo Honório apontam para a esposa. Ao se desfolharem, porém, as camadas do discurso o que se tem é a repetição de um comportamento desconfiado e agressivo já cultivado com os demais personagens em momentos outros da narrativa.

2.3. Quintal e outros cárceres

São vários os grilhões físicos e simbólicos em *Angústia*: a repartição pública, a casa em desmantelo, o café, a prisão, a escola, a vaidade e a velhice, a memória, o conhecimento e a ignorância, as privações e a abundância, as relações familiares e as demais relações afetivas (e sexuais), o desejo de controle, mas, principalmente, o

quintal de casa, lugar de contato que evidencia conflitos essenciais entre o universo íntimo do narrador e o mundo exterior, e a escrita, quintal metafórico. "Afim, para a minha história, o quintal vale mais que a casa" (Ramos, 1969, p. 50).

Na tentativa de buscar a linearidade não comportada na narrativa de memórias, ações e devaneios, esta pesquisa reporta-se, primeiramente, à infância de Luís da Silva, período que evidencia o declínio da propriedade patriarcal por que o avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tanto trabalhou.

As referências aos primeiros registros mnemônicos de Luís conduzem à agressão impetrada e não percebida pelo pai Camilo Pereira da Silva. Torturava-o quando supunha ensiná-lo a nadar, atirando o menino ao poço da Pedra, deixando-o respirar um instante para depois repetir a operação. Ofendia-o quando, ao levá-lo à escola de Mestre Antônio Justino "para desasnar", apresentava-o como "um cavalo de dez anos" que "não conhecia a mão direita" (Ramos, 1969, p. 25).

Na escola triste, a criança reproduz a solidão vivenciada nos espaços ocupados, mas não preenchidos da família. "Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só" (Ramos, 1969, p. 25). Da infância, o

que guarda de melhor e algumas vezes questionável¹², segundo o narrador, é o gosto do pai por romances. De resto, o avô Trajano e o pai Camilo revelavam nos comportamentos traços evidentes tanto daquilo que seria hoje classificado como patologias quanto de demonstrações duais, nas quais a força e a fraqueza estariam imbricadas, no caso do velho: o avô, muitas vezes ébrio e descomposto, vomitava na sobrecasaca do ex-escravo Mestre Domingos ao mesmo tempo em que o tentava humilhar, tinha filhos espalhados pela vila que lhe vinham tomar a bênção às escondidas, era respeitado pelos cangaceiros bem como pelos agentes de polícia, mesmo quando o declínio financeiro se abateu sobre a família. Mais tarde, senil, chamava pela esposa que já não vivia; o pai, paralisado e incapaz de qualquer tipo de produtividade, cochilava na rede e no balcão, mostrava sinais de despreparo, fastio e depressão.

A morte do pai reforça a solidão do narrador, não pela perda afetiva aos catorze anos de idade, mas pela sensação de invisibilidade experimentada mais uma vez, agora no velório realizado em casa. O garoto vitimiza-se, sente frio e pena de si mesmo. "Que ia ser de mim solto no mundo?" (Ramos, 1969, p. 29). Repete inúmeras vezes a constatação que o acompanha desde muito tempo: "Ninguém me viu" (Ramos,

¹² Quando o narrador lamenta a existência de pretensões literárias não levadas a termo, apresenta o pai como culpado por ter-lhe apresentado romances.

1969, p. 29), "tão miúdo, tão miúdo que ninguém me via" (Ramos, 1969, p. 30). Tenta em vão condear-se pela morte do pai e o resultado é lamentar reiteradamente a invisibilidade, considerar tudo aquilo desagradável e remoer as palavras duras ouvidas quatro anos antes diante de Mestre Justino. A solidão-cárcere que o faz enxergar-se diminuto jamais permitirá ao narrador um momento pleno de companheirismo, tão trancado em si, tão afastado de todos. O isolamento que experimenta traveste-se alternadamente de exclusão ativa, reconhecida e desejada por ele, e de exclusão sofrida, vivenciada, mas repudiada.

Geração após geração, a decadência inevitável fez do herdeiro de propriedade de vulto mero funcionário público, com livro de ponto, textos de encomenda a produzir, ordens a cumprir e uma detenção como consequência de escritos críticos à República Velha.

Verificam-se, então, duas prisões espaciais¹³: uma real; a outra, metafórica. A semelhança entre as duas reside na percepção de que é tão difícil mover-se na cadeia quanto no trabalho. Em *São Bernardo*, Paulo Honório fortaleceu-se na cadeia, onde aprendeu a ler, e no trabalho, que o fez ser quem era, apesar de todas as implicações contidas nisso. Para Luís da Silva, o xadrez

¹³ Prisões espaciais, porque diferentes loci são referidos: a cadeia e a redação do jornal.

amiudou-o ainda mais, fazendo que passasse a dissimular o que antes seriam suas convicções políticas, que lhe renderam a punição. Bem depois, por ocasião do assassinato de Julião Tavares, afirma para si:

Tudo se repetiria - as mesmas caras, as mesmas ameaças, o julgamento, discursos, a escuridão entre quatro paredes, portas de ferro, fechaduras enormes, ferrolhos enormes (Ramos, 1969, p. 225).

A redação do jornal, por sua vez, tolhia-o, ferindo-lhe a verve criativa e a dignidade. Sentia-se amordaçado, já que nunca expressava oralmente ou por escrito aquilo em que realmente acreditava. Cumpria ordens sobre revisão, conteúdo e tipologia textual. "Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu" (Ramos, 1969, p. 21). Reconhecia defender sujeitos que mereciam ser atacados e, ao traçar rápida trajetória profissional, indica que após ser mestre errante de meninos de fazenda em fazenda, ter servido às Forças Armadas, suportando desaforos do sargento, gastar-se em noites acesas de velas em trabalhos de revisão, fora a fome, o sono ao relento, a mendicância, finalmente (des)contentava-se com o trabalho em empresa do governo, "este osso que vou roendo com ódio" (Ramos, 1969, p. 39). E como reforço do isolamento, afirma que só se dirigem a ele para dar ordens.

Ao fim do expediente, era lá no café, lugar que apreciava e onde passava uma hora por dia, que se acirravam ainda mais as disputas travadas em seu interior, o descontentamento entre essência e aparência, a afirmação de certa superioridade intelectual não reconhecida. Ao contrário de João Valério, de *Caetés*, que, ao pisar o Café Bacurau, encontrava o amigo Isidoro Pinheiro com quem podia prosear sobre questões amorosas e políticas, Luís da Silva buscava em espaço análogo a observação de diferentes tipos sociais.

Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas (Ramos, 1969, p. 36).

Encontra Moisés, que julga ter comprado, quando, na verdade, o que estava fazendo era pagar uma dívida contraída na compra de tecidos para agradar Marina. Conversa com o amigo judeu, ouve mais do que fala - "Os ouvidos são para ele, os olhos para as figuras habituais do café" (Ramos, 1969, p. 37). Pensa demais, mas se expressa pouco. Senta-se em lugar incômodo, "percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem" (Ramos, 1969, p. 37). Lembra-se do agrado ao ter os pés pisados pelos passageiros dos bondes, que se

voltavam para pedir desculpas.

Luís da Silva reúne os insucessos típicos do inseguro João Valério com as conjecturas desconfiadas de Paulo Honório. Aglutina o pior grau de estima por si mesmo advindo também do declínio da propriedade patriarcal. João Valério perambulava pelas ruas da cidade; Paulo Honório, pelos caminhos de São Bernardo; Luís da Silva, ainda mais oprimido que os anteriores, arrasta-se entre a casa e o trabalho, no bonde lotado de lembranças. Senta-se na repartição; senta-se no quintal. Deita-se na cama para espreitar sussurros lúbricos dos vizinhos. Alimenta-se do desejo alheio sem dar vazão ao próprio. Oscila entre moribundo e semimorto, incapaz de ânimo ao movimentar-se. Apático.

Na ludicidade da sedução, emperra o corpo e abre o bolso, com um rato roendo-lhe as entranhas (Ramos, 1969, p. 46): paga sem usufruto a pobre prostituta carcomida, paga o cinema, os sorvetes e as passagens para D. Aurora e a neta das pernas frias, presenteia Marina até ruir financeiramente. Desemperra fisicamente diante da alemãzinha bonita Berta, que também paga, não sem antes emascular-se metaforicamente, a mão no bolso apertando os cobres, a primeira mulher de jeito com quem se atracou: “[...] sou um bicho do mato, nunca me encostei a uma pessoa como a senhora. Seja franca, madame. Quanto é que lhe devo

dar?" (Ramos, 1969, p. 48).

O drama da existência de Luís da Silva inquieta-o desde a infância: invisibilidade e solidão o acompanham e, mesmo diante de algum vínculo de amizade, desconfia do mérito. Abre o bolso novamente: realiza o que julga ser a "compra" de Moisés (judeu esquerdista, vendedor de tecidos), acolhe pedidos de pratos de comida de Seu Ivo, "silencioso e faminto" (Ramos, 1969, p. 31), trabalha as emendas de artigos solicitados por Pimentel, "amarelo, triste, silencioso" (Ramos, 1969, p. 58).

Bem adiante, irrita-se com o mendigo que se nega à conversação no meio da madrugada: "O isolamento em companhia de uma pessoa era mais opressivo que a solidão completa" (Ramos, 1969, p. 213). A sociedade parece-lhe indiferente em momentos diversos: Luís menino brincava sempre só; quatro anos depois, no velório do pai, o sentimento de desamparo apoderava-se dele ainda mais.

Sofria do amálgama formado entre o desespero de querer e o de não querer ser ele próprio. Reconhecia-se, aos trinta e cinco anos, como homem de intelecto acima da média, mas incapaz de dar continuidade aos talentos que afirmava ter: romance na gaveta, livro no esquecimento, artigos de encomenda, "vida de sururu" (Ramos, 1969, p. 21). E tal qual os demais narradores dos romances de Graciliano Ramos, reafirma a relação entre feitos, ganhos e

reconhecimento social: João Valério considerava-se promissor e merecedor de visibilidade; Paulo Honório exercia papel central nas tomadas de decisões relacionadas às terras de São Bernardo, desde que decidiu adquiri-las; Luís da Silva cria-se digno de admiração e referência, mas acabrunhava-se diante da rotina, das misérias humanas e materiais, guardando "desejos violentos de mortandade" relacionados a "dinheiro e propriedade" (Ramos, 1969, p. 20), confessando também seu posicionamento político socialista, controverso¹⁴ em alguns momentos, é verdade, mas reiteradamente latente.

Por várias vezes, o narrador de *Angústia* reconhece-se rato; em outras, emenda "Não sou um rato, não quero ser um rato" (Ramos, 1969, p. 21), deixando escapar todo o tempo o permanente estado de desespero em que se encontra o homem, de acordo com Kierkegaard - estado de conflito entre anseios e possibilidades, entre alguma história e nenhum projeto. Justamente neste ponto ele difere visceralmente dos outros narradores. Essencialmente imobilizado, não se ocupa de planos ou possibilidades. Rememora o dilaceramento pessoal, transmitido pelos insucessos profissional e afetivo. Relaciona-se superficialmente com poucos "amigos", coleciona encontros amorosos malsucedidos, arquiva criações

¹⁴ Como nos diversos momentos em que ele aponta a importância da meritocracia, que, segundo ele, vinha sendo desprezada. Daí ele se ocupar de atividades que considerava tão chifrins.

intelectuais iniciadas e nunca finalizadas, à exceção dos poemas de juventude que vende anos mais tarde e do livro de contos, que só menciona nos tempos de pedinte, além do romance que o leitor tem em mãos e em que pode entrever a autoria de Luís devido a trechos já mencionados. Imagina frequentemente situações, diálogos, circunstâncias invadidas pelo sentimento de inferioridade. Mesmo quando seus pensamentos o conduzem ficcionalmente a episódios de sucesso, severa autocrítica se apodera dele, ressaltando o caráter diminuto de suas atitudes reais e de sua função social.

Para Kierkegaard, o desespero é vantagem e imperfeição em dialética por tratar-se de algo essencialmente humano. O contraditório em Luís da Silva reside na dualidade entre a retomada constante dos conflitos e fraquezas que o acometem e, com isso, escancaram sua humanidade, e a idealização do papel que julga caber a um homem - o que gostaria de desempenhar, mas não consegue, cerceado por questões de ordem pessoal, política, econômica e social.

Assim,

[...] ele desespera por não poder devorar-se nem libertar-se do seu eu, nem aniquilar-se. Tal é a fórmula de acumulação do desespero, o crescer da febre nesta doença do eu (Kierkegaard, 1979, p. 45).

A grande angústia de Luís da Silva é o desespero do eu que não deveio. Nessa insatisfação, recorre ao mecanismo de transferência, delegando a terceiros a responsabilidade pelas frustrações e pelo desconchavo. Reconhece a existência de um sistema político e econômico limitador. Revolta-se contra ele, personificando-o, entre outros, na figura bacharel balofa de Julião Tavares. Dessa forma, assassiná-lo não é mero ato passional de vingança por ser pivô do noivado desfeito, mas forma de suplantar um sistema baseado em injustiças, distorções, exclusões e arranjos familiares que, segundo Luís, pouco teriam a ver com igualdade de oportunidades ou mesmo com meritocracia. Julião Tavares reunia em si todas as representações de poder que, por algum motivo, fizeram com que Luís se sentisse depreciado: o pai, que o mergulha a contragosto no poço da Pedra; Mestre Antônio Justino, que utilizava a palmatória nos ensinamentos; Dr. Gouveia, senhorio da casa em que mora, ocupado exclusivamente do temporal¹⁵; o guarda que interrompe seu sono no banco da praça; os caridosos que ofertam a esmola pedida¹⁶ na juventude; o sargento que berra desaforos; o Governador; o Secretário; o chefe da revisão que, grosseiramente, o suspende por cinco dias; o diretor, com sua "impertinência macia" (Ramos, 1969, p.

¹⁵ "Dr. Gouveia só se ocupa com o temporal: a renda das propriedades e o cobre que o Tesouro lhe pinga" (Ramos, 1969, p. 20).

¹⁶ "Recebia, com um sorriso, o níquel e o gesto de desprezo" (Idem, p. 39).

202). Nesse contexto, Luís da Silva poderia empregar com significado outro a frase associada a Julião: "Tudo nele era postiço, tudo dos outros" (Ramos, 1969, p. 62).

Retomando a questão das prisões simbólicas, percebe-se que são muitos os personagens que se movem com limitações, acorrentados que se encontram: Vitória, pelo desejo de controle; Marina, pela vaidade; o cearense que tinha cumprido pena, pela ignorância; D. Adélia lavando roupa no banheiro, a mulher que lava garrafas, o homem que enche dornas, pelas privações; Julião Tavares, pela abastança e vaidade; Seu Evaristo, pela passagem do tempo e chegada da velhice. Cada um deles a seu modo revela-se cindido pelo drama que os assola e movimenta-se nos estreitos de uma liberdade ordinária, quase inviável - o senso do trágico da existência humana.

Vitória surrupiava pequenos trocados de Luís e guardava-os metodicamente numa caixa enterrada ao pé da mangueira no quintal. De tempos em tempos, vistoriava a quantia armazenada e voltava a escondê-la como de costume. Quando Luís reclamava falta de algum dinheiro disposto em certa parte da casa, não raras vezes Vitória corria ao quintal para sacar uns níqueis e dispô-los descuidadamente pelos cômodos, de modo a ralhar com o patrão, que não via onde punha as coisas. Num dia de grande tormento e aflição, Luís atirou-se ao crime de furtar os trocados de Vitória a

título de empréstimo a juros de cem por cento, desculpando-se consigo mesmo ao mencionar ladrão que rouba ladrão. Tomou, devolveu como combinado, sem testemunhas, além do gato de olhos noturnos de fogo. Quando teve acesso ao baú e verificou o montante e a disposição das moedas, Vitória foi tomada de uma confusão muito maior do que a que normalmente a acompanhava nas idas e vindas entre a casa e o quintal, quando estava a movimentar suas transações financeiras. Controle-cárcere. Nas palavras de Luís,

Levei o desespero a uma alma que vivia sossegada. Toda a segurança daquela vida perdeu-se. A linha traçada do quarto à raiz da mangueira, uma linha curta que os passos trôpegos e vagarosos percorriam na escuridão, fora de repente cortada (RAMOS, 1969, p. 139).

Marina, de unhas e lábios pintados impecavelmente, consumista contumaz às custas do sacrífico do pai eletricitista e da mãe dona de casa, enreda-se naquilo que aparentava ser sua fortaleza, mas acabou-se revelando o ponto fraco. De casamento firmado com Luís, recebe as economias do noivo, mais de um conto de réis para o enxoval, e gasta tudo consigo em meias e camisas de seda. Mimada e imatura, interessava-se mais pela festa que pelo relacionamento. Ao deparar-se com a possibilidade de uma vida modesta, encanta-se com Julião Tavares, o bacharel

vestido em roupas de linho e sapatos bem cuidados, de modos educados e palavras laçadoras, herdeiro da Tavares & Cia, loja de secos e molhados da região. Sem qualquer vestígio de respeito pelo ex-noivo, relaciona-se com o novo amante, frequentando com ele óperas e demais eventos que a animam, não exatamente por gosto à arte. Seduzida pela pessoa e pela circunstância, é abandonada grávida pelo homem gentil de bons modos, roupas e vocabulário. Experimenta os ardis que se julgava capaz de tecer sem receio, vê-se lograda intimamente e só. Empalidece, emagrece de desgosto, enjoa. Chora, soluça, decide e aborta em casa de D. Albertina, "parteira diplomada" (Ramos, 1969, p. 176). Aparenta envelhecimento com a experiência dolorosa. Vaidade-cárcere.

O caso do cearense recém-saído da cadeia, que chegou à cidade e foi preso em flagrante por abuso sexual contra a filha de quatro anos, paira como mais um cativo. Tempos depois, após condenação pelo júri, pôde-se comprovar que a menina não tinha sido violentada¹⁷ e que o pai - nas suas limitações matutas - julgava curá-la das secreções "com remédios brutos da medicina sertaneja" (Ramos, 1969, p. 78). Ignorância-cárcere.

Por sua vez, Luís da Silva atribuía ao conhecimento a

¹⁷ De acordo com as leis vigentes atualmente e com as transformações no trato de questões relacionadas a abusos sexuais, o ato do pai contra a filha assumiria peso bem maior do que o atribuído a ele no romance. É de se destacar que a narrativa enfatiza o caráter da ignorância do matuto.

peculiaridade de torná-lo preso a caminhos cultivados por ele mesmo. Só se deu, por exemplo, pela existência de Marina pelo costume de ler no quintal. Só se indignava com os pretensos intelectuais, por saber que muito do que diziam não valia a saliva que gastavam. Só sabia o que se passava nas redações dos jornais, por ser funcionário de um e ter perspicácia para perceber as relações entre o escrito e os jogos de interesse. Sentia-se limitado pelo conhecimento. Conhecimento-cárcere.

Que miséria! Escrevendo constantemente [...] (RAMOS, 1969, p. 152).

Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpercatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França (RAMOS, 1969, p. 168).

D. Adélia lava roupas no banheiro. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas movimentam-se limitadamente na rua. As circunstâncias de vida exteriorizam a miséria local. Casebres alugados infestados de ratos com banheiros fora das casas, cercas caídas, indiscrições obrigadas pela proximidade, sujeidade, cacos de vidro, monturos. A mulher das garrafas, o homem das dornas, D. Adélia com a lavagem de roupas aparecem várias vezes ao

longo do romance, sempre repetindo as ações mecânicas. Vistos em perspectiva, formam a tríade que busca a purificação no meio do pântano, prisioneiros da rotina e das privações. Penúria-cárcere.

Opulência e vaidade mostram-se algemas de Julião Tavares. Impecável nas vestimentas e nos sapatos, o bacharel de linguajar arrevesado, marcado por pompa formal e conteúdo questionável, invade intimidades, impõe presença e ideias sem perceber o incômodo que causa, mais atento às próprias palavras do que à interlocução. Conquistador de moças de posses modestas, fartura e presunção colaboram, sem que se dê conta, para o fim enlaçado que o aguarda. Riqueza-cárcere.

Sujeito sério, honesto e trabalhador, com o avançar do tempo, "Seu Evaristo sofria necessidades" (Ramos, 1969, p. 161). Levou a vida dedicando-se a vários ofícios, mas

Os olhos cansaram, a memória emperrou, os braços descarnados não tiveram força para manejar a enxada, a garlopa¹⁸, o martelo e a tesoura de cortar metais (Ramos, 1969, p. 161).

Junto à idade, chegou também a caridade e, assim, algumas pessoas uniram-se para ajudá-lo com uma

¹⁸ Plaina grande. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 836.

contribuição pecuniária mensal. Seu Evaristo, que não era de se acomodar, tratou de cuidar da roça no quintal até ter condições de subsistência e dispensou a ajuda que recebia. Acabada a safra, chegou a fome. Procurou emprego, mas, aos setenta anos, ninguém o aceitava. Esmolou ao dono da padaria que, após insistência e não sem maus-tratos, permitiu que ele levasse pães dormidos de uma cesta. Arrependeu-se quando lembrou que "o velho nunca havia importunado ninguém" (Ramos, 1969, p. 163). Correu a pedir desculpas, não o encontrou mais. Nesse dia, após oferecer o pão à esposa, Seu Evaristo se enforcou num galho de carrapateira. Tempo-cárcere.

Necessário não descuidar das prisões inicialmente tratadas no capítulo: as da angústia, da memória e da escrita. Tanto o narrador quanto os demais personagens encontram-se atados a condições ou situações que evidenciam fragilidades. Estão cerceados, ainda que metaforicamente, de forma a darem poucos passos - quando o dão - com dificuldade. Na visão do narrador, a angústia perpassa a maioria deles, porém torna-se difícil elaborá-la de forma kierkegaardiana, em especial porque a voz que fala na narrativa não é a dos demais personagens. A memória, por conta da própria natureza da obra em questão, é mais evidente em relação a Luís da Silva. Ele rememora com esforço algumas passagens da vida e, em outros momentos, é

invadido pela lembrança involuntária, mais perturbadora que a outra. "Tenho-me esforçado por tornar-me criança - e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas" (Ramos, 1969, p. 28). "Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva" (Ramos, 1969, p. 25). Como a citação de Sartre: "não há saídas a escolher". As reminiscências ora definidas ora amorfas de Luís da Silva cobrem-no de piedade por si mesmo. Sem o pulso necessário para reverter a reelaboração de situações vividas, fixa-se numa condição subalterna, cultivando dores represadas, sentimentos de solidão, abandono e desamparo. Da mesma forma, seus devaneios dificilmente caminham numa direção de alívio das tensões. Na maioria das vezes, imagina-se em episódios de humilhação, sendo servil, apesar do pensamento em contrário. Dificuldade de caminhar com a coluna reta.

Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. [...]

Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de Mestre Antônio Justino, no banco de jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação? (Ramos, 1969, p. 129).

Recorda a indignância antiga ora para crer que venceu ora para assemelhar-se ao povo que não se sentia identificado com ele. Sentia-se feliz quando confrontava

sua vida com a dos desventurados Lobisomem, D. Adélia, a prostituta da Rua da Lama. "Esta ideia de uma pessoa viver sem hábitos era para mim extremamente dolorosa. [...] Comparava-me a Lobisomem. Eu era quase feliz, e a comparação me atenazava" (Ramos, 1969, p. 76). Luís da Silva era tomado por absurda competição de misérias. Memória-cárcere.

Por outro lado, ao deparar-se com Julião Tavares, nega-lhe qualidades intrínsecas, mas incomoda-se com sua figura distinta, roupa bem feita, sapatos brilhantes, "voz líquida e oleosa que escorria sem parar". Observa a si, sente-se diminuto, "pés de pavão" (Ramos, 1969, p. 87). Cárceres em diálogo.

Como já citado, "[...] jamais o homem deixa de estar em estado crítico" (Kierkegaard, 1979, p. 53). No caso do narrador, tal estado o acompanha desde muito cedo, sendo bastante diversificados os aprisionamentos fractais em que se encontra ao longo da trama e as variadas correntes que restringem os demais personagens.

Retomando a questão da utopia libertária de Bloch, o sonho diurno configura-se como elemento transformador do homem, por tirá-lo de seu presente de limitações, ao suscitar expectativas de mudanças positivas. Cabe observar que, embora sejam inumeráveis os devaneios de Luís da Silva, bem poucos assumem a insatisfação presente como

propulsora de mudanças: os pensamentos relacionados à união com Marina; o possível casamento com a datilógrafa; a boa aceitação do livro que escreveria na prisão.

Num mundo predominantemente masculino, em que sobressaem a força física ou o dinheiro, Luís da Silva era desabastecido dos dois. As quimeras com Marina entremeavam sonhos libidinosos de saciedade, ostentação material como fruto do bilhete premiado e uma vida familiar feliz. Eliminava sumariamente a questão intelectual, como se abandoná-la pudesse trazer a paz imaginada para a família.

Vestido de pijama, fumando, olharia lá de cima os telhados da cidade, os bondes pequeninos a rodar quase parados e sem rumor, os focos da iluminação pública, os coqueiros negros à noite. Uns quadros a óleo enfeitariam a minha sala. Marina dormiria num colchão de paina. E, quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços (Ramos, 1969, p. 83).

Mais um dos exemplos pode ser percebido depois dos gastos na joalheria, de onde Luís saiu com pouco dinheiro no bolso. "Mais nada. Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado" (Ramos, 1969, p. 84). Prosseguia caminhando com "satisfação maluca", imaginava o relógio adornando o braço da moça. No plano da realidade, não foi feliz na chegada à rua em que eram vizinhos ele e a noiva, pois a avistou flertando com Julião.

O segundo devaneio não comporta questões eróticas nem exagera na dose material. Contenta-se com a vida familiar feliz, a visita de amigos na residência do casal, a importância de seus escritos para a companheira - que, obviamente, não poderia ser Marina, dado que o narrador se reporta inúmeras vezes a suas limitações intelectuais. Luís sonha acordado com a datilógrafa com quem ele topava algumas vezes pela cidade e que mal cumprimentava. "Invadia-me uma ternura, queria ligar-me àquela moça que vestia roupas ordinárias e andava à pressa, com uma pasta debaixo do braço. Seríamos felizes" (Ramos, 1969, p. 109).

Na terceira utopia, escreve um livro, que alcança ampla repercussão nas cidades grandes, desperta debates nos jornais e inveja do diretor.

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se as grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance [...] (Ramos, 1969, p. 143).

Importante destacar que a vontade de ser reconhecido pelo talento literário o acompanha em vários momentos da narrativa, sempre à sombra da frustração, com o mascaramento do desejo de sucesso pelo constante abandono das empreitadas literárias. "Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu" (Ramos,

1969, p. 25).

Em parte considerável de *Angústia*, cumpre destacar, como mencionado, que os devaneios reforçam a inferioridade que lhe vai no subsolo existencial ou o desejo de aniquilamento. Não o libertam da realidade opressora e, ao contrário, enfatizam seu caráter destrutivo e subalterno. Devaneio-calabouço.

Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzadas no peito fundo (Ramos, 1969, p. 21).

3. ESCRITA-PENA E ESCRITA-LIBERTAÇÃO

O livro não serve à minha liberdade; ele a requisita (Sartre, 1999, p. 40).

A palavra é algo de indeterminado e imponderável. Por isso é que ela não se entrega pronta ao pensamento (Lima, 1969, p. 24).

Naquele momento a ideia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade (RAMOS, s/d, vol. 1, p. 30).

Neste segundo capítulo, busca-se discutir as imbricações entre liberdade e aprisionamento nas questões relacionadas ao processo de escritura, tomando-se por base a compreensão que diferentes autores desenvolvem a respeito do ato da escrita.

Em *Que é a literatura?*, de Jean-Paul Sartre, a liberdade surge numa relação dialética responsável pela existência da literatura. Nela, escritor e leitor afirmam-se solidários na complementação do trabalho que realizam e na confiança com que depositam: seu texto em outras mãos sob outros olhos, no caso do escritor; e seu tempo e seu conhecimento em diálogo no traçar de novos caminhos interpretativos, no caso do leitor.

Apenas a liberdade permitiria tal interação texto-leitor. Apenas a liberdade possibilitaria ao escritor tratar de qualquer assunto de sua livre escolha e inteira

responsabilidade. Apenas a liberdade facultaria ao leitor a escolha do título, a decisão da leitura, a permissão em deixar-se levar pelo enredo, pelas complicações, pelos personagens.

Ainda no que se refere ao escritor, o caráter independente de sua produção revela-se de forma ainda mais complexa, pois "ninguém é obrigado a escolher-se escritor. Assim, na origem está a liberdade: sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever" (Sartre, 1999, p. 62).

O exercício dessa liberdade se dará de forma paradoxal à medida que se analisam os meandros financiadores da atividade literária, bem como as questões de identidades tramadas na construção da *persona* de quem escreve. Vale ressaltar a afirmação de Sartre de que a boa literatura elege protagonistas os vencidos da história. Sendo assim, o tema da opressão sob o ponto de vista de quem oprime não só assumiria uma ideologia, como também aviltaria a possibilidade de questionamento que caberia à (boa) literatura. Tal qual diria Kafka, seriam necessários textos que nos mordam e piquem, que ajam como um golpear do crânio¹⁹.

¹⁹ "No fim das contas, penso que devemos ler somente livros que nos mordam e piquem. Se o livro que estamos lendo não nos sacode e acorda como um golpe no crânio, por que nos darmos ao trabalho de lê-lo? [...] Precisamos é de livros que nos atinjam como o pior dos infortúnios, como a morte de alguém que amamos mais do que a nós

Adotado o ponto de vista dos vencidos, como atitude engajada e legitimadora de qualidade literária, por trazer aos leitores a possibilidade de verem-se a si mesmos com distanciamento crítico, o escritor seria importante ator no processo de "contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a intima a assumi-la ou então a transformar-se" (Sartre, 1999, p. 65).

Ao assumir o antagonismo contra as forças conservadoras, o escritor entregaria à sociedade uma consciência infeliz de si mesma, capaz de possibilitar como primeira mudança a perda do equilíbrio proporcionado pela ignorância. Desejoso de escrever, o escritor fala da classe oprimida, mas não fala a ela. Primeiro paradoxo: o público sobre o qual trata não o lê.

Como conflito original e permanente que define a condição do escritor, ele acaba financiado pelo público que critica - o que Sartre denomina "os avatares do escritor e de sua consciência pesada" (Sartre, 1999, p. 66). Há ainda a situação nada confortável da possibilidade de cooptação do escritor para não atacar os dogmas de quem o financia. Diante desse risco, no entanto, Sartre insiste na veia idealista:

mesmos, que nos façam sentir como se tivéssemos sido banidos para a floresta, longe de qualquer presença humana, como um suicídio. Um livro tem de ser um machado para o mar gelado de dentro de nós. É nisso que acredito." (Kafka *apud* MANGUEL, 1997, p. 113).

[...] o escritor, porém, se bem que totalmente assimilado pela classe opressora, não é de modo algum seu cúmplice; sua obra é incontestavelmente libertadora, pois tem como efeito, no interior dessa classe, libertar o homem de si mesmo (Sartre, 1999, p. 77).

Em *Por que literatura*, Luiz Costa Lima destaca a revelação da radicalidade do homem por meio da linguagem ficcional, uma vez que ela não está subordinada aos ditames conceituais ou metodológicos da ciência e da filosofia, discussão retomada de maneira mais robusta vinte anos depois em *A aguarrás do tempo*. Ao traçar a evolução do conceito de História e suas consequências para a evolução das narrativas que se apoiam no documental e ao realizar o paralelo entre História e Literatura, Costa Lima apresenta a problematização dos conceitos "real" e "fictício", comumente balizadores de estudos literários. Além disso, para desenvolver o estudo das narrativas da História, da Ciência e da Literatura, o crítico brasileiro vale-se da evolução (não como progresso, mas como encadeamento) dos processos históricos, consequentemente econômicos e políticos, que acompanharam as mudanças de visões de mundo sobre o caráter da cientificidade da História. No momento em que se perde de vista a necessidade de atribuir à História o status de ciência, passa-se a reconhecer as especificidades de sua narrativa, tão claramente abordadas

nos textos de Paul Ricoeur e Jacques Le Goff, com os questionamentos sobre o objeto, a autoria, a ideologia subjacente ao discurso.

Tais questionamentos mostram-se igualmente pertinentes no que se refere à formulação da narrativa científica, que, vestida de pretensa imparcialidade e no afã de busca incessante de progresso, incorre inúmeras vezes num certo encobrimento ideológico, que descamba para a construção de um discurso perigosamente monológico, tal como a dizer "temos provas, não há o que discutir". Zygmunt Bauman e Sérgio Paulo Rouanet também são críticos ferozes desse discurso totalizante que se busca ancorar na hegemonia da razão, podendo-se destacar, respectivamente, os livros *Modernidade e Ambivalência* e *As Razões do Iluminismo*. No primeiro, Bauman afirma que quanto mais eficazes as soluções para os problemas decorrentes da modernidade, mais complexos também os novos problemas surgidos, como numa espiral infinita²⁰. Na tentativa de ordenar o mundo, tornar-se-á imperativa a necessidade de classificar e toda classificação implica rótulo e, em termos sociais, exclusão, negação da ambivalência. A valorização da ordem e a primazia da razão fazem surgir perigosamente um pensamento unilateral, por vezes falsamente dialógico, mais

²⁰ "Quanto mais completa tenha sido a resolução dos problemas iniciais, menos manejáveis são os problemas que resultam" (BAUMAN, 1999, p. 21).

preocupado em imbuir-se da missão civilizadora de expandir seus domínios não questionáveis, pois pautados pela ciência, como se ela também não pudesse conter em si a defesa de ideologias. Como pausa reflexiva necessária, Bauman sugere: "Para fazer esse mundo falar a nós, devemos, por assim dizer, tornar audíveis os seus silêncios [...]" (BAUMAN, 1999, p. 13). Já, no segundo livro, como a ratificar as ideias já desenvolvidas, Rouanet afirma que "A razão não pode deixar de ser vista como opressora, quando o poder que oprime fala em nome dela e quando ela é percebida como a única possível" (ROUANET, 2000, p. 16).

Retomando Sartre e Costa Lima, eles elaboram reflexões de maneira bem diferenciada, estabelecendo, porém, alguns pontos de contato quanto à capacidade humana de perceber na obra de arte a "condição para o entendimento crítico da realidade" (Lima, 1969, p. 35), que gera o ultrapassar da mera compreensão, materializando-se em atos. Como assinalado, é de comum acordo nos livros citados do filósofo e do crítico literário a ideia de que o texto ficcional arranque o leitor de sua acomodação habitual, fazendo-o dobrar-se sobre suas convicções anteriores, remodelar pensamentos, abrir-se ao novo, sendo fustigado a mudanças que ultrapassem o território da teoria.

Tomando por ponto de apoio as explanações de Sartre e Costa Lima nos livros citados, os três primeiros romances

de Graciliano Ramos serão aqui analisados, considerando-se que o filósofo existencialista se atém à questão da produção literária no que se refere ao efeito no público leitor, às relações que envolvem a produção e financiamento da literatura e à predisposição libertária que estaria envolvida no jogo criativo do artista. Já Costa Lima aborda, ainda que tangencialmente, uma questão não tratada por Sartre, a do processo de escritura aos olhos do próprio agente. Se, para Sartre, "escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade" (Sartre, 1999, p. 53), não há referência ao fato de que "a criação sempre envolve um esforço árduo, muitas vezes penoso" (Lima, 1969, p. 36).

Importante salientar que tais considerações serão confrontadas não com a produção do escritor Graciliano, mas sim com as produções autorais a que aludem cada um dos narradores, interessando-nos destacar que, em cada um deles, o processo de escritura não se encontra plenamente contemplado por essa aclamada liberdade existencialista.

Seriam então objetivos deste capítulo considerar: O que está envolvido no ato de escrever? Que possibilidades, que motivações, que urgências, que consequências? Como se dá propriamente o processo de escritura para cada um dos narradores?

3.1. Do plano ao ímpeto

Em *Por que literatura*, a retomada de Lucien Goldmann estimula a pesquisa dos três romances em foco, tendo como ponto de partida para o estudo da reificação a análise do significado do mercado capitalista, "por ser ele a causa primeira de onde o fenômeno irradia" (Lima, 1969, p. 52). A institucionalização da reificação caminhará, então, em paralelo ao desenvolvimento do mercado, coisificando as relações e os procedimentos de criação humana - reflexões inseridas no livro de Costa Lima em capítulo dedicado ao narrador Paulo Honório²¹.

No cenário brasileiro correspondente ao tempo histórico dos romances analisados, o que se tem é o início da era industrial deflagrada com a crise da bolsa americana de 1929, o que acabou forçando o país a buscar no mercado interno o que não seria mais possível mediante importações, mudança que Celso Furtado nomeou "deslocamento do centro dinâmico". Alguns autores desconsideram a relevância da industrialização pré-1930 e chegam mesmo a desqualificá-la no decênio em questão. Outros destacam a existência de um significativo desempenho do setor industrial, que cresceu

²¹ LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

11,2% anuais entre 1933 e 1939 (Villela e Suzigan apud FONSECA, 2003, p. 136). Em paralelo, as oligarquias rurais declinaram tanto economicamente quanto em termos do poder político que representavam, e em busca de saídas para a crise do mercado cafeeiro, principal setor de exportação brasileiro, o governo adotou a política de manutenção de preços, diminuindo a oferta por meio de compra dos excedentes e queima do estoque. O declínio oligárquico surge como pano de fundo em *São Bernardo* e em *Angústia*: no primeiro, assinalado no final do livro; no segundo, no princípio.

Nesse cenário histórico, econômico e político, atentemos para o processo de escritura de Paulo Honório e as transformações por ele motivadas ao longo do romance.

No início, o planejamento de sua execução baseado na divisão do trabalho demonstra a forma com que o pensamento do narrador sistematiza o mundo, mesmo em uma empreitada que desconhece: o caso da escrita das memórias. Isso pode ser claramente percebido por meio da categorização da contribuição de cada uma das pessoas envolvidas: as citações latinas e a parte moral a Padre Silvestre, a escrita a Azevedo Gondim, a revisão a João Nogueira, a composição tipográfica a Arquimedes, o relato ao próprio narrador.

Fora dos eixos projetados, já que as três primeiras

tentativas não contentaram Paulo Honório, ele se viu na necessidade de levar adiante sozinho a atividade. Contrariando sua inserção na dinâmica de produção capitalista, é o único momento em que Paulo Honório não se questiona sobre os ganhos advindos de sua ação:

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta (Ramos, 2001b, p. 8).

O momento inicial metodicamente organizado com base na divisão do trabalho, representativo do seu pensamento pragmático, cede espaço a um rompante motivado pelo simbólico pio da coruja, sendo forçoso lembrar que a atividade de extermínio delas marca a manhã do suicídio de Madalena. A coruja, pois, traz com seu rompimento do silêncio abismal a necessidade irreprimível da escrita, a que o narrador se atira, já anunciando certa desconstrução de valores com os quais se afinava.

Relacionando os pontos de vista de Sartre e Costa Lima, pode-se falar da liberdade inicial do projeto, que esbarrou em circunstâncias que limitaram seu desenvolvimento, mantendo-se a noção de uma liberdade desejada pelo narrador. Adiante, porém, começar sozinho o

livro "de repente" pode conduzir à ideia da existência de uma força que impele à escrita, necessidade suplantando o mero desejo. O desejo, diretamente relacionado à liberdade, pairava no projeto inicial. Sobra depois o impulso que mais se assemelha a uma espécie de prisão.

A leitura de metade do livro, até o capítulo dezoito, transmite esse desejo ligado à liberdade, em que predomina a iniciativa de Paulo Honório em documentar os próprios feitos relativos à aquisição da propriedade e ao reconhecimento social, que ele atribui, entre outros fatores, à aparência cinquentenária²². Ele, que, no passado, foi um menino que tinha como única identificação o assentamento de batizados da freguesia, onde constavam os nomes dos padrinhos, mas não os dos pais, vangloria-se das conquistas materiais empreendidas, colocando-se sempre no papel de desbravador, inclusive na vida pessoal: "Sou, pois, o iniciador de uma família, o que se por um lado me causa alguma decepção, por outro lado me livra da maçada de suportar parentes pobres [...]" (Ramos, 2001b, p. 11).

Os atos tidos como dignos de referência seguem narrados em estilo dinâmico, repleto de ação e rigor matemático. Ficou na cadeia após agressão aparentemente de

²² "Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobranceiras cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo, têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor" (Ramos, 2001b, p. 10).

cunho passional²³ por "três anos, nove meses e quinze dias" (Ramos, 2001b, p. 12). Pegou dinheiro emprestado com seu Pereira, agiota e chefe político local, "cem-mil réis a juro de cinco por cento ao mês" (Ramos, 2001b, p. 12). Pagou o valor emprestado e obteve queda dos juros para três e meio por cento, preocupando-se em estudar aritmética "para não ser roubado além da conveniência" (Ramos, 2001b, p. 12). Todo o capítulo quatro aborda a compra de São Bernardo, do intento à concretização do plano, passando entre outras referências temporais: pela "meia hora" suficiente para que o narrador se familiarizasse com as características do proprietário boêmio, que não tinha o menor tino para negócios; pelos "dois meses" suficientes para travar amizade com ele, emprestar-lhe "dois contos de réis" e depois, mesmo sem pagamento, "mais quinhentos-mil réis", e depois mais "vinte contos (menos o que me devia e os juros)" (Ramos, 2001b, p. 18), sabendo que o rapaz não conseguiria arcar com a dívida assumida; pelo vencimento das letras e pela cobrança num dia em que "Chovia que era um deus-nos-acuda" (Ramos, 2001b, p. 19) e o credor seguiu para São Bernardo a cavalo, "Duas léguas em quatro horas" (Ramos, 2001b, p. 19), envolvendo-se com o devedor em

²³ Numa leitura menos literal, a agressão pode ser relacionada à ideia de propriedade, já mostrando uma prática incipiente de reificação dos outros seres. Ao interessar-se por Germana e ser correspondido, o narrador avistou-a envolvendo-se com outro homem, João Fagundes. Agrediu-a e esfaqueou o rival, sendo preso após isso. (Ramos, 2001, pp. 11-12).

debate que, "até o lusco-fusco", culminou com a venda da propriedade. Inicialmente Luís Padilha pedia "oitenta contos" (Ramos, 2001b, p. 23) e, ao final, deduzidos "a dívida, os juros, o preço da casa", Paulo Honório lhe pagou "sete contos quinhentos e cinquenta-mil réis" (Ramos, 2001b, p. 24).

Adiante, a narrativa passa pela arenga contra o vizinho Mendonça, a emboscada sofrida, o assassinato planejado, o estreitamento de relações com a Igreja, via Padre Silvestre, com a imprensa, via Costa Brito, com o Estado, via governador, a vontade de casar para deixar seu legado material a um herdeiro, o casamento, as primeiras desavenças do casal, entre outras questões de ordem prática.

A trajetória do narrador se restringe ao que ele é capaz de fazer em prol do crescimento de seus domínios, sua produção, sua influência social, de modo a obter as vantagens econômicas desejadas. Ser empreendedor, valendo-se de recursos muitas vezes pouco honestos, colabora com a construção de um discurso liberal de elogio ao sucesso individual. Tal constatação pode, aparentemente, destoar das considerações sartreanas sobre a natureza da boa literatura, como a literatura dos vencidos. Considerando-se, porém, toda a gama de relações de força tematizadas na obra em relevo e a forma como elas se agregam, além dos

relevantes excertos de Paulo Honório a respeito do processo de escritura, pode-se afirmar que o enredo gira, não exatamente em torno de um representante da classe dominante, mas sim de um vencedor dentro da lógica de produção capitalista, que constrói uma trajetória pouco usual no acúmulo de bens, tendo em conta sua origem praticamente indigente. Subvertendo Brecht, temos um rio violento que também revela violentas as margens que o oprimem.

A segunda metade do livro inicia-se com o comentado capítulo dezenove, apresentando mais detalhadamente a personagem Madalena segundo a ótica do narrador, a relação que se estabelece entre ele e a esposa, os diferentes tipos e graus de incompatibilidades surgidos, os ciúmes, a solidão inescapável.

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste (Ramos, 2001b, p. 100).

O esgarçamento temporal que se verifica a partir de então aponta para uma narrativa mais voltada para o interior do narrador, que deixa de ater-se exclusivamente à sequência de fatos e planos de conquista material e

expansão de domínios para dar relevo a situações estanques e elaborações mentais decorrentes dos conflitos do casal. Nesse contexto, os ciúmes surgem como mais um motivo de desavença, que sugere o resvalar para um aspecto passional de situações que, em verdade, desde o início, fizeram emergir as dificuldades de relacionamento de pessoas com visões de mundo tão diferentes.

Paulo Honório surpreende-se positivamente por conta das amabilidades de Madalena, até perceber "que eram apenas vestígios da bondade que havia nela para todos os viventes" (Ramos, 2001b, p. 104). Continua a surpreender-se, agora sem nutrir admiração, por conta das caminhadas de Madalena pela propriedade, ao fim das quais ela retorna criticando a metodologia de ensino antiquada de Padilha, conseguindo a aquisição de novos materiais pedagógicos, considerados pelo marido como "despesa supérflua" (Ramos, 2001b, p. 107). Retorna, também, abalada e combativa diante da violência que assiste contra os trabalhadores: a violência da miséria, no caso da maioria; a violência da agressão contra alguns, como no caso de Marciano que, segundo o narrador agressor, "não é propriamente um homem. [...] É molambo porque nasceu molambo" (Ramos, 2001b, p. 110).

Inúmeras considerações do narrador sobre a esposa revelam a crença dele numa desvalorização constante de suas conquistas por parte dela. Um trabalhador idoso e doente,

mestre Caetano, recebia alimento, remédios e visitas de Madalena. A velha Margarida ganhou sapatos e lençóis. Rosa ganhou um vestido de seda de segunda mão, que tinha pertencido a Madalena. Tudo isso coloca em suspeição a esposa. "Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo" (Ramos, 2001b, p. 122). Dessa forma, os desagradados de Paulo Honório já eram muitos e atingiam profundamente sua autoimagem. Ele, que cria ser merecedor de atenção e aplauso, surgia aos olhos de Madalena como um administrador desumano, carente de sensibilidade. Suas indignidades pareciam observadas com lente de aumento.

Tal processo de perceber-se pelos olhos dos outros deu início a uma aflição não experimentada antes e intensificada após o suicídio da esposa. É justamente essa polaridade entre o homem-dínamo (que se enxerga superior e vitorioso) e o homem-dínamo-emperrado (que precisa reconhecer as limitações de suas tentativas de controle), que estabelece relação com a escritura do livro, sem que se possa afirmar se o conflito traz a empresa à tona ou se a atividade desafoga o peito e traz a lume o subterrâneo humano.

À pergunta imaginada de um leitor hipotético, ("Então, para que escreve?"), o narrador impacienta-se ("Sei lá! O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não

principiei") (Ramos, 2001b, p. 10). Inquietam-no questões relacionadas ao conteúdo e à forma. Inicialmente conhece bem o que vai escrever, mas ressentem-se das limitações discursivas impostas pela vida agreste. "Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando" (Ramos, 2001b, p. 9).

Questões de escrita e escritura perpassam a narrativa num jogo metalinguístico de processos não nomeados na obra, mas marcadamente diferenciados na tese: a escrita como resultado da produção criativa; a escritura como processo de criação. Entre idas e vindas da escrita à escritura, interessa, neste momento, atentar para o *modus operandi* da garatuja genesíaca, a forma como o narrador menciona o "carregar pedras interminável". Pouco interessado no leitor, mas nem por isso ignorando completamente sua existência, Paulo Honório lhe dirige a palavra para que fique a seu cargo a responsabilidade de conceder ao texto as sinuosidades próprias do literário. Duro na abordagem e na autocrítica, como se pode ver em "E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade" (Ramos, 2001b, p. 9), o narrador desmerece, de certa forma, a atividade a que se está dedicando, destacando, mais uma vez, aspectos de natureza prática, como a necessidade de cuidar do filho.

As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver (Ramos, 2001b, p. 9).

No início do livro, a dificuldade em encontrar a expressão escrita adequada ao texto literário é atribuída a questões de forma. Paulo Honório se reconhece privado de certos conhecimentos em função das escolhas que assumiu na vida. Mostra-se homem de atitude empreendedora, orgulhando-se, entre outras coisas, de ter aprendido a ler na cadeia “com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes” (Ramos, 2001b, 12). Diante da página em branco, no entanto, vacila, reconhece-se limitado, justifica a falta de traquejo. Elogia a desenvoltura de Madalena e critica os excessos do texto “em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante” (Ramos, 2001b, p. 5) tão ao gosto do advogado João Nogueira, assim como a dita necessidade de distanciar a escrita da fala como afirmado pelo redator e diretor de *O Cruzeiro* Azevedo Gondim.

Paulo Honório seria, então, apesar da aparente falta de familiaridade com a escrita literária, um crítico que apresenta importante bandeira modernista: a defesa da fala coloquial. O ritmo imposto na narrativa expressa bem a

dinâmica própria da fala, não com a defesa do pronome proclítico oswaldiano e popular em início de frase, mas, na linha da aridez, da ausência, com frases sem hipérbatos e vocabulário sem rebuscamento, sem formalidade, abundância reservada apenas a expressões regionais.

Na relação com o escrito, não julga válido refazê-lo, deixando no ar tanto questões de enredo quanto de estilo. Seu período de tempo meditativo-criativo é o noturno, em que abandona os trabalhos práticos de uma propriedade já em declínio para dedicar-se às inquietações regadas a café e cachimbo. Angustia-se com a aparente impotência diante da folha em branco. Angustia-se com as ideias a jorrar que não encontram equivalente na folha escrita.

Às vezes as ideias não vêm, ou vêm muito numerosas - e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel (Ramos, 2001b, p. 101)

O ato de escrever, associado inicialmente a um ato voluntário de expressão da liberdade, demonstra-se urgência não atendida, remoer de memórias pungentes, repensar de trajetos irremediáveis. Não há busca de reconhecimento social por meio da escrita, não há desconhecimento do objeto tratado nas linhas, não há consciência de veia intelectual. O que há é tão somente o ímpeto de lançar

sentimentos e pensamentos destituídos de qualquer possibilidade de confiança, seja pela impenetrabilidade do narrador, seja pela inacessibilidade de todos que o cercavam e que se foram debandando um a um. Estar diante da folha em branco é a terapia de Paulo Honório, não para curá-lo de qualquer suposta enfermidade, mas para fazê-lo confrontar-se consigo mesmo e com sua restituição do passado assombroso, o mesmo papel destinado à boa literatura, segundo Sartre, o despertar da consciência infeliz - o que se tornou possível com a decadência política, econômica e pessoal, que se abateu sobre ele, tendo, de certa forma, como fio condutor a libertação de Madalena, esposa que se negava à reificação e encontrou no suicídio a forma de retomar a posse da própria vida e da própria morte.

3.2. Do hábito à obsessão

Estaria presente na narrativa de Luís da Silva o processo de reificação que atravessa a escrita e o discurso de Paulo Honório? De que forma tal processo deixa suas marcas, influenciando a personalidade do narrador e a relação que ele estabelece com a escritura e com os demais personagens?

Antes de qualquer coisa, retomando as reflexões de Sartre sobre a natureza voluntária da atividade do escritor, o que se nos apresenta, no romance *Angústia*, é o personagem Luís da Silva como o paradoxo dessa natureza libertária. Por um lado, a atividade textual garante a ele o sustento - o que seria uma forma de exercitar a capacidade de criação e de manter-se dignamente -, se não fosse cruel o relato de suas condições desumanas de vida, de sua adequação encarcerada ao ofício de redator e revisor de jornal, de sua insatisfação diante das aspirações literárias que não alcança.

Além disso, prevalece, desde a primeira página do livro, o conflito entre a produção artística e a remuneração pelo trabalho, que, numa engrenagem produtivista, passa, a destinar à obra a condição de produto a ser comercializado, voltando à discussão da questão sartreana dos avatares da consciência pesada do escritor, uma vez que ele estaria sendo financiado por um sistema contra o qual se opõe. É justamente essa simbiose obra-produto que é tão acidamente criticada por Luís da Silva ao comparar os livros na vitrine às prostitutas da Rua da Lama.

O discurso de Paulo Honório era metódico, disciplinado, cercado de referências temporais e desejoso de demonstrar a supremacia de uma razão pautada na

aquisição, conservação e ampliação da propriedade privada, extensiva à relação mantida com os seres vivos humanos ou não.

O discurso de Luís da Silva segue enviesado, sobrepondo lembranças recentes e distantes a divagações, alterando referências temporais nem sempre precisas, rejeitando com veemência as representações da propriedade privada, com as quais mantém convivência profissional subserviente em aparência e repleta de conflitos para si. Na vida privada, evita-as: "Fujo dos negociantes que soltam gargalhadas enormes, discutem política e putaria" (Ramos, 1969, p. 20).

Logo na primeira página do livro, várias questões relacionadas à produção textual evidenciam a multiplicidade de papéis e sentimentos que rodeiam a atividade. O narrador reconhece-se confuso, trata da permanência de sombras, "sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios" (Ramos, 1969, p.19). Destaca transformações íntimas sofridas, tornando lugares prazerosos em odiosos, como no caso das livrarias, o que já foi tratado na questão da simbiose livro-produto. Admite o gasto demasiado de papel para a pouca produção real, "munheca emperrada" - a força-motriz de Luís, que pode encontrar analogia no dínamo de Paulo Honório.

Que relação Luís da Silva estabelece com o ato de

escrever? Primeiro: ele é um profissional que resenha livros e emenda artigos "contra a vontade" (Ramos, 1969, p. 25), muitas vezes, críticas laudatórias, assinadas por terceiros ou pela editoria da imprensa oficial com elogios ao governo. Detesta o que faz e considera o emprego uma espécie de concessão para evitar o incômodo dos peditórios, na caça ao pistolão. "Afim, para se livrarem de mim, atiraram-me este osso que vou roendo com ódio" (Ramos, 1969, p. 39).

O meu desejo era desligar-me daquela gente, passar calado, carrancudo, as mãos nos bolsos, o chapéu embicado. Esforçava-me por me dedicar às minhas ocupações cacetes: escrever elogios ao governo, ler romances e arranjar uma opinião sobre eles. Não há maçada pior. A princípio a gente lê por gosto. Mas quando aquilo se torna obrigação e é preciso o sujeito dizer se a coisa é boa ou não é e porque, não há livro que não seja um estrupício (Ramos, 1969, pp. 99-100).

Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbiagem? - "Escreva assim, Seu Luís." Seu Luís obedecia. - "Escreva assado, Seu Luís." Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros. Que miséria! (Ramos, 1969, pp. 152-153).

O ato de escrever que, na juventude, representava meio de vida, reflexo de indignação e demonstração de dons artísticos nos poemas, transforma-se em meio de morte, insatisfação cotidiana, reiteração do servilismo.

Na dinâmica produtivista da atividade desenvolvida por Luís da Silva, o narrador se considera engrenagem necessária para a perpetuação dos engodos de ordem política e literária, além de recriminar-se pelo trabalho desenvolvido, tanto por não acreditar no que faz quanto por considerar-se sujeito a condições asfixiantes nas relações de poder. Considera-se de inteligência acima da média e reivindica silenciosamente para si o reconhecimento de tal característica, devidamente refinada anos a fio por meio de leitura e escrita voluntárias, estas últimas não vindas a público da forma almejada pelo autor.

Dessa maneira, Luís reclama para si, ao longo do romance, o *status* de intelectual a que não poderia fazer jus, na visão de Sartre, pois, apesar de existirem os avatares da consciência pesada do escritor, eles permitiam-no trabalhar, não apenas como engrenagem em prol de um sistema que criticava, mas como colaborador ativo das construções discursivas que o sustentam, tornando-se cúmplice desse mesmo sistema de que discorda. Inquieto, porém subserviente, Luís coopera para a manutenção das estruturas de funcionamento políticas e econômicas ao assumir a postura de não confrontá-las. "Muitos crimes depois da revolução de 30. Valeria a pena escrever isto? Impossível porque eu trabalhava em jornal do governo." (Ramos, 1969, pp. 106-107). Além das circunstâncias atuais,

o narrador, apegado ao passado de privações de diversas naturezas, reconhece a violência das margens opressoras e canaliza-a para a destruição metonímica dessas margens, personificadas na figura de Julião Tavares, "um cachorro daquele fazia versos, era poeta" (Ramos, 1969, p. 77).

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso (Ramos, 1969, p. 20).

Leitura e escrita mostram-se, para Luís, duas faces da mesma moeda, assumindo lugares distintos em função das vivências acumuladas. Na infância, "um cavalo de dez anos" que "não conhecia a mão direita" (Ramos, 1969, p. 25) e que precisou lidar bem rápido com a palmatória, observava o pai absorvido pela novela de cavalaria. Na juventude, oposicionista preso e aedo em praça pública, recebia trocados de conterrâneos, alegando estado transitório de dificuldades, amparado pelo romance, pelo livro de versos e pelo livro de contos, que afirmava ter escrito. Na vida adulta, divide-se entre um trabalho mofino e a ideia fixa de escrever um romance. "Finalmente a ideia do livro que me

persegue às vezes dias e dias desapareceu" (Ramos, 1969, p. 25). Leitor contumaz de literatura de qualidade diversa, obtinha prazer em "leituras inúteis": "Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a escrever" (Ramos, 1969, p. 44).

Para o narrador, a literatura traria consigo o reconhecimento social, o que se assemelhava, de certa maneira, à ideia de que, "para o homem político, cultivar as letras é dar provas de inteligência e de bom gosto" (Florent, 2011, p. 77) - o que explica, por exemplo, o ingresso de Getúlio Vargas na Academia Brasileira de Letras em dezembro de 1943, sem ter escrito uma única obra, tendo a ABL feito modificações no regulamento para facilitar a entrada do presidente. Luís da Silva não é um homem público, mas parece buscar, através da literatura, a validação das qualidades que julga possuir.

Nessa mesma linha do reconhecimento social advindo da atribuição - inúmeras vezes indevida - de refinamento literário, pode-se destacar o personagem dr. Gouveia, segundo o narrador,

[...]um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na seção livre de um jornal ordinário. Meteu esse trabalhinho num caixilho dourado e pregou-o na parede, por cima do bureau (Ramos, 1969, p. 20).

A escritura aprisionadora relacionada às atividades profissionais flui sem contratempos criativos, uma vez que, na maioria das vezes, resume-se à reprodução quase sistemática de colunas escritas "centenas de vezes", com alguma substituição de palavras. O verdadeiro entrave, no entanto, se manifesta no interior do narrador, que carrega os conflitos entre o que exerce e o que gostaria de fazer, diminuído pelas circunstâncias de uma vida embrulhada em crises existenciais espirais. Quanto mais reflete sobre elas, tanto mais se percebe imerso em dificuldades íntimas, num entrecruzamento incessante entre questões sociais e pessoais.

No que tange ao processo de escrita profissional, as primeiras dificuldades se verificam após a morte de Julião Tavares e a angústia advinda da iminência da descoberta do assassino. "O artigo que me pediram afasta-se do papel" (Ramos, 1969, p. 20). A escrita obrigatória, antes obtida quase sem esforço físico apesar dos dilemas morais dela resultantes, revela agora uma munheca emperrada, uma impossibilidade produtiva, em consonância inicial com os questionamentos que o narrador se impunha a respeito das relações subjacentes à dinâmica do funcionamento do jornal e, por extensão, da sociedade.

Afinal tudo desapareceu. E inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas (Ramos, 1969, p. 21).

Quanto à linguagem, Luís da Silva encara-a com desconfiança à semelhança de Paulo Honório: este, um sertanejo rude de pouca prática com as palavras, que se julga um ignorante, ressentido-se, embora o negue, da sua falta de escolarização e considera certas expressões utilizadas pela esposa semelhantes a cobras²⁴ (Ramos, 2001, p. 156); aquele, um homem citadino, que também se reconhece ignorante por não ter estudado²⁵, acostumado às nuances dos discursos falado e escrito, desconfiado dos propósitos subjacentes ao exposto na linguagem, por enxergar, nas engrenagens sociais, constante jogo discursivo enganador.

Foi por aquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. [...] Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira (Ramos, 1969, p. 56).

A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras (Ramos, 1969, p. 91).

- Eles escrevem assim porque receberam ordem para escrever assim.

²⁴ "O que eu dizia era simples, direto, e procurava debalde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa" (Ramos, 2001b, p. 156).

²⁵ Luís da Silva não é bacharel e parece ressentir-se disso.

Depois escreverão de outra forma.
É tapeação, é safadeza (Ramos, 1969, 164).

Escrevo, invento mentiras sem dificuldade
(Ramos, 1969, p, 228).

A iminência da prisão nos delírios de Luís da Silva deflagra a escritura como misto de necessidade e fantasia. Antes, uma vaga reminiscência da juventude ou o desconforto ligeiro de uma escrita desejada e abandonada cedem lugar a divagações sobre o livro que teima em persistir nos anseios. Não crê possível dedicar-se à empreitada do lugar que habita, eivado de pensamentos assombrosos, de deformações, mas considera viável a criação literária a partir da cadeia.

A ideia do livro aparecia com regularidade. Tentei afastá-la, porque realmente era absurdo escrever um livro numa rede, numa esteira, nas pedras cobertas de lama, pus, escarro e sangue. Olhava as telhas, movediças, a garrafa de aguardente, movediça. O livro só poderia ser escrito na prisão, em cima das pedras, na esteira, na rede, sob as cortinas de pucumã (Ramos, 1969, p. 227).

Referências anteriores ao cárcere eram utilizadas pelo narrador para procurar emprego: "- Escrevi muito atacando a república velha, doutor; sacrifiquei-me, endividei-me, estive preso por causa da ideologia, doutor" (Ramos, 1969, p. 39). Tal argumento, porém, mais parece um validador da covardia habitual, já que o narrador conforma-se a um

cotidiano comezinho, acostumando-se ao trajeto que separa atividades enfadonhas na vida pública e entulho na vida privada, num olhar amalgamador. Adiante, após a morte de Julião e envolto em sensações nebulosas, a prisão ressurgue como oportunidade criadora: só lá o livro poderia ser escrito. A imobilização física seria o limiar do retorno da prática literária.

Imagina-se, então, Luís da Silva reconhecido pela dedicação literária por parte dos prisioneiros ("Teria consideração, deixar-me-iam escrever o livro" - Ramos, 1969, p. 222) e invejado pelo sucesso do livro por parte do chefe, no entanto continuaria a ocupar o mesmo papel subalterno nas relações profissionais, seria o mesmo "percevejo social".

Faço um livro, 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 as censuras resignado (Ramos, 1969, p. 143).

Luís da Silva, "aquele que pretendia eleger-se como senhor da escritura [...] assiste desnordeado ao fracasso de suas intenções, interceptadas [...] pelo desregrado suceder de obsessões [...]" (Garbuglio, 1987, p. 348). Se,

em *São Bernardo*, a escritura configura momento de descida aos subterrâneos do narrador, irrupção de sentimentos e pensamentos embotados, em *Angústia*, as referências ao processo de escrever cercam-se de objetividade redatora e revisora. Prático no trato da confecção dos textos, Luís da Silva não mergulha em interiorização durante a escrita. Sua pena profissional é seca, sabidamente mentirosa, sem possibilidades catárticas. Ao pensar no fazer literário, o que o seduz é o valor supostamente atribuído por terceiros para o seu talento, possibilidade de alcançar alguma notoriedade: o desespero de ser alguém. Imerso, porém, em obsessões nauseantes, Luís da Silva, que aparentemente não consegue dar corpo ao projeto imaginado, mostra em discretas frestas narrativas a identidade entre o livro que ele intenta escrever e o que lemos.

3.3 Do desejo à desistência

O processo de reificação das relações atinge João Valério de alguma maneira, à semelhança dos narradores analisados? Há reflexos dessa dinâmica no processo de criação literária dele?

Em primeiro lugar, ao contrário dos outros dois romances, *Caetés* não se passa nem em uma cidade grande nem

em uma propriedade privada - dois fatores que, por si, impõem outra dinâmica nas relações de propriedade, poder e trabalho assalariado. João Valério, morador de pensão, escriturador na casa Teixeira & Irmão, estabelecimento que só vende aguardente, álcool e açúcar, é empregado pelo patrão em momento de grave abalo, quando teve a herança roubada por Felícia, que ele não esclarece quem seja. Frequenta regularmente a casa de Adrião para jantares animados duas vezes na semana e encontra-se em grande conta, por parte dos familiares deste.

Essa atmosfera acolhedora vai sendo construída ao longo do romance, depois de o leitor já ter sido atirado aos dois capítulos iniciais, que apresentam, junto à atitude ousada do narrador em tascar um beijo no pescoço da esposa do patrão, divagações sobre as consequências desse ato e o dia seguinte ao feito. Nessas divagações sobre a possibilidade de não mais fazer parte da sociedade como "guarda-livros e interessado" (Ramos, 2002, p. 8), imagina-se também afastado das relações sociais estabelecidas graças a essa inserção profissional. A partir daí, segue mencionando e caracterizando vários personagens, alguns dos quais ganharão consistência ao longo da trama, sendo dotados de certa humanidade pelo narrador, como é o caso de Clementina. Outros, figuras planas com quem ele mantém relação estreita, mas nem por isso profunda, terão mais

espaço na narrativa, sem que isso figure algum tipo de simpatia real, como é o caso do próprio patrão.

Em relação a ele, por exemplo, o narrador divide-se em elogios pelo tino comercial e críticas à sua condição física, "arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça" (Ramos, 2002, p. 7). Nas questões de ordem intelectual, destina-lhe os louros pela habilidade nos negócios, mas sinaliza ser essa a única, o que acaba por converter o qualificativo em depreciação. "Ele entendia bem de comércio; o resto era filosofia" (Ramos, 2002, p. 8).

Fala com desdém e inveja de D. Engrácia, "aquela viúva antipática, podre de rica" e da afilhada herdeira Marta Varejão, "beata e sonsa" (Ramos, 2002, p. 13). Caracteriza outros personagens de forma rasteira, destinando amabilidade apenas a Isidoro Pinheiro, "jornalista, pequeno proprietário, Coletor Federal, tipo excelente" (Ramos, 2002, p. 11) e à amada Luísa, amável, boa anfitriã, talentosa ao piano, "Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis..." (Ramos, 2002, p. 13).

João Valério chega mesmo a verbalizar a injustiça da sorte no tocante à questão financeira e à questão afetiva, considerando-se mais digno de riqueza do que Marta e D. Engrácia, e mais digno do amor de Luísa do que o marido:

E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana de Padre Atanásio* e tinha um romance começado na gaveta. É verdade que o romance não andava, encencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa (Ramos, 2002, p. 13).

Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura. Nova e bonita, casada com aquilo, que desgraça! (Ramos, 2002, p. 13).

Representações de diferentes instâncias de organização jurídico-política seguem atreladas: à imprensa, no caso da publicação de *A Semana* sob a direção de Padre Atanásio e todos os nela envolvidos; à justiça, na figura de Evaristo Barroca, bacharel em Direito, eleito deputado, e do Promotor Público e Presidente da Junta Escolar Dr. Gouveia, parente de Barroca; à instrução, nas discussões travadas sobre a universalização do acesso à educação e suas consequências; à religião, na dicotomia entre a vida cotidiana e o culto.

Tais representações têm em comum as discussões fundamentadas numa visão estagnada da sociedade, tendendo à manutenção de valores e à repetição acrítica do sistema de que participam. Elogiam o conhecimento, pautados numa prática social de não aprofundar temas nem reflexões, aparentemente mais por impossibilidade do que por opção, "realidades humanas duramente afetadas pelo meio social

retrógrado, conservador paralisador e imobilista" (Araújo, 2008, p. 57).

Nesse contexto, o narrador, que "tinha um romance começado na gaveta", reconhece que estava "encrencado miseravelmente no segundo capítulo" (Ramos, 2002, p. 13). Questões relacionadas à confecção da obra, à semelhança de uma digressão, surgem ao final do terceiro capítulo, firmando-se na continuidade de *Caetés* como um dos temas centrais da narrativa, mostrando o caminho justaposto da relação afetiva com Luísa e da elaboração ficcional.

Do ponto em que nos encontramos no livro dentro do livro, ou seja, iniciado o segundo capítulo da ficção escrita por João Valério, pode-se perceber que, apesar do "carregar pedras interminável", inicialmente o narrador parece não se sacrificar pela preparação dos originais naquele momento²⁶. Ele dedica à atividade o tempo noturno, mas desvia-se dela sistematicamente. Escrever para ele não é ato compulsivo como para Paulo Honório, embora também não configure atividade confortável. O livro para ele não é um pensamento obsessivo como para Luís da Silva, apesar de surpreender-se pensando nele.

A primeira menção à retomada da escrita dá-se depois de retornar à pensão, após o trabalho, faltando ao

²⁶ "Como me sentisse inquieto, resolvi distrair-me aproveitando parte da noite a trabalhar no meu romance [...]" (RAMOS, 2002, p. 39).

compromisso habitual de frequentar a casa de Adrião nas noites de quinta-feira. Naquele momento, tido pelos demais como "apático e murcho" (Ramos, 2002, p. 19), deita-se às escuras, tenta afastar os pensamentos relativos a Luísa e, sem sucesso, senta-se para dar continuidade aos escritos. Reflexões sobre o conhecimento exíguo tanto dos mecanismos de composição literária quanto do tema, o episódio antropofágico dos índios caetés na morte do bispo Sardinha, envolvem João Valério, numa alternância entre inquietações de forma e conteúdo, que se alongam entremeando a história, até que se perceba que a feitura literária de João caminha ao lado da relação afetiva na construção do livro que lemos. Segundo ele, "só conseguiria garatujar uma narrativa embaciada e amorfa" (Ramos, 2002, p. 20), tal qual se pode afirmar, ao final do livro, de sua relação com Luísa.

A *secura* no trato de questões afetivas perpassa as divagações do narrador, que, ao olhar-se no espelho, considera-se à altura da amada. Imagina a viuvez dela, que o aceitaria por marido, tendo com ele quatro filhos. Cresceriam todos bem-sucedidos, os dois rapazes na vida profissional e as duas moças com bons casamentos. Segue, assim, traçando um perfil característico do romance de costumes, embora a história aconteça em uma cidade pequena.

Caetés, de Graciliano Ramos, tem 31 capítulos. Após a ousadia cometida pelo narrador no primeiro, ele só vai

reencontrar Luísa realmente a sós no décimo nono capítulo, na ausência de Adrião, situação que favoreceu o primeiro encontro amoroso. Até lá, em ocasiões nas quais se viam publicamente, ainda que sozinhos em alguns momentos, a conversa sobre o episódio era sempre evitada ou interrompida, dissimulando os sentimentos de Luísa.

Após a primeira suspeita de retribuição de afeto, o narrador vê nas estrelas um brilho especial e destaca uma delas, extremamente grande e brilhante, crendo-a cúmplice de seus momentos de felicidade²⁷. Adiante, a conquista de Luísa com a concretização física do amor põe a nu não só os amantes, mas também os pensamentos de João Valério que, a exemplo da idealização romântica do sentimento amoroso, dicotomiza as imagens de sua amada, tendo como divisor de águas essa mesma conquista, como pode ser visto na divinização presente nos trechos a seguir.

Luísa era boa, de uma bondade que se derramava sobre todos os viventes²⁸ [...].
Luísa era pura. Imaginei que nunca um desejo ruim lhe havia perturbado os sonhos.
[...]

Às vezes, Luísa se revoltava. E era sempre em razão de uma desgraça que não podia suprimir.

²⁷ "Bradei: 'Luísa me ama! Estrelas do céu, Luísa me ama!' Imaginei que as estrelas do céu ficavam cientes e isto me deu satisfação. Uma delas tremeluziu mais que as outras, respondeu-me de lá, vermelha e grande. Desejei saber o nome daquele Sol complacente. [...] Se eu fosse um selvagem, metê-lo-ia entre os meus deuses" (RAMOS, 2002, p. 103).

²⁸ À semelhança de Madalena.

Atirava tumultuosamente expressões confusas, que traduziam ideias justas, com certeza, e bons sentimentos, porque eram dela (Ramos, 2002, p. 56).

Como mencionado, após a realização física da conquista amorosa, a imagem da amada sofre extrema modificação por parte do narrador, que deixa de lhe conferir muitas das qualidades que antes o aproximavam, destacando certo esmaecimento do brilho que imputava a ela, como também da beleza que observava na estrela²⁹.

A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre dos atributos que lhe emprestei, Luísa me pareceu tal qual era, uma criatura sensível que, tendo a necessidade de amar alguém, me preferira ao Dr. Liberato e ao Pinheiro, os indivíduos moços que frequentavam a casa dela (Ramos, 2002, p. 140).

Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições (Ramos, 2002, p. 153).

Antes da conquista, Valério refletia sobre uma suposta injustiça por estar afastado da mulher que dizia amar devido ao casamento dela com alguém que não lhe estaria à altura. Tais reflexões, muito ao gosto de *Madame Bovary*,

²⁹ "Afastei-me, tremendo na escuridão, receando que alguém me encontrasse. À porta de casa retrocedi, com a ideia esquisita de procurar a minha estrela protetora sobre o monte negro. E sorri interiormente. Fui à beira do açude, avistei-a. Tinha mudado de lugar e estava menor" (Ramos, 2002, p. 139).

cedem espaço à constatação da frivolidade da relação, que recebe tons ainda mais fortes à medida que a narrativa se desenrola, mostrando o quanto Valério passou a ressaltar a natureza trivial dos encontros e a fragilidade de Luísa que, segundo ele, cometeria a traição com qualquer outro jovem rapaz da cidade.

A questão socioeconômica remonta à dualidade própria do sistema capitalista, podendo Luísa representar a proprietária dos meios de produção que propiciassem ascensão social a João Valério, fazendo-o participar da elite local, ao trocar, por exemplo, a vaga na pensão por uma casa confortável onde poderia receber os amigos rotineiramente, à semelhança de Adrião, além de ocupar-se em gerenciar os negócios da mercearia.

Ao contrário da suposição possível, Adrião não se impõe como obstáculo aos amantes no curso do relacionamento mantido: o romance já havia sido rompido por João Valério, que se tinha enfadado da história que vinha construindo com Luísa, e, talvez em virtude disso, a morte de Adrião não tenha propiciado a aproximação entre o aspirante a escritor e a recém-viúva.

No capítulo sete, o processo de escritura dos caetés de João Valério faz ressurgir o sacrifício de escrever. As pedras mostram-se pesadas, de difícil locomoção, e o narrador passa a emprestar dados da realidade à sua

história – primeiro passo rumo a descobertas interessantes que se darão adiante. O trabalho da escrita que, inicialmente, se apresenta como alternativa a um cotidiano provinciano revela-se prisão diante das dificuldades de composição literária. Determinar-se a escrever motiva e frustra, carrega consigo a necessidade da tentativa e a possibilidade do insucesso, tal como ocorre nas relações amorosas.

Continuei. Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de araras, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Padre Atanásio. Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou a canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses (Ramos, 2002, p. 40).

Com a pena irresoluta, muito tempo contemplei destroços flutuantes. Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara um grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me aparecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles. E curto: dezoito linhas de letra espichada, com emendas. Pôr no meu livro um navio que se afunda! Tolice. Onde vi eu um galeão? E quem me disse que era galeão? Talvez fosse uma caravela. Ou um bergantim. Melhor teria feito se houvesse arrumado os caetés no interior do país e deixado a embarcação escangalhar-se como Deus quisesse. E não sei onde se deu o desastre (Ramos, 2002, p. 42).

O que João Valério busca encontrar por meio da

literatura? Ele é simples e direto nas suas motivações: "Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca (Ramos, 2002, p. 47)". Nesse ponto, o triunfo desejado por Luís da Silva se equipara ao de João Valério na busca do reconhecimento social, mas difere no alcance, já que o narrador de *Angústia* imagina seu livro traduzido para outras línguas.

Os dois últimos capítulos de *Caetés* recuperam, após anamnese concisa dos rumos que teria tomado a própria vida, os principais elementos angustiantes da narrativa de João Valério: o tema amoroso, em relação ao qual o narrador substitui Luísa, com quem passou a manter atividades puramente profissionais – ele como sócio do estabelecimento e ela como comanditária – por Josefa Teixeira –

Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades e é alegre como um passarinho. [...] Parece-me que vou casar com a Teixeira (Ramos, 2002, p. 215).

- e o tema literário, em relação ao qual o narrador reconhece-se impotente -

Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de

arte. Às vezes desenterro-os da gaveta (...). Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito (Ramos, 2002, p. 214).

Um dos indícios da ligação entre a questão afetiva e a produção literária na narrativa em foco encontra-se no capítulo catorze, quando João Valério tem uma conversa rápida com Luísa e ela demonstra aborrecimento, o que nunca tinha feito antes. Tal situação desperta nele a ideia de que seu sentimento é retribuído e ele segue caminhando a esmo, olhando o céu, pensando alto em amor e fazendo conexões entre as estrelas e os índios do livro. Esse paralelo é retomado em outros momentos da narrativa.

No contexto das relações amorosas e da composição literária, parece emblemático o desfecho do autorreconhecimento do narrador como um "caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas" (Ramos, 2002, p. 218). Essa análise empreendida pelo próprio narrador assinala a analogia entre o homem citadino e o selvagem, pondo em xeque a própria incapacidade expressiva na elaboração do romance histórico, em especial pela preocupação constante com os dados da realidade e não com o conflito humano que poderia ser vivido pelos personagens.

João Valério, de *Caetés*, ao buscar a história dos índios e não conseguir conhecê-la, em verdade reflete o desconhecimento de si mesmo e o quanto está encarcerado no desejo de afirmar-se como partícipe da elite na ordem socioeconômica. Desconhecendo-se a si mesmo, não se afirma jamais como um sujeito e, conseqüentemente, as suas ações não são responsáveis, portadoras de uma resposta consciente, deliberada, livre, face aos acontecimentos (Pinto, 2000, p. 140).

Ao se aperceber das semelhanças do íntimo e das dessemelhanças culturais - "Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos" (Ramos, 2002, p. 219) -, Valério se despe do verniz que o distanciava do selvagem. Assim, a epifania do narrador no movimento de reflexão, em que a dicotomia selvagem-civilizado se esmaece em torno da condição de simplesmente ser humano, evidencia que reconhecer tal questão anteriormente poderia ter sido a chave para desemperrar o romance. "Por que procurei os brutos de 1556 para personagens da novela que nunca pude acabar?", ele que era "no íntimo, um caeté" (Ramos, 2002, p, 219).

4. PROJETO ESTÉTICO SEM GRILHÕES

Os riscos e derrapagens críticas acompanham a aventura do empreendimento. (Lourival Holanda, Revista Fronteiraz, p. 8)

A obra graciliana perfura como os espinhos dos mandacarus, sem paisagem como a cinza do deserto nordestino na seca e dura como o leito seco dos rios (Araújo, 2008, p. 105).

Neste capítulo, cumpre esclarecer que, reconhecendo avanços e limitações em várias correntes de crítica literária, optou-se por seguir as orientações de Wayne Booth, de que "todo romance gera sua própria retórica" e de Lourival Holanda de que "Os riscos e derrapagens críticas acompanham a aventura do empreendimento".

Embora se busque a inovação, sabe-se que a crítica aqui proposta muito provavelmente será permeada também de repetições, em especial, considerando-se a importância capital das análises de Antonio Candido sobre a obra de Graciliano Ramos.

Pode-se começar a empreitada de estabelecer semelhanças e dessemelhanças entre os três romances analisados, considerando as próprias palavras do crítico brasileiro sobre eles. Assim, o livro *Caetés* estaria completamente marcado pela "absoluta ausência de dós de peito" (Candido, 1992, p. 15) e pela ironia na estrutura,

São Bernardo externaria a complexidade da "ternura engasgada", das "fissuras de sensibilidade" (Candido, 1992, p. 29), enquanto em *Angústia* "a vida se torna pesadelo sem saída" (Candido, 1992, p. 34), sendo o livro mais complexo do autor, de que faz parte um tempo tríplice.

Em relação à "absoluta ausência de dós de peito" do primeiro livro, pode-se declarar que tal característica influi na forma do romance, uma vez que o discurso do narrador, como afirmado no capítulo um, vale-se de poucas referências mnemônicas. Valério não se debruça sobre a memória; ele anseia pelo que ainda não é. Tal ausência rememorativa também pode ser observada nos diferentes partícipes da engrenagem social: Dr. Barroca, colaborador ora do prestígio e ora da decadência política do prefeito acéfalo; Nazaré, que não se compadecia da situação de Xavier, funcionário da prefeitura desde os tempos de monarquia, pai de dez filhos, que foi dispensado para que se pudesse dar lugar a um sobrinho de Dr. Barroca; Adrião, que esbravejava a ausência das pessoas durante uma noite em que se sentiu mal, ignorando que lá sempre estiveram com ele a esposa, o irmão, a sobrinha e o empregado.

Ainda sobre *Caetés*, Antonio Candido afirma a existência de uma ironia na estrutura, pois, se por um lado João Valério não conseguia dar prosseguimento ao romance histórico, iniciado há cinco anos, e acusa em si certo

vazio decorrente dessa inabilidade, por outro acabava de escrever a história de seu relacionamento amoroso com Luísa, por quem era apaixonado há três. Impossibilidade na escrita da ficção, possibilidade na escrita amorosa.

Aprofundando a questão, o livro *Ironia e humor na literatura*, de Lélia Parreira Duarte, analisa principalmente autores portugueses, mas também pode-se encontrar estudos sobre Guimarães Rosa e Dostoiévski, com detalhamento para três tipos de ironia: a retórica, a *humoresque* e a romântica.

O primeiro tipo – mais conhecido pelas definições relativas à figura de linguagem – imbrica significante e significado num jogo retórico em que se enuncia o contrário do que se pretende afirmar. Dada a familiaridade com que os falantes de qualquer língua possuem (ou deveriam possuir)³⁰ com esse artifício, tal tipo de ironia é considerado mais elementar, por demandar dos atores envolvidos vivência dos mecanismos expressivos fundamentais de sua língua de origem. É o que acontece, por exemplo, no episódio relatado no livro *Infância*, em que Graciliano Ramos menciona os

³⁰ Como revela assustadoramente a repercussão do texto "Guinada à direita", de autoria de Antônio Prata, publicado em 03/11/2013 na Folha de São Paulo, em que o uso da ironia retórica delineava o jogo discursivo da primeira à última linhas. Muitos leitores não compreenderam o jogo e, a depender das convicções ideológicas que professavam, ou detrataram o autor ou o elogiaram exaustivamente, ambos de forma equivocada, ao não conseguirem ingressar na dinâmica lúdica da linguagem.

<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2013/11/1366185-guinada-a-direita.shtml>

"elogios" recebidos pelo paletó cor de macaco que trajava.

Essas moças tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco. Examinavam-no sérias, achavam o pano e os aviamentos de qualidade superior, o feitio admirável. Envaideci-me: nunca havia reparado em tais vantagens. Mas os gabos se prolongaram, trouxeram-me desconfiança. Percebi afinal que elas zombavam, e não me susceptibilizei. Longe disso: julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso, diferente das grosserias a que me habituara. Em geral me diziam com franqueza que a roupa não me assentava no corpo, sobrava nos sovacos. Os defeitos eram evidentes, e eu considerava estupidez virem indicá-los. Dissimulavam-se agora num jogo de palavras que encerrava malícia e bondade. Essa mistura de sentimentos incompatíveis assombravam-me - e pela primeira vez ri de mim mesmo (Ramos, 1994, pp. 184-185).

A ironia *humoresque*, ao contrário da retórica, não teria como característica a marca da perpetuação, o que equivale dizer que a segunda, pela natureza de significar o contrário do que parece afirmar, ao ser decodificada, não deixa margem a dúvidas de nenhum tipo. Cria-se diferente efeito no leitor, o riso, mas em termos de conteúdo prevalece certa cristalização.

No caso da *humoresque*, o que se tem é a construção de um caminho tênue entre comédia e tragédia, a ruptura que se dá num momento fugidio. Enquanto a "ironia retórica (simplista) decifra-se automaticamente", a *humoresque* afirma que "nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos". A essa segunda ironia, Booth dá o nome de

"instável", Muecke de "geral", Celestine Vega de "humor". Jankélévitch vê nela "nuances de gentileza e de afetuosa simplicidade", e afirma-a compadecida do que ri, "tornando-se cúmplice secreta do ridículo" (Duarte, 2006, p. 37), sendo este o seu reino: não já e ainda não (Duarte, 2006, p. 36). Esta ironia refinada, situada no limite, se dará a perceber "pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências" (Duarte, 2006, p. 38).

Tal ironia refinada, *humoresque*, permeia o primeiro e o terceiro livros. Como exemplo de ocorrência em *Caetés*, destaca-se trecho do primeiro capítulo em que o narrador reflete sobre os sentimentos nutridos por Luísa, reflexão essa acompanhada do reconhecimento da própria essência indolente:

Eu amava aquela mulher. Nunca lhe havia dito nada, porque sou tímido, mas à noite fazia-lhe sozinho confidências apaixonadas e passava uma hora, antes de adormecer, a acariciá-la mentalmente. Até certo ponto isto bastava à minha natureza preguiçosa (Ramos, 2002, p. 8).

Como exemplo do humor do terceiro livro, cita-se a passagem em que o narrador rememora a infância, tratando do episódio sofrido no poço da Pedra e do livro lido na

escola.

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. Mais tarde, na escola de Mestre Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo³¹ (Ramos, 1969, p. 27).

Ainda para Duarte, há uma terceira forma de ironia, intitulada romântica³² por Schlegel e Karl Solger. Trata-se de uma forma de ampliar e sofisticar o próprio da ironia retórica, tornando a composição literária estruturalmente parte do jogo discursivo, à medida que deixa às claras o fingimento lúdico, trazendo-o à tona. Dessa forma, "A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação" (Duarte, 2006, p. 40). Seria possível perceber a existência de tal ironia por meio da consciência em ação, que se daria, por exemplo, com a inadequação entre conteúdo dos títulos e dos capítulos, a presença explícita de um narrador que dialoga com o leitor, entre outros recursos que evidenciam o caráter ficcional, despertando a

³¹ Nos estudos sobre o riso, Bergson afirma que uma de suas grandes fontes é a semelhança do corpo com animais ou máquinas. (Duarte, 2006, pp. 52-53).

³² A ironia romântica "Não é da época romântica, mas elemento constitutivo do romantismo alemão, do romantismo francês e dos movimentos semelhantes, o que se procura ressaltar é a coexistência dos contrários, a oscilação entre objetividade e subjetividade, a construção da obra por uma consciência em ação. Trata-se da expressão de uma arte que se quer reconhecida como tal e por isso não se satisfaz com o sério absoluto" (Duarte, 2006, p. 42).

atenção para as engrenagens que movimentam os elementos constitutivos da narrativa.

É possível abordar a presença dessa última ironia, no que tange à autocrítica textual dos narradores que se pretendem escritores. Tal autocrítica acompanhada das questões sobre libertação ou aprisionamento relacionadas à escritura foram tratadas no segundo capítulo da tese. Vale ressaltar, no entanto, que, entre os três narradores-personagens-escritores, João Valério e Paulo Honório são os que melhor deixam entrever a ironia romântica na construção de seus romances, por conta da abordagem das dificuldades técnicas para a elaboração do livro e pelas digressões metalinguísticas de cunho crítico sobre a obra em execução.

Voltando à análise de Antonio Candido sobre as formas narrativas, em *São Bernardo*, destaca-se a maneira como tal forma vai acompanhar as nuances de autodescoberta de Paulo Honório, como o discurso mais tecnicista vai dar lugar a tons mais sensíveis, ainda que revelem uma sensibilidade embotada pelas agruras da vida agreste, a que o narrador confere a responsabilidade por ser da maneira que é.

No que se refere a *Angústia*, o crítico aponta a complexidade estrutural, baseada, principalmente, em certa deformação expressionista responsável pela sensação de visibilidade nebulosa, torpor e pesadelo, e também pelo tempo tríplice, já explorado na introdução da Tese, por

meio das menções às diferentes camadas diegéticas.

Segundo Antonio Candido, a obra do autor mostra três aspectos distintos: aos romances aqui estudados, escritos em primeira pessoa, parece caber a "pesquisa progressiva da alma humana", com a função de evolutivamente penetrar no mais recôndito subsolo dos dramas existenciais; as narrativas em terceira pessoa, *Vidas Secas* e o livro de contos *Insônia*, que se detêm nas condições de vida, sem a preocupação com profunda análise psicológica; por último, as obras autobiográficas *Memórias do Cárcere* e *Infância*, em que o autor dispensaria um pouco a fantasia para ser ele mesmo o elemento a ter a alma perscrutada.

Ao longo deste último capítulo, serão destacadas as singularidades de cada obra como consciente projeto estético arrematado pelo autor.

4.1. A cidade pequena e o diálogo

Caetés figura, entre a maior parte da crítica especializada³³, como um livro inaugural repleto de insuficiências, mas promissor no conjunto. Tratam-no

³³ Alguns críticos que partilham dessa visão são Antonio Candido em *Ficção e Confissão*, Dênis Moraes em *O Velho Graça*, Aurélio Buarque de Holanda em publicação de fevereiro de 1934 do *Boletim de Ariel*, citada em *Ficção e Confissão*, Wilson Martins no posfácio "Graciliano Ramos, O Cristo e o Grande Inquisidor", publicado em algumas edições de *Caetés*.

frequentemente como exercício do fazer literário, que seria mais apurado nas obras seguintes, aproximando-o da ficção realista do século anterior, em constantes comparações com Eça de Queirós, em especial na descrição das cenas e na caracterização dos personagens, como no jantar que inicia o segundo capítulo de *Os Maias*, assim como em estratégias discursivas presentes em *A Ilustre Casa de Ramires*. Todavia diferenças relevantes afastam os dois, pois, em Graciliano, há a preocupação com o viés individual do personagem, confrontando com o mundo sua forma particular de enxergá-lo.

Há também vertentes que analisam o livro, observando nele várias críticas entrelaçadas: a impossibilidade de eleger o índio brasileiro como uma figura épica, desmitificando o nacionalismo romântico de outrora; o conservadorismo retratado na cidade pequena, incapaz de estabelecer ruptura com a antiga forma de governar; o protagonista adensado em pensamentos gradativos que conduzem ao destino inescapavelmente trágico de ser humano.

Dando continuidade ao desenvolvimento das ideias relacionadas à forma narrativa, serão destacadas questões ligadas ao tempo (e, com ele, às camadas diegéticas), ao espaço, aos personagens, aos diálogos e à ironia.

Ao valer-se de muito poucas referências mnemônicas, o narrador João Valério acaba imprimindo à narrativa a

existência predominante de duas instâncias diegéticas. Comumente são três as menções estudadas quando se trata de *Angústia* e já mencionadas na introdução da Tese: a primeira, intitulada realidade objetiva por Antonio Candido, narração por Fernando Cristóvão, presente por Lúcia Helena Vianna ou eu pensante e actante; a segunda, experiência passada (Candido), representação (Cristóvão), passado (Vianna) ou eu recordante; finalmente, a terceira, deformação expressionista (Candido), representação (Cristóvão, que não diferencia as segunda e terceira camadas), passagem ao imaginário (Vianna) ou eu utópico.

A título de rememoração, a primeira mencionada procura elucidar o plano no qual o narrador apresenta ações, sentimentos e pensamentos ocorridos no momento da enunciação; a segunda trata do trabalho de resgate da memória de fatos já vividos pelo narrador; finalmente, a terceira contém em si tanto especulações e sonhos relacionados ao futuro quanto delírios e alucinações frequentes. Mais precisamente o último item da terceira camada tem presença quase insignificante em *Caetés*, mostrando-se, exclusivamente, após a morte de Adrião, quando o narrador imagina-se revivendo ininterruptamente o mesmo dia em que a notícia do falecimento foi anunciada aos amigos que estavam acampados na sala de estar.

Predominam em *Caetés*, então, a camada do eu pensante e

actante e a camada do eu utópico, considerando-se aí o conceito de Bloch referente à fantasia como a prova da insatisfação com o presente.

O leitor é atirado à ação logo no início do livro. O narrador conta o episódio do beijo lançado no pescoço da esposa do patrão, a reprimenda por parte dela e a saída dele da casa naquele momento. A sequência inaugural de ações seria o primeiro movimento da narrativa, no qual se pode perceber a predominância do tempo verbal pretérito. Após isso, João Valério segue caminhando na rua e pensando nas possíveis consequências do ato e na certeza das perdas no seu círculo social. Até aqui, podem-se perceber a primeira e a terceira camadas diegéticas mencionadas. Conjecturas que caracterizam um segundo movimento, marcado pelo tempo verbal predominante futuro do pretérito, são interrompidas pela exteriorização dos sentimentos envolvidos ("Eu amava aquela mulher" - primeira camada - Ramos, 2002, p. 8), seguido pela anamnese da rotina alegre de visitas à casa dos Teixeira e menção rápida a alguns outros personagens (com maior incidência do tempo verbal pretérito perfeito): um dos poucos momentos em que surgirá a segunda camada diegética. Segue-se a reiteração do lamento pela possível perda dos vínculos sociais, terceira camada (com maior visibilidade do futuro do pretérito), retorno à caminhada e ao leito da pensão, primeira camada

(maior ocorrência do pretérito perfeito), sempre cercado pelas suposições das consequências do ato intempestivo, terceira camada de novo.

Retomando a questão da ação, o que se tem é um rapaz que agiu imoderadamente, saiu da casa que visitava e pôs-se a perambular pelas ruas até finalmente dirigir-se à pensão, que habitava, ficando insone devido às angústias decorrentes do feito e que o acompanharam durante a caminhada. Tais angústias perpassavam o narrador, que se imaginava apartado das personagens com quem construiu sua teia de relações sociais na cidade. Dessa forma, as categorias diegéticas predominantes seriam a primeira na ação propriamente dita e a terceira nas suposições do narrador.

De certa forma, o capítulo dois repete os movimentos do primeiro: a ausência de comentários sobre o episódio da noite anterior, o trabalho destinado por Adrião a João Valério de negociar com D. Engrácia a renovação do depósito como se não fosse algo de interesse do comerciante, as ações entremeadas de aflições do narrador ainda em relação ao ocorrido na véspera, sua admiração pelo tino comercial do patrão e, por fim, seu sentimento de injustiça diante do mundo pela ventura econômica da viúva D. Engrácia e pela ventura conjugal de Adrião. Assim, o encadeamento da ação nesse segundo capítulo é entremeada de pensamentos do

narrador a respeito, mais uma vez, das consequências de seus atos ou da constatação de que Luísa teria guardado segredo, além de aspectos que servem para delinear a personalidade de Valério, por conta do seu sentimento de desconcerto do mundo e da antecipação de sua alegação de inocência: "Afiml eu não tinha culpa. Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis..." (Ramos, 2002, p. 13). Surge também a primeira referência ao "romance começado na gaveta", "encrencado miseravelmente no segundo capítulo" (Ramos, 2002,p. 13).

No capítulo três, pode-se perceber a personalidade autoral de Graciliano Ramos na composição de diálogos. A sucessão das falas confere agilidade à ação e lança o leitor no cenário como se ele fosse também um dos interlocutores. A abundância de personagens confere certa dificuldade no entendimento inicial, mas, uma vez superada, começa a familiarização com a técnica que será adotada inúmeras vezes ao longo do romance: conversas em que o narrador toma parte³⁴ ao mesmo tempo em que vasculha os próprios pensamentos, diversos dos assuntos em pauta, revelando capacidade de ater-se a diferentes interesses ao mesmo tempo - um deles circunstancial e o outro, autêntico. Tal técnica é repetida de forma ainda mais elaborada nos

³⁴ Mais como ouvinte do que como interlocutor, é verdade.

capítulos em que se retratam os jogos de xadrez e de pôquer.

No primeiro, os lances dos dois jogadores Miranda Nazaré e Adrião Teixeira são entremeados de divagações do narrador sobre a anfitriã e de passagens que revelam o desinteresse dos demais convidados pela disputa. Luísa tocava mazurca, Vitorino pediu a Pinheiro a recitação de um poema, Clementina cantou sob insistência uma cantiga lamuriante.

No segundo, tanto a dinâmica do jogo quanto a do diálogo mostram-se mais elaboradas. Afligido pelas acusações do patrão, pela bebedeira de conhaque e pelo perambular sozinho, Valério segue em busca do amigo Pinheiro e o encontra em casa de Vitorino na mesa de pôquer, que acaba integrando, na companhia de Evaristo Barroca e Valentim Mendonça. Também estavam presentes outras pessoas que não tomaram lugar na partida. Em meio à distribuição de cartas, fichas, apostas e blefes, Valério toma seu lugar à mesa de baralho, inicia conversa sobre negócios com Mendonça filho, reflete internamente sobre o episódio da briga no bilhar, a falta de coragem em desafiar Neves que ele supunha ter escrito a carta anônima a Adrião, a possibilidade de pagar alguém para agredi-lo. Tudo isso corroborando a afirmação de que o narrador se dispunha a tratar de muitos interesses a um só tempo, sem relegar o

real motivo de sua ida até aquele lugar: conversar com o amigo Pinheiro.

Ainda em relação à dinâmica interacional, cumpre frisar o conteúdo político que perpassa os diálogos dos personagens, impulsionando a caracterização deles, em conformidade com os pontos de vista adotados durante discussões de diferentes assuntos. Assim, questões como a democratização do ensino público ou a morte de mendigos são tratadas sem profundidade, mas com posicionamento por parte dos personagens, mostrando uma atmosfera de conservadorismo predominantemente liberal e alguns lampejos de manifestações oposicionistas.

Retomando a ação do capítulo três, a narração prossegue com João Valério se dirigindo a seus aposentos, retirando o romance da gaveta. Faz críticas à forma ("prosa chata, imensamente chata" - Ramos, 2002, p. 19) e ao conteúdo ("Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história!" - Ramos, 2002, p. 19). Interpola observações sobre o método de composição literária adotado por ele, seu juízo criterioso quanto à obra que escreve e as divagações sobre uma possível viuvez de Luísa e seu casamento com ela.

A abordagem dos três capítulos figura como um apanhado ilustrativo da dinâmica narrativa imposta nessa primeira obra de Graciliano Ramos.

Quanto à questão das camadas, já que elas estão intimamente imbricadas com a referência temporal, vale ressaltar a precisão com que o tempo cronológico é tratado em *Caetés*, havendo ascendência dele sobre o psicológico.

A narrativa linear não subverte a ideia de *continuum* da história, não estabelece fissuras na percepção do leitor, a não ser quando entram em cena as doses de humor, capazes de exprimir as excentricidades de determinada ação ou situação, provocando o riso.

A ação tem início, como se sabe, com o beijo do narrador na esposa do patrão. Daí em diante a narrativa segue sem recuos e o que sabemos sobre o tempo anterior fica a cargo das menções do narrador ou dos demais personagens. João Valério afirma, por exemplo, que começou a escrever o romance histórico, quando ficou órfão, foi passado para trás, perdeu a herança e foi trabalhar para Adrião. Pensava que terminaria a obra em seis meses. "Quem esperou cinco anos pode esperar mais um dia" (Ramos, 2002, p. 20). Já no capítulo seis, é a fala de Adrião que reitera: "Vai para cinco anos que você está cá na casa" (Ramos, 2002, p. 36).

Também há extrema preocupação com as referências temporais, tanto em relação ao turno, quanto ao dia da semana, à passagem dos meses. O beijo ocorreu em janeiro, mês mencionado oportunamente pelo narrador, que passou "uma

semana inquieto", e, "na quinta-feira", não experimentou "um momento de sossego" (Ramos, 2002, p. 14); a primeira conversa entre ele e Luísa sobre o ocorrido se deu em "Uma noite de lua cheia" (Ramos, 2002, p. 58) em novembro; o romance propriamente dito entre eles só teve início realmente em março do ano seguinte, informação obtida quando o narrador se refere à viagem de Adrião. Depois do retorno do patrão, o casal só se encontrou três vezes em um mês e meio: duas no jardim e uma no Tanque, "ao pé de grandes penhascos entre árvores" (Ramos, 2002, p. 150).

Antes disso, no entanto, muitos acontecimentos são narrados, com mesmo rigor temporal: após a semana apreensiva, Valério foi procurado por Barroca num domingo a fim de negociar escrita e publicação de artigo elogioso ao prefeito; há menção à segunda-feira de carnaval em fevereiro, ocasião em que o narrador troca palavras de duplo sentido com Marta Varejão, mas se intimida diante da vasta cultura da moça; o dia em que o advogado Barroca viajou (sábado pela manhã) é marcado também pela crise histórica de Clementina "ao meio-dia" (Ramos, 2002, p. 39).

Retornando ao fio da meada narrativa, a tentativa de suicídio do patrão se deu em junho, como se pode verificar pela fala de Isidoro Pinheiro: "Eu ouvi, mas pensei que fosse bomba, agora pelo São João" (Ramos, 2002, p. 190). Dois meses depois, agosto, portanto, Valério procura Luísa

por "oito dias a fio" na tentativa de dialogar sobre um possível casamento, movido por senso de obrigação e não por vontade; ela o recebe no último dia e, depois de uma conversa difícil, ambos entendem que nada mais há entre eles. Decorridos "mais três meses" (Ramos, 2002, p. 214), Valério passa a sócio da firma com Vitorino e Luísa, trabalhando "com vigor" "todos os dias das oito da manhã às cinco da tarde" (Ramos, 2002, p. 215).

O rigor relacionado ao tempo, que tornava frequentes as referências já citadas, pode ser observado também quanto ao espaço. A ação se desenrola prioritariamente em alguns internos e muitos externos: nas casas de Adrião e Vitorino, na pensão, com rápida passagem pelo escritório do armazém Teixeira & Irmão, pelo Café Bacurau e pelo bilhar do Silvério; nas inúmeras ruas por onde perambulava o narrador sozinho, na maioria das vezes, e algumas em companhia de Isidoro Pinheiro.

Os nomes das ruas de Palmeira dos Índios são tratados com precisão, sendo quase possível traçar o mapa da cidade a partir das indicações do narrador. Avultam lugares recorrentes de caminhadas solitárias, ruas sempre desertas e mal iluminadas. Mesmo quando, supostamente encontra-se cercado de pessoas, como por ocasião da procissão, o narrador se adianta sozinho e toma lugar no ponto mais alto da cidade, onde se localiza a Igreja, para a qual todos se

dirigem.

Dei uma volta lenta na praça. Da Rua Floriano Peixoto, dos Italianos, da Travessa da Cadeia, dos dois buracos que vão ter ao Pernambuco-Novo, escuros magotes afluíam (Ramos, 2002, p. 110).

Em outra ocasião, em passeio com Isidoro, nas "trevas da rua", subiram o "alto dos Bodes", depois passaram "perto da Igreja do Rosário, na indecisa claridade que vinha da Rua de Cima". "Boa caminhada, sim senhor [...]" (Ramos, 2002, p. 31). "Entramos no Quadro" [...]. "Chegamos à Rua dos Italianos" (Ramos, 2002, pp. 32-33).

Como já afirmado, as ruas da cidade pequena formam uma geometria reiterada. E enquanto João circula pelas ruas e vielas na certeza de retomar os mesmos trajetos, é no seu íntimo que se dão os grandes rebuliços, as grandes inquietações que o distinguem dos demais personagens caricaturais.

Quanto aos demais, cabe a expressão utilizada na introdução da Tese sobre a "fisiologia da tagarelice". No primeiro capítulo do livro, em apenas três páginas de texto, são apresentados, mesmo que de forma superficial nada menos do que catorze personagens. Na ordem em que surgem, são eles: Adrião Teixeira, o narrador (que só adiante se saberá que se chama João Valério), Luísa, Vitorino Teixeira, D. Engrácia, Neves, Nicolau Varejão,

advogado Barroca, tabelião Miranda (também conhecido como Miranda Nazaré), a filha Clementina, o Vigário (Padre Atanásio), Dr. Liberato, Isidoro Pinheiro e D. Maria José.

Características da maioria deles surgem junto à menção de seus nomes pelo narrador, não necessariamente com o emprego de adjetivos, mas às vezes por meio de suposições que deixam ao leitor um perfil traçado de acordo com o ponto de vista de João Valério, como se pode perceber a seguir: "Adrião, arrastando a perna, [...] queixando-se de forte dor de cabeça" (Ramos, 2002, p. 7), "D. Engrácia teceria mexericos; o Neves forjaria uma calúnia; Nicolau Varejão narraria mentiras espantosas" (Ramos, 2002, p. 8), "o advogado Barroca, sério, cortês, bem aprumado [...] tocava flauta", "o tabelião Miranda, Miranda Nazaré, jogador de xadrez, com a filha, a Clementina" [...] [que] "esfregava-se nas ombreiras das portas", "o Vigário [que tinha uma publicação semanal]", "Isidoro Pinheiro, jornalista, pequeno proprietário, Coletor Federal, tipo excelente" (Ramos, 2002, p. 11), "Luísa falava de contos, versos, novelas" (Ramos, 2002, p. 8), tocava piano.

Além dessas referências, são destacadas outras peculiaridades ao longo do romance, de forma a melhor deformar os traços. Assim, por exemplo, padre Atanásio "passou o lenço pelo rosto vermelho e suado, coçou o queixo enorme, enterrado entre os ombros, que lhe chegam quase às

orelhas" (Ramos, 2002, pp. 27-28) e Adrião Teixeira era "um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas", "homem tão combalido, trôpego" (Ramos, 2002, p. 13).

Os personagens, além de caricaturais, configuram tipos próprios de um ambiente provinciano: o doutor, o padre, o boticário, o bacharel cavador de oportunidades políticas, a moça casadoura e histérica, a moça culta e prendada, a madrinha vigilante, a dona da pensão.

Voltando ao espaço, interessante notar como tal questão vai unir as duas pontas do romance, que se inicia na casa de Adrião e se encerra na do irmão Vitorino. Antes, o narrador enamorara-se da esposa do patrão; agora, imagina-se pretendente da filha do sócio. A similitude dos espaços trará consigo a certeza de que a mudança operada na condição de João Valério foi extremamente superficial: o guarda-livros tornado sócio aumentou suas responsabilidades junto aos negócios - para os quais, reconhecido pelo próprio narrador, não tinha o menor tino, bem como Vitorino -, mas "a razão social não foi alterada" (Ramos, 2002, p. 214). Ascensão só no verniz.

Percebe-se, assim, ao findar a leitura, que o narrador, aparentemente menos agitado interiormente que os demais dos outros livros, revela, na verdade, uma sucessão de fracassos escamoteados tanto pela sociedade no armazém quanto pela crítica que aborda a ironia estrutural ao criar

paralelo entre o romance histórico malsucedido e a história de amor realizada, pouco importando o final dela. Em outras palavras, João Valério é, entre outros personagens de Graciliano Ramos, o retrato de um fracassado. Um homem que foi roubado na partilha da herança, não alcançou o reconhecimento social que cria poder adquirir com a publicação literária, que abandonou, e demonstra natureza instável de sentimentos, admirando ora uma ora outra mulher ao sabor dos dotes físicos e materiais que lhes cercam.

Sob a perspectiva da ironia, com base nas considerações já realizadas, pode-se afirmar que predominam em *Caetés* a ironia *humoresque* e a ironia romântica.

Quanto à última, podem-se destacar trechos em que se evidenciam questões de caráter metalinguístico, tais como dúvidas sobre grafia, significado e emprego de palavras, e, por extensão, citação a personalidades cujos feitos não se mostram claros, seja por ignorância do emissor, seja por pilhéria ao receptor.

A ironia romântica residiria, então, nas dobras reflexivas sobre os jogos interativos, marcadamente associados, muitas das vezes, a questões de poder, em que o efeito no interlocutor parece mais importante que o conteúdo da mensagem, como nos exemplos a seguir.

No capítulo cinco, Padre Atanásio, diretor da *Semana*, fica em dúvida quanto à escrita da palavra "eucalipto", ao

que o jornalista Isidoro Pinheiro responde ser com "p". Elucidada a dúvida, que, na verdade, dizia respeito ao emprego de "i" ou "y", tanto o jornalista quanto o narrador não conseguem fornecer qualquer tipo de certeza ao padre.

No capítulo sete, ao retomar a elaboração do romance histórico, Valério se depara com palavras cujo significado confundia. "Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou a canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses" (Ramos, 2002, p. 40). Em tempo, o canitar deveria adornar a cabeça; o enduape, os quadris.

No capítulo onze, após várias discussões entre os personagens, uma das quais sobre eutanásia, lê-se que "Isidoro rabiscou um pedaço de papel, escondeu-o no bolso" (Ramos, 2002, p. 68). Ao final do capítulo, caminhando para a pensão em companhia do narrador, Isidoro afirmou-se ansioso pela responsabilidade de fazer um discurso no dia seguinte pelo aniversário de Vitorino e falava das expressões difíceis usadas pelas pessoas de cuja companhia partilhavam.

Tirou do bolso um papel, chegou-o aos olhos:
- Que diabo quer dizer eutanásia?
Eu também ignorava (Ramos, 2002, p. 71).

Em episódios distintos, encontram-se mais usos indecisos de palavras, nomes próprios ou expressões. Ao ouvir que determinado cidadão tinha uma "conduta irreprochável" (Ramos, 2002, p. 75), o narrador afirma que vai guardar a palavra na memória para procurar no dicionário. Adiante, porém, antes de se certificar de seu significado, repete-a para Marta Varejão, relacionando o adjetivo ao jantar do qual participavam (Ramos, 2002, p. 85).

Em outro momento, o narrador pensa em um provérbio francês dito a ele por Marta e, em outra situação, emprega o nome de Augusto Comte para referir erudição.

No primeiro caso, ele só lembrava de parte do ditado e considerava-o "Uma frase magnífica para os outros julgarem que eu digo que não sei francês por modéstia" (Ramos, 2002, p. 113).

No segundo, o narrador discorda da opinião de Padre Atanásio sobre Augusto Comte e o elogia como "um inspirado poeta".

Sei realmente, sem nenhuma sombra de dúvida, que Augusto Comte foi grande, mas ignoro que espécie de grandeza era a dele. Depois serenei, porque ninguém ali, excetuando Nazaré, compreendia um disparate (Ramos, 2002, p. 100).

Quanto à ironia *humoresque*, a quebra da tensão discursiva ocasionada por um blague do narrador ou a sobreposição de falas em diálogos cruzados no mesmo ambiente, dando margem a mal-entendidos, trazem à tona fissuras capazes de penetrar o clima de seriedade, amalgamando elementos cômicos e trágicos ou, como já mencionado antes, mostrando que nada é tão grave nem tão fútil.

Antes de iniciar o romance com Luísa, a morte passou pela cabeça do narrador. "Num sombrio acesso de desespero, pensei no suicídio. Tolice. Eu tenho lá coragem de suicidar-me? O que fiz foi passar uns dias sem comer" (Ramos, 2002, p. 133).

Muito tempo depois, com a suspeita de que a carta anônima recebida por Adrião era de autoria de Neves, Valério considera: "O que eu devia fazer era esperar o Neves à saída da sessão de espiritismo e dar-lhe uma sova. Era o que eu devia fazer, mas sou um indivíduo fraco, desgraçadamente" (Ramos, 2002, p. 182).

Outro episódio digno de nota refere-se à noite em que Adrião passou mal e a família o acudiu. Valério só apareceu de manhã, quando soube do ocorrido. Em conversa com Josefa, que mencionou a correria que a impediu de se arrumar, ela mostra "o pé número trinta e três, coberto de seda creme. Fui com a vista acima do pé, naturalmente. O Pinheiro tem

razão: é uma linda perna" (Ramos, 2002, p. 91).

Nos três exemplos citados, o trágico e o cômico se alternam na medida em que a possibilidade de suicídio, a premeditação de uma agressão e o socorro a um doente, assuntos de seriedade indiscutível, são suspensos pelo risível, pela constatação do ridículo, da inserção de observações de cunho estético em contexto inoportuno, das limitações entre o que o narrador gostaria de fazer e o que se reconhece capaz, quase numa alusão recorrente ao romance que não conseguia escrever a contento, podendo a própria questão da escritura tematizada no segundo capítulo ser mais um indício de ironia, desta vez, romântica, já que se volta para a discussão da obra literária em construção pelo narrador, em constante reflexão e autocrítica relacionadas a conteúdo histórico e forma literária.

4.2. A propriedade e o grito

A dificuldade de lidar com as contingências típicas de um mundo que não se pode governar, por conta de sua característica maior de imprevisibilidade, marcam o caráter de um "mundo à revelia"³⁵ e contribuem para o delineamento

³⁵ O mundo à revelia é o título de ensaio de João Luiz Lafetá sobre *São Bernardo* publicado em algumas edições do livro de Graciliano.

de uma ironia na estrutura romanesca de *São Bernardo*, tal qual Antonio Candido referiu ao tratar de *Caetés*.

Paulo Honório supunha dobrar as intempéries à força, acreditando em pressupostos liberais de livre comércio, propriedade privada e livre iniciativa. "Eu não sou preguiçoso. Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes" (Ramos, 2001b, p. 39). Convence-se, de modo determinista, de que alguns dos que lhe servem como empregados não são propriamente homens, referindo-se a Marciano como "molambo porque nasceu molambo" (Ramos, 2001b, p. 110). Acredita, ainda, no bem que faz a toda a gente que habita a propriedade, e incorre em destempero e agressão quando testemunha qualquer ameaça a sua visão de mundo e a sua posição de proprietário das terras, das máquinas, da produção, dos empregados, da casa-grande, da esposa, colaborando para uma releitura da dialética do senhor e do escravo.

Parece insinuar o princípio de que qualquer pessoa que tivesse o faro que ele tem para os negócios poderia também alçar voos produtivos e, conseqüentemente, financeiros mais altos, mostrando que não nasceu para ser "molambo". Relata como natural passagens em que fez negócio de armas engatilhadas, dependeu de troca de favores com os chefes políticos locais, avançou sobre as terras das propriedades vizinhas: coragem e vitória do senhor em contraposição à

fraqueza e servilismo do escravo.

No mundo organizado de S. Bernardo, no qual só sai vencedor da história o narrador, o volante empenado, o dínamo emperrado, o vestido de seda ofertado à esposa do empregado, a mulher inteligente que não se curva aos argumentos e atitudes do marido, tudo isso ganha conotação coerciva para o narrador, que se reconhece diante de um todo não sujeito às suas manipulações, arranjos políticos ou emboscadas.

O romance consegue destacar a compulsão pelo poder também travestido em linguagem sempre que Paulo Honório não só é a voz a partir da qual vêm à tona os eventos, mas também por conta de, em inúmeros diálogos sugeridos, permanecer como única voz autorizada. Autorizada e autoritária. Desta forma, é comum a menção a falas que levam a inferir o discurso do interlocutor dele, como no episódio do acerto de contas com o dr. Sampaio, que lhe tinha comprado uma boiada e se recusado a pagar, um dos primeiros casos relacionados à juventude do narrador. Ou mais tarde, o caso da disputa por terras com Mendonça, cujas filhas, após seu falecimento, resolveram abordar.

O doutor, que ensinou rato a furar almotolia,
sacudiu-me a justiça e a religião.
- Que justiça! Não há justiça nem há religião.
O que há é que o senhor vai espichar aqui

trinta contos e mais os juro de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho (Ramos, 2001, p. 13).

- Minhas senhoras, seu Mendonça pintou o diabo enquanto viveu. Mas agora é isto. E quem não gostar, paciência, vá à justiça (Ramos, 2001, p. 39).

Com o avançar dos acontecimentos, à medida que Paulo Honório perde o domínio sobre as vozes dos outros, parece que sua escrita também alcança um estatuto de autonomia discursiva. Fala à revelia dele. O projeto autobiográfico inicial que, na imaginação do autor, teria "um milheiro vendido" (Ramos, 2001, p. 5) e que se subordinava a seus ditames com ou sem parceiros para sua elaboração transmuta-se para um começar repentino, movido a pios de coruja. As corujas que ele tentou exterminar, mas insistentemente retornam para lembrarem-no do destino inescapável. A possível leveza da escrita-libertação deixa cair a máscara e o que se vê é o encarceramento da escrita-pena.

Pode-se observar que as estratégias de dominação e os conflitos dela decorrentes surgem marcados pelas técnicas de escrita como projeto estético desse segundo livro. E isso não só por conta do foco narrativo, também explorado em *Caetés*, mas pela seleção e combinação do narrado, pois, tal qual Paulo Honório afirma, "É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço" (Ramos, 2001, p. 77). Tal processo estético é

marcado pela presença da ironia romântica, como já mencionado, por conta da retomada de questões referentes ao processo de escritura do livro.

Retomando a questão discursiva, como já afirmado em capítulo anterior, o narrador mostra-se extremamente capacitado para a comunicação capciosa mantida com os inimigos, pessoas com quem ele demonstra quase amabilidade, na verdade a esconder o que lhe vai no íntimo. De maneira similar, dissimula intenções em conversas com líderes locais, sejam eles ligados à política, à religião, à justiça ou ao registro cartorial. Espreita-lhes as preferências, angariando simpatia para projetos colocados em prática apenas para viabilidade a outros que realmente o interessam. A diferença entre a comunicação do narrador com os líderes e com os inimigos é que, no último caso, pode existir uma arma escondida e uma tocaia, de quaisquer dos lados.

Em relação aos amigos, demonstra objetividade desconcertante e não dissimula opiniões nem intentos. Conta com eles, a depender das características de cada um, para diferentes ações dentro da combinação daquilo que é capaz de despertar seu interesse, seja uma nota elogiosa no jornal, seja o suborno do juiz ou informações sobre a moça Madalena.

Com os empregados, desenvolve o desconcerto mencionado

de forma ainda mais incisiva, resvalando para a agressão verbal e física. Apenas Casimiro Lopes, com quem Paulo Honório trava, na maior parte do tempo, uma comunicação cúmplice não verbal, acata uma animalidade consentida, sendo ele o único personagem em que o narrador reconhece traços de si mesmo - "não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só" (Ramos, 2001, p. 143). Nessa lógica da animalização consentida, é possível perceber que, em diferentes momentos, a referência a Casimiro assemelha-o a um animal doméstico:

Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão (Ramos, 2001, p. 14).

Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins (Ramos, 2001, p. 9).

Instintivamente escondi-me num canto, afastado das portas abertas. Não consegui evitar uma janela. Quis fechá-la, mas sosseguei: Casimiro Lopes, que vigiava a casa, sentou-se numa das paredes começadas da igreja, acomodou o rifle entre as pernas e ficou imóvel farejando (Ramos, 2001, p. 49).

A verificar tais comportamentos sociolinguísticos, tende-se a depreender em Paulo Honório a figura de um homem extremamente consciente de seus objetivos e manejador de discursos que o levam a alcançá-los. Tal processo de construção da personalidade-dinamo do narrador depara-se

com o empecilho das ideias socialistas que se aproximam de seu cotidiano pelas margens, nas conversas entreouvidas de Padilha e Marciano, na convivência com Madalena.

Diante dos personagens masculinos, a atitude de Paulo Honório foi a de reforçar a condição de submissão dos empregados, seja pela força do grito e dos safanões, seja pelo atraso salarial meses a fio. Como tais atitudes não poderiam ser impetradas todas contra a esposa, ele acabava optando pela desqualificação das ideias e interesses dela, afirmando-a incapaz de opinar em assuntos que desconhecia. Depois de algum tempo, porém, os desconfortos dele em relação a seus posicionamentos misturaram-se aos ciúmes e a toda sorte de divagações acopladas aos ciúmes, que mudaram o contorno da forma e do conteúdo da narrativa. Quando tais conflitos se instauram, elementos de subjetividade começam a tomar parte no discurso junto com a inclinação ao monólogo interior.

Além disso, um grave problema se impunha ao narrador, para o qual Madalena parecia desconhecer a dinâmica que ele imprimia nas relações empregatícias e pessoais. Na verdade, ela a conhecia muito bem: na teoria, através de leituras e debates travados com Luís Padilha; e na prática, pelas dificuldades passadas ao lado de d. Glória e pela observação da vida dos trabalhadores em São Bernardo.

As brigas e acusações constantes com foco na questão

dos ciúmes fizeram de Madalena uma figura triste, que vai mostrando que o acirramento de ânimos operou grande transformação naquela personalidade atordoada pelos rompantes do marido. Aliás, as transformações também se operaram em Paulo Honório, sempre tão preciso nas questões materiais e aturdido nas questões afetivas ou sexuais, remontando ao jovem que, aos 18 anos, esfaqueou o rival e agrediu a moça Germana, havendo, porém, um agravante dos temores na situação vivida mais recentemente: se aos 18 anos, ele justificava a atitude com base no procedimento da moça, agora na maturidade consumia-se, sem jamais ter encontrado qualquer comprovação para suas atribulações.

Madalena empalidecia e dava para tremer (Ramos, 2001b, p. 137).

Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando (Ramos, 2001b, p.138).

Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos. Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choveram descomposturas e a minha vida se tornou um inferno (RAMOS, 2001b, p.139).

Madalena chorava, chorava, até que por fim, cansada de chorar, pegava no sono (RAMOS, 2001b, p. 154).

As mudanças operadas no íntimo de Paulo Honório dão-se a conhecer também por modificações no nível da forma narrativa, observando-se as nuances do texto e da relação

do narrador com as questões metalinguísticas referentes à escritura do livro. Tais nuances ligadas ao tempo (e, com ele, às camadas diegéticas), ao espaço, aos personagens, às micronarrativas e à ironia terão espaço para melhor elucidar o estreitamento entre o teor e o talhe literário.

Em relação à quantidade de personagens, vale ressaltar que o primeiro capítulo de *São Bernardo* os apresenta de forma quase tão numerosa quanto em *Caetés*: catorze neste, onze naquele.

No entanto, ao contrário da "fisiologia da tagarelice" do primeiro romance, os onze personagens surgem consistentes desde o início, tornando clara a "utilidade" para a trama, para usar expressão de Umberto Eco. São eles em ordem de aparecimento: o narrador (que mais tarde se saberá que é chamado pelos demais de seu Paulo), Padre Silvestre, João Nogueira, Arquimedes, Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, Costa Brito, Casimiro Lopes, Maria das Dores, Marciano, Margarida e Madalena.

Arquimedes desaparece da história, tendo sido mencionado apenas por conta da tipografia; Costa Brito é adversário de Paulo Honório e por vezes publica críticas a ele no seu jornal *A Gazeta*; Nogueira e Azevedo Gondim são amigos do narrador, frequentadores da casa, mas tratam-no por "seu Paulo", enquanto ele os trata pelos nomes; Padre Silvestre também frequenta-lhe a casa, mas não aparece no

romance a forma como ele se dirige ao narrador; Casimiro, Das Dores e Marciano são empregados da fazenda, sendo o primeiro o mais antigo e cúmplice do patrão em todos os momentos mais delicados atravessados, a segunda, empregada doméstica e o terceiro, trabalhador do eito; Margarida é a mãe de criação, por quem a despeito de certas referências grosseiras iniciais, ele resguarda grande ternura; e Madalena, a mulher por quem se apaixonou e com se casou. A relação entre a mãe e ele e entre a esposa e ele ainda não se esclarecem nessa apresentação inicial.

O espaço onde se desenrola o enredo é a propriedade São Bernardo, por excelência. Há raras cenas em casa de dr. Magalhães, algumas em trotes pelo sertão e na cadeia antes de adquirir a propriedade, outras na capital alagoana e em Canafístula, cidade onde ficava a casa de D. Glória e Madalena, antes do casamento.

A narração tem início quando Paulo Honório, aos 50 anos, intenta construir uma autobiografia. Depois da tentativa malsucedida já mencionada, ele, atiçado pelos pios de coruja, prossegue o relato rápido de sua infância e juventude, destacando apenas a imprecisão quanto à sua origem, a criação por um cego que lhe puxava as orelhas e por Mãe Margarida, a prisão aos 18 anos, o aprendizado da leitura na cadeia. Substituído o interesse por mulheres, o que lhe resultou numa prisão, pelo interesse por dinheiro,

atirou-se ao objetivo obstinadamente até tornar-se, finalmente, o empreendedor reconhecido por todos, proprietário de São Bernardo e homem habilidoso nos negócios que lhe diziam respeito.

- Vejam isto. Estão dormindo? Acordem. As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodão tem quase uma légua de comprimento e meia de largura. E a mata é uma riqueza. Cada pé de amarelo! cada cedro! Olhem o descaroçador, a serraria. Pensam que isto nasceu assim sem mais nem menos? (pensamentos de Paulo Honório quando ele contava aproximadamente 47 anos - Ramos, 2001, p. 123).

Enquanto o enredo se alimenta das conquistas materiais de Paulo Honório, desenvolve-se de forma ágil e predominantemente narrativa, com presença da camada diegética eu recordante. Em paralelo, o narrador se ocupa do fazer metalinguístico, abordando as técnicas utilizadas para a elaboração do livro que escreve. Tempo da enunciação e tempo do enunciado interpenetram-se constantemente.

No capítulo treze, entre outros eventos, o narrador fala sobre a viagem que fez ao lado de d. Glória, quando ele ainda não se tinha aproximado de Madalena. O fazer metalinguístico destaca-se ao tratar da forma adotada para a elaboração da narrativa, problematizando a confecção da obra, a impossibilidade de lançar ao papel peculiaridades do ato conversacional, a opção de inovar ao questionar e não se submeter a certas "regras". Ironia romântica

revisitada a cada nova reflexão sobre os recursos utilizados na dinâmica de elaboração textual.

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras (Ramos, 2001b, p. 77).

Hoje isso se forma para mim um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa de Madalena (Ramos, 2001b, p. 78).

À medida que o narrador volta-se para um lado mais reflexivo a respeito de si mesmo, as observações sobre a construção discursiva do livro vão desaparecendo, como a significar que finalmente a forma de expressão encontrada dispensa explicações. Tem-se também a nítida impressão de que aquele Paulo Honório com algumas reservas e inseguranças quanto à escrita e repleto de convicções afinadas com seu empreendedorismo cede lugar a um outro: o que se firma no exercício da escrita e se inquieta com a história que construiu. Há modificação no modo de narrar,

com a reverberação do dialogismo problemático. A metalinguagem, que se mostrava mais uma forma de domínio absoluto do personagem à medida que desenvolvia a escrita, desaparece. Perde-se o controle emocional, perde-se o controle sobre as situações, perde-se o controle sobre o discurso. Tal constatação no desenvolvimento da narrativa caracterizaria a presença da ironia na estrutura, uma vez que a aproximação da atividade escrita caminha em sentido contrário ao do fazer produtivista da propriedade.

A descortinação do enredo revela um pensamento pragmático com a construção inicial da figura de vencedor, por meio de uma narrativa linear de conquistas, apesar do conflito interior já instaurado. A linearidade, de certa forma, se mantém enquanto o conflito não estava plenamente externado, até que tome lugar a "reflexão retrospectiva em forma de lamentação" (Gonçalves, 2012, pp. 142).

- Então para que escreve?

- Sei lá!

O pior é que estraguei diversas folhas e ainda não principiei (Ramos, 2001, p. 10).

Resolvi estabelecer-me na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões (Ramos, 2001, p. 14).

Sou um homem arrasado. Doença? Não. [...]

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São

Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada (Ramos, 2001, p. 184).

No princípio, o narrador, desconcertado, apresenta-se com formalidade excessiva ("Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro" - Ramos, 2001, p. 10), à semelhança de um discurso burocrático, como o de um registro de boletim de ocorrência ou de um documento cartorial.

Com a evolução do livro, o narrador ganha traquejo no ofício e revela, no sétimo capítulo, a faceta de bom contador de histórias, reportando um resumo da vida de Seu Ribeiro, com quem simpatizou ao cruzar na *Gazeta*. Comenta que reproduzirá o que ouviu "pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele" (Ramos, 2001, p. 34), mas de fato cria outra forma de narrar, eis que não corresponde à fala regular nem de Honório nem de Seu Ribeiro. O que conta a respeito do seu futuro guarda-livros mostra-se peculiar pelo talhe e pelo teor. Pelo talhe, em função da predominância de verbos no pretérito imperfeito, a indicar que as atividades destacadas tinham cunho habitual, e a utilizar períodos curtos, simulando o tom de uma narração infantil. Pelo teor, como retrato de uma

sociedade autoritária, fundada na matriz patriarcal, reunindo em uma única figura atribuições típicas dos poderes legislativo, judiciário e executivo. À esposa, cabiam algumas substituições próprias da Igreja, como rezar o terço e contar histórias de santos às crianças. Diferente da forma como Paulo Honório lidava com o poder, que foi tomado para si a golpes de foice, a figura de Seu Ribeiro mostra-se capaz de angariar a simpatia imediata, não apenas de quem lhe ouve a história, seja o narrador ou leitor, mas da própria população do povoado em que residia, a corroborar com uma visão de mundo em que a comunhão de classes parecia substituir a luta entre elas.

Seu Ribeiro tinha setenta anos e era infeliz, mas havia sido moço e feliz. Na povoação onde ele morava os homens descobriam-se ao avistá-lo e as mulheres baixavam a cabeça e diziam:
- Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu major.

Quando alguém recebia cartas, ia pedir-lhe a tradução delas. Seu Ribeiro lia as cartas, conhecia os segredos, era considerado e major. Se dois vizinhos brigavam por terra, seu Ribeiro chamava-os [...]

Todos acreditavam na sabedoria do major. [...]

O major decidia ninguém apelava. [...]

Seu Ribeiro tinha família pequena e casa grande. A casa estava sempre cheia. (Ramos, 2001, pp. 34-35)

Um olhar mais atento à história revela, no entanto, que Seu Ribeiro se esforçava para manter a situação de dominação: além de ser o único a ler e, com isso, conhecer

os segredos de todos, passava noites em claro a acumular leituras que lhe aumentassem o prestígio. "Com efeito, seu Ribeiro não era inocente [...]. Os outros homens, sim, eram inocentes. [...] todo mundo seguia o major porque todo o mundo era do major" (Ramos, 2001, pp. 34-35).

"Ora, essas coisas se passaram antigamente" (Ramos, 2001, p. 36). A tensão se estabelece quando se instaura no povoado um processo de organização e urbanização, que torna obsoleta a forma de convivência anterior. Ao se configurar uma cidade, mesmo que pequena, com atribuição de papéis definidos a diferentes partícipes das engrenagens administrativas e a profissionais liberais, a figura do "major" perde relevância e surgem chefes políticos, juiz, promotor e delegado, médicos e advogados. O conhecimento e o reconhecimento do major encolhem junto ao poder dele. Falece-lhe a esposa, partem os filhos para cidades maiores.

Um dia seu Ribeiro reconheceu que vivia numa casa grande demais. Vendeu-a e adquiriu outra, pequena. Como havia agora liberdade excessiva, a autoridade dele foi minguando, até desaparecer (Ramos, 2001b, p. 37).

Fundado em práticas trabalhistas arcaicas, Paulo Honório atira-se às inovações em busca de crescimento econômico e observa Seu Ribeiro como alguém que não acompanhou as evoluções típicas da modernidade, lamentando

sua decadência, que, em momento extremo, o levou a dormir nos bancos dos jardins da capital.

- Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo (Ramos, 2001b, p. 37).

Outra micronarrativa que se impõe em *São Bernardo* fica por conta de Madalena que tenta, aos olhos de Paulo Honório, valorizar os esforços impetrados pela tia para que a sobrinha se formasse professora. Na verdade a narrativa mostra mais que isso: reforça as diferentes visões de mundo entre o casal, mostrando que ela e D. Glória também de origens humildes têm em conta outros valores. "E o certo é que d. Glória não me troca por S. Bernardo" (Ramos, 2001b, p. 115). "D. Glória vê máquinas e homens que funcionam como as máquinas" (Ramos, 2001b, p. 117).

Interessante observar que as marcações temporais em *São Bernardo* auxiliam na estruturação da trama sem configurar a quase obsessão com que surgiam em *Caetés*. Assim, temos algumas referências logo no princípio:

Estive uma semana bastante animado (Ramos, 2001b, p. 5).

Depois da revolução de Outubro, [Padre Silvestre] tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos (Ramos, 2001b, pp. 5-6)

Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou-me dois capítulos datilografados [...] (Ramos, 2001b, p. 7).

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja - e iniciei a composição de repente [...] (Ramos, 2001b, p. 8).

O tempo é bem delimitado na narrativa, mas não se apresenta sempre de forma linear, sendo necessária maior atenção para precisar o acontecimento dos fatos. Paulo Honório começa a narrativa aos 50 anos, como já mencionado, narra sua trajetória até o casamento, quando contava então 45 anos e Madalena, 27. Oito dias depois de casados, houve o primeiro desentendimento sério entre eles. No dia da comemoração de dois anos de casado, os ciúmes de Paulo Honório dão os primeiros sinais de vida. O filho já tinha nascido.

No capítulo anterior, foram abordadas questões referentes às mudanças rítmicas da narrativa, com referência ao esgarçamento temporal, observado após o capítulo dezenove, que marca não só o início da segunda metade do livro, mas o aprofundamento do narrador no próprio subsolo de conflitos existenciais que vai ganhando contornos cada vez mais labirínticos, à medida que a

história evolui.

Há um acirramento das inquietudes interiores de Paulo Honório e a narrativa de ação cede espaço às divagações, incertezas quase alucinatórias, reflexões. O eu utópico, insatisfeito com aquilo com que se depara no presente, confunde realidade e imaginação. Mistura-se ao eu pensante e actante e ao eu recordante, muitas vezes sobrepondo-se a eles.

A autodescoberta propiciada pelo exercício da escrita, que caminhava ao lado da substituição do homem-dinamo pelo homem reflexivo, traz ao narrador certa resignação. Ele não se altera com as mudanças nos limites na propriedade, com as questões políticas que se delineiam tanto na pequena cidade (mudança de partido no poder), como na questão das Colunas pelo país. Passa a preferir ambientes escuros, fechados e silenciosos. Tudo lhe parece indiferente.

A figura de Casimiro Lopes aparece à janela, os sapos gritam, o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva. Maria das Dores entra e vai abrir o comutador. Detenho-na: não quero luz (Ramos, 2001b, p. 101)

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos. [...] Agora seu Ribeiro está conversando com d. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. (Ramos, 2001b, p. 102)

O salão fica longe: para irmos lá temos de atravessar um corredor comprido. Apesar disso a palestra de seu Ribeiro e d. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem. É preciso admitir que estão conversando sem palavras (Ramos, 2001b, p. 103).

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me (Ramos, 2001b, pp. 103-104).

As janelas estão fechadas. Meia-noite. Nenhum rumor na casa deserta (Ramos, 2001b, p. 188).

4.3. A cidade grande e o monólogo interior

Angústia, o romance labiríntico, apresenta uma terceira elaboração estética na ficção de Graciliano Ramos. Como já afirmado por Antonio Candido, cada romance encerra um novo projeto e, uma vez acabado, inicia-se uma nova tessitura de experimentações.

Luís da Silva, herdeiro misantropo de um patriarcado decadente, insatisfeito com a própria vida profissional e afetiva, fica noivo de Marina. A moça rompe a relação ao interessar-se por Julião Tavares, um homem rico, por quem Luís já nutria complexo sentimento de inferioridade. Luís assassina o rival.

Diferente dos outros romances, em que a ação é

prontamente apresentada, seja ela o beijo no pescoço da esposa do patrão ou a divisão de trabalho relativo à confecção de um livro, *Angústia* inicia de forma nebulosa, tratando de forma sombria as visões que atormentam o narrador. Há indícios de uma grande tensão, que o teria levado a ficar acamado e, após a fase inicial de restabelecimento, impossibilitado de realizar o trabalho habitual. Predominam verbos no presente.

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios (Ramos, 1969, p. 19).

Entre sombras e visões, o Luís desperto não gosta do que vê. Agita-se profundamente, não importa se enxerga o outro, a si pela suposta visão do outro ou seu reflexo no espelho. Desgosta-se. Acanalha-se no fazer cotidiano, que condena. Amesquinha-se, entre ratos e putrefações verdadeiras ou imaginárias. Tenta escapar às questões que o atormentam, refugiando-se na infância. Mas a infância não lhe reserva muito conforto. Relembra muitos episódios em que se sentiu humilhado e só.

Quanto mais me aproximo de Bebedouro, mais remoço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado estes últimos tempos, nunca existiram. Volto a ser criança, revejo a figura de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva (Ramos, 1969, p. 23).

O romance não se estrutura em capítulos como os anteriores, o que pode ser entendido como maneira de ressaltar ainda mais a natureza desordenada dos pensamentos do narrador. Em *Caetés*, o espaço privilegiado das reflexões era o quarto de pensão; em *São Bernardo*, o tempo privilegiado das reflexões foi o florescer dos ciúmes no aniversário do segundo ano de casamento e o período após o suicídio de Madalena; em *Angústia*, todos os espaços e todos os momentos narrados são tomados de um ricochetear constante de elaborações mentais severas e punitivas, numa intersecção de imagens entre a lembrança, o vivido e a conjectura. As caminhadas pelo Centro, pelos bairros adjacentes ou pela Ladeira Santa Cruz, as paradas no café só servem para assinalar o vaguear solitário e deslocado do narrador, a falta de identificação com as pessoas que o cercam, o amesquinamento, sentimento de perचेvejo social, o entrecruzamento entre certo sentimento de superioridade intelectual e sua fragilidade constitutiva como ser humano, portador superlativo de dramas e conflitos insolucionados.

No desenrolar da narrativa, a intersecção de imagens mostra-se tecnicamente um elemento coesivo, capaz de

aproximar reflexões sobre diferentes etapas da vida, bem como pensamentos e realidade objetiva. Logo no início, por exemplo, ao tratar de uma "chuvinha renitente" que "açoita as folhas da mangueira que ensombra os fundos do meu quintal", Luís começa a rememorar personagens de sua infância e afirma "Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. Nos meses compridos daqueles invernos [...]" (Ramos, 1969, p. 25). Dá-se então o retorno às memórias de infância, inicialmente alegres pelos banhos ao léu, logo substituídas pelas torturantes lições de natação do pai no poço da Pedra. "Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, [...] prolongar o suplício um dia inteiro..." (Ramos, 1969, p. 25). Assim, tem-se o elemento da realidade objetiva (a chuva atual), que remete a algo existente numa memória mais distante (o banho de chuva e os mergulhos involuntários), que remete a um desejo baseado numa experiência e memória mais recentes (punição a quem causa sofrimentos atuais).

O mesmo tratamento coesivo pode ser percebido quando Luís relembra a escola triste, a vista da janela, as três mulheres cuidando das roseiras com flores espalhadas pela sala, pelo quintal e pelo corredor, as roseiras maltratadas do quintal vizinho, o lugar onde avistou Marina pela primeira vez. Assim, verifica-se a memória distante (escola, vista, roseiras), o presente (o quintal

abandonado, as roseiras maltratadas) e a lembrança recente que ata memória distante e recente (Marina e tristeza).

Além das cadeias de imagens, pode-se observar que as diferentes referências estabelecem conexão com as camadas diegéticas. À memória distante, corresponde o eu recordante, com predominância de verbos no pretérito; à realidade objetiva, o eu pensante e actante, com verbos no pretérito e no presente; e, finalmente, os desejos conectados às lembranças, às vontades e às impossibilidades, o eu utópico, verbos no futuro do pretérito.

Em *Caetés* e *São Bernardo*, há a menção à dificuldade inerente ao processo de escritura. A dificuldade de Luís da Silva não é da mesma natureza. Ao contrário dos outros dois personagens, pouco familiarizados com o exercício, Luís não só maneja bem a pena, como trabalha no ramo. O apagamento criativo que diz sofrer ao longo do livro mistura-se tanto às reflexões labirínticas interiores quanto aos questionamentos sobre seu papel de intelectual e sua fragilidade ao trabalhar para o sistema, numa aparente retomada sartreana sobre os "avatares da consciência pesada do escritor". Luís se debruça em críticas aos "autores, resignados", que "mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama" (Ramos, 1969, p. 19) e em autocrítica, por escrever sob encomenda

aquilo em que não acredita. "Escrevo, invento mentiras sem dificuldade" (Ramos, 1969, p. 228).

No processo de entrelaçamento do romance, além da técnica de retomada de elementos que funcionam como elos entre as diferentes camadas diegéticas, várias micronarrativas são cerzidas no interior da história. Elas podem ser divididas de acordo com a predominância simbólica da morte e do erotismo, tal qual abordado por Lúcia Helena Carvalho, em *A Ponta do Novelo*, que as percebe em um encaixe, *mise em abyme* ou construção em abismo, em clara alusão à narrativa dentro da narrativa, tida como um dos recursos mais eficazes para se obter coincidências bem construídas. Trata-se de um procedimento retórico que propicia o jogo de reflexos, num desdobramento do episódio central.

As histórias de morte englobam desde acontecimentos conhecidos de Luís quanto ouvidos por terceiros. Tem-se, por exemplo, a morte do pai, a cobra enrolada ao pescoço do avô, o cangaceiro Fabrício (primeiro homem assassinado visto pelo narrador), o caso do moleque da bagaceira (torturado, castrado e morto a pedido de um senhor de engenho, pai da moça com quem se envolvera). "Defuntos não me comovem. Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habituei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo" (Ramos, 1969, p. 158).

No campo semântico do erotismo, predominam as mulheres atadas de alguma forma à ideia de sexualidade e prazer: Berta, a neta de D. Aurora, a prostituta da Rua da Lama, D. Mercedes, D. Rosália. A única que o narrador não recria é Berta, com quem teria tido realmente uma experiência sexual. "A primeira mulher de jeito com quem me atraquei" (Ramos, 1969, p. 48). A prostituta da Rua da Lama inspira-lhe pena; a neta de D. Aurora, asco. "As coxas da moça eram frias. Com certeza fazia aquilo por hábito" (Ramos, 1969, p. 47). D. Mercedes e D. Rosália eram vizinhas do narrador, sendo a primeira, amante sustentada por um figurão da política e a segunda, esposa de um caixeiro-viajante, com quem dava vazão ao desejo sexual intenso, em uma lua de mel estrondosa e "sempre renovada" (Ramos, 1969, p. 113).

As conexões estabelecidas pelo narrador entre as figuras femininas e a sexualidade destinam às primeiras um papel lúbrico e passível de reprovação, da parte dele. Enxerga nelas pessoas oportunistas a estabelecerem troca com quem possa arcar com suas veleidades. Enxerga em cada uma delas um pouco de Marina.

Os narradores de *Caetés* e *São Bernardo* destinam amabilidade inicial às mulheres por quem se sentem atraídos. Luísa tem os longos dedos bons para beijos, Madalena é a mocinha loura a quem Paulo Honório se surpreendeu querendo-a bem. Ambas são retratadas pequenas

fisicamente e recatadas, mesmo quando Luísa se entrega aos prazeres nos braços de João Valério, ele diz que percebe nela "uma alma cândida" (Ramos, 2002, p. 140). Marina é pequena, mas de formas exuberantes, acentuadas pelas vestimentas justas, unhas e lábios vermelhos. Luís, antes de se relacionar amorosamente com ela, destina-lhe em pensamento uma série de palavras, em tom predominantemente pejorativo: sujeitinha, cabelos pegando fogo, lambisgoia, tipinha, mulherinha, guenza, carga de risco, perra, sirigaita, pimenta, frívola, estúpida, burra (Ramos, 1969, pp. 45-55). Marina reúne em si os atributos negativos que Luís destina às mulheres de forma geral.

Quanto aos defuntos, pode-se afirmar que a questão da morte remete ao desejo tantas vezes expresso em relação a Julião Tavares. Diz respeito, também, de certa forma ao desejo de reconhecimento.

Um criminoso de morte era diferente, merecia consideração. Quando ele chegava à calçada, toda a gente se espremia, abrindo caminho, e os olhos se arregalavam num pasmo quase religioso, mistura de aprovação e medo (Ramos, 1969, p. 160).

São inúmeros os casos narrados relacionados à morte, prioritariamente a assassinatos, seja com foco na vítima, seja com foco no homicida, normalmente identificado como

alguém de certo heroísmo. Como exemplos do segundo: José Baía, Fabrício, os cangaceiros. Como exemplos do primeiro: o suicídio de seu Evaristo, a tortura até a morte do rapaz que se envolveu com a filha do dono do engenho. Nesse último caso, o relato de Seu Ramalho, mais tarde rememorado por Luís da Silva, carrega em ambos uma atmosfera de contentamento, como se fosse preciso punir os tidos crimes contra a honra, o que, de alguma maneira, uniria os dois numa espécie de clamor figurado por justiça contra Julião Tavares.

A técnica de ziguezague ou de encaixe narrativo toma conta de *Angústia* tanto na esfera sintagmática, ao levar-se em consideração o romance como um todo nesse entremear de imagens e reflexões, quanto na paradigmática, ao destacarem-se as micronarrativas nele contidas. Nas duas esferas, a ideia de uma espiral representa tanto forma quanto conteúdo do romance, trazendo a curva contínua e a vertigem.

Corroborando a ideia da espiral, tem-se a de circularidade paralisante, a de voltas inúmeras para se chegar ao mesmo lugar, a de idas tanto a um passado lamentável quanto a um futuro nada reconfortante. Luís compara-se a um parafuso. Compara-se também aos desafortunados da Ladeira Santa Cruz e os compara igualmente a parafusos.

Alguns [vagabundos], raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só (Ramos, 1969, p. 125).

As crianças dançavam e cantavam na rua molhada. Dentro de vinte anos as que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos (Ramos, 1969, p. 126).

Todas aquelas pessoas entendiam-se perfeitamente. [...] Eu é que não podia entendê-las. [...] Eu era um sujeito de fala arvesada e modos de parafuso. [...] Lá estava novamente, entrando no passado, torcendo-me como parafuso (Ramos, 1969, p. 126-127).

É bom não levantar a espinha. [...] Assim não vejo ninguém, caminho batendo nos transeuntes, enrolando palavras de desculpa, entrando no futuro como um parafuso (Ramos, 1969, p. 130).

Nessa relação espiral-parafuso, passado e futuro entrelaçam-se em falta de amparo e de perspectiva. O narrador identifica-se com os moradores da favela, mas sente-se distinto deles. A fala oblíqua que ouve de Julião Tavares é reproduzida, ainda que não pretenda, por ele mesmo quando adota para avaliação o viés do "vagabundo". As crianças cantam e dançam na rua molhada tal qual ele fazia nos banhos de chuva da infância.

O primeiro capítulo de *Caetés* e o de *São Bernardo* cabem em três páginas cada, nas quais desfilam inúmeros

personagens. O primeiro trecho de *Angústia*, lembrando que o livro é dividido por asteriscos e não em capítulos, traz também variedade de personagens em três páginas: o narrador, Julião Tavares, a empregada Vitória, Marina, o senhorio Dr. Gouveia, Moisés, o homem da luz, o diretor do jornal, o secretário e, de forma genérica, negociantes, políticos, escritores. Tem-se a impressão de que o delineamento de caracteres foi-se acentuando com a confecção das obras. A abundância de *Caetés* foi ganhando contornos mais específicos em *São Bernardo* e reservando a cada um dos personagens papéis ainda mais definidos no conjunto em *Angústia*.

As camadas diegéticas nesse terceiro romance se imbricam de forma mais complexa que nos outros romances, pela própria natureza ziguezagueante da narração, a mesclar constantemente impressões, lembranças, devaneios. Como já tratado a respeito da corrente imagética, há um enlace que cose os diferentes elementos, tramando presente, lembrança e conjectura. A própria explicação do narrador sobre o conteúdo, bem poderia ser aplicada a essas questões de ordem formal:

Lembro de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois

acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou (Ramos, 1969, p. 27).

Para ilustrar a combinação das camadas diegéticas, segue análise de trecho das páginas 21 a 25, com o fim de reconhecer nos parágrafos cada uma das estratégias escolhidas.

No primeiro parágrafo, o narrador lamenta "a vida monótona", "Vida de sururu". "Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra" (Ramos, 1969, p. 21). Predominam verbos no presente para relatar o cotidiano asfixiante da vida que leva: eu pensante e actante.

Imagina, no segundo parágrafo, "Que estará fazendo Marina? [...] Uma viagem, embriaguez, suicídio" (Ramos, 1969, p. 21). Percebe-se que o verbo no futuro do presente figura como possibilidade tal qual seria se utilizado o futuro do pretérito "Que estaria fazendo Marina?". A escolha, porém, não parece aleatória. O verbo no futuro do presente confere mais realidade ao pensamento; o do pretérito demarca muito claramente a impossibilidade. Possibilidades, imaginação: eu utópico.

A ideia de morte que encerra o parágrafo anterior

inicia o terceiro. "Penso no meu cadáver, magríssimo" e se prolonga pelo quarto: "Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada" (Ramos, 1969, p. 21). Continuam os pensamentos a respeito de algo futuro, que são de tal maneira interiorizados e narrados, que chegam a parecer lembrança. Mais uma vez o eu utópico em ação e a questão do verbo no futuro do presente.

Surge ainda no quarto parágrafo uma ruptura de conteúdo, que vai se espelhar na forma: a presença de ironia *humoresque*, que opera quebras na tensão da prosa, entremeada em inúmeras partes da narrativa como será visto adiante. Eu utópico. "Enquanto pegarem e soltarem as alças, revezando-se no mister piedoso e cacete de carregar defunto pobre, procurarão saber quem será meu substituto na Diretoria da Fazenda" (Ramos, 1969, p. 21).

Nos quinto e sexto parágrafos, prevalece a descrição da cidade observada pelo narrador, que viaja do trabalho para casa de bonde. Há o esforço em desviar o pensamento das imagens que o apoquentam, tais como as lúgubres sobre a própria morte ou aquelas que envolvem Julião Tavares, que até então não se esclarece se está vivo ou não. Além disso, contradições no presente entre o que se vive e o que se deseja surgem em: "Não sou um rato, não quero ser um rato" (Ramos, 1969, p. 21), "Vida de sururu" (Ramos, 1969, p.

22). Eu pensante e actante.

O passado retorna no sétimo parágrafo com a menção de que "Há quinze anos era diferente" (Ramos, 1969, p. 21). Como gancho com o anterior, tem-se a questão do crescimento da cidade, mas a referência ao "inferno de calor" antecipa o oitavo parágrafo. "O calor aqui também é grande demais" (Ramos, 1969, p. 22). No sétimo, lembranças da juventude: eu recordante. No oitavo: eu pensante e actante.

Seguindo o estilo de construção anafórica já mencionada, "Cidade grande, falta de trabalho" (Ramos, 1969, p. 22) traz a ambiguidade, por conta da tessitura entre passado e presente. Apenas no período seguinte, percebe-se que se trata de lembranças: "O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro de gás era insuportável" (Ramos, 1969, p. 22).

Alternâncias entre eu pensante e actante e eu recordante tomam conta da narrativa até o décimo quarto parágrafo. O primeiro deles relacionado à cidade atual, aos grupos frequentadores do café, ao estabelecimento de contrastes entre o Centro da cidade no sexto parágrafo ("Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis" - Ramos, 1969, p. 21) e a periferia ("E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à

esquerda" - Ramos, 1969, p. 23). O eu recordante surge em especial revivendo situações e sentimentos relacionados à juventude, ao tempo em que o narrador morava na pensão de D. Aurora.

Do décimo quinto parágrafo em diante, o eu recordante destaca-se na remissão aos tempos de infância. São traçados os perfis dos integrantes da família, já assinalando a decadência que se abateu sobre seus membros. O último parágrafo menciona algumas recordações sobre a escola, encerrando com uma questão marcante que acompanhará o narrador por toda a narrativa: a solidão estrutural, dissimulada em João Valério, disfarçada em Paulo Honório, escancarada em Luís da Silva. "Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só" (Ramos, 1969, p. 25).

Interessante observar que a técnica utilizada no nono parágrafo, a de apresentar uma observação que traz consigo ambiguidade sobre a camada a que se refere³⁶, desentranhando a leitura de uma perspectiva habitual, arrancando o leitor da zona de conforto, repete-se com mais constância ao longo do livro, até finalmente estabelecer um mosaico de referências indistinguíveis ao final.

O último trecho de *Angústia*, que vai da página 228 até a 237, é escrito em um único parágrafo. As instâncias

³⁶ "Cidade grande, falta de trabalho" (Ramos, 1969, p. 22).

diegéticas mostram-se de tal modo entremeadas que, por inúmeras vezes, é difícil precisar se há referência mnemônica ou se há a representação de algo que o narrador pretendia como verdade ou desejava que acontecesse. O estado de confusão mental que toma conta do assassino angustiado pela possibilidade de punição assemelha-o a Raskólnikov e o afunda num emaranhado espiral-parafuso de pensamentos que se consubstanciam em um olhar desfocado da realidade. A imobilidade física contrasta com a quantidade e a velocidade de pensamentos. Acompanhar a réstia de luz na parede como indicadora da passagem do tempo durante o dia é o que resta a esse narrador que já não ouve as pancadas do próprio relógio. "O relógio da sala de jantar tinha parado" (Ramos, 1969, p. 228). Na escuridão, múltiplas batidas dos relógios dos vizinhos, o barulho da arruaça de crianças e da repreensão da mãe, finalmente os ratos no armário e o ranger de armadores davam a ele a noção do suceder noturno das horas nuns "silêncios compridos" (Ramos, 1969, p. 229). Sempre tivera ouvidos apurados: ranger de portas, lavar de garrafas, vitrolas, armação de redes, tilintar de copos. Tal característica acompanhou-o também nos momentos de prostração.

Após a observação sobre a passagem das horas diurnas e noturnas, segue um trecho em que o entremear das instâncias narrativas estabelece conexão entre os silêncios: o do

presente e os das sessões de mergulho no poço da Pedra. A recordação, no movimento de revolver o passado e trazê-lo à tona, conduz consigo a dor revivida, como se os afogamentos se dessem a todo instante, aproximando o narrador da morte.

Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim, e era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar (Ramos, 1969, p. 229).

Retomando questões já abordadas em relação aos outros livros, em *Angústia*, a passagem do tempo não é tão demarcada quanto nos outros romances: de forma obsessiva no primeiro, e bastante coesa no segundo. Sabe-se que Luís perdeu o pai e ganhou o mundo aos 14 anos, que tinha 35 a primeira vez que viu Marina, e que um ano depois a narrativa começava a ganhar forma 30 dias após ele ter-se levantado da cama. Sabe-se que a primeira vez que a viu foi em janeiro e que ela e Julião mantinham intenso romance no início do inverno. Pouco depois, sem ser possível precisar quanto tempo, Julião foi assassinado.

Pode-se observar na comparação entre os três romances analisados uma espécie de crescente complexidade literária nos mais diferentes aspectos. Assim, em relação às

imbricações diegéticas, há evolução do trabalho estilístico, sendo *Caetés* menos elaborado que *São Bernardo*, por sua vez, menos elaborado que *Angústia*. No primeiro, a paixão pela esposa do patrão caminha em paralelo às reflexões e tentativas de escritura do romance histórico; no segundo, o livro dentro do livro remonta às ações empreendedoras na conquista e no progresso da propriedade e aos desdobramentos autoavaliativos da condição do homem reduzido à engrenagem; no terceiro, as aparentes digressões retomam sistematicamente elementos mencionados, correlacionando diferentes tempos com os desejos mais recônditos do narrador. Retoma-se a questão do livro dentro do livro, porém de forma mais sutil.

Nos três romances, há polaridade positiva e negativa de si mesmos por parte dos narradores: entreveem-se de sucesso almejado ou acreditado, por conta de uma pretensa superioridade em relação às figuras circundantes, ao mesmo tempo em que se reconhecem diminutos, "selvagem" "com tênue camada de verniz por fora" (Ramos, 2002, p. 218), "egoísta e brutal" (Ramos, 2001, p. 190), "um pobre-diabo", "um rato assustado" (Ramos, 1969, p. 20), "uma espécie de níquel social" (Ramos, 1969, p. 49).

Em relação à criação de diálogos, pode-se afirmar que a abundância no primeiro romance, substituída pela voz autoritária no segundo, deu lugar à sua quase ausência no

terceiro. Além do recurso ao monólogo interior, a sofisticação com que a concisão literária domina a cena, gradativamente, se impõe sem volteios.

Um soluço totalmente nu não é belo; ele ofende. Um bom raciocínio também ofende, como Stendhal bem percebeu. Mas um raciocínio que oculta um soluço, eis o que nos interessa (Sartre, 1999, p. 28).

Exemplo do manejo da linguagem cortante e necessária em uma técnica nada elementar pode ser percebido em casos diversos. Destaca-se aqui o momento em que Luís da Silva avista a primeira aproximação sedutora entre Marina e Julião Tavares. No trecho, pode-se notar a reprimenda, a vontade de agredir, o sarcasmo, a referência à diferença de classes expressa pela questão do trabalho e dos sapatos. A citação longa se impõe para demonstrar a economia de recursos.

- 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 frases em cima do trabalho alheio, outra é pegar no pesado.
 Julião Tavares fechou a cara:
 - 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 não devem apertar muito.

- Acha?

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

[...]

- Está doente? perguntou-me Julião Tavares.

[...]

- Puta que o pariu, resmunguei.

- Bonito! (Ramos, 1969, pp. 88-90).

Por último, mas não menos importante, merece espaço à parte a questão da afluência da ironia, que propicia pequenos intervalos na condução da diegese sufocante de *Angústia*. Comparado aos outros romances, esse é o mais labiríntico e nauseante e, também, o mais descontraído. Poder-se-ia afirmá-lo distenso, na ambiguidade entre retesamento e relaxamento, com a certeza da predominância do primeiro.

Foram observados mais de quinze momentos em que se dá o jogo de interrupção, com a criação de fendas discursivas capazes de fissurar a tensão dominante.

Em relação à composição lúdica a brincar com o próprio enunciado, encontram-se artimanhas a respeito de palavras deslocadas de contexto, ditados populares, crítica à falta de correção no uso do vernáculo, pouca importância a alguns nomes próprios. Além disso, a empregada surda tenta ensinar a falar um papagaio mudo. Todos esses exemplos estariam classificados como ironia romântica, na visão de Duarte.

Marina examinava o relógio e o anel: levantava a mão, afastava-a, aproximava-a.

- Uma beleza. Você tomando incômodo!

Incômodo! Eu estava com o bolso pegando fogo e devendo cinquenta-mil réis ao Pimentel.

- Não se preocupe. O que precisamos é acertar essa história do casamento. Quando é isso?(Ramos, 1969, p. 95).

Que valiam os tecidos grosseiros comprados ao velho Abraão, ou Salomão, o tio de Moisés? (Ramos, 1969, p. 96).

Marina que fosse para o diabo.

[...] Marina não ia para o diabo (Ramos, 1969, p. 123).

Infelizmente as moscas dormiam, e o homem dos trapos não precisava mandar as almas caridosas para o reino do céu em voz alta, para a casa do diabo em voz baixa (Ramos, 1969, p. 126).

"Proletários, uni-vos." Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? [...].

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então? (Ramos, 1969, p. 175).

A ironia *humoresque*, aquela do caminho tênue entre comédia e tragédia, a ruptura que se dá num momento fugidio, pode ser notada em diferentes situações. Trata-se de uma espécie de sulco narrativo despojado em meio à tensão circundante, como nos casos em destaque. Na suposição do próprio sepultamento, como já mencionado antes, o narrador aborda o "mister piedoso e cacete de carregar defunto pobre" (Ramos, 1969, p. 21); na escola de Mestre Justino, após os episódios de mergulhos involuntários no poço da Pedra, a leitura da história do

pintor e do cachorro que morria afogado remetem Luís à ideia de que o pintor tinha a cara de Camilo Pereira da Silva e o cachorro parecia-se com ele, o narrador; no velório do pai, quando finalmente se emociona, não é pela ausência paterna, "Na verdade chorava por causa da xícara de café" oferecida por Rosenda, a única pessoa que o viu (Ramos, 1969, p. 30).

A respeito das idas e vindas de Vitória ao quintal a fim de esconder e devolver, alternadamente conforme protestos, as moedas recolhidas ao patrão, o narrador afirma ter medo apenas de que a empregada errasse nas contas, devolvendo-lhe mais do que tinha levado (Ramos, 1969, p. 44).

No episódio do cinema com sorvete e bonde pagos a D. Aurora e sua neta, as reclamações sobre os gastos, a automortificação, as pernas frias da moça e a fita comprida criam uma atmosfera rica em fissuras. "- Aguenta, maluco, trouxa, filho de uma puta. [...] E ainda faltavam as passagens de volta" (Ramos, 1969, p. 47).

Quanto a Julião Tavares, há pelo menos três momentos *humoresque*: o primeiro, quando se conhecem e Julião toma a observação mordaz de Luís por elogio: "Ah! Eu vi perfeitamente que o senhor é patriota" (Ramos, 1969, p. 56); a segunda, quando Luís se queixa da intromissão de Julião no seu cotidiano: "Ora, foi uma vida assim cheia de

ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar” (Ramos, 1969, p. 58); a terceira, quando o narrador refere-se à falta de consistência do discurso do invasor:

O que não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares pai, chefe da firma Tavares & Cia, um talento notável, porque juntou dinheiro. Essas coisas a gente diz no jornal, e nenhuma pessoa medianamente sensata liga importância a elas. Mas na sala de jantar, fumando, de perna trançada, é falta de vergonha. Francamente, é falta de vergonha (Ramos, 1969, p. 62).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quais são então os motivos, íntimos e imperiosos, que o impeliam para a literatura? O tema da prisão em sua obra fornece um índice precioso deste enigma (Florent, p. 235).

Nas veredas abertas pelas possibilidades de pesquisa, vários foram os caminhos inicialmente percorridos até que se encontrasse aquele que parecia trazer consigo uma dose mais satisfatória de escritura dos textos redigíveis (os *scriptible* de Terry Eagleton).

Em todos eles, porém, havia algumas constantes: a escolha do *corpus*, as temáticas de memória e angústia, do processo de escritura e dos recursos literários. Mesmo com as certezas de tais percursos a serem transpostos, faltava o liame.

No processo angustiado e nem sempre voluntário da memória, a prisão real ou metonímica que se repetia de diferentes formas nas obras, trazia uma sensação claustrofóbica inevitável a remoer a questão da falta de alternativas, do beco sem saída. Era a conexão que faltava.

Em muitos críticos da obra de Graciliano, há menções ao cárcere. Não se aprofundavam. Provavelmente em função de outras escolhas de análise igualmente interessantes. Lançavam as sementes.

Leituras que se desdobram indefinidamente tendo o elemento aprisionador como mote ocuparam o primeiro e o segundo capítulos da tese, tendo esta pesquisa o intuito de cultivar o pensamento reflexivo sobre o cárcere fractal, como potencial cerzidor de outras constantes na obra de Graciliano.

Ao contrário do que se poderia supor de uma repetição, no entanto, o autor reelabora as questões reincidentes de forma a configurá-las como específicas ao universo de cada obra em questão. Repetição na diferença. Observe-se como o fractal reúne beleza e mistério em suas configurações.

Assim, a ideia de estar confinado a lugares ou situações das quais não consegue escapar, as reiteradas reflexões sobre a inevitabilidade do fim trágico dos seres humanos, as considerações de ordem íntima imbricadas com questões de ordem social, o esmagamento das humanidades pelo fator econômico, tudo isso configura prisões que, em diferentes instâncias, penetrará no universo de cada um dos romances de Graciliano.

Tal questão atravessou a tese, tendo por início a relação entre memória e angústia, a demonstrar que muito mais involuntária do que voluntariamente, a memória colabora para a construção das identidades pessoais e coletivas, numa complementação de funções não excludentes. Nesse cenário, apartando o conceito de angústia da questão

cristã original do texto kierkegaardiano, o desespero de pensar a respeito de si mesmo e de sua relação com as outras pessoas trouxe consigo um dos três desesperos, ou, como no caso das obras analisadas, alguns combinados: o desespero inconsciente de ter um eu, o desespero de querer ser ele próprio, o desespero de não querer ser ele próprio.

Como já mencionado, o desespero é vantagem e imperfeição em dialética. Vantagem por não haver um único ser humano que esteja isento dele, sendo, segundo Kierkegaard, uma regra inerente à vida e não uma exceção, uma característica essencialmente humana. “[...] jamais o homem deixa de estar num estado crítico” (Kierkegaard, 1979, p. 53).

Só há desespero e memória na relação com o outro, num dialogismo nem sempre esclarecido, mas necessário para a sequência de pensamentos e tormentas que afligem. O sentimento de desespero e o momento da lembrança podem ser solitários, mas são frutos de construções que se dão em processo de interação, são resultado da sociabilidade tecida nos momentos vividos e na reelaboração imaginativa de tais momentos.

A memória traz consigo a infinitude já apregoada por Benjamin em contraposição à finitude do fato vivido. O acontecimento lembrado é a “chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 2008, p. 37). Não há como

dissociar memória e angústia e, além disso, o ser que não deveio, por conta da existência estar em processo e o ser humano estar sempre em formação, trará consigo o desespero da insatisfação.

Nas pegadas deixadas pela memória e pela angústia, a questão do cárcere ecoou em outras paragens: a da escritura do livro dentro do livro - o que pode ser chamado de metaobra, uma vez que reflexões sobre o fazer literário são abordadas no decurso narrativo. Os narradores debruçam-se sobre seus escritos de forma crítica, atentando para discussão sobre conteúdo e forma, trazendo à tona reflexões quanto aos entraves encontrados durante o "carregar pedras interminável".

É justamente o carregar pedras, atividade aparentemente não desejada por ninguém, e seu contraponto mal equilibrado entre possibilidade e necessidade que fazem do ato de escrever mais um possível cárcere nos estudos dos romances.

Chegou-se, por meio das reflexões empreendidas, à conclusão de que o processo do qual os narradores se imbuíam para a construção de suas diferentes obras alternaram momentos de aparente liberdade e ímpeto aprisionador. Destaque para as especificidades de cada romance, sem que, com isso, se pretenda criar uma estratificação qualitativa entre eles.

No caso de *Caetés*, o desejo inicial cede lugar à desistência. Desde o início, ficava claro que o narrador tinha dificuldade em tratar de enredo repleto de coisas não observadas e sentidas. Com a evolução do enredo, compreender-se caeté esvaziou o fazer literário.

Em *São Bernardo*, o plano inicial de feitura do livro e a metade dele encerravam a ideia de liberdade, deliberação, vontade de fazer. À medida que as memórias recebem conotação diferenciada e o tempo narrativo se esgarça para dar lugar ao psicológico, a atividade é tomada de um impulso incontrolado, um remoer de lembranças atordoante e reconstrutor. Paulo Honório é tomado de um ímpeto diferenciado daquele que movia o homem dínamo. O homem de ação é substituído pelo homem reflexivo eivado de emoções indefiníveis que o agitam. Escrever amalgama vontade e impulso.

Por sua vez, Luís da Silva sofisticada, ainda que sem intenção declarada, o labirinto de lembranças e fatos em que se embarça. Apesar dos dilemas interiores, o processo de escritura profissional, antes tranquilo no que se refere ao resultado, empaca, impedindo ao trabalhador a execução de atividades tidas anteriormente como simples. Ao mesmo tempo, tem-se conhecimento de produções renegadas da juventude e, por conta de poucos trechos como fissuras no conjunto, a ideia de que o livro que temos em mãos era

aquele sobre o qual a ideia o atormentava dias e dias. Pensamento e escrita intercambiam-se num fazer tortuoso. O habitual saiu de cena em favor do abismo interior.

A atividade escrita poderia ser tida como libertadora. Aos olhos de Sartre, estabelece um dialogismo voluntário entre autor e leitor, conferindo ao primeiro a capacidade de trazer à sociedade a consciência infeliz de si mesma, possibilitando os avatares da consciência pesada do escritor, por conta do mercado editorial e por conta de interesses a que teoricamente se subordina. Aos olhos dos narradores, são algemas das quais só João Valério conseguiu se livrar. Mas sem dúvida todos eles, sem que o notem, trazem à tona para discussão a questão da consciência infeliz, sendo Luís da Silva, o que mais se aproxima dessa discussão, ainda que seja pelo viés ambíguo do questionador do sistema que serve a ele deliberadamente, ainda que depois se ressinta do papel assumido.

A escrita revela-se, então, uma construção que se move na dualidade entre a vontade e a necessidade, o exercício da liberdade e o impulso aprisionador. Caminhando entre a pena e a libertação, encontra ponto de contato com a questão do cárcere, na medida em que ela tanto o refaz quanto o destrói.

Em busca de refletir o quanto os recursos narrativos poderiam ou não ser aprisionadores, escreveu-se o terceiro

capítulo, que buscou identificar peculiaridades nos três romances analisados. Não se dá mais espaço aos escritos dos narradores propriamente, mas aos livros em análise.

A partir do estudo individual e comparativo, tem-se que cada um deles é projeto estético diferenciado. Ainda que se possam valer de recursos similares, os romances apresentam características que os individualizam no conjunto da obra do autor, como se procurou demonstrar por meio da evolução do emprego dos diálogos, da composição dos personagens, dos espaços em interação, das peculiaridades temporais e rememorativas, da presença de ironia.

Assim, demonstrou-se que, em *Caetés*, a atmosfera da cidade pequena favorecia a proliferação de diálogos, que o ensimesmamento do narrador possibilitava a participação supostamente passiva dele nos eventos, enquanto seus pensamentos rodopiavam em outras frentes mais relevantes para ele.

Em termos políticos e econômicos, o perfil provinciano estimulava as relações ali manifestas. O empregado ocupa o lugar de amigo da família, participa das reuniões informais. Profissionais liberais, comerciantes e políticos encontram-se para jogar, beber e realizar acordos. Festas religiosas servem como mais uma oportunidade de sociabilidade.

Há cuidado extremo com as referências locais e

temporais, numa riqueza de nomes de ruas, praças e desfiar de dias, meses, horários. Predominam os tempos relacionados ao presente e às possibilidades futuras. Abundância das camadas eu pensante e actante e eu utópico.

Em *São Bernardo*, por sua vez, os diálogos encontram-se não só em número bastante reduzido, se comparados a *Caetés*, como também a técnica foi modificada, dando margem à imaginação quanto à interação propriamente, pois o que se tem, na maioria das vezes, é unicamente a voz autoritária de Paulo Honório, embora não se possa falar em monólogo. Assim, o espaço em que se passa a maior parte da ação, não mais o da cidade pequena, mas o da propriedade rural privada e produtiva estabelece simbiose entre seu papel na dinâmica de produção liberal e o discurso de seu proprietário, dono da fazenda, do descaroador, da serraria, da escola, da igreja, das pessoas que ali habitam e, metaforicamente, do discurso autorizado.

Se a insegurança de João Valério era notória nos diálogos travados, o mesmo não se pode dizer de Paulo Honório: homem enérgico e bom manejador do discurso em prol de seus objetivos. Não era eloquente, mas, em termos linguísticos, alcançava a maioria de seus intentos, fosse nas relações com funcionários da imprensa, com o padre, com os políticos locais, com os empregados, com os rivais. Quando a palavra não dava conta, era substituída pelos

favores de Casimiro Lopes e seu rifle. Em outras situações, tem suas trapaças chanceladas por intermédio do advogado. "Violências miúdas passam despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira" (Ramos, 2001b, p. 40). "Faça promessas, dr. Nogueira. Não adiante um vintém. O pagamento no fim, se eles forem honestos" (Ramos, 2001b, p. 45).

Em *São Bernardo*, há marcação temporal precisa na primeira metade, mas não obsessiva como no romance anterior. Surge em paralelo ao tempo histórico o psicológico, dotando a narrativa de certa nebulosidade imagética, confundindo realidade e fantasia, torpor causado pelo suicídio de Madalena. Imbricam-se as três diferentes instâncias imagéticas, numa atividade bem sucedida, que seria ainda mais intensificada no romance seguinte.

Angústia, ambientada na capital, deixa ao protagonista introspectivo o recurso contínuo ao monólogo interior. Em situações em que as pessoas não se ouvem ou ouvem mal ou dissimulam interesses, mais concentradas no estabelecimento das relações do que no teor delas, as palavras faladas picam e ferem. Luís da Silva prefere evitá-las.

O recurso coesivo da cadeia imagética entrelaçada a fatos, lembranças ou divagações traz sofisticação ao texto literário, dotando-o de mais um instrumento estético, que contém em si também elementos de conteúdo.

A ironia, seja ela retórica, *humoresque* ou romântica perpassa os romances, operando quebras na tensão estrutural trágica da existência. Ela propicia pequenas incisões risíveis nas tramas, tecendo um todo articulado entre humor e amargor, gotas de alívio na pressão reinante.

Pretendeu-se, assim, traçar novos caminhos analíticos para os estudos sobre Graciliano Ramos, contribuindo com diferentes leituras sobre o cárcere fractal, ramificado posteriormente em questões de teor e talhe narrativo. O relógio parado, a réstia que descia as paredes, os monturos, o quarto de pensão, o quintal, a propriedade, as construções em abismo, o romance histórico, a autobiografia. Forma e conteúdo unem-se num todo indivisível esculpindo os romances em complementaridade planejada. Superação dos projetos estéticos.

6. REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió, EDUFAL, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática. 1988.
- _____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Paula Danesi. Campinas, São Paulo: Verus Edit., 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP Editora, 1998.
- BAPTISTA, Ana Maria Haddad. *Tempo-memória no romance*. São Paulo: Catálise Editora, s/d.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed., 11ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad.: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Volume 1. Trad.: Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, EdUERJ, 2005.
- _____. *O Princípio Esperança*. Volume 2. Trad.: Werner Fuchs. Rio de Janeiro: Contraponto, EdUERJ, 2006.

- _____. *O Princípio Esperança*. Volume 3. Trad.: Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, EdUERJ, 2006.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1961.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. 16ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRANCO, Lucia Castelo. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994.
- BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica, volume 2. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL, 1977.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- CANDIDO, Antonio *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1980.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Edit. 34, 1992.
- CAPISTRANO, Renato Pardal Capistrano. *Sartre e o difícil curso da liberdade - aspectos narrativos em Os caminhos da liberdade*. 182f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Faculdade de Letras/UFRJ, 2012.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.

- CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecleá. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: EDUSP, 1994, pp. Xvii-XXXII.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- CRISTÓVÃO, Fernando. Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Edit. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 5ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ESTATÍSTICAS DO SÉCULO XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. 557 p.
- FLORENT, Adriana Coelho. Graciliano Ramos em seu tempo - O meio literário na era Vargas. São Paulo: Terceira Margem, 2011.
- FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Sobre a Intencionalidade da Política Industrializante do Brasil na Década de 30. *Revista de Economia Política*, vol. 23, nº 1 (89), janeiro-março/2003. Pp. 133-148.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- FRANZ, Marcelo. *A inquietude da memória: o significado do lembrar em romances de Vergílio Ferreira*. Florianópolis: Cidade Futura, 2006.

- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª Ed., São Paulo: Edit. 34, 2009.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GARBUGLIO, José Carlos et alii (org.). *Graciliano Ramos*. Coleção Escritores Brasileiros. Antologia & Estudos. São Paulo: Ática, 1987.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. Caetés: nossa gente é sem herói. Revista IEB, nº 47. São Paulo: EDUSP, set. 2008.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GONÇALVES, Rogério Gustavo. *Dialogismo e ironia em São Bernardo, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Edit. da UNESP, 2012.
- GUIMARÃES, Jubireval Alencar. *Graciliano Ramos e a fala das memórias*. Maceió: EDICULTE/SECULTE, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLANDA, Lourival. Reconsiderando a crítica literária. Revista FronteiraZ. São Paulo, nº 8, jul. de 2012. Disponível em <http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/ConvocadoLourivalHolanda-versaofinal.pdf>
- KIERKEGAARD, Søren . O desespero humano (Doença até à morte). 6ª ed.. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Porto: Livraria Tavares Martins, 1979.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. , 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. "O mundo à revelia". In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 71ª ed. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2001.

- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, São Paulo: Edit. da UNICAMP, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIMA, Yêdda Dias & REIS, Zenir Campos (coords.). *Catálogo de Manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- LINS, Ronaldo Lima. *A construção e a destruição do conhecimento*. Rio de Janeiro: Edit. UFRJ, 2009.
- _____. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia - O judaísmo libertário na Europa central (Um estudo de afinidade eletiva)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MALARD, Letícia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Edit. Itatiaia, 1976.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2000.

- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Minas Gerais: UFMG, 1992.
- MITROVITCH, Caroline. A "destruição construtiva" da história. *Revista Eletrônica Urutágua*. Disponível em <<http://www.urutagua.uem.br/007/07mitrovitch.htm>>. Acesso em 10dez.2013.
- MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *A ficção na realidade em São Bernardo*. Belo Horizonte: Nova Safra; Blumenau, SC: FURB, 1990.
- PINTO, João Pereira. *A liberdade em Graciliano Ramos*. Varginha (MG): Editora Alba, 2000.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Volume I: No caminho der Swann*. Trad.: Mário Quintana. 3ª ed., São Paulo: Globo, 2006.
- PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1975.
- RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: Confirmação Humana de uma Obra*. Civilização Brasileira, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 29ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.
- _____. *Angústia*. 11ª ed. São Paulo: Livraria

- Martins Editora, 1969.
- _____. *Alexandre e outros heróis*. 35ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1994.
- _____. *Infância*. 29ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *Insônia*. 27ª ed., Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.
- _____. *Linhas tortas*. 14ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1989.
- _____. *Memórias do cárcere*. Volume 1. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. *Memórias do cárcere*. Volume 2. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. *São Bernardo*. 71ª ed. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2001.
- _____. *Vidas secas*. 107ª ed., Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.
- _____. *Viventes das Alagoas*. 15ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1992.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- RICOEUR, Paul. *História e verdade*. Trad. F.A. Ribeiro. Rio de Janeiro - São Paulo: Companhia Editora Forense, 1968.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. 7ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ática, 1999.
- SENNA, Homero. *Revisão do Modernismo*. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos. Coleção Fortuna Crítica*, volume 2. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL, 1977.

SILVA, Aline Bezerra da. *Razão e discurso: conflitos da modernidade em São Bernardo*. 148f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

_____. A relação amorosa e os modos de (vi)ver a ética em Caetés. *Revista Garrafa*. Nº 20, jan-abr 2010.

_____. O desarranjo interior em *Vidas Secas*. *Revista Garrafa*. Nº 29, jan-mar 2013.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. "A Ficção Dramática de Graciliano Ramos". *Cenas Literárias: a Narrativa em Foco*, São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2001, 9-37.

_____. A desconstrução narrativa do discurso do poder em *Os sertões*. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/61076-1.pdf>. Acesso em: 10 ago.2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/ CPDOC, 1987.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Edit. da UFSC, 1989.

VIANNA, Lúcia Helena. "O grito amordaçado ou Graciliano Ramos e a desconstrução do romance burguês". In: *Limite. Anais do 3º Congresso da ABRALIC*. Volume 1, São Paulo: EDUSP, 1992, pp. 37-44.