

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA  
FACULDADE DE LETRAS

DARISLÂNIA DA SILVA ROCHA

**A ESCRITA DA ANGÚSTIA EM GRACILIANO: UMA LEITURA PSICANALÍTICA**

Maceió

2012

DARISLÂNIA DA SILVA ROCHA

**A ESCRITA DA ANGÚSTIA EM GRACILIANO: UMA LEITURA PSICANALÍTICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras e Linguística (Estudos Literários) do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientadora: Profa. Dra. Jerzuí Mendes Tôres Tomaz.

Maceió

2012

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**



R672e Rocha, Darislânia da Silva.  
A escrita da angústia em Graciliano: uma leitura psicanalítica / Darislânia da Silva Rocha. – 2012.  
148 f.

Orientadora: Jerzui Mendes Tôres Tomaz.  
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2012.

Bibliografia: f. 142-148.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. 4. Escrita. 5. Psicanálise. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

 UFAL	<b>UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS</b> <b>FACULDADE DE LETRAS</b> <b>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA</b>	 PPGL
---	--	---

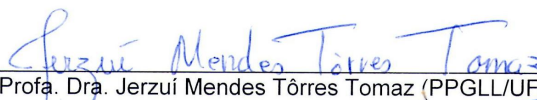
## TERMO DE APROVAÇÃO

**DARISLÂNIA DA SILVA ROCHA**

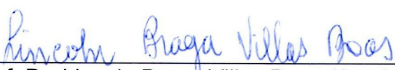
Título do trabalho: "A ESCRITA DA ANGÚSTIA EM GRACILIANO: UMA LEITURA PSICANALÍTICA"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Jerzui Mendes Torres Tomaz (PPGL/UFAL)

Examinadores:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lincoln Braga Villas Boas (Academia de Polícia de Alagoas)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Isabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGL/UFAL)

Maceió, 01 de novembro de 2012.

A Djalma Rocha, querido pai, que constantemente me  
confronta com o limite inerente à existência humana.  
A Pedro, Gustavo e Isabela, que em meio a brincadeiras e  
desejos infantis me fazem acreditar na vida.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Aparecida Rocha, e à minha irmã, Djailma Rocha, que direta ou indiretamente foram essenciais à elaboração deste trabalho.

A Pollyanna Bernardes, grande amiga, que, diante da minha angústia, esforçou-se para tornar a *pena* um objeto “menos pesado”.

À Profa. Dra. Jerzú Tomaz, mestra querida, que me acompanhou pacientemente nesta jornada e conseguiu respeitar o *meu* momento.

À Profa. Dra. Izabel Brandão, pelas valiosas considerações no momento da Qualificação, imprescindíveis para o enriquecimento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcos Serafim, pela leitura e contribuição oferecida.

À Profa. Dra. Heloisa Melo, pela brilhante avaliação, revisão e correção final deste trabalho.

À FAPEAL, pelo financiamento à pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo identificar nos romances *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, o papel desempenhado pela escrita, uma vez que os romances em questão nos apresentam personagens-narradoras que testemunham a dor, as perdas e a angústia por meio da fala e da escrita de um livro. Sustenta-se a hipótese de que o ato narrativo dos protagonistas Paulo Honório e Luís da Silva aponta para a força que a palavra possui e para a possibilidade de construir a partir da angústia e do sofrimento. Utilizando como referencial teórico basilar para a análise o arcabouço teórico psicanalítico, pretende-se mostrar que o ato de testemunho/narração possibilitado pela escrita leva o sujeito a suportar as grandes perdas e dificuldades da sua existência, numa alternativa sublimatória, que oferece vida e prazer libidinal, em lugar da morte e do aniquilamento do sujeito.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Graciliano Ramos. Psicanálise. Escrita

## ABSTRACT

The purpose of this MA thesis is to identify the role of the writing process in the novels *São Bernardo* (1934) and *Angústia* (1936), by Graciliano Ramos. In such novels, the first-person narrator/character experiences pain, grief and anguish, and expresses these feelings in the written word and in the very act of writing a book. We work on the hypothesis that the narrative act of the protagonists Paulo Honório and Luís da Silva points to the strength of the written word and to the possibility of creating from anguish and from grief. We focus on psychoanalysis as theoretical perspective, aiming to show that the act of expressing experience and the act of narrating – enabled by the act of writing – help the subject bear great losses and difficulties, in sublimation, which is an alternative that offers life and libidinal pleasure, instead of death and annihilation of the subject.

**Keywords:** Brazilian Literature. Graciliano Ramos. Psychoanalysis. Writing.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
<b>1 DO ASSASSINATO À CRIAÇÃO: DOIS DESTINOS PARA UMA ANGÚSTIA</b>	<b>12</b>
1.1 <i>Angústia</i> : o discurso de um eu angustiado .....	12
1.2 A angústia em <i>Angústia</i> .....	30
1.3 Possíveis destinos da angústia.....	48
<b>2 MORTE, ESCRITA E SUBLIMAÇÃO: A REORDENAÇÃO DO QUE SOBROU, EM SÃO BERNARDO.....</b>	<b>59</b>
2.1 A linguagem e o humano em Graciliano Ramos.....	59
2.2 A palavra como instrumento de poder.....	67
2.3 A influência de Madalena no universo de Paulo Honório .....	81
2.4 <i>São Bernardo</i> , um livro de Paulo Honório .....	96
<b>3 DESTINO E DESEJO, O TRÁGICO NA LITERATURA E NA PSICANÁLISE</b>	<b>103</b>
3.1 Trágico, desejo e pulsão de morte .....	103
3.2 O trágico na narrativa de Graciliano Ramos.....	114
3.3 A escrita do trágico .....	132
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>142</b>

## INTRODUÇÃO

Sabemos que a arte literária abre caminho para a investigação acerca da condição humana, uma vez que, ao discorrer sobre o ser de linguagem, o texto escrito desnuda o humano, explora seus sentimentos mais indecifráveis, perpassa os medos, as fantasias, os mistérios, os desencontros e os desejos próprios do ser falante.

Por meio do efeito catártico da narrativa e do poder “aliviador” da palavra, a escrita literária consegue exprimir aquilo que há de essencial no humano, indo do sublime ao trágico, da sedução à destruição. O estranhamento próprio às narrativas e o desequilíbrio que estas geralmente causam nos seus leitores são devidos ao traço subversivo e ao caráter transgressor da criação, que possibilita as mais diferentes reflexões a respeito das particularidades da existência humana.

Podemos afirmar que a literatura se configura como uma representação do real vivido, do humano em todas as suas nuances e possibilidades. Trata-se da fantasia substituindo, de alguma forma, a realidade. A partir de sua arte escrita, o autor simboliza por meio da palavra aquilo que não é dito de outra forma, ou seja, é através da arte que o autor “se liberta”, dando voz a questões que, invariavelmente, inquietam-no.

Assim, ao criar diferentes personagens, o autor sonda aspectos inerentes ao ser humano, às suas motivações e ao desejo<sup>1</sup> que perpassa e conduz a sua existência. A caracterização, as falas e também os atos/ações das personagens produzem no leitor visões, pensamentos e percepções com os quais este se horroriza e, simultaneamente, identifica-se, exibindo a imprevisibilidade do humano e a implacável impossibilidade de prever seus atos e reações.

Ao buscar no texto literário suporte para o entendimento da psique humana, percebe-se que o arcabouço teórico psicanalítico apresenta-se como uma ferramenta de inestimável valor. O diálogo entre literatura e psicanálise possibilita um olhar diferenciado sobre o texto artístico, enriquecendo tanto os estudos literários quanto a reflexão psicanalítica sobre o inconsciente. Incrementam-se, pois, os estudos e pesquisas que investigam a vida psíquica do ser humano e também os estudos acerca da produção artística.

A presente pesquisa tem por objetivo identificar em *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, o papel desempenhado pela escrita, uma vez que os romances

---

<sup>1</sup> Na concepção freudiana, o *desejo* é um dos polos do conflito defensivo. Laplanche e Pontalis afirmam que o desejo inconsciente tende a se realizar restabelecendo, segundo as leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação. O desejo, portanto, refere-se à falta que nos coloca em busca de um objeto perdido. Somos, inevitavelmente, sujeitos desejantes (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 113 – 114).

em questão nos apresentam personagens-narradoras que testemunham a dor, as perdas e a angústia por meio da fala e da escrita de um livro. Parte-se da hipótese de que o ato narrativo dos protagonistas Paulo Honório e Luís da Silva aponta para a força que a palavra possui e para a possibilidade de criação a partir da angústia e do sofrimento.

Nesse sentido, sustentamos que o ato de criação/narração abre portas para um novo saber, transformado pelo universo simbólico e pela possibilidade de arquitetar sentidos e significados diversos sobre um dado acontecimento/sentimento. É por meio do testemunho/narração que o sujeito suporta as grandes perdas e dificuldades da sua existência, numa alternativa sublimatória, que oferece vida e prazer libidinal, em lugar da morte e do aniquilamento do sujeito.

A opção pelas obras do Mestre Graça deve-se principalmente ao interesse que este autor apresenta pela exploração da psique humana, num meticuloso mergulho na alma e na imprevisibilidade do *falasser* (ser de linguagem). Inferimos ainda que nas suas produções Graciliano Ramos, intuitivamente, discorre sobre o caráter (re)criador e sublimatório da arte escrita, não sendo ao acaso que os protagonistas de seus três primeiros romances – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) – encontram-se envolvidos na construção de narrativas. Sendo assim, à medida que Mestre Graça se faz sujeito a partir de sua arte, ele oferece às suas personagens a opção de se (re)fazerem por meio da escrita.

A densidade psicológica das personagens, bem como a afirmação psicanalítica de que o inconsciente obedece a leis análogas às leis linguísticas, justifica a escolha do referencial teórico psicanalítico como base para esta pesquisa. Os principais conceitos psicanalíticos utilizados para a análise são os de *desejo*, *angústia*, *pulsão de morte*, *trágico* e *sublimação*, que serão explicitados à medida que surgirem no trabalho.

A presente pesquisa encontra-se subdivida em três capítulos. No primeiro, intitulado *Do assassinato à criação: dois destinos para uma angústia*, fazemos uma análise do romance *Angústia* (1936), procurando mostrar de que forma Graciliano expõe em sua escrita dois destinos diferentes para a angústia que perpassa a existência do protagonista Luís da Silva. Trata-se de um destino destrutivo, ligado ao conceito psicanalítico de passagem ao ato, e outro criador, correlacionado àquilo que, em psicanálise, chamamos de sublimação.

Já no segundo capítulo, *Morte, escrita e sublimação: a reordenação do que sobrou, em São Bernardo*, desenvolvemos a leitura de *São Bernardo* (1934), a fim de identificar de que forma, nesse romance específico, a palavra aparece como um instrumento de poder. Importante ressaltar que o protagonista do romance, Paulo Honório, detentor do poder advindo da conquista de bens materiais, não adquire o poder de *logos*, encarnado pela figura

da personagem Madalena. Com o suicídio da esposa, o protagonista em foco busca na escrita das memórias refúgio para a sua dor, o que enfatiza o efeito catártico da escrita.

No terceiro e último capítulo, *Destino e desejo: o trágico na literatura e na psicanálise*, procuramos correlacionar o conceito de trágico na literatura com o conceito de trágico evidenciado pela psicanálise, trazendo à baila os conceitos de *desejo* e *pulsão de morte*. Lembramos que, para os estudos literários, o trágico relaciona-se ao conceito de destino, enquanto para a psicanálise, encontra-se ligado ao conceito de desejo. Como se vê, as duas áreas de conhecimento mantêm a ideia de trágico diretamente relacionada a algo do qual o sujeito não consegue se desvencilhar.

Além disso, ao longo da pesquisa, salientamos que a noção de trágico encontra-se inscrita nas duas obras estudadas, evidenciando que o sujeito, a fim de viver em sociedade, submete-se às suas leis e não pode se realizar de forma livre e completa. O destino e o desejo do ser de linguagem se encontram, pois, entrelaçados, o que ratifica a ideia de que existe uma força maior que comanda os atos e as ações do sujeito.

Nas considerações finais são expostas as conclusões às quais chegamos a partir deste estudo, apontando que a escrita aparece nos romances de Graciliano Ramos como forma de sublimação, e oferece aos protagonistas Luís da Silva e Paulo Honório alternativas diferentes diante do sofrimento sentido.

Vale dizer ainda que é a linguagem enxuta, direta e concisa de Graciliano Ramos, bem como a marcante subordinação do mundo exterior ao drama íntimo das personagens-narradoras que são decifradas neste estudo, uma vez que “[...] é a linguagem, a palavra magistralmente manipulada pelo escritor alagoano, que concretiza todas as leituras que possam ser feitas do romance: a social, a psicanalítica e tantas outras” (MORAES, 2006, p. 152 – 153).

Ao lançar luz sobre o papel da narração na construção ficcional do autor alagoano, pretendemos apontar para a força/prestígio da criação, ratificando o caráter libertador da escrita e a grandiosa força que a palavra possui: “Se ao humano é inevitável o deslocamento, a errância, a condição de exílio, o desconhecimento de si, a arte oferece, em contrapartida, a possibilidade de dizer o indizível, representar o irrepresentável” (TOMAZ, 2008, p. 11).

Além disso, pretendemos dar relevo às obras de Graciliano Ramos, uma vez que este autor manipula a linguagem com maestria, dando voz a seres socialmente marginalizados e exibindo de forma direta e enxuta a tragicidade inerente à vida humana.

# 1 DO ASSASSINATO À CRIAÇÃO: DOIS DESTINOS PARA UMA ANGÚSTIA

*A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.*

*Gabriel García Márques*

## 1.1 *Angústia: o discurso de um eu angustiado*

Àquele que escreve é impossível falar de algo que se afaste completamente dele mesmo. Inevitavelmente, a escrita traz a marca do autor, daquilo que o inquieta, do que o incomoda. Por meio da representação literária, o autor expressa o que de outra forma seria irrepresentável, (re)inventando a realidade e transformando em arte aquilo que o perturba.

Assinala-se que para se analisar uma narrativa de ficção, é importante atentar para os seus elementos estruturais, os recursos linguísticos utilizados pelo escritor para o desenvolvimento de uma escrita intencional acerca de determinado tema. São os elementos estruturais que marcam singularmente cada autor, compõem a sua forma particular de escrever e abordar os fatos, ou seja, constroem o seu estilo. Nos termos de Otto Carpeaux, estilo é “[...] escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido; entre o que deve perecer e o que deve sobreviver” (1988, p. 193).

Antoine Compagnon, por sua vez, ensina que o estilo é uma variação formal feita a partir de um conteúdo relativamente estável. São os traços característicos de uma obra que, muitas vezes, permitem o reconhecimento de um dado autor e a escolha entre várias escrituras: “Para que haja estilo, é preciso que haja várias maneiras de dizer a mesma coisa: é este o princípio. O estilo significa uma escolha entre diferentes maneiras de dizer a mesma coisa” (COMPAGNON, 1999, p. 187).

O estilo é, pois, a escolha de uma forma específica de escrever, configurando-se como a marca de um dado autor. Como já dito, para que o estilo exista, é necessário que haja formas diferentes para abordar assuntos semelhantes, mas não perfeitamente idênticos. Tal possibilidade abre espaço para que cada autor “escolha” o seu caminho, a depender de suas próprias motivações, uma vez que a marca do estilo advém do Real<sup>2</sup>, que sempre se reinscreve.

---

<sup>2</sup> De acordo com a psicanálise, o Real (grafa-se com maiúscula) é aquilo que não pode ser dito, simbolizado ou compreendido, e ainda assim não cessa de não se inscrever. Definido como impossível, o Real é algo que nos escapa, que se associa ao indizível e ao inefável, pois se encontra excluído da cadeia discursiva (CHEMAMA, 1995).

A obra literária está verdadeiramente embebida pelo “desassossego” do artista, que a toma como uma alternativa capaz de “libertá-lo” do mundo tal como ele se apresenta, fazendo da arte amparo e possibilidade de construção de uma nova realidade. A questão do estilo está, portanto, ligada à repetição dos mesmos aspectos, à norma, ao mesmo tempo em que se imbrica à diferença e ao desvio.

Nesse sentido, o estilo do autor alagoano Graciliano Ramos é marcado pela meticulosidade, pelo combate aos excessos, pela busca de um texto limpo e claro. Sua linguagem é enxuta, direta, sem rodeios nem excessos. Suas descrições e metáforas complementam-se, formando um todo completo, uma unidade.

Além disso, o texto de Mestre Graça é resultado de uma escrita ao mesmo tempo regional e universal, clássica e transgressora, que reflete tanto questões sociais quanto o drama íntimo de suas personagens. Corroborando essa ideia, Sérgio Silva afirma que o estilo do escritor está nos intervalos, entre a escrita da realidade social e as reflexões acerca do psiquismo humano:

[...] sua escrita [é levada] da realidade social ao psiquismo humano, da miséria nordestina à sua própria miséria, dos sintomas de suas personagens aos sintomas dele próprio, Graciliano Ramos. *Não há nada totalmente fora, nem totalmente dentro, porque o estilo do escritor está no intervalo desses lugares, no registro da travessia, no deslocamento, no abalo* (2006, p. 34, grifos meus).

Desde seu primeiro romance, *Caetés* (1933), Graciliano Ramos expõe aspectos da condição humana, num realismo crítico e pessimista que não aponta saídas a João Valério, que ora se inquieta com o adultério cometido, ora não confere importância ao marido de Luísa: “Quanto a mim nem me lembrava de Adrião. Se às vezes me espicaçavam alguns espinhos, defendia-me com desespero. Que culpa tive eu? Certamente era melhor que não existisse aquela paixão: mas desde que existia, paciência, eu não podia arrancá-la” (RAMOS, 1989, p. 150).<sup>3</sup>

Algo parecido acontece em *São Bernardo* (1934), romance no qual o narrador Paulo Honório permanece solitário na fazenda que ele tanto quis possuir, conquistada por meios escusos. A marca do narrador do seu segundo romance é a rudeza de um homem que passa a vida buscando acumular bens materiais e termina solitário, decadente, procurando no ato de escrever um refúgio para a solidão e a derrota: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou

---

<sup>3</sup> Os excertos dos romances de Graciliano Ramos estão identificados no corpo do texto, a partir daqui, apenas pelas iniciais CAT (*Caetés*), SB (*São Bernardo*), ANG (*Angústia*) e VS (*Vidas Secas*), seguidas pela indicação da página. As referências completas encontram-se ao final do trabalho.

um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens” (SB, p. 247).

A construção do protagonista Paulo Honório difere da forma como é elaborada a personagem principal de *Angústia* (1936), terceiro romance do escritor alagoano. Luís da Silva sente-se como um sujeito pequeno e invisível, um “percevejo social”, acuado, cabisbaixo, recebendo ordens dos outros: “Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (ANG, p. 37).

Apesar da consideração acima, podemos afirmar que as duas personagens encontram-se interligadas por traços comuns às demais personagens de Graciliano Ramos: a revolta, a nostalgia, a solidão e a inadaptação frente às situações da vida, temas recorrentes na obra do autor. “Com efeito, o material desse classicista é bem estranho: é o mundo inferior; às mais das vezes, o mundo infernal. Lá, as almas são caçadas por um turbilhão demoníaco de angústias, como as almas no átrio do inferno de Dante [...]” (CARPEAUX, 1988, p. 193).

Assim, o romance *Angústia* gira em torno da dor e do sofrimento da personagem principal, que também é o narrador da história. A narrativa de Luís da Silva surge por meio de constantes associações mentais e é construída a partir de reiteradas incursões no passado, numa mistura entre o tempo da memória e o tempo cronológico.

Em *Angústia*, a trama retrata o drama íntimo de Luís da Silva, seu abismo interior, configurando-se como uma das obras mais inquietantes do autor alagoano: “Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado” (ANG, p. 27).

No livro *A ponta do novelo* (1983), Lúcia Helena Carvalho salienta que *Angústia* ocupa um lugar subalterno na fortuna crítica de Graciliano Ramos. Segundo a autora, essa questão deve-se ao fato de o texto instaurar, no contexto dos romances do autor, o princípio da diferença. A forma como foi construído o romance teria, pois, um caráter de vanguarda, o que causa estranhamento no cenário literário da década de 30:

Deve-se considerar, no entanto, que ao tempo de sua publicação (1936), assim como nas três décadas que se lhe seguem, nem o autor nem a crítica se encontravam preparados para absorver tamanha carga de estranhamento. À dominante objetividade neo-realista que então vigorava, e cuja melhor realização se encontra exatamente em *Vidas Secas* (1938), vem juntar-se o fato de a nossa crítica exercer-se basicamente segundo critérios intuitivos,

desamparada de procedimentos seguros de análise, capazes de absorver ‘excessos’ e ‘defeitos’ de textos mais insólitos (CARVALHO, 1983, p. 21).

Importante mencionar que, na tessitura de *Angústia*, Luís da Silva é um homem sem grandes posses, que não gasta sua vida tentando conquistar bens e riquezas: vive insatisfeito com o que possui, incomodado com aqueles que têm algo mais. Logo nas primeiras páginas do narrativa, em meio às próprias recordações, Luís da Silva faz-nos pensar que, ao contrário de Paulo Honório, o narrador tem dificuldade de lidar com questões financeiras e de posse, como pode ser observado na fala a seguir:

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, 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 bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso (ANG, p. 23, grifos meus).

A insatisfação de Luís da Silva frente ao mundo e às pessoas interioriza-se, sendo motivo de enclausuramento e de angústia<sup>4</sup>: “Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados *que me desprezam porque sou um pobre diabo*” (ANG, p. 22, grifos meus). Assim, enquanto Paulo Honório parece representar o poder da propriedade, Luís da Silva se aproxima do fracasso e da frustração humana: “Se Paulo Honório e a sombra sinistra que o segue como rastro incorporam e alienam o sistema, Luís da Silva ao sistema se entrega, passivo, compensatório, nostálgico do paraíso perdido” (ARAÚJO, 2008, p. 55).

Ao fazer referência ao narrador de *Angústia*, Marcos Serafim compara-o a Fabiano — protagonista de *Vidas Secas* (1938) —, atribuindo-lhe o conceito de “retirante”. O autor justifica esta imputação ao fato de Luís da Silva “[...] estar na fronteira das realidades opostas, assustado, acuado, vivendo pelos restos das lembranças de um mundo que às vezes aflora, às vezes entra em conflito com a realidade imediata” (SERAFIM, 2006, p. 130).

João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano são, portanto, personagens de Graciliano Ramos que sucumbem ao caos social e vivenciam situações de dor e perda, exibindo assim, o lado trágico<sup>5</sup> do existir. Trata-se, portanto, de personagens em constante

<sup>4</sup> O conceito de *angústia*, segundo a abordagem psicanalítica, será problematizado ao longo deste capítulo.

<sup>5</sup> Maiores esclarecimentos acerca do conceito de *trágico* podem ser encontrados no terceiro capítulo do presente trabalho.



conflito com o mundo e consigo mesmas. A excelência de Graciliano Ramos consiste em nos mostrar coerentemente que a existência humana padece, ou seja, ela não é “heroica”, uma vez que o jogo da vida é arriscado e limitado e, por diversas vezes, o ser humano se mostra inapto a “jogá-lo”.

Em outras palavras, em Graciliano Ramos encontramos o dilaceramento humano, a luta da humanidade contra ela mesma, uma vez que é incapaz de abolir a morte, a finitude, de lutar contra o próprio destino.<sup>6</sup> Assinalamos que a existência humana é limitada no tempo, no espaço e também diante do Outro<sup>7</sup>, o que origina dor e sofrimento ao ser de linguagem:

O sentimento trágico entra na experiência humana quando o homem atinge a consciência da singularidade de sua própria existência. As grandes obras da literatura testemunham que o ser humano não pode ascender à consciência de seu próprio destino, senão na dor de uma ferida que o dilacera em seu próprio ser (ROSA E SILVA, 2004, p. 43).

Importante ressaltar que quando nos referimos ao trágico equiparamos aquilo que é considerado trágico na literatura com o trágico evidenciado pela ciência psicanalítica, uma vez que ser trágico é, sobretudo, ser humano. Lembremos que o trágico na arte literária reside na oposição entre a liberdade e a necessidade de lutar contra um destino implacável, enquanto que para a psicanálise a ideia de trágico refere-se à impossibilidade do sujeito de fugir do próprio desejo. A marca do trágico está, portanto, no conflito entre duas forças opostas e inconciliáveis.

Assim, ao tratar de seres que se encontram à margem da sociedade, mergulhando na sua alma e exibindo seu caráter trágico, Graciliano Ramos expõe a desordem e o desamparo no qual o ser humano encontra-se imerso. Em *O mal-estar na civilização* (1930) Sigmund Freud fala acerca do desamparo humano, referindo-se ao fato de o sujeito ser marcado pela incompletude<sup>8</sup> – fato que gera a necessidade constante de ser amado – e também atravessado pelo *inconsciente*, capítulo censurado da sua história.

---

<sup>6</sup> Para a psicanálise, o *destino* refere-se ao poder, seja ele da cultura ou da própria natureza, que se impõe ao humano. Encontra-se intrinsecamente relacionado à ideia de trágico e de desejo, caracterizando a impotência do sujeito diante de uma realidade da qual não pode se desvencilhar.

<sup>7</sup> Ao aplicar o conceito de nó borromeu à psicanálise, Jacques Lacan propõe três dimensões para o funcionamento dos discursos, a saber, *Real, Simbólica, Imaginária* – RSI. O registro do Simbólico refere-se ao campo da linguagem, que antecede e ampara o sujeito. Necessário dizer que, para Lacan, o conceito de Outro (lê-se grande outro) confunde-se com a ordem da linguagem e aponta para algo que anteriormente e exteriormente determina o sujeito.

<sup>8</sup> Para a psicanálise, o ser humano é irremediavelmente incompleto. Há sempre algo que falta ao sujeito e esta falta não pode ser preenchida. É exatamente porque algo lhe falta, que o sujeito deseja: “[...] ao longo de nossa existência, estaremos, felizmente, em estado de carência. Digo felizmente, porque essa carência, vazio sempre futuro que atíça o desejo, é sinônimo de vida” (NASIO, 1997, p. 35).

A farsa narcísica, ou seja, a ideia da possível completude humana e de que o ser humano é senhor de si mesmo é, assim, desfeita, uma vez que o sujeito da psicanálise necessita do Outro para se constituir: “[...] ele [o humano] se tornou dependente, de uma forma muito perigosa, de uma parte do mundo externo, isto é, de seu objeto de amor escolhido, expondo-se a um sofrimento extremo, caso fosse rejeitado por esse objeto ou o perdesse através da infidelidade ou da morte” (FREUD, 1930, p. 107).

Em seu projeto estético-literário, Graciliano Ramos geralmente confronta as suas personagens com um *destino* inexorável, do qual elas não conseguem se desvencilhar, o que exhibe a tragicidade da existência humana, bem como sua incompletude. A escritura do autor alagoano é marcada, portanto, pela limitação humana diante da morte, da perda, do vazio.

Especificamente no caso de *Angústia*, o referido escritor expõe a fragilidade humana e a limitada “liberdade” do ser de linguagem por meio da construção de um narrador em primeira pessoa cuja visão angustiada perpassa todo o romance e desemboca na impossibilidade de o sujeito fugir do próprio desejo:

*Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens:  
– Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isto, Seu Luís.  
Fora daí o silêncio, a indiferença. Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos (ANG, p. 38, grifos meus).*

No texto em foco, a trama ficcional está limitada à visão de um único sujeito, e seu sofrimento encontra-se imbricado a um discurso de teor delirante. As personagens descritas, os espaços, as metáforas e comparações convergem para um clima angustiante, próprio da personagem que narra: “O protagonista lança seu olhar sobre os outros e sobre a paisagem buscando o reflexo de sua própria imagem. O mundo então se apresenta aos seus olhos repleto de cacos de espelho, ora mais límpidos, ora distorcidos” (FERREIRA, 2005, p. 21).

No presente trabalho, denominamos de discurso delirante as constantes criações imaginárias do narrador, que o levam a ouvir, enxergar e pensar que vivencia determinada situação, para, em seguida, considerá-la inexistente: “Sentia um medo horrível e ao mesmo tempo desejava que um grito anunciasse qualquer acontecimento extraordinário. Aquele silêncio, aqueles rumores comuns, espantavam-me. *Seria tudo ilusão?*” (ANG, p. 213, grifos meus).

Assim, ao utilizar o monólogo interior de Luís da Silva, Graciliano Ramos aponta para a tentativa do sujeito de combater os próprios fantasmas<sup>9</sup>, as marcas psíquicas das quais é impossível fugir. Nas palavras do protagonista:

A cabeça pesava. Certamente... Sim, certamente era preciso dormir, ajudar a noite que não queria acabar. Tinha topado num buraco enorme, ia caindo nele, mas conseguira escapar agarrando-me às estacas de uma cerca e metendo as mãos na terra fofa. Esfregava os dedos. Para lá daquele buraco escuro havia um nevoeiro. Marina, d. Adélia, Seu Ramalho, Julião Tavares, tudo era nevoeiro (ANG, p. 209).

A esse respeito, Coelho (2009) afirma que a composição de *Angústia* oscila entre a descrição dos acontecimentos e o puro delírio, enfatizando que este possui duas perspectivas na trama romanesca, uma ligada à dor e ao sofrimento e a outra relativa à fuga e proteção: “O conflito, no plano individual, se apazigua no delírio, ao mesmo tempo fonte de sofrimento e proteção contra a realidade absurda” (p. 44).

Aliada ao discurso delirante, em *Angústia*, a descrição do ambiente também revela a dissonância interior da personagem-narradora, que descreve um espaço sujo e repleto de lixo, degradado e degradante. O mundo exterior assemelha-se, então, a Luís da Silva visto por dentro: despedaçado, descrente, sem ânimo e confiança na vida:

Fico de pé, encostado à mesa da sala de jantar, olhando a janela, a porta aberta, os degraus de cimento que dão para o quintal. *Água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira.* Por cima do muro baixo ao fundo veem-se pipas, montes de cisco e cacos de vidro, um homem triste que enche dornas sob um telheiro, uma mulher magra que lava garrafas (ANG, p. 34, grifos meus).

Na trama de *Angústia*, a voz do narrador Luís da Silva descreve a realidade de acordo com a sua dor, desejos e imaginação, exibindo uma gritante desarmonia da personagem com o mundo. Numa constante intersecção entre a realidade externa e a realidade psíquica, “Luís da Silva atenua as fronteiras entre o que apresenta como sua realidade exterior e sua interioridade” (FERREIRA, 2005, p. 27).

Como dito, na construção romanesca em questão estamos diante de uma ausência de demarcação entre realidade externa e vivência psíquica, o que faz pensar na diferenciação postulada, pela teoria psicanalítica, acerca da realidade psíquica e da realidade

---

<sup>9</sup> Segundo estudos psicanalíticos, os fantasmas são produções imaginárias que servem de suporte para o nosso desejo. É o fantasma quem guia a nossa existência e serve como uma espécie de mediador entre o desejo e os objetos da realidade externa. É correto afirmar, portanto, que todo desejo aponta para um fantasma.

concreta/material. Enquanto a realidade concreta diz respeito ao mundo da consciência, a realidade psíquica refere-se ao campo do *inconsciente*, do desejo, da fantasia, do sonho<sup>10</sup>, da pulsão<sup>11</sup>:

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; *em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicação de nossos órgãos sensoriais* (FREUD 1900, p. 637, grifos do autor).

Em *Angústia*, realidade externa e realidade psíquica estão de tal forma interligadas, que os pensamentos de Luís da Silva misturam-se com os fatos da realidade e a própria personagem tem dificuldade de diferenciar a realidade psíquica da realidade material: “Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. *Difícilmente poderia distinguir a realidade da ficção*” (ANG, p. 41, grifos meus).

Questões *inconscientes* retornam, e aparecem no texto por meio do discurso delirante do narrador, um discurso repleto de rasuras, lacunas e deformações: “Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece uma eternidade. *Está claro que todo o desarranjo é interior*” (ANG, p. 35, grifos meus).

O romance *Angústia* tem, então, como uma de suas principais características a focalização da realidade psíquica do sujeito, por meio do recurso do monólogo interior. O protagonista Luís da Silva narra à medida que suas lembranças surgem e não mantém uma sequência temporal cronológica: “À medida que nos aproximamos do fim da linha, as paradas são menos frequentes. Os postes cintados de branco passam correndo, o carro está quase vazio, as recordações da minha infância precipitam-se” (ANG, p. 26).

Lembremos que o tempo do inconsciente não é o tempo cronológico, mas sim um tempo que possui uma lógica própria e intrinsecamente relacionada ao desejo do sujeito. Em

<sup>10</sup> Para a teoria psicanalítica, o sonho é uma encenação do desejo inconsciente. Importante dizer que os sonhos se assemelham às produções artísticas, uma vez que ambos possuem um conteúdo latente, deformado, uma linguagem a ser decifrada.

<sup>11</sup> A *pulsão*, na psicanálise, é a energia fundamental que põe em funcionamento o aparelho psíquico. Fala-se de *pulsões* em lugar de *pulsão*. As *pulsões* são definidas como um conceito limite entre o somático e o psíquico. Em suas teorizações, Freud postula, inicialmente, dois tipos de pulsões – as pulsões de vida e as pulsões de auto-conservação (1914). Mais tarde, redefine estes conceitos e passa a falar de *pulsões de vida* e *pulsões de morte* (1920). As pulsões têm como fonte a excitação corporal e seu objetivo é levar o organismo a obter uma descarga pulsional, suprimindo a tensão. Têm caráter parcial e o objetivo almejado só pode ser atingido provisoriamente, ou seja, a satisfação pulsional nunca será completa.

virtude disso, as lembranças surgem de forma desordenada e, muitas vezes, o que se recorda é o detalhe, a aparente insignificância. O inconsciente subverte, portanto, a noção de tempo, uma vez que sua lógica não é cartesiana. No entanto, obedece fielmente às próprias leis e tem como força motriz o desejo.

Em *Angústia*, percebemos claramente a questão da atemporalidade inconsciente, caracterizada pelas constantes idas e vindas ao passado, bem como pela não-linearidade da obra, que começa pelo fim e para entender o seu início é necessário ler até a última página. Dito de outro modo, *Angústia* é um romance circular e, muitas vezes, somente ao final da leitura do livro é possível ao leitor compreender as questões apresentadas nas suas primeiras páginas. Esta circularidade dá a ideia de eternidade e aprisionamento:

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 (ANG, p. 21).

Uma vez que as lembranças do narrador são apresentadas entre idas e vindas ao passado, o ontem e o hoje caminham lado a lado, misturam-se, confundem o leitor, provavelmente por confundir a própria personagem. Dessa forma, o passado e suas ressonâncias atualizam-se, na medida em que Luís da Silva narra a própria história. Em outros termos, uma lembrança leva à outra, mesmo que ambas não aparentem ligação, num processo semelhante à associação livre<sup>12</sup>: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança — e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas” (ANG, p. 31).

Como já mencionado, *Angústia* é um romance narrado em primeira pessoa, por isso se perde a onisciência e a “certeza” do narrador em terceira pessoa e se mergulha na *suposta verdade* de Luís da Silva que, inevitavelmente, pode ser contestada: “As narrativas em primeira pessoa [...] submetem o leitor a uma incerteza bastante particular, pois o impossibilitam de se apoiar na autoridade de um narrador onisciente” (FERREIRA, 2005, p. 17).

Diante da possibilidade de contestar a “verdade” narrada, é importante assinalar que a Luís da Silva somente é possível enxergar os fatos/acontecimentos por meio da própria perspectiva, e a partir disso surgem as constantes criações imaginárias. Frisamos que aquilo que realmente conta para a compreensão da angústia que toma conta da personagem – e que

---

<sup>12</sup> Método terapêutico criado por Sigmund Freud que consiste no analisante exprimir indiscriminadamente ao analista quaisquer pensamentos que, por meio de um elemento dado ou de forma espontânea, vierem-lhe à mente, sem exercer sobre eles nenhum tipo de censura (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 38).

se inscreve tanto no *conteúdo* quanto na *forma* como o romance é escrito – é a sua própria verdade psíquica, que aparece na superfície e nas entrelinhas do texto, uma vez que a objetividade, do ponto de vista da verdade do protagonista, complementa-se na sua subjetividade.<sup>13</sup>

Importante dizer que a dimensão do engano e da dúvida é inevitável para os sujeitos submetidos à ordem simbólica, uma vez que não existe verdade absoluta e aquilo que se pode conhecer dela sempre deixa a desejar. Dito de outro modo, não há verdadeiro sem falso e a verdade tem estrutura de ficção. Assim, cabe ao leitor atento tentar desvendar a verdade velada, lembrando-se sempre que a verdade convoca a mentira e que ela nunca é evidente.

De acordo com Jacques Lacan, o ser de linguagem resulta da divisão entre o *saber* e a *verdade* e esta, por sua vez, tem estrutura de ficção porque passa pela linguagem, que também é ficção: “[...] nenhuma linguagem pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, uma vez que a verdade se funda pelo fato de que fala, e não dispõe de outro meio para fazê-lo” (LACAN, 1998c, p. 882).

Não se pode distinguir o “verdadeiro” do “falso” no relato do narrador de *Angústia*, até porque a verdade é sempre inconclusa e o que se pode conhecer dela é somente uma parte de um saber não acessível pela via da consciência. Assim, há sempre uma verdade em jogo, ainda que esta seja dissimulada, desviada.

Assinalamos, pois, que os acontecimentos narrados por Luís da Silva exprimem e exibem a dor e o sofrimento do narrador, a verdade do *inconsciente*, que o leva a cometer (ou fantasiar)<sup>14</sup> um crime como forma de inscrever-se no mundo, de sentir-se sujeito:

Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem (ANG, p. 195).

Assemelhando-se à ideia de destino inarredável, a morte de Julião Tavares parece ser, para Luís da Silva, um acontecimento inevitável: “Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. *Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego*” (ANG, p. 147, grifos meus).

O assassinato é, pois, visto como a única alternativa para que Luís da Silva se sinta um pouco livre do sofrimento que o invade. Esta ideia pode ser confirmada pela visão que o

<sup>13</sup> Devo esse argumento à Profa. Dra. Izabel de Fátima de O. Brandão.

<sup>14</sup> A ideia do crime como fantasia será discutida de forma mais detalhada ao longo deste capítulo.

narrador tem dos homicidas e pela forma como enaltece os assassinatos: “Um criminoso de morte era diferente, merecia consideração. Quando ele chegava à calçada, toda a gente se espregueira, abrindo caminho, e os olhos se arregalavam num pasmo quase religioso, mistura de aprovação e medo” (ANG, p. 155).

Vale destacar que, dos protagonistas de Graciliano Ramos, não é somente Luís da Silva quem valoriza o ato criminoso. De forma semelhante à personagem em foco, Fabiano de *Vidas Secas* (1938) também correlaciona o crime ao respeito e à dignidade. Assim, a personagem anteriormente mencionada, embora permita que o soldado amarelo siga seu caminho, pensa como seria mais digno ter se vingado dos maus-tratos sofridos na prisão:

Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas isto era melhor que acabar-se numa beira de caminho, assando no calor, a mulher e os filhos acabando-se também. *Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Aguentava zinco no lombo e não se vingava* (VS, p. 112, grifos meus).

Nesse sentido, podemos afirmar que a ideia de crime como atitude que traz dignidade e libertação é recorrente na escrita graciliânica, sendo percebida em mais de um dos seus romances: “*Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos*” (ANG, p. 163, grifos meus). No texto graciliânico esboça-se, então, a indiferenciação postulada pela psicanálise acerca do bem e do mal, do certo e do errado, do vício e da virtude, uma vez que a voz da personagem exhibe ambivalências referentes a estas questões.

No caso do romance *Angústia*, o homicídio impunha-se a Luís da Silva como uma necessidade. A angústia que tomou conta de seu ser e do seu mundo o fez enxergar o assassinato como saída e talvez alternativa de sobrevivência psíquica: “[...] como elemento de representação, o crime se manifesta, por outro lado, como figuração simbólica do gesto destruidor que o sujeito precisa cumprir para se dar a conhecer a si próprio [...]” (CARVALHO, 1983, p. 23).

Pode-se pensar que o assassinato é motivado por um desejo *inconsciente*, o que torna possível afirmar que Luís da Silva não conseguiria se livrar facilmente do projeto de assassinar seu antagonista: “Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. Se ele corresse pela estrada deserta, estaria tudo acabado” (ANG, p. 195). Sobre o possível assassinato de Julião Tavares, Moraes afirma que

[...] a morte de Julião Tavares representa para Luís da Silva a libertação de algo que o incomodava. Matá-lo significava que, mesmo por alguns instantes, ele, Luís da Silva, estaria acima dele, seria melhor que ele, pois havia sobrevivido a sua arrogância, sua superioridade (MORAES, 2006, p. 170).

Assinalamos ainda que, na obra em foco, Graciliano Ramos manipula as palavras de tal forma que a angústia da personagem parece emergir a cada instante, a cada parágrafo lido, contamina o cenário, as demais personagens e o próprio leitor. Dessa forma, todo o universo de *Angústia* é descrito a partir da visão degradante do narrador, o que pode ser corroborado pela descrição que este faz da criada Vitória: “A voz é áspera e desdentada. E, acompanhando a cadência, tremem as pelancas do pescoço engelhado como um pescoço de peru, tremem os pelos do buço e as duas verrugas escuras. É terrivelmente feia” (ANG, p. 43).

É por meio de escolhas lexicais precisas e geralmente ligadas ao campo semântico da escuridão e da opacidade (MORAES, 2006, p. 171) que o autor alagoano exhibe um *eu atormentado*, um narrador que sucumbe à realidade. Percebemos, assim, que é a visão angustiada do narrador que dá a perspectiva angustiante da obra.

Dito de outro modo, as cenas e imagens da realidade psíquica de Luís da Silva são constantemente exteriorizadas e aparecem como se fossem as cenas e imagens da realidade, uma vez que a construção de uma personagem que funciona como um sujeito-autor – confessando sua história por meio da narrativa – abre espaço para a dissolução dos limites entre a realidade psíquica e a realidade concreta.

A percepção que o protagonista de *Angústia* tem de si e do mundo é atravessada, então, pelo seu desejo, um desejo do qual tenta fugir e para o qual, simultaneamente, direciona-se. Como se vê, a escrita graciliânica traz à cena um eu trágico, encurralado frente ao próprio destino.

A experiência de Luís da Silva esbarra, pois, num limite inevitável e é sentida como fatalidade, uma vez que a personagem experimenta a ambiguidade que se revela no movimento dialético entre o saber e a ignorância, o destino e a liberdade, a necessidade e a possibilidade: “Se Marina voltasse... Por que não? Se voltasse esquecida inteiramente de Julião Tavares, seríamos felizes. *Absurdo pretender que uma pessoa passe a vida com os olhos fechados e vá abri-los exatamente na hora em que aparecemos diante dela*” (ANG, p. 111, grifos meus).

Destacamos ainda que, em *Angústia*, o contexto lexical utilizado pelo autor e a marca estilística de sua escritura, ao mesmo tempo em que determinam o clima angustiante da obra, abrem espaço para uma reflexão sobre o que há além da palavra, bem como sobre os



diferentes sentidos que podem ser dados ao material escrito: “O enigma [da escritura] está em toda parte porque o sentido, sempre postulado, está sempre ausente em sua plenitude. Ele só se dá em sua deformação, através de uma cadeia de significantes substitutivos, por sua vez também já substitutivos” (KOFMAN, 1996, p. 69).

Nessa perspectiva, é preciso deixar claro que por trás do discurso literário há sempre outro discurso, que adquire um significado particular no contato do leitor com o texto. Daí o cunho dissimulado da narrativa, cujo sentido mascarado/encoberto é revelado e ressignificado também através do fascínio que causa no leitor, bem como da fruição das fantasias *inconscientes* tanto daquele que escreve quanto daquele que lê:

Tecido que mascara e ao mesmo tempo revela, o texto se oferece sempre numa cena de representação, o que nos obriga a observar a *cena* e o *fundo da cena*, o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, pois o manifesto é sempre uma dissimulação, mascaramento do sentido do texto que nunca se oferece pleno e presente. É no ocultamento que o texto mostra o que ele esconde e que não se dá em nenhuma parte como presente (CARVALHO, 1983, p. 1, grifos da autora).

Ao buscar o *subtexto* do romance em questão, a partir do referencial psicanalítico, percebemos que a angústia de Luís da Silva é um dos elementos que conduz a narrativa e a torna densa, repleta de significados. O conceito de *angústia* adquire, então, importância para o entendimento da construção ficcional de Graciliano Ramos. “A angústia é um dos problemas fundamentais da existência humana, que todos nós, quando não somos interrogados sobre sua natureza, sabemos o que é; mas, uma vez interrogados, quase nada sabemos a seu respeito” (ROCHA, 2000, p. 16).

Segundo a teoria psicanalítica, a angústia apresenta-se como um sinal de perigo, que põe em movimento o recalque<sup>15</sup> e cuja sede real é o próprio ego<sup>16</sup>. O ego, como sede da angústia, não apenas a sofre, como também a produz como uma defesa contra uma situação traumatizante.

---

<sup>15</sup> Para a teoria psicanalítica, é o processo de recalque – por meio do qual se mantém inconscientes representações ligadas a uma dada pulsão – que funda o aparelho psíquico em inconsciente e consciente. Porém o processo de recalque não aniquila as representações recalçadas, que subsistem no inconsciente e podem retornar à consciência (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 430–435).

<sup>16</sup> A segunda tópica freudiana acerca do funcionamento do aparelho psíquico postula a existência de três instâncias: Id, Ego e Superego. O Ego possui partes conscientes e inconscientes e funciona como uma espécie de mediador entre os desejos do Id e as exigências do Superego. Além disso, do ponto de vista dinâmico, ele representa o polo defensivo da personalidade e surge como um fator de ligação dos processos psíquicos conscientes e inconscientes, sob a forma de sonhos, chistes e atos falhos (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 124 – 138).

A angústia é apresentada na teoria freudiana como um demarcado sinal de alarme, motivado pela necessidade do ego de se defender da iminência de um perigo, geralmente interno. Este afeto se apresenta, portanto, como uma reação à ameaça da perda, à ameaça de separação de um objeto amado e fortemente investido. A fala do narrador de *Angústia* assinala a concepção de perigo, da angústia como um sinal de alarme para o ego: “A ideia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. Tentei levantar-me, as pernas vergaram. Arrastei-me chorando, apalpando o chão, a procurar qualquer coisa” (ANG, p. 203).

A angústia tem um caráter de desprazer, aparece acompanhada de diferentes sensações físicas e está vinculada à presença de um fator histórico: “[...] a [angústia] surgiu originalmente como uma reação a um estado de perigo e é reproduzida sempre que um estado dessa espécie se repete” (FREUD, 1926 (1925), p. 131). Jacques Lacan, por sua vez, afirma que a angústia diz respeito a um afeto da ordem da perturbação e da estranheza, que tem estreita relação com o que é um sujeito, ou seja, com o seu assujeitamento ao Outro.

Pode-se afirmar que a angústia surge quando algo está por acontecer e esse algo apresenta a possibilidade da diferença na vida do sujeito angustiado. O que angustia é a possibilidade que o sujeito possui de efetivar suas possibilidades. Além disso, a angústia se diferencia do medo, pois não tem um objeto determinado. É, segundo Kierkegaard, “[...] a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (2011, p. 45). Trata-se do afeto que surge diante da liberdade, da possibilidade que o humano tem de escolher e, conseqüentemente, confrontar-se com o próprio destino/desejo.

Em *Angústia*, encontramos uma personagem assujeitada ao próprio desejo, que não consegue se desvencilhar daquilo que está posto como uma necessidade, a saber, aniquilar Julião Tavares. No romance em análise, o antagonista traz à cena as marcas irredutíveis do Real, fazendo surgir a angústia de Luís da Silva: “E divergi dele [de Julião Tavares], porque o achei horrivelmente antipático. *Ouviu-me atento e mostrou desejo de saber o que eu era.* Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada” (ANG, p. 56, grifos meus).

A partir da fala de Luís da Silva, podemos inferir que este se preocupa com a percepção que o Outro, representado por Julião Tavares, tem dele. É importante enfatizar nesse ponto que o sujeito se constrói diante do Outro que o antecede e tenta, a todo custo, corresponder à imagem inalcançável “esperada”. Nesse sentido, é possível afirmar que o sujeito, ao vir ao mundo, já encontra o Outro como referência, uma organização preexistente que suscita e solicita sua inscrição num determinado lugar psíquico: “O eu é referente ao

outro. O eu se constitui em relação ao outro. Ele é o seu correlato. O nível no qual o outro é vivido situa exatamente o nível no qual, literalmente, o eu existe para o sujeito” (LACAN, 1983, p. 63).

Uma vez que nasce alienado no desejo do Outro, o sujeito passa a vida se perguntando: “*O que é que o Outro espera de mim?*”, permanecendo aprisionado no olhar e nas expectativas daquele. Mesmo desempenhando um papel estruturante na constituição do sujeito, esse Outro é barrado, não-pleno e o seu desejo é o que vai constituir o desejo do próprio sujeito:

Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta e atravessar o corredor.

– Canalha!

E rangia os dentes, arrumava os papéis tremendo de raiva. *Tudo nele era posição, tudo dos outros* (ANG, p. 61, grifos meus).

Ao estabelecer uma relação fundamental entre a angústia e o desejo do Outro — que é, conforme já assinalado, a matriz do desejo do próprio sujeito —, Lacan insere o conceito de objeto *a*, ou objeto causa do desejo, que se constitui e opera como aquilo que falta ao sujeito.

Esse objeto *a*, algo que escapa na relação do sujeito com o Outro e é a única garantia da alteridade<sup>17</sup> do Outro, manifesta-se por meio da angústia, isto é, o objeto *a* somente intervém em correlação com a angústia. Nas palavras do próprio Lacan: “A manifestação mais flagrante desse objeto *a*, o sinal de sua intervenção, é a angústia” (LACAN, 2005, p. 98).

Assim, o objeto *a* — que não é um objeto da realidade concreta, mas insígnia de uma *falta* — refere-se a um objeto que não é da ordem do observável, um resto/resíduo que surge da relação do sujeito, marcado pelo significante, com o Outro. Resultante de uma situação de perda, o objeto *a* “[...] é um conjunto de fantasias, imagens, simulacros que envolvem o real do corpo do/a outro/a amado/a” (TOMAZ, 2001, p. 49).

Retomando a narrativa de Graciliano Ramos, no seu envolvimento com Marina, Luís da Silva idealiza uma mulher capaz de ocupar o lugar do objeto *a*. Essa mulher é construída aos poucos, pedaço por pedaço, conforme assinala o próprio narrador:

Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada [...] *Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras,*

<sup>17</sup> Entendemos por alteridade a qualidade daquilo que é do outro, estando no quadro da oposição identidade-diferença ou da oposição eu-outro.

*formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. Preguiçosa, ingrata, leviana* (ANG, p. 79, grifos meus).

A Marina idealizada, mistura de fascínio e repulsa, faz surgir em Luís da Silva o desejo adormecido, uma vez que o narrador afirma que o amor, para ele, é uma *coisa dolorosa, complicada e incompleta*: “E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse — novidade, *pois sempre fui alheio aos casos de sentimento*. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza” (ANG, p. 47, grifos meus).

Izabel Brandão (2006), ao fazer uma análise comparativa da Marina de Graciliano Ramos com a personagem Bichana de D. H. Lawrence<sup>18</sup>, discorre acerca do poder destrutivo da idealização do feminino. Muito embora o referencial teórico da autora não se coadune com o utilizado nesta dissertação, existem alguns pontos do artigo que enriquecem a reflexão aqui empreendida.

Tomando como base o fato de que toda e qualquer idealização inevitavelmente causa distorções, Brandão afirma que é a idealização de Marina que leva Luís da Silva a cometer um crime e, como consequência, destruir a própria vida, visto que não há perspectivas para o protagonista após o assassinato de Julião Tavares (2006, p. 112).

Importante mencionar que o processo de idealização leva o idealizador a perceber o semelhante como alguém cujos defeitos não têm relevância. Assim, o interesse que Luís da Silva tem por Marina está acima da racionalidade e a personagem desconsidera tudo aquilo que possa abalar a imagem de perfeição construída em torno do seu objeto de amor: “Essa imagem de Marina pertence ao universo do desejo de Luís, um homem cujas experiências com as mulheres, anteriores a ela, não ultrapassam o contexto da Rua da Lama, que é onde, ele revela depois, ela terminará” (BRANDÃO, 2006, p. 122).

É possível afirmar que o narrador atribui ao objeto amado luminosidade, brilho, “prazer vivo”, o que corrobora a ideia de que o objeto *a* é uma construção imaginária: “Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela” (ANG, p. 78-79). A Marina amada é dotada de qualidades e *quase* isenta de defeitos, construída a partir do desejo de Luís da Silva. Lembramos, nesse ponto, que esta “construção” do objeto amado é própria às escolhas amorosas do humano.

Assim, ao se dar conta do hiato existente entre a Marina idealizada e a Marina da realidade, Luís da Silva desestrutura-se e sofre, uma vez que a descoberta de que o objeto amado não corresponde às suas expectativas acarreta dor ao humano e a necessidade de

---

<sup>18</sup> O nome do romance de D. H. Lawrence é *Women in Love* (1921), traduzido para o português como *Mulheres apaixonadas*.

elaboração do luto<sup>19</sup> em torno da imagem construída: “Como a Marina real não se enquadra nos moldes do desejo expresso pela imagem distorcida, resta a Luís da Silva apenas o intenso sofrimento que culminará na morte de seu rival e na sua própria condenação” (BRANDÃO, 2006, p. 123).

Reassinalamos que, como fruto da impossibilidade, *o objeto causa do desejo* resiste à significação e tem sua tradução subjetiva na angústia: “A angústia, ensinou-nos Freud, desempenha em relação a algo a função de sinal. Digo que é um sinal relacionado com o que se passa em termos da relação do sujeito com o objeto *a*, em toda a sua generalidade” (LACAN, 2005, p. 98).

Dessa forma, Lacan afirma que a angústia não é sem objeto; o objeto da pulsão, objeto do desejo. Ela é um sinal que não engana; sinal de uma forma irreduzível sob a qual o Real se apresenta. Sendo da qualidade do impossível, o Real que não pode ser simbolizado é sinalizado pela angústia, que nos põe em contato com o objeto para sempre perdido.

Como se vê, a angústia coloca-nos diante da possibilidade de “perder” o objeto amado, de “perder” o objeto narcísico. Trata-se da ameaça de castração; uma castração simbólica<sup>20</sup>, que nos apresenta à nossa própria finitude e é condição indispensável para que se instaure a ordem do desejo. A angústia é, portanto, a suspeita de uma dor que está por vir, relacionada à ameaça da perda do objeto pulsional.

Importante destacar que a ideia de perder Marina assalta Luís da Silva quando este, ao voltar do trabalho *cheio de satisfação maluca*, após ter comprado um presente para a amada, flagra-a junto a Julião Tavares: “Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada” (ANG, p. 85, grifos meus).

Frisa-se que o Real é o lugar da angústia e é no Real que a angústia é experimentada. Este afeto surge, então, quando o sujeito depara-se com o Real, que é da ordem do inominável, de uma realidade desejante inacessível a qualquer simbolização: “Embora não possa ser representado pela fala nem simbolizado pela escrita, o Real, no entanto, não deixa

---

<sup>19</sup> Para a psicanálise, o luto é a reação à perda de um objeto amado e, portanto, eleito por uma escolha narcísica. Importante dizer que, no luto, podemos encontrar traços como desânimo profundo, perda de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar e inibição pelas atividades que antes despertavam interesse (FREUD, 1917, p. 245 – 263).

<sup>20</sup> A castração é o corte que cinde e dissocia o vínculo imaginário e narcísico entre a mãe e o filho. Este corte inscreve no sujeito a incompletude e a impossibilidade de ter tudo aquilo que deseja. Para Juan David Nasio: “[...] a castração é simbólica, e seu objeto imaginário. Isso quer dizer que ela é *a lei que rompe a ilusão de cada ser humano de se acreditar possuidor ou identificado com uma onipotência imaginária*” (1993, p. 38, grifos meus).

de ser dito nem deixa de ser inscrito, embora sua inscrição se faça num lugar onde não pode ser captada pelo sujeito” (ROCHA, 2000, p. 142).

Interessante mencionar que, assim como a noção de Real está relacionada ao conceito de angústia, também se encontra imbricada ao desenvolvimento da escrita. Diante daquilo que não cessa de não se inscrever, o sujeito escreve, a fim de bordejar o Real, de dizer o indizível, representar o irrepresentável. Apresenta-se, então, a escrita como uma alternativa de ordenar o caos pulsional instaurado pela angústia:

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. *Em todo o caso acompanharam-me por onde andei* (ANG, p. 56, grifos meus).

Indo além da perspectiva psicanalítica e analisando o conceito de angústia a partir de uma vertente filosófica, Zeferino Rocha afirma que a angústia marca a singularidade de nosso ser, acompanhando-nos em todos os momentos da vida. Ninguém dela consegue se esquivar, uma vez que é por meio da angústia que o humano se defronta com o limite próprio à existência:

Por trás de toda possibilidade se esconde sempre uma ameaça de insucesso, de fracasso e de morte. Nossa existência define-se, pela sua abertura ontológica, para inúmeras formas de possibilidades. No possível, tudo é possível e nada é impossível. Daí porque, onde há possibilidade, há e haverá sempre angústia (ROCHA, 2000, p. 18).

Destacamos que a representação literária da angústia está presente no romance das mais variadas formas, por meio de diversos acontecimentos que se encaixam uns aos outros e se voltam sempre para o mesmo ponto: o discurso do narrador. Nas palavras de Lúcia Helena Carvalho, “A narrativa gira em torno de seu próprio eixo, cumulando-se de séries de significantes entrecruzadas, fios que trançam a malha textual em superposições e deslizamentos de sentido e matizam o sentido de insuspeitada polissemia” (CARVALHO, 1983, p. 26).

É, então, o discurso de Luís da Silva que conduz e expõe a angústia, ao mesmo tempo em que este sentimento parece estar por trás dos acontecimentos mais relevantes da narrativa.

## 1.2 A angústia em *Angústia*

O fio temático do projeto estético-literário de Graciliano Ramos parece apontar para as mazelas humanas e sociais, a dor e o desamparo do ser de linguagem. Essa questão é constatada quando voltamos nosso olhar para as personagens, para as escolhas temáticas da escritura, uma vez que apontam para o fato de que a vida humana não pode ser isenta de dor, incerteza e desamparo. Para Sérgio Silva, a escrita do autor alagoano “[...] aponta para a estranheza provocada por um olhar que pode levar ao campo do medo, da angústia, do real. Surgem daí nuvens, névoa, neblina. Ou o invisível, o excesso de luz que ofusca” (2006, p. 14).

Destacamos, aqui, que a angústia – enquanto afeto próprio do ser de linguagem – permeia a obra de Graciliano Ramos. Angústia diante do medo, da perda e da incompletude. A angústia inscreve-se no texto do autor alagoano por meio da utilização de recursos variados, tais quais a repetição de temas, a circularidade da obra e a confrontação do sujeito com o próprio destino: “O que ficava era aquela gordura que se derramava pelas paredes. *Às vezes eu estava certo de que Julião Tavares tinha se calado, mas a voz não deixava de perseguir-me. Mexia-me, tossia. E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede, como uma corda*” (ANG, p. 104, grifos meus).

Num mundo prenhe de dor e abandono, Mestre Graça traz à luz a escrita, na tentativa de tornar suportável aquilo que produz dor, uma vez que esta também diz respeito a uma forma de resistir: “A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’, é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (BOSI, 2002, p. 130).

Voltando o nosso olhar para o texto de Graciliano, percebemos que para investigar de que forma a angústia inscreve-se em *Angústia* é preciso lançar um olhar atento para o protagonista Luís da Silva que, por meio da narrativa de sua história, exhibe um tormento avassalador e a descrença frente ao mundo e às pessoas: “Apalpei a carteira vazia, meti os dedos nos bolsos miúdos, vazios. *Sentia-me incompleto e sem ânimo de me aventurar sozinho por aquelas ruas esquisitas. Sentia-me fraco e desarmado*” (ANG, p. 126, grifos meus).

Os recursos estilísticos com os quais é construído o protagonista Luís da Silva possibilitam a percepção de um horizonte estreito, caracterizado pela falta de perspectiva quanto ao presente e ao futuro. Enleado em dívidas contraídas na compra de um enxoval para um casamento que não acontece, Luís da Silva narra sua existência em um mundo degradado pelo sofrimento, pela dor, pelo desamparo e pelo esfacelamento psíquico:

Não posso pagar o aluguel da casa. Dr. Gouveia aperta-me com bilhetes de cobrança. Bilhetes inúteis, mas Dr. Gouveia não compreende isto. Há também o homem da luz, o Moisés das prestações, uma promissória de quinhentos mil-réis, já reformulada. E coisas piores, muito piores (ANG, p. 22).

Numa narrativa na qual o cenário desaparece quase completamente e a cena que emerge é inteiramente ocupada por um homem singular e desamparado – o que submete todo o contexto ao drama íntimo do narrador –, Mestre Graça tematiza a dor, o desamparo, a miséria, as desigualdades sociais, o ciúme, a loucura e o crime como forma de transgressão do sujeito: “Assaltava-me o desejo de ver Julião Tavares sujo de azeite e carvão, recebendo na cara as faíscas da fornalha. Por que não? Derretendo as banhas. Inútil, preguiçoso, discursador. Canalha” (ANG, p. 101).

As imagens utilizadas por Graciliano Ramos para caracterizar o universo de *Angústia* e a forma pela qual as personagens e os acontecimentos são descritos apresentam uma realidade hostil, na qual o prazer se mantém cada vez mais ausente: “Quando o aguaceiro chegava, o couro cru da cama do velho Trajano virava mingau, tanta goteira havia; a rede *suja* de Camilo *fedia* a bode; os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar; o chão de terra batida ficava todo coberto de *excremento*” (ANG, p. 28, grifos meus).

“Inteiramente vazio”, o narrador de *Angústia* nos conta a sua história e enfatiza a própria dor. Consoante com essa afirmação, a escolha lexical de *suja*, *fedia* e *excremento* incita a associação com uma visão degradante da vida e, aliada a outros recursos, transforma *Angústia* num romance permeado de sombras, verdadeiramente angustiante: “Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. *Vida de sururu. Estúpida*” (ANG, p. 23, grifos meus).

No texto graciliânico, numa existência da qual a capacidade de sonhar é subtraída, restam ao narrador Luís da Silva poucas saídas no jogo da vida. Luís da Silva encolhe-se, acuado diante dos semelhantes, sentindo-se invisível e insignificante, não sendo reconhecido pelo Outro, como acontece no velório de seu pai:

Voltei à sala, nas pontas dos pés. *Ninguém me viu*. Camilo Pereira da Silva continuava escondido debaixo do pano branco, que apresentava no lugar da cara uma nódoa vermelha coberta de moscas. Rosenda queimava alfazema num caco de telha. Seu Acrísio não servia para nada. Era impossível saber onde se fixava o olho de Padre Inácio, duro, de vidro, imóvel na órbita escura. *Ninguém me viu* (ANG, p. 32, grifos meus).



Lembremos que para a psicanálise o sonho é uma forma de encenação de um desejo *inconsciente*, que não pode ser realizado na vida de vigília. Além disso, o sonho, assim como a escrita, pode ser decifrado, uma vez que seu conteúdo aparece deformado/dissimulado: “Há um texto próprio ao sonho como há um próprio à obra de arte, texto simbólico e sintomático de um conflito de forças, cujo equilíbrio é regulado por um acupunturista invisível” (KOFMAN, 1996, p. 41).

Podemos afirmar que na construção textual de *Angústia*, a encenação/representação do desejo que poderia ser possibilitada pelo sonho aparece por meio do discurso delirante do narrador, uma vez que a sua voz também o aproxima do desejo que sobrevive, mesmo diante da interdição: “– Um artigo, Seu Luís’. Seu Luís escrevia. – ‘Perfeitamente, Dagoberto’. Eu? As telhas dançavam, era extraordinário que se pudessem equilibrar, não viessem espatifar-se no chão, bater-me na cabeça” (ANG, p. 221).

Assim, diversas vezes no romance, a narrativa de Luís da Silva tem a aparência de um relato onírico, uma vez que é marcada por imprecisões e repetições. Além disso, acontecimentos aparentemente insignificantes têm a proporção aumentada na voz do narrador. A mescla de presente e passado, verdade e ficção forma um discurso mascarado, por vezes incompreensível, como o é o conteúdo dos sonhos:

Um, dois, um dois. Marchava – e não podia levantar-me da cama. Quatro paredes. As quatro paredes da repartição esmagavam-me. Algumas horas depois da função, o feixinho de lenha, composto de Mateus, figuras, burrinha, rei, embaixador, suaria arrastando a enxada no eito. – ‘Parem essa vitrola’. Fernando Inguítai, o braço carregado de voltas de contas, andava pela Rua do Comércio, fumando sorriso. Haveria alguém nesse mundo que se chamasse Inguítai? (ANG, p. 227).

Como se vê, na trama de *Angústia* as ideias de Luís da Silva misturam memória e tempo, produzindo um discurso fragmentado e descontínuo: “As letras torciam-se, os caibros torciam-se, baixavam, brancos, moles, como cobras descascadas. 16 384. O cajado batendo no cimento, avançando para mim, ameaçando-me com uma tira de papel, que engrossava e queria morder-me” (ANG, p. 228). É por meio desse discurso que o leitor é, então, apresentado a Julião Tavares, personificação de um mundo com o qual Luís da Silva não aprendera a lidar e ao qual ele não pertence:

Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. *Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava.* Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco

línguas, emudecia. Eu, que viajei muito e sei que há doutores quataus, metia também a viola no saco (ANG, p. 60, grifos meus).

O discurso da personagem vem revelar que a anulação frente ao antagonista é devida à percepção de que Julião Tavares era exatamente aquilo que ele não poderia ser: comerciante rico, falador, extrovertido, rodeado de amigos: “*Diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com essa covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer*” (ANG, p. 60, grifos meus). Nos termos de Lúcia Helena Carvalho,

De costas para o seu rival, [Luís da Silva] vê no espelho refletida não a sua imagem aparente, mas a do seu avesso, que ele quer ignorar e desprezar, porque, não sendo ele, *esta imagem representa aquilo que intimamente deseja alcançar e não consegue* (CARVALHO, 1983, p. 66, grifos meus).

Importante mencionar, nesse ponto, a simbologia conferida por Lacan ao espelho.<sup>21</sup> Considerado pelo referido teórico como uma metáfora, o espelho representa o lado desconhecido da psique, ao passo que possibilita a construção da identidade e da diferença. Em outros termos, a imagem que o bebê vê refletida no espelho é estruturante do eu e está ligada ao universo simbólico. Diante do espelho, o sujeito constrói sua própria identidade, tenta “escolher” o que é e também o que não é:

Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo imago (LACAN, 1998a, p. 97).

Dito de outro modo, a imagem refletida no espelho causa efeitos na constituição do sujeito, uma vez que se trata da imagem do Outro, em seu aspecto idealizado. A imagem que vemos no espelho é investida libidinalmente, mas não é a nossa imagem: há alteridade, um misto de identificação e repulsa, que causa ódio e rivalidade. Dessa forma, a imagem constituinte do eu é determinada por uma exterioridade, na qual algo sempre falta, fato que marca a dialética do desejo: “Enquanto matutava nestes absurdos, olhava-me ao espelho: uma cara besta. Evidentemente o pessoal mangava de mim; *Julião Tavares, no outro lado da sala, mangava de mim, via-se muito bem entre as linhas brancas do espelho*” (ANG, p. 169, grifos meus).

---

<sup>21</sup> Para Chevalier & Gheerbrant, o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência (1997, p. 393).

Depreendemos que, na trama urdida por Graciliano Ramos, Luís da Silva vê em Julião Tavares atributos da imagem inalcançável do espelho, o ideal que o sujeito não pode atingir. Essa percepção varia na medida em que a ideia de assassinato aproxima-se, pois Luís da Silva oscila entre a fraqueza e a força, e passa a ver, em Julião Tavares, vestígios da própria fragilidade: “De repente senti uma piedade inexplicável, e qualquer coisa me esfriou mais as mãos. *Julião Tavares era fraco e andava desprevenido, como uma criança, naquele ermo, sob ramos de árvores dos quintais mudos*” (ANG, p. 192, grifos meus).

Ironicamente, é para se relacionar com essa figura “desprezível” que Marina rompe o noivado com Luís da Silva. Ao contrário do narrador de *Angústia*, o bacharel pode comprar-lhe presentes e lhe proporcionar passeios, o que aumenta o ódio de Luís da Silva frente a Julião Tavares, ao mundo e a si mesmo.

Na triangulação Luís da Silva – Marina – Julião Tavares, pode-se afirmar que este último representa a castração imaginária, algo que ameaça o Ego Ideal<sup>22</sup> de Luís da Silva, personificando aquilo que ele não pode ser/alcançar. Dito de outro modo, “Julião Tavares, legitimado socialmente como detentor do poder, interpondo-se entre Luís da Silva e seu objeto de amor, vem reinscrever-se como reencontro angustiante com a Lei do pai” (CARVALHO, 1983, p. 75).

Nesse sentido, a figura de Julião Tavares coloca Luís da Silva frente a frente com a própria falta: uma falta inarredável, que ele não pode preencher, sobretudo porque o ser humano é irremediavelmente incompleto. Lembramos que sempre há algo que escapa ao sujeito e é exatamente essa falta que estrutura o desejo, mola propulsora da existência de todo ser de linguagem.

Mas, imaginariamente, a Julião Tavares nada falta: possui prazer, dinheiro, pode dormir tranquilo sem as “aperreações” dos vizinhos: Dona Rosália e seu marido. É, pois, no confronto com a imagem de Julião Tavares que a angústia de Luís da Silva irrompe: “Para que seguir o homem odioso *que tinha tudo*, mulheres, cigarros?” (ANG, p. 192, grifos meus).

Podemos inferir, ainda, que a figura de Julião Tavares traz à tona pulsões relacionadas à rivalidade originária com a figura paterna que, de acordo com os ensinamentos psicanalíticos, interpõe-se entre a criança e a mãe, impedindo a relação incestuosa entre ambos: “Ao fixar a criança, através de um desejo sexual, num objeto mais próximo que a presença e o interesse normalmente lhe interessem, a saber, o genitor do sexo oposto, essas

---

<sup>22</sup> Para a psicanálise, o Ego Ideal (ou Eu Ideal) é definido como um ideal narcísico de onipotência que surge a partir do modelo de narcisismo infantil. Trata-se, pois, de um ideal inalcançável e, por isso, angustiante (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 139).

pulsões dão a base ao complexo, cujo nó é formado pela frustração delas” (LACAN, 2003, p. 52).

Necessário dizer que a Lei encarnada por Julião é uma Lei perversa, uma vez que o antagonista parece possuir tudo aquilo que deseja, e passa por cima dos semelhantes para consegui-lo. Tem dinheiro, poder, sabe se expressar bem e empreende diferentes conquistas amorosas ao longo do romance: “Descobri por acaso que Julião Tavares tinha feito nova conquista. Foram duas ou três palavras soltas na rua que me deram a revelação. Pensei numa das filhas de Lobisomem e na datilógrafa dos olhos verdes” (ANG, p. 184).

Seguindo essa linha de raciocínio, Lúcia Helena Carvalho aponta a conotação parricida do crime cometido pelo protagonista de *Angústia*, resultado da rivalidade originária e universal do menino com a figura paterna: “O interesse pela moça de cabelos de fogo e a preferência desta pelo rival reanimam a experiência conflituosa da tríade originária, motivando, conseqüentemente, o desejo de extermínio do outro (o pai)” (CARVALHO, 1983, p. 78).

A tríade originária – pai-mãe-filho – é, pois, retomada na construção narrativa de *Angústia* por meio das personagens Julião Tavares, Marina e Luís da Silva. Nesse sentido, torna-se possível depreender que o antagonista representa a barra, a impossibilidade do humano de possuir tudo aquilo que deseja, embora o sujeito busque com força e ardor: “Essa *textura* do passado que marca o presente da narrativa faz vir à tona o que deveria permanecer recalcado: a conflituosa relação familiar na infância repete, especularmente, a relação de Luís da Silva com Marina e Julião Tavares” (MIRANDA, 2006, p. 306, grifo do autor).

Como se vê, a teia ficcional que é *Angústia*, na qual narração, escrita e memória se encontram fatalmente imbricadas, permite que o drama de Luís da Silva ultrapasse as fronteiras regionais e se universalize, exibindo um eu dividido, acuado, encurralado frente ao próprio desejo.

Além disso, o estranhamento que *Angústia* provoca, em função principalmente da utilização de um campo semântico representativo e revelador da obscuridade psíquica do narrador-protagonista, causa no leitor determinado desequilíbrio: “As cadeiras da minha casa eram bem ordinárias. No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, fazia escoriações no corpo de Marina” (ANG, p. 83).

A estranheza, aquilo que foge à norma em *Angústia*, assemelha-se ao *Unheimlich* freudiano, ou seja, ao que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar. Para Freud, a expressão *Unheimlich* significa algo inquietante e ameaçador e diz respeito àquilo que deixa o sujeito sem defesas diante do desconhecido. O *Unheimlich*, a estranheza, perpassam o campo do

medo, o campo da irremediável angústia, o campo inapreensível do Real, enfim, o campo do humano: “[...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de recalçamento” (FREUD, 1919, p. 258).

Em *Angústia* o significante corda aparece como metáfora do *estranho*, uma vez que ela traz à tona a *pulsão de morte*<sup>23</sup>, o desejo do narrador de assassinar Julião Tavares. A corda coloca, metaforicamente, Luís da Silva diante da dicotomia estranho *versus* familiar, como se vê no trecho que segue:

Evitava dizer o nome da coisa que ali estava em cima da mesa, junto ao prato de Seu Ivo. *Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria.* Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo (ANG, p. 151, grifos meus).

Dessa forma, a corda – que está presente de diversas formas em variados trechos do romance – aparece como elemento capaz de trazer à tona algo já recalçado<sup>24</sup>, uma vez que “[...] uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido recalçados revivem uma vez por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (FREUD, 1919, p. 266).

No romance graciliânico, a corda é instrumento de terror, inspira medo, angústia, pulsões destrutivas. Trata-se de um elemento representativo das forças antagonicas presentes no psiquismo da personagem, uma ligada ao assassinato do antagonista, a outra ligada à sua interdição: “O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas ideias continuou. *Pareceu-me que uma das ideias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais*” (ANG, p. 151, grifos meus).

Sobre o capítulo que descreve a perturbação que a imagem da corda e, conseqüentemente, a ideia do crime causa a Luís da Silva, Álvaro Lins (2006) diz que “É um capítulo magistral, em que se sentem as marchas e as voltas de um pensamento, conduzido por uma força secreta e misteriosa para um ponto que, conscientemente, procura afastar com

<sup>23</sup> Para a teoria psicanalítica, as *pulsões de morte* se contrapõem às *pulsões de vida* e tendem para a redução completa das tensões. Encontram-se voltadas inicialmente para a autodestruição, mas também podem se direcionar para o exterior, na forma de agressão ou destruição.

<sup>24</sup> A psicanálise entende por *retorno do recalçado* o movimento de retorno à consciência de uma lembrança/reminiscência já recalçada. Importante frisar que o reaparecimento dos elementos recalçados se dá sempre de maneira deformada, por meio de soluções de compromisso, tais como a criação de um sintoma.

horror” (p. 325). Essa força secreta e misteriosa diz respeito ao reencontro com o estranho, com o que já foi recalcado.

Nesse sentido, podemos afirmar que a *pulsão de morte* retorna e se presentifica na narrativa de *Angústia* por meio do significante *corda* que, aliado ao significante *cobra*<sup>25</sup> e também ao significante *cano* anuncia o possível enforcamento de Julião Tavares:

Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no campo do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito (ANG, p. 87).

.....

O cano estirava-se como uma corda grossa bem esticada, uma corda muito comprida (ANG, p. 102).

.....

– Um pedaço daquilo [da corda] é arma terrível. Arma terrível. Sim senhor, rebenta a cabeça de um homem. Já se tem visto (ANG, p. 103).

Como se vê, os significantes *corda*, *cano* e *cobra* não surgem por acaso na trama ficcional de *Angústia*. Eles se unem para anunciar a possibilidade de um crime, a suposta morte de Julião Tavares. Assim, a recorrência aos citados significantes e a forma como estes são inscritos no interior da narrativa – por meio da mescla entre presente e passado – servem de sustentação aos postulados psicanalíticos que afirmam que conteúdos recalcados tendem a retornar à consciência por meio de diversas formas ao longo da vida do sujeito.

Importante mencionar que, quando retorna, o conteúdo recalcado provoca a angústia que costura toda a narrativa de Graciliano Ramos, uma vez que a dicotomia estranho *versus* familiar – por colocar o sujeito diante de algo não simbolizável – abre espaço para o encontro com o Real:

Eu não podia temer a opinião pública. E talvez temesse. Com certeza temia tudo isso. *Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e suados.* A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam. O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo, em tempo mais remoto... (ANG, p. 163-164, grifos meus).

Frisamos, assim, que o suposto excesso de *Angústia*, que acaba por contrastar com a “limpeza” dos outros romances de Mestre Graça<sup>26</sup>, é totalmente compatível com a angústia

---

<sup>25</sup> Chevalier e Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos*, nos informam que a serpente encarna “[...] a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso” (1997, p. 814).

que costura a narrativa. É a presença do excesso ligado às repetições, ao fragmentário, às cenas e imagens que insistem e perduram ao longo da narrativa que fazem de *Angústia* um romance literalmente angustiante e que consegue retratar esse afeto humano:

Como num caleidoscópio, onde os fragmentos móveis de vidro colorido refletindo-se sobre espelhos multifacetados, produzem um número infinito de imagens e cores variadas, em *Angústia, as cenas e imagens do mundo íntimo do sujeito desdobram-se e multiplicam-se em fragmentos e partes esfaceladas, detalhes metonímicos que se justapõem*, formando não menos vasto número de combinações (CARVALHO, 1983, p. 25, grifos meus).

A repetição, o fragmentário, o retorno constante ao tempo passado caracterizam o fato de que o humano encontra-se eternamente aprisionado ao próprio desejo. A forma como foi construído o romance *Angústia* aponta persistentemente para a angústia humana, sensação incontrolável diante do perigo. Sobre essa questão, Silviano Santiago (2003) afirma que

O romance [*Angústia*] é excepcional porque recebeu a composição justa. A superabundância dos detalhes foi alimentada pela imaginação enraivecida do apaixonado. A compulsão à repetição foi impulsionada pela escrita do paranóico obsessivo. Marina e o assassinato de Julião, o crime e a autopunição – eis os pontos fulcrais da experiência de vida de Luís da Silva em Maceió, narrada por ele próprio. Composto de outra forma, *Angústia* não teria sido tão exitoso (p. 345).

Assim, ao construir uma personagem que não consegue sair do lugar em que se encontra — feito o parafuso<sup>27</sup> que muitas vezes aparece no texto —, Graciliano Ramos recorre à repetição temática, que pode ser percebida na recorrência a significantes como *corda, cano e ratos* (estes últimos sempre presentes na narrativa, seja em comparação com os humanos ou para caracterizar a “podridão” do ambiente e/ou da personagem-narradora):

Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados e *devia ser um rato*, como o pai (ANG, p. 56, grifos meus).

.....

Uns quartinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. *Uns ratinhos miúdos, deste tamanho, não sei se a senhora conhece, danados*

<sup>26</sup> Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, afirma ser *Angústia* um romance de certo modo excessivo, que contrasta com a discrição e o despojamento dos demais romances de Graciliano Ramos. Além disso, o referido autor diz que existem no texto “partes gordurosas e corruptíveis”, que são ausentes em *São Bernardo e Vidas Secas*. Ver CANDIDO, 1988.

<sup>27</sup> Importante considerar que a imagem do parafuso reflete a angústia de Luís da Silva, que sempre gira em torno de uma *vida estúpida*, caracterizando um processo de repetição: “[...] a narrativa circula sempre em torno do mesmo motivo, como *parafuso*, metáfora esta textualizada pelo autor e que define os próprios processos mentais do protagonista” (CARVALHO, 1983, p. 23).

*para roer pano. Não tenho um lenço inteiro, tudo furado (ANG, p. 63, grifos meus).*

.....

*Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote — era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. Lembrava-me do tempo em que andava pelas ruas sentindo o cheiro de mulheres. Miudinhos, deviam ser catitas (ANG, p. 99, grifos meus).*

Os significantes *corda*, *cano* e *ratos* retratam, inúmeras vezes, a angústia que atormenta o protagonista, assim como exibem o hábil manejo da linguagem por parte do autor, que recorre à repetição temática para focalizar o sentimento angustiante que assola Luís da Silva e está presente em toda a narrativa: “Mais forte que aquelas ideias indecisas e misturadas, a lembrança dos ratos continuava a atormentar-me” (ANG, p. 182).

Dito de outro modo, a repetição constante de determinados significantes e as recorrentes idas e vindas apresentadas no texto condizem com o universo psíquico do narrador e, portanto, possibilitam retratar a *angústia* que intitula o romance. Especificamente sobre o significante *corda*, Lúcia Helena Carvalho afirma que

[...] *corda*, em sua polissemia, desliza sucessivamente de *arma de defesa a instrumento de prisão*; de *instrumento de auto-destruição a metáfora de poder*, ressaltando, na variedade de nuanças, o jogo das significações opostas, que articula o gesto nodular da ação em *Angústia: prisão X liberdade; altivez X humilhação; homicídio X suicídio; heroísmo X covardia* (CARVALHO, 1983, p. 39, grifos da autora).

O aparente teor enfadonho do romance representa a monotonia e a circularidade que envolve a vida da personagem e a angústia diante da própria existência. Ademais, a circularidade da obra merece outra vez menção, uma vez que entre idas e vindas do passado, em meio à dificuldade de distinguir o que é recordado e o que é inventado, o discurso de Luís da Silva começa pelo final, o que caracteriza a complementaridade das partes, a ligação entre início e fim, bem como a impossibilidade deste de fugir de seu destino, de sua condição, apontando, mais uma vez, o caráter trágico da existência humana.

Além disso, a constante atualização do passado – vivido como presente no discurso da personagem – como também a falta de uma demarcação explícita da passagem do tempo, caracterizam o ensinamento psicanalítico de que cada acontecimento, de alguma forma, contém os acontecimentos anteriores: “Lembro-me 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” (ANG, p. 29-30).



Assim, o romance de Graciliano Ramos põe em cena que os acontecimentos vividos pelo sujeito desde os primeiros dias de existência deixam marcas psíquicas que perduram pelo resto da vida e se reordenam com o passar do tempo, abrindo espaço para a ressignificação do passado no presente.

A narração de Luís da Silva está imbricada a acontecimentos vividos no passado, muitas vezes na infância, e essas marcas psíquicas trazem consigo a angústia que tanto atormenta a personagem: “Eu não tinha trinta e cinco anos: tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. A sala enchia-se de rumores estranhos que vinham de fora e saíam das paredes. Provavelmente eram os sapos do Açude da Penha. Não eram sapos: eram homens e mulheres que se aproximavam” (ANG, p. 201).

Dessa forma, na construção de *Angústia*, um acontecimento atual traz à tona lembranças de vivências remotas, cujos sentimentos atualizam-se na narrativa. Repetitivamente, Luís da Silva revive as situações de humilhação vividas ao longo da vida por meio da rememoração, transformando recordações do passado em encenações diversas: “As carapanãs zumbiam. Os pés de Camilo Pereira da Silva, escuros, ossudos, saíam por uma das pontas do marquesão, medonhos. Eu atravessava o corredor, ia à sala, voltava a deitar-me na prensa, abria o livro que tinha chineses revoltados” (ANG, p. 225).

Necessário assinalar que, em *Angústia*, Luís da Silva se constrói à medida que revive a sua história, e questões próprias ao inconsciente estão presentes na narrativa, consideração esta que explica a atemporalidade dos fatos narrados e a constante emergência do passado no discurso do protagonista:

O homem cabeludo que vendia aguardente só cuidava da sua vida. Albertina de tal, parteira diplomada. Onde estava a minha roupa? Queria vestir-me, sair pela rua, ler os jornais. Que diziam os jornais? Subir o morro do Farol, entrar nas bodegas, beber cachaça. Seu Ivo me visitara, acorara-se junto à parede. –“Leve a roupa, Seu Ivo.” Seu Ivo tinha vestido a calça rasgada e o paletó sujo. Talvez não tivesse vestido aquela imundície, talvez fosse tudo um sonho (ANG, p. 226).

Percebemos que, em *Angústia*, o fluxo de lembranças de Luís da Silva permite o entrelaçamento dos tempos, e os acontecimentos de um passado distante se atualizam, exercendo papel fundamental na narrativa e na vivência da personagem. A imbricação entre presente e passado, lembrança e delírio é constantemente explorada nos romances graciliânicos escritos em primeira pessoa, conforme pode ser visto também no seguinte trecho de *São Bernardo*:

Distingo no ramerrão da fazenda as mais insignificantes minudências. Maria das Dores, na cozinha, dá lições ao papagaio. Tubarão rosna acolá no jardim. O gado muge no estábulo.  
 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.  
 Padilha assobia no alpendre. Onde andaré Padilha? (SB, p. 119 - 120).

Assim, as marcas psíquicas existentes na memória do narrador são reconstruídas pela sua própria imaginação e ganham consistência através da narrativa. Caracteriza-se, portanto, o quanto a memória<sup>28</sup> interliga-se à criação e o quanto o ato de rememorar não é um testemunho fiel dos acontecimentos vividos, uma vez que a memória é sempre atravessada pelo esquecimento e pelo filtro que torna esse esquecimento possível:

Na memória operam restos, cacos que, ajuntados pela escrita, deixam à vista as fissuras, as costuras ficcionais de que o sujeito que rememora (e escreve) não consegue escapar, e que o lançam a um futuro em construção naquele exato momento de retorno ao passado (SILVA, 2006, p. 70).

A trajetória do narrador graciliânico denuncia que este complementa seus relatos e lembranças, funde invenção e recordação, reinventa seu passado, como versa o trecho seguinte: “As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. *Saíram do entorpecimento recordações que a minha imaginação completou*” (ANG, p. 30, grifos meus).

Como as lembranças de Luís da Silva estão ligadas à sua imaginação, recriação e delírio, a ampla fidelidade ao passado ou ao transcorrer dos fatos é impossibilitada. Para a personagem, o esquecimento não se configura como um limite para a narração e o protagonista parece reviver os acontecimentos aos contá-los e complementá-los. É diante da incerteza do futuro que o narrador revive e reedita os acontecimentos do passado.

Assinalamos, dessa forma, que os recursos estéticos utilizados por Mestre Graça, tais quais a não-linearidade do discurso, o foco narrativo em primeira pessoa e a recorrência linguística a determinados significantes<sup>29</sup> apontam para o indizível da linguagem e para aquilo que não pode ser simbolizado pela fala. Luís da Silva repete e recorda fatos numa tentativa de reelaborar os acontecimentos vividos: “Quitéria, sinha Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos, vinham deitar-se na minha cama. Cirilo da

<sup>28</sup> Maiores esclarecimentos acerca da memória podem ser encontrados no próximo capítulo.

<sup>29</sup> Além dos já citados — *corda, cano, ratos* — pode-se encontrar também a repetição do significante *encardida* — camisa *encardida*, rede *encardida* — bem como a imagem recorrente do homem *triste* que enche dornas e da mulher *magra* que lava garrafas.

Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama” (ANG, p. 231).

Por outro lado, o aprisionamento do sujeito à ordem simbólica e ao seu destino permeia toda a narrativa, na qual a angústia é fiel acompanhante do narrador. A constante ligação entre presente e passado mostra-nos que, por mais que o sujeito queira ou tente fugir de sua história, ele permanece intrinsecamente ligado a ela, sendo somente permitida a possibilidade de ressignificação dos acontecimentos anteriores.

Ressaltamos ainda que o irremediável desamparo, tão característico do humano inserido na cultura, é constantemente abordado no romance. Desamparo que aterroriza, pois evoca a possibilidade de desaparecimento e aniquilamento e é visto como o protótipo de uma situação geradora de angústia. Além disso, a inserção do humano na sociedade e na ordem da linguagem implica necessariamente renúncias, seja às pulsões ou ao incesto.

Em outros termos, a imersão do humano no mundo civilizado o confronta constantemente com o desamparo, angústia primordial que o coloca frente a frente com a falta, a incompletude. Na obra romanesca em questão, Graciliano Ramos apresenta um narrador que não interage com os amigos, sente-se invisível diante dos semelhantes e mantém uma relação arredia com os familiares. Ao recordar a infância, Luís da Silva fala de forma seca, com a dureza que caracteriza a descrença na vida, e “explica” o seu destino, como se este já estivesse traçado desde sua tenra idade:

Meteram-me na escola de Seu Antônio Justino, *para desasnar*, pois, como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita. Aprendi leitura, o catecismo, a conjugação de verbos. O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes, esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis que marcava duas horas. Saíamos em algazarra. *Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só* (ANG, p. 27, grifos meus).

A criação artística de Mestre Graça faz crer que o traço de Luís da Silva de sempre brincar sozinho pode explicar a postura ensimesmada na vida adulta, bem como a tendência em viver em um universo próprio, solitário, distante, muitas vezes, da própria realidade que, como já se disse, é atravessada pela realidade psíquica. Ademais, a solidão característica da personagem é muitas vezes ressaltada no texto de Graciliano Ramos. Na voz do protagonista de *Angústia*:

*Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens:*

— Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isto, Seu Luís. *Fora daí, o silêncio, a indiferença*. Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos:

— Perdão, perdão. Faz favor de desculpar (ANG, p. 38, grifos meus).

Sendo assim, inferimos que a situação de desamparo na qual vivia Luís da Silva coloca-o frente a frente com um intenso perigo de aniquilamento, exibindo um mundo no qual foi “jogado” sem nenhum preparo: “*Que ia ser de mim, solto no mundo?* Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes” (ANG, p. 31, grifos meus).

Diante do pai morto, Luís da Silva tenta em vão elaborar sua morte, uma vez que a figura paterna o faz recordar dos “afogamentos” no Poço da Pedra, dos cocorotes e bolos que toma nas suas primeiras lições de alfabeto ou também da apresentação feita ao mestre Justino na ocasião de seu primeiro dia de aula: “[...] como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita” (ANG, p. 27).

Luís da Silva não elabora psicologicamente a morte do pai: o que ele parece sentir é medo do mundo. Perde naquele momento a proteção que, apesar de tudo, o pai representa. O protagonista de *Angústia* parece estar, portanto, à mercê de uma realidade desconhecida, que ele olha de forma desconfiada: “Que estaria fazendo a alma de Camilo Pereira da Silva? Provavelmente rondava a casa, entrava pelas portas fechadas, olhava as prateleiras vazias [...] Como estariam os pés de Camilo Pereira da Silva? Certamente estavam inchados, verdes, com pedaços ficando pretos” (ANG, p. 33).

É importante mencionar que a personagem graciliânica, ao falar da família, refere-se ao avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, ao pai, “reduzido” a Camilo Pereira da Silva, à avó Sinha Germana e à preta Quitéria. Como se vê, a figura da mãe de Luís da Silva não é retratada no romance, nem são levantadas questões que nos levem a conjecturar acerca da sua “não existência”. Aliás, ele a menciona uma única vez, já depois de supostamente cometer o assassinato de Julião Tavares. Porém, a mãe que ele cita, assim como todo o restante da narrativa, parece ser fruto da imaginação, como pode ser notado no excerto a seguir:

O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. *Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras*. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos, a criança crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. *Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão*

*distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha* (ANG, p. 222, grifos meus).

Sobre essa questão, Lúcia Helena Carvalho afirma que o significante *mãe*, que até então tinha sido recalcado durante a narrativa, insinua-se no texto manifesto de *Angústia* como um ato falho que necessita ser esclarecido, “[...] dando-nos a certeza de que sua ausência não faz mais que afirmar e gritar a força de sua presença no discurso. Presença dissimulada, reinvestida em remissões substitutivas que a suplementam, e das quais a criada Vitória constitui uma representação” (CARVALHO, 1983, p. 52).

A teoria psicanalítica ensina-nos que o sujeito constitui-se diante do desejo parental, principalmente diante do desejo materno. A música que a mãe de Luís da Silva canta é “sem palavras” e ele, uma criança “cheia de estremeamentos”, inquietudes que crescem e o acompanham durante a vida. É possível, portanto, afirmar que Luís da Silva, de alguma forma, nunca soube qual seria o seu lugar no mundo, sendo-lhe difícil assumir uma posição enquanto sujeito: “[...] pode-se deduzir que a função materna ‘arbitra’ o destino, permitindo ou não a estruturação dos referentes psíquicos. Da qualidade do vínculo mãe/filho/a resultará a formação das estruturas psíquicas propostas pela psicanálise: neurose, psicose, perversão” (TOMAZ, 2009, p. 59).

Não é por acaso que o protagonista de *Angústia* se sente acuado, amedrontado em relação aos semelhantes, permanecendo na posição de se “anular” por se sentir inferior aos demais. Até nas suas idas ao café, lugar que ele frequenta para “ver as caras”, Luís da Silva senta-se numa posição incômoda, como se o restante do espaço não lhe fosse acessível: “A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. *Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores*” (ANG, p. 36, grifos meus).

Também não é por acaso que, no seu ofício, Luís da Silva não assina as matérias que escreve para o jornal, ao mesmo tempo em que vende os poemas que compõe, numa demonstração da impossibilidade de assumir a posição de sujeito de seu desejo e da sua escrita/linguagem: “Moisés e Pimentel apareciam-me às vezes, e alguns rapazes acanhados vinham pedir-me em segredo artigos e composições poéticas, que eu vendia a dez, a quinze mil réis” (ANG, p. 45).

Podemos deduzir ainda que o protagonista de *Angústia* encontra-se na categoria do excêntrico, do estranho, do que “foge da norma”, uma vez que se sente marginalizado, aprisionado numa realidade que não o acolhe e da qual não consegue se livrar.

Para o narrador em questão, o mundo é um ambiente hostil. Ele se afasta dos outros homens, que lhe causam estranheza, espanto, apontando mais uma vez para o *Unheimlich*, já mencionado nesse trabalho: “Um porco, parecia um porco. Esta comparação não me entristecia. *Desejava ser como os bichos e afastar-me dos outros homens*” (ANG, p. 216, grifos meus).

Diversas vezes na narrativa de *Angústia*, Luís da Silva parece não se reconhecer, como se algo na sua imagem escapasse dele mesmo, como se o seu olhar no espelho *não olhasse para si* (LACAN, 2005, p. 100). Sabemos que o investimento especular acontece a partir do narcisismo, por meio do processo de identificação<sup>30</sup>, e está na base do desejo do sujeito. Mas no campo dos investimentos não existe somente identificação, também há ódio e repulsa: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. *As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis*” (ANG, p. 21, grifos meus).

Inferimos então, que Graciliano Ramos constrói uma personagem atormentada pelo olhar vigilante e punitivo do Outro. Luís da Silva percebe-se num corpo fragmentado, por vezes irreconhecível, uma vez que lhe falta o olhar unificador do Outro e, conseqüentemente, o reconhecimento de si diante do espelho: “Puxei a corrente da lâmpada, olhei-me ao espelho. Diferente, magro, velho, as pálpebras empapuçadas, rugas, terra seca na barba crescida” (ANG, p. 208).

Percebemos que o protagonista de *Angústia* tem dificuldade de enfrentar a alteridade e aquilo que lhe parece estranho é visto com intensa ameaça. Daí o constante enclausuramento frente aos semelhantes, que o incomodam e lhe causam medo: “*Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero reconhecer-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever*” (ANG, p. 137, grifos meus).

Outra questão que merece destaque no romance de Graciliano Ramos são os atos obsessivos do protagonista, como, por exemplo, a sua mania de lavar as mãos. Quando pensa em ir para a cadeia, uma das maiores preocupações de Luís da Silva não é a perda do emprego ou a necessidade de cumprir a sentença: ele se preocupa, sobretudo, com as portas, as grades e os móveis “pretos e sujos”:

---

<sup>30</sup> Para a psicanálise, a *identificação* é um processo psicológico através do qual o sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo deste outro. Tal conceito nos permite compreender como se dá a constituição da identidade do sujeito, sendo considerado um importante mecanismo psicológico para a formação da personalidade. A identificação pode ser considerada uma forma originária do laço afetivo com o objeto ou o substituto de uma escolha de objeto abandonado (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 226 – 233).

Não posso encostar-me às grades pretas e nojentas. Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, as mãos que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina (ANG, p. 162).

Segundo Sigmund Freud, a neurose obsessiva é caracterizada como uma série de processos mentais, como a dúvida, a fobia de tocar, obsessões e compulsões, sendo constituída a partir da questão do desejo, uma vez que o neurótico obsessivo tenta, a todo custo, mantê-lo à distância (FLEIG; BELTRÃO, 1995, p. 71).

Por meio dos sintomas obsessivos, o sujeito tenta em vão garantir seu equilíbrio, não alcançado de outra forma, uma vez que estes sintomas têm um caráter defensivo. Quando se refere ao hábito de formar nomes novos a partir de letras de anúncios, Luís da Silva afirma: “Esse exercício tornou-se em mim um hábito de que não posso me libertar. Conto pelos dedos as combinações que vão surgindo, em séries de vinte, correspondentes às duas mãos fechadas e abertas” (ANG, p. 160).

Além disso, sabemos que o neurótico obsessivo acredita na onipotência de seus pensamentos, e teme essa onipotência. Essa questão, de alguma forma, faz com que ele dependa daquilo que pensa. O pensamento do obsessivo é, portanto, um pensamento abstrato, isolado do mundo real e das coisas concretas.

Essa questão da onipotência de pensamentos aparece em *Angústia* por meio do discurso delirante do protagonista, que tem uma visão *para além de seu campo visual*, uma vez que, por meio da imaginação, complementa aquilo que não pode efetivamente ver. Na fala de Luís da Silva: “Dona Adélia, encostada ao fogão, respirava fumaça, engelhava as pálpebras, gemia uma desculpa: – ‘É a mocidade’. Estava invisível e escaldava os dedos torcendo o pano de café. Os dois, grudados, cochichavam, esfregavam-se. Alguns botões tinham saído dos lugares. *Afinal tudo era suposição*” (ANG, p. 103, grifos meus). Para Sigmund Freud,

Uma outra necessidade mental, também compartilhada pelos neuróticos obsessivos [...] é a necessidade de incerteza em suas vidas, ou de dúvida [...] A criação da incerteza é um dos métodos utilizados pela neurose a fim de atrair o paciente para fora da realidade e isolá-lo do mundo – o que é uma das tendências de qualquer distúrbio psiconeurótico (FREUD, 1909, p. 201).

Diante de (in)certezas e dúvidas, para Luís da Silva a vida na cadeia não parece pior do que a vida que leva fora dela. Seu medo é o da sujeira e da possibilidade de não lavar as mãos, fato este que nos faz pensar na existência de uma possível “impureza interior”, ligada a

desejos recalcados e à pulsão de morte e/ou de uma possível identificação com aquilo que o perturba nos outros homens: “Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. Podia o resto do corpo ficar sujo, podiam os piolhos tomar conta da cabeça e as roupas esfrangalhadas cobrir mal a carne friorenta” (ANG, p. 162).

Porém, como já dito, esse não é o único ato obsessivo apresentado pelo protagonista. Ao encontrar Julião Tavares no café, Luís da Silva examina o espelho coberto de letras brancas, junta letras de palavras, forma nomes novos, num hábito do qual afirma *não conseguir se libertar*. De acordo com o narrador: “Quando há muitas vogais, consigo arranjar sessenta, oitenta, às vezes cem palavras ou mais. Faço assim com os letreiros das casas de comércio, com os cartazes de cinema, com os títulos dos jornais e dos livros” (ANG, p. 160).

Assinalamos, então, que tanto os sintomas obsessivos de lavar as mãos quanto os demais atos obsessivos apresentados por Luís da Silva podem ser vistos como uma espécie de defesa frente ao surgimento da angústia – uma *anestesia*, como ele próprio diz –, uma vez que estes atos ligam a energia libidinal a uma ação determinada e compulsiva: “*Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia: esqueço as humilhações e as dívidas, deixo de pensar. Pelo menos não penso numa coisa só*” (ANG, p. 160, grifos meus).

Nesse sentido, salientamos o ensinamento psicanalítico que discorre sobre o papel do sintoma. Para a psicanálise, o sintoma aparece como uma solução de compromisso, ou seja, uma maneira deformada de satisfazer simultaneamente o desejo *inconsciente* e as exigências defensivas. Trata-se de um aspecto assumido pelo conteúdo recalcado para que este seja admitido no consciente. Assim, ao atentar para as letras grafadas no espelho do café ou ao lavar compulsivamente as mãos, Luís da Silva parece esquecer, momentaneamente, o sofrimento e o tormento que o persegue.

Torna-se claro, então, o quanto Luís da Silva é escravo dos hábitos, do costume e da repetição, e o quanto a inscrição desses hábitos e obsessões no corpo do texto são um elemento a mais utilizado pelo autor alagoano para caracterizar a angústia da personagem: “Esta ideia de uma pessoa viver sem hábitos era para mim extremamente dolorosa. Apesar de haver atravessado uma existência horrível, sempre encontrara nela, mesmo nos tempos mais duros, ocupações que me entretinham” (ANG, p. 76).

Como se pode depreender, a angústia inscreve-se no texto de Graciliano por meio dos diferentes recursos estilísticos utilizados pelo escritor e já identificados no presente estudo. *Angústia* é um texto que se debruça sobre si mesmo, repetitivo, que gira em torno de um vazio, de uma falta.



Assim, a meticulosa construção do protagonista Luís da Silva, que envolve um discurso repetitivo, delirante e obsessivo, não deixa dúvidas quanto à angústia que acompanha o narrador: “Lembrei-me da garrafa de aguardente, mas quando ia pegá-la, senti a necessidade de lavar as mãos. Estava imundo e receava contaminar os objetos” (ANG, p. 208).

Porém, é importante esclarecer que, ao construir um eu angustiado, Graciliano Ramos aponta dois destinos diferentes para esse afeto, um destruidor e outro construtivo, conforme se verá mais adiante.

### **1.3 Possíveis destinos da angústia**

As considerações feitas até o presente mostram o quanto o abismo interior de Luís da Silva é o que alicerça o romance *Angústia*. A indiferenciação entre presente e passado, lembrança e delírio, tão constantes na obra em foco, não favorecem a diferenciação entre o que é verdadeiro ou falso, dificultando, como já dito, a separação entre o que é recordado ou o que é inventado pelo narrador.

Nesses termos, se é a realidade psíquica de Luís da Silva que estrutura o romance em análise, a angústia que acompanha a personagem é o que conduz a construção ficcional de Graciliano Ramos.

É a angústia diante do passado remoto e do passado mais recente que guia a narrativa, construída entre idas e vindas ao passado, entre recordações que misturam sonho e realidade, entremeada pela vivência, pela lembrança e pelo delírio da personagem: “A estrutura de *Angústia* mimetiza o fluxo das lembranças, em que os tempos se entrelaçam, a despeito da divisão convencional, e coisas aparentemente insignificantes assumem importância desmesurada, enquanto outras desaparecem” (FERREIRA, 2005, p. 32).

É necessário salientar que, como um dos elementos estruturantes da subjetividade humana, a angústia possui tanto um aspecto sombrio quanto criador. Na obra de Mestre Graça, o narrador apresenta essas duas vertentes da angústia: ao mesmo tempo em que o sentimento devastador leva Luís da Silva ao possível assassinato de seu rival, também o leva a narrar a própria história, ao desejo de reescrever o enredo de sua vida.

Dito de outro modo, é este afeto que faz com que o protagonista de *Angústia* “assassine” o seu antagonista, numa morte por enforcamento, naquilo que a psicanálise denomina de passagem ao ato: “O momento da passagem ao ato é o de embaraço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento” (LACAN, 2005, p. 129).

No romance em foco, a motivação para a passagem ao ato está ligada, portanto, à pulsão de morte, sendo considerada um modo de o sujeito posicionar-se diante da perda do objeto amado. Lembremos que o objeto de amor representa a busca por uma completude ilusória e a passagem ao ato, por sua vez, expressa afetos que não puderam ser simbolizados: “A voz oleosa de Julião Tavares continuava a perseguir-me. Era como se eu estivesse diante de um aparelho de rádio, ouvindo língua estranha. Distanciava-me. As palavras gordas iam comigo” (ANG, p. 104).

Assim, toda a angústia sentida e narrada pela personagem desemboca no possível assassinato de Julião Tavares, uma vez que, por Luís da Silva não conseguir lidar com a existência do rival, surgem o ódio e a agressividade, e a personagem se vinga do seu opositor, assassinando-o, ainda que simbolicamente: “Em que estaria pensando Marina? Provavelmente no outro. Um sujeito gordo, vermelho, suado, bem-falante, de olhos abotoados. Seria possível que ela gostasse daquilo?” (ANG, p. 100).

O aborto de Marina e o fato de esta ter abandonado Luís da Silva para se envolver com Julião Tavares aparecem como um pretexto para o narrador destruir seu antagonista, muito embora o ódio sentido por Julião Tavares não se resuma à desavença amorosa: “Necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam” (ANG, p. 104).

O amante de Marina não é, para Luís da Silva, simplesmente um concorrente ou a pessoa que destrói os seus planos de casamento. Julião Tavares é para Luís da Silva uma obsessão, semelhante às outras tantas que já tem, conforme pode se depreender dos excertos que seguem:

Quando não encontrava Julião Tavares, detinha-me um instante à porta, depois saía pelas ruas, a procurá-lo (ANG, p. 169).

.....  
O que ficava era aquela gordura que se derramava pelas paredes. Às vezes eu estava certo de que Julião Tavares se tinha calado, mas a voz não deixava de perseguir-me. Mexia-me, tossia. E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede, como uma corda (ANG, p. 104).

É o mesmo Julião Tavares que incomoda Luís da Silva com seus discursos *patrióticos* no Instituto Histórico, que ameaça um fantasioso romance com a datilógrafa dos olhos verdes, mulher que encontra por diversas vezes no caminho da repartição:

Tudo isso é infantil, mas a verdade é que durante dias me atormentou a ideia de que Julião Tavares havia seduzido a menina dos olhos verdes. Para que

lado morava ela? Nunca havia percebido a voz dessa criatura, não conhecia nenhum dos seus gostos, mas tinha certezas esquisitas e andava como um parente cheio de ciúmes ou como um cachorro que perdeu o faro, e não sossega (ANG, p. 184).

Como se vê, o romance de Graciliano Ramos expõe coerentemente a interligação existente entre a obsessão, o *Unheimlich*, a passagem ao ato e a compulsão à repetição. Lembremos que a repetição está ligada ao domínio da pulsão de morte e à ideia de destino inexorável, e a passagem ao ato aparece como uma impossibilidade de o sujeito elaborar a angústia.

Assim, os afetos que o protagonista de *Angústia* direciona a Julião Tavares ultrapassam as questões associadas ao relacionamento com Marina. Conforme já assinalado neste capítulo, Julião Tavares representa tudo o que Luís da Silva não consegue e não pode alcançar.

A figura de Julião Tavares coloca, pois, o protagonista de *Angústia* de frente com a própria falta, com a impossibilidade de completude, surgindo a angústia como sentimento avassalador e destrutivo. Julião Tavares é equiparado ao falo imaginário, entendendo-se falo<sup>31</sup> como o significante próprio da *falta a ser*. Nos termos de Lúcia Helena Carvalho:

Mais do que uma criatura real dentro da intriga romanesca, o *outro* deve ser entendido como sensação angustiante de ameaça que obstrui a realização de um projeto amoroso. Essa sensação se conjuga veladamente com o sentimento não menos perturbador de aversão e remorso que Luís da Silva alimenta em relação ao pai, sempre tratado pelo nome completo (1983, p. 75, grifo da autora).

Assinalamos que o primeiro destino dado na narrativa à angústia da personagem encontra-se ligado à pulsão de morte, uma vez que leva Luís da Silva ao possível enforcamento de Julião Tavares. Nesse sentido, por não conseguir lidar com seus sentimentos e com a própria falta, o protagonista passa ao ato, assassina (talvez simbolicamente) seu rival, acreditando que com isso se livrará do sentimento perturbador que o invade.

Importante chamar atenção para o fato de que Luís da Silva, ao narrar o assassinato de Julião Tavares, sente-se grande, forte, diferentemente do que ocorre durante toda a narrativa. Julião Tavares, por sua vez, é visto como fraco, um sujeito sem vigor suficiente para fazer frente à pulsão de morte que o protagonista carrega consigo:

---

<sup>31</sup> Para a teoria psicanalítica, o *falo* é entendido como uma inscrição cultural, um simulacro que representa simultaneamente potência e saber, ao mesmo tempo em que aponta para a falta.

Se me achasse diante de Julião Tavares à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. *Sentir-me-ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para frente, ocupar-me-ia em meter nas calças a camisa entufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava.* Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água (ANG, p. 193, grifos meus).

Mas, como não se pode fugir da interdição nem da incompletude humana – sendo o destino de todo ser de linguagem procurar reencontrar um objeto para sempre perdido –, a tentativa de Luís da Silva de aplacar a dor e a angústia a partir da destruição do outro que o incomoda não obtém êxito. Mesmo após o suposto assassinato de Julião Tavares, Luís da Silva permanece confuso, angustiado e seu discurso aproxima-se cada vez mais de conteúdos delirantes:

Sentia um medo horrível e ao mesmo tempo desejava que um grito me anunciasse qualquer acontecimento extraordinário. *Aquele silêncio, aqueles rumores comuns, espantavam-me. Seria tudo ilusão?* Findei a tarefa, ergui-me, desci os degraus e fui espalhar no quintal os fios da gravata. Seria tudo ilusão? (ANG, p. 213, grifos meus).

A passagem ao ato aparece, então, como um possível destino para a angústia. Porém, mesmo após o suposto assassinato do antagonista que tanto o incomoda e o inferioriza, Luís da Silva permanece envolto em um sentimento perturbador que o acompanha durante toda a narrativa e que guia a maior parte dos seus atos: “Os cabelos arrepiavam-se, um fio agudo entrou-me na carne, os dentes tocaram castanholas. Nada havia acontecido comigo. *Senti-me vítima de uma grande injustiça e tive vontade de chorar. Vieram-me lágrimas, que esmaguei*” (ANG, p. 221, grifos meus).

Assinalamos que, ao mesmo tempo em que Graciliano Ramos expõe esse primeiro destino para a angústia, ele nos oferece outro: a possibilidade de escritura. Em *Angústia*, a escrita também aparece como uma alternativa diante do sofrimento, da dor e da angústia da personagem. No romance em análise a arte aparece como última tentativa de Luís da Silva aplacar a própria falta, por meio de uma escrita nunca acabada e que está sempre em construção: “Usa-se, aqui, *o vapor das palavras* como tratamento eficaz para a angústia” (SILVA, 2006, p. 59, grifos do autor).

A mesma angústia que leva Luís da Silva a supostamente assassinar seu rival, também leva o protagonista a narrar sua própria história e ao desejo de escrever um livro, numa construção que lhe permita viver uma realidade diferente. A angústia de Luís da Silva pode

ser sublimada por meio do projeto da escritura, possibilitando à personagem viver – por intermédio da narrativa – acontecimentos que foram impedidos ou reprimidos na experiência real:

Num derradeiro esforço de defesa, na ideia de confissão se insinua o desejo de escrever um livro, teatro da representação, em cujas máscaras poderá o sujeito projetar a figuração de seus fantasmas e repetir, no eterno retorno, o momento vertiginoso de posse e dominação, tentando recolher os fragmentos de sua existência espalhada, naquele que se engendrará como seu *duplo* definitivo – a obra de arte (CARVALHO, 1983, p. 84, grifo da autora).

Cabe aqui uma consideração acerca do conceito psicanalítico de sublimação, tido como um dos possíveis destinos da pulsão. De forma geral, o termo sublimação explica as atividades humanas que, mesmo sem apresentar aparente relação com a sexualidade, encontram o seu elemento propulsor nas pulsões sexuais, ou seja, a pulsão é direcionada para um novo objetivo, que difere do alvo original.

A teoria da sublimação admite que a energia pulsional pode se abstrair de seu contexto sexual, separar-se de seu objeto e trocá-lo por outro (LAPLANCHE, 1989, p. 20), sendo designada por Freud como um destino pulsional raro e perfeito. Podemos afirmar que as atividades artísticas e a investigação intelectual são os principais produtos da sublimação.

Dessa forma, por meio do processo sublimatório, Luís da Silva faz da angústia uma escritura romanesca, extraindo “algo mais” da experiência com o Real. Trata-se de uma tentativa falha de simbolizar aquilo que não pode ser simbolizado: “O ‘texto-tecido’ é também uma proteção contra aquilo que só se dá traído por sua deformação e pela maneira como se deforma: proteção contra o desejo censurado e contra o castigo possível, que é a castração” (KOFMAN, 1996, p. 69).

Do seu sofrimento e delírio, bem como da sua vivência angustiante surge a voz que fala e age por meio da narrativa; a voz que transforma a experiência insuportável em escritura, bordejando o Real com palavras, buscando representar o que não pode ser representado: “O ato da escrita, esta experiência que dilacera, surge de uma absoluta necessidade, uma vez que, para executá-lo, *é necessário alcançar uma espécie de vazio em relação ao que já existe*” (TOMAZ, 2001, p. 13, grifos meus).

Diferenciando-nos do pensamento de Wander Miranda (2006), que sustenta ser, em *Angústia*, o desfecho do crime realizado o elemento que deflagra o processo da escrita (p. 305), sustentamos a ideia de que no romance graciliânico é a angústia de Luís da Silva que o leva à escrita de sua história. Além disso, acreditamos que o sentimento de angústia, apesar de

continuar presente após o suposto assassinato de Julião Tavares, já está inscrito no romance muito antes do possível enforcamento, visto que a simples presença do antagonista já deflagra a angústia da personagem: “E meti-me no primeiro bonde que passou. Mas não consegui desembaraçar-me do homem [Julião Tavares]. Dias depois fez-me uma visita. Em seguida familiarizou-se. E era Luís para aqui, Luís para ali, elogios na tábua da venta, só com o fim de receber outros” (ANG, p. 56).

Reafirmamos, aqui, o efeito catártico, libertador e fundador da palavra, uma vez que “[...] a arte funciona como uma memória específica, que permite a reconstrução dos fantasmas do autor. O fantasma é um relato ulterior que se pode fazer (pelo método analítico) da história do artista, graças à sua estruturação simbólica em uma obra de arte” (KOFMAN, 1996, p. 88).

É, portanto, por meio do ato da narração que Luís da Silva reescreve sua história e reedita seu passado, transferindo para a narrativa os desejos que poderiam destruí-lo, uma vez que o ato da escrita leva o sujeito, inevitavelmente, a atravessar os seus fantasmas. É por intermédio da literatura que o autor dá forma artística aos seus afetos e à sua visão de mundo, exteriorizando questões que o inquietam.

Em *Angústia*, o livro surge como alternativa para a angústia, alternativa que constrói, renova, cria, seduz. A palavra pode, portanto, abrandar a dor e a solidão tão presentes na obra em foco. A palavra associada livremente na tentativa de preencher a falta, o desamparo, a incompletude, a impossibilidade de mudar o próprio destino. Para Carolina Ferreira,

A tênue fronteira entre os acontecimentos e sua (re)criação em *Angústia* traz empecilhos à ideia de que o crime seria o grande acontecimento na vida de Luís da Silva. A existência do livro de confissão, por sua vez, é inquestionável, tornando plausível defender que o grande ato do narrador é a criação literária (2005, p. 62).

Nesse sentido, a fala surge para manifestar a falta que deflagra a angústia da personagem-narradora e que é estruturante do desejo. Consoante com esse argumento, Sérgio Silva afirma que a encenação dos medos via linguagem serve como uma defesa diante da angústia, configurando-se como um redirecionamento dos efeitos, por vezes nocivos, desse afeto. Trata-se de um “[...] ganho estético, prazeroso, ainda que precário, incompleto e, em última instância, falho” (SILVA, 2006, p. 51).

Ao misturar constantemente presente e passado, Luís da Silva narra acontecimentos já ocorridos, porém que ainda o mobilizam, numa atividade sublimatória que o aproxima da verdade de seu desejo. Por outro lado, ao escrever, Luís da Silva resgata acontecimentos já vividos, reconstruindo-os e transformando-os de acordo com o desejo *inconsciente*.

Salientamos, aqui, a origem sexual de todo impulso criador humano, uma vez que a atividade artística aparece como um desvio da pulsão sexual, por meio do qual a sublimação transforma a energia advinda das forças pulsionais em obra de arte. É por meio do ato sublimatório que Luís da Silva faz da sua angústia, escrita, narrando acontecimentos vividos ou não, misturando constantemente *verdade e ficção*:

[...] a sublimação é a única noção psicanalítica capaz de explicar que obras criadas pelo homem – realizações artísticas, científicas ou mesmo esportivas –, distantes de qualquer referência à vida sexual, sejam produzidas, ainda assim, graças a uma força sexual nascida de uma fonte sexual (NASIO, 1993, p. 78).

Portanto, é por intermédio do ato de narrar que Luís da Silva canaliza a *pulsão de morte*, convertendo-a numa experiência de vida, que aparece em *Angústia* sob a forma da escritura de um livro: “Convertendo a excitação [recalçada] em ‘obra notável’, que circularia por muitos países, o sujeito poderia afinal compensar-se da carência narcísica. O desejo de êxito e de vitória contra a servidão vêm-se então deslocados para o livro, sonhado em crises de megalomania” (CARVALHO, 1983, p. 97).

A narrativa, posterior ao suposto cometimento do crime, surge como alternativa de atribuir sentido à angústia da personagem, uma vez que este afeto sempre aparece como familiar e ao mesmo tempo desconhecido. A partir dessa perspectiva, Luís da Silva procura aplacar a dor por meio da narração, fazendo uso diferente da angústia, transformando-a em criação.

É o encontro com o Real – que é da ordem do impossível, do não simbolizável – que leva Luís da Silva a narrar sua história e ao desejo de elaborar um livro, reescrevendo o enredo de sua própria vida e obtendo prazer libidinal por meio da escrita. Para Tomaz,

A possibilidade de criar a partir do novo, a partir do trauma, viabiliza a abertura — parcial, talvez limitada — do destino do ser de linguagem. O sujeito é impelido a emergir na cadeia significante para fabricar/construir a unicidade da verdade sobre o seu desejo (2001, p. 81).

Numa tentativa de sublimar a *falta* que caracteriza o desejo e dar vazão à angústia que tanto o atormenta, Luís da Silva narra sua história, com constantes incursões no passado, reescrevendo a narrativa da sua vida, lembrando acontecimentos significativos que marcam sua existência: “Assim esfacelado, só lhe resta, como última alternativa de (re)construir a imagem perdida, atualizar a escritura virtual no branco da página, ou seja, construir seu

próprio livro” (CARVALHO, 1983, p. 94). Na fala de Luís da Silva: “Escreveria um livro. 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” (ANG, p. 218-219).

Fica evidente que na obra de Graciliano Ramos dá-se voz ao *inconsciente*, por meio do relato autobiográfico de um sujeito tomado pela angústia frente à própria existência: “O artigo que me pediram afasta-se do papel. É verdade que tenho o cigarro e tenho o álcool, mas quando bebo demais ou fumo demais, *a minha tristeza cresce. Tristeza e raiva*” (ANG, p. 22, grifos meus).

Assim, a trama ficcional urdida por Graciliano Ramos, ao construir uma personagem que *fala* a partir da angústia e do desamparo, ratifica a força de recriação e ressignificação que a palavra possui. Diante do perigo e da dor, Luís da Silva conta sua história, atribuindo-lhe sentido. A angústia adquire, então, um destino criativo, encontra uma saída, o que caracteriza o bom uso<sup>32</sup> desse afeto. Cleusa Passos afirma que

[...] Freud atribui à arte a possibilidade de conciliar os dois princípios [o de prazer e o de realidade] e compreende o artista como alguém que, embora não aceite renunciar à satisfação conflitante com a ‘realidade’ (traço marcante em todos nós), constrói imagens preciosas, ‘graças a dotes especiais’, que dão forma a suas ‘fantasias’ numa nova espécie de ‘realidade’ (PASSOS, 2009, p. 80).

Nesse sentido, a angústia é transformada em arte, ou melhor, seus efeitos devastadores são transmutados para a arte, para a criação. Diante da finitude, da impossibilidade de ação e diminuição do sofrimento, o sujeito cria, narra, escreve, fazendo do papel e da tinta fiéis testemunhas da sua dor.

Ademais, em virtude da fusão entre imaginação e realidade, torna-se inevitável o seguinte questionamento: os acontecimentos que Luís da Silva narra são realmente vividos – falando-se da realidade ficcional – ou são vivenciados somente no ato da narrativa, como forma de dar corpo à imaginação?

Dizendo de outro modo, resta-nos a interrogação se acaso o assassinato de Julião Tavares realmente acontece, posto que não haja nada na narrativa que comprove o homicídio:

---

<sup>32</sup> Em sua tese de Doutorado, Sérgio Silva fala do *bom uso da angústia*, ao fazer menção às aulas da Disciplina “Graciliano Ramos: a angústia na literatura e na psicanálise”, ofertada na graduação do Curso de Letras da UFMG, no primeiro semestre do ano de 2005 e ministrada pelo professor Ram Mandil. Silva afirma que o referido professor discorria em suas aulas acerca do bom uso desse afeto, ao invés de sua impossível eliminação (2006, p. 57).



não há velório, não aparecem policiais, não são descritos comentários dos vizinhos acerca do fato.

Ao discorrer acerca do papel da ficção em *Angústia*, Carolina Ferreira (2005) questiona a veracidade do crime cometido por Luís da Silva. Segundo a autora, o protagonista, por meio de declarações contraditórias efetuadas após o suposto crime, duvida do acontecimento que, paradoxalmente, afirma ter ocorrido:

A dor nas mãos e nos pés podem ser consequências físicas dos acontecimentos em Bebedouro. Mas, como o narrador questionou seu crime, e declara que “fatos possíveis” e “coisas absurdas” se misturam, não fica claro para o leitor quais pontos devem ser enquadrados em cada categoria acima. *O que realmente aconteceu? O que foi sonho, delírio? Essas perguntas permanecem em suspenso, pairando sobre as contraditórias declarações de Luís da Silva* (FERREIRA, 2005, p. 56, grifos meus).

Embora não seja objetivo do presente trabalho responder ao questionamento anteriormente citado – uma vez que o que importa para a abordagem de *Angústia* é a realidade psíquica que se inscreve na narração de Luís da Silva –, é importante destacar a incerteza diante do assassinato, já que não existem no romance “provas” de que Julião Tavares tenha sido realmente enforcado.

Além disso, no momento do suposto assassinato – segundo a própria narração de Luís da Silva – as lembranças e percepções estão bastante confusas, e a mistura constante entre presente, passado e um discurso delirante se evidencia:

O homem perdido ofegava apavorado, as vozes cada vez mais distintas, grossas, finas. Machos e fêmeas. Certamente iam para a farra. Mentira, tudo mentira. *Eu não tinha trinta e cinco anos; tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. A sala enchia-se de rumores estranhos que vinham de fora e saíam das paredes. Provavelmente eram os sapos do Açude da Penha. Não eram sapos: eram homens e mulheres que se aproximavam* (ANG, p. 201, grifos meus).

Percebemos que no romance em foco não há certeza acerca do fato narrado: ao contrário, através de diversos recursos, como a mescla entre presente e passado, recordação e invenção, Graciliano Ramos nos expõe a indistinção entre ficção e realidade. A escrita como via de sublimação reafirma que a experiência ficcional auxilia o sujeito a lidar com pulsões que, na realidade, poderiam aniquilá-lo.

Julião Tavares pode ter sido enforcado/destruído somente no delírio, na alucinação, no sonho e no ato criativo de Luís da Silva. Assim, o assassinato de Julião Tavares tem caráter

fantasioso e surge, na narrativa da personagem, como alternativa possível para lidar com os sentimentos angustiantes oriundos da relação com o Outro.

Evidenciamos um *segundo destino* para a angústia. É por meio da criação de um livro – *a sua obra de arte* – que Luís da Silva lida com os efeitos advindos da *pulsão de morte*. A forma como foi construído o livro *Angústia*, que não oferece certezas diante dos fatos narrados pela personagem principal, permite-nos acreditar na possibilidade de Luís da Silva ter assassinado Julião Tavares somente por meio de sua escritura, de sua narrativa.

A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que o texto tecido por Luís da Silva o protege contra o desejo recalcado de efetivamente aniquilar Julião Tavares e, junto com isso, livra-o de seus fantasmas, uma vez que a tessitura de um texto tem o poder de redimensionar a vida de quem o escreve. Toda escritura inevitavelmente contém traços da organização psíquica de seu autor: “[...] há marcas do autor na obra e, de forma simultânea, podem-se encontrar marcas da obra no autor” (SILVA, 2006, p. 61). Assim sendo, a narrativa de Luís da Silva tem, supostamente, o poder de ressignificar a dor, o sofrimento, redirecionando a angústia própria ao ser de linguagem.

A expressão artística de Graciliano Ramos leva-nos a pensar que diante do Real, diante daquilo que não cessa de não se inscrever, ao ser humano é aberta a possibilidade de *produzir escritura*. Ou pelo menos circunscrever, visto que a escrita é o início de uma abertura para o enfrentamento da morte, do vazio, da angústia, da incompletude:

Escreve-se, em geral, na esperança de ‘matar’ alguma coisa – um desejo vago, que aborrece, que apoquentá, que inquieta. Um desejo que não se suporta e que, com o desgaste, com a passagem do tempo, se quer apenas eliminar. Só que, na literatura, em vez de matar alguém na esperança de que a perplexidade enfim se aquiete, temos que criar. Em outras palavras: temos que transformar o espanto em outra coisa, mais suportável (CASTELLO, 2006, p. 310).

Nesse sentido, escrita e arte ganham importância, uma vez que elas aparecem como um destino para a angústia, ao mesmo tempo em que auxiliam o sujeito a lidar com a dor e o desamparo. A linguagem escrita inscreve, portanto, o sujeito na sua relação com o mundo, permite-lhe fazer-se sujeito de si e do seu desejo, abre-lhe portas para novos caminhos, possibilitando a libertação de fantasmas: “A obra de arte é, ela também, uma ‘projeção’ que põe fim à perturbação interna e, como o sonho, permite uma realização alucinatória do desejo” (KOFMAN, 1996, p. 141).

Como se vê, cômicos de que a arte e a vida apresentam-se imbricadas, a trama urdida por Graciliano Ramos apresenta dois diferentes destinos para a angústia do ser humano: um destruidor e o outro criador. A vertente destruidora exhibe a morte de Julião Tavares como principal saída para livrar a personagem de sua angústia e dor. Por outro lado, a escrita de um livro por parte de Luís da Silva indica que, diante da angústia e do sofrimento, é possível criar em vez de destruir.

Necessário ressaltar que a angústia, como afeto próprio do humano, não pode ser eliminada, porém – como se delineou no presente capítulo – pode ser direcionada para a obra de arte, para o projeto de escritura. A criação que surge a partir desse afeto reassinala, portanto, a vertente sublimatória da arte literária.

Como vimos até o momento, os recursos estilísticos utilizados por Graciliano Ramos na construção de *Angústia* apontam todo o tempo para a angústia humana que se inscreve de diferentes formas na narrativa. Seja por meio das idas e vindas ao passado, da paixão por Marina e do embate com a figura de Julião Tavares, a presença do afeto deixa claro que é impossível ao humano fugir dele mesmo.

Mas, no confronto com a angústia, é apresentado para o protagonista Luís da Silva o caminho da sublimação, e esse aspecto será aprofundado nos próximos capítulos deste trabalho.

## 2 MORTE, ESCRITA E SUBLIMAÇÃO: A REORDENAÇÃO DO QUE SOBROU, EM SÃO BERNARDO

*Ai, palavras, ai, palavras,  
que estranha potência, a vossa!  
Todo o sentido da vida  
principia à vossa porta;  
o mel do amor cristaliza  
seu perfume em vossa rosa;  
sois o sonho e sois audácia,  
calúnia, fúria, derrota...*

*Cecília Meireles*

### 2.1 A linguagem e o humano em Graciliano Ramos

*São Bernardo* (1934) é o segundo romance do alagoano Graciliano Ramos. Nele, aspectos sociais e psicológicos fundem-se e geram uma obra através da qual é possível analisar aspectos inerentes às relações e à condição humana. Narrado em primeira pessoa pelo protagonista Paulo Honório, o romance acontece em retrospectiva, uma vez que a personagem conta a sua história por meio da escrita de um livro, desde a época em que é guia de cego até se transformar em proprietária da fazenda São Bernardo.

Assim, *São Bernardo* é, na verdade, *São Bernardo* de Paulo Honório, protagonista da história. Em outros termos, a narrativa que Graciliano produz é imputada a Paulo Honório, que constrói o livro e narra a sua história: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais” (SB, p. 7).

Importante dizer que Graciliano Ramos apresenta na escrita de suas narrativas (e aqui, referimo-nos exclusivamente aos seus quatro romances)<sup>33</sup> um manejo da linguagem criterioso, preciso e enxuto, ao mesmo tempo em que demonstra um grande interesse pela psique humana e suas vicissitudes. Esse fato fica muito claro na utilização da sondagem psicológica e do monólogo interior (como é o caso de *Angústia*), mas não seria infundado afirmar que desde seu primeiro romance, *Caetés*, o autor alagoano expõe aspectos da condição e do desamparo humano, exibindo a insuficiência e o mal-estar do existir, através da abordagem de temas como desejo, amor, paixão e traição:

---

<sup>33</sup> Os romances de Graciliano Ramos são: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938).

Graciliano Ramos imprime, em suas histórias, um olhar que é mais do que o ver, *olhar a mais* trazendo àquele que olha a presença do outro. Condutor de uma trêmula luz que surpreende o sujeito, chegando mesmo a cegá-lo, esse olhar constitui-se como um grau máximo de visão, um ato pulsional capaz de expressar ‘uma realidade escolhida segundo os nexos da vida psíquica na constituição’ do sujeito, derivando, portanto, de influências inconscientes’ (SILVA, 2006, p. 20, grifos do autor).

Hervé Huot (1991) assinala que, para Sigmund Freud, o vínculo da linguagem com o mundo dos objetos sensíveis passa tanto pela imagem visual quanto pela imagem sonora do objeto, ou seja, passa pelo campo do *olhar* e pelo campo da *fala*. Nesse sentido, não há como excluir do registro simbólico o campo do *visual*. Sem o olhar do Outro não existimos e, por outro lado, as imagens que o olho registra podem se configurar como algo perturbador.

Pode-se pensar, portanto, que é diante do aspecto perturbador daquilo que vê que o autor alagoano escreve. É possível afirmar que, em suas narrativas, Graciliano Ramos transforma a visão em texto, ao perceber sentidos conservados e discorrer sobre aquilo que não cessa de não se inscrever. Mesmo sendo comumente enquadrado entre os autores regionalistas, Mestre Graça aborda constantemente em suas obras questões concernentes à existência humana, construindo personagens ora oprimidas pela pobreza, ora pela insatisfação.

A angústia – afeto inerente à condição humana – está presente em sua escritura e acompanha as narrativas de seus protagonistas, nas quais as lembranças infantis geralmente ressurgem como algo que traz consigo dor e sofrimento e apontam, geralmente, para o indizível e para a impossibilidade humana de completude.

Importante dizer que, para a teoria psicanalítica, há no humano sempre a *presença de uma ausência*, o que gera insatisfação, angústia, desamparo. Não há possibilidade de se eliminar a dor da existência e, exatamente por isso, a angústia é um afeto próprio àquele que fala. É lícito afirmar que este afeto está presente em toda a obra do autor alagoano: “Costurando a obra, migrando de um livro a outro, está a angústia. Sobretudo, a angústia da escrita, de estar diante da escrita, no domínio da letra” (SILVA, 2006, p. 75).

Assim, mesmo ao falar do Nordeste e de situações locais, as personagens construídas por Graciliano universalizam-se, e expõem características que são próprias ao humano. No dizer de Jerzú Tomaz: “Denota-se que o caminho literário de Graciliano Ramos expõe o caráter trágico das escolhas humanas ao dar destaque a seres oprimidos, humilhados, prenes de abandono, seja devido ao lugar social ou à inadaptação para o arriscado jogo da vida” (2008, p. 11).

Salientamos, portanto, que Graciliano Ramos discorre, em sua escritura, acerca de questões que são próprias do humano, exibindo a tragicidade e a angústia do existir: angústia diante da perda, da morte, do vazio, da falta inerente ao desejo. Abordar sua obra somente pela perspectiva do regionalismo significa, muitas vezes, perder o *mais-além* do seu texto, deixando de lado importantes questões constantemente abordadas no projeto ficcional do autor:

[...] a opção pelo ‘regionalismo’ representa, em Graciliano, um mero verniz de sua obra, não o seu caráter essencial. Interessa-lhe antes o patos da existência humana e da sociedade e, engastado nessa matéria, *o patos da escrita literária* que o escritor, com expressividade e rigor na observação, concilia com a dramatização da vida de suas personagens (LIMA, 1998, p. 139, grifos do autor).

Dentre as questões que são recorrentes nos romances graciliânicos, destacamos a imbricação entre a vida angustiada e conflituosa de suas personagens e o envolvimento em projetos de escritura. Necessário recordar que o recurso que os estudiosos denominam *livro dentro do livro* é utilizado por Graciliano em três dos seus quatro romances: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*.

O protagonista de *Caetés*, João Valério, anda às voltas com a construção de um romance na qual se refugia diante das dificuldades da vida. Paulo Honório, de *São Bernardo*, também se abriga no ato da escrita, rememorando os acontecimentos de sua existência por meio da construção de um livro. E, finalmente, Luís da Silva, de *Angústia*, personagem que narra a sua história, revive-a, além de ser perseguida pela ideia de construir um livro na prisão, provavelmente como forma de afirmação da própria identidade:

Perdido, trinta anos de cadeia, a imundície, os trabalhos dos encarcerados: fabricação de pentes, esteiras, objetos miúdos de tartaruga. *Faria um livro na prisão*. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos (ANG, p. 215, grifos meus).

Ao contrário de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, em *Vidas Secas* Graciliano Ramos não oferece a Fabiano a oportunidade de redenção por meio da escrita. Analfabeto, o retirante somente repete a sua história, de fazenda em fazenda, fugindo da fome e da destruição que acompanha a seca: “Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinhento que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo” (VS, p. 117, grifos meus).

Narrado em terceira pessoa, em *Vidas Secas* Graciliano parece nos indagar: o que resta a Fabiano, sujeito sem fala, excluído do mundo, que não teve sequer a oportunidade de se refazer através da linguagem? Fabiano não sabe narrar, apresenta variadas limitações e precariedades na linguagem. *Vidas Secas* não poderia, portanto, ser escrito em primeira pessoa.

Podemos afirmar que no romance em questão a escolha por um narrador em terceira pessoa coaduna-se com o diálogo existente entre *forma* e *conteúdo*, uma vez que ambos se mesclam no trabalho literário do autor. Os questionamentos que Graciliano Ramos lança em sua escritura sobre o humano e sobre a arte literária se encontram presentes não somente no *conteúdo* do texto, mas também se inscrevem na *forma* que este se apresenta. Um elemento estrutural do romance, como a escolha do tipo de narrador, leva-nos, pois, a discutir sobre questões exteriores à obra. Dito de outro modo, o que é externo se transforma num elemento interno e estruturante do texto.

Nesse sentido, é preciso considerar que *forma* e *conteúdo* nascem juntos e, no trabalho de leitura crítica de uma dada obra, devem assim ser considerados/avaliados: “Uma obra de ficção fracassa ou triunfa por si mesma – pelo vigor de seus personagens, pela sutileza de seu enredo, pela sabedoria de sua construção, pela riqueza de sua prosa – e não pelo testemunho que oferece sobre o mundo real” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 64).

Somente ao considerar o imbricamento entre a *forma* e o *conteúdo* e por meio do respeito à precedência da *forma* é que se pode mostrar aquilo que está inscrito na materialidade do texto. É enxergando o todo da escritura que se pode perceber de que forma o autor maneja a linguagem a fim de dizer o que quer dizer.

*Vidas Secas* não poderia, como dito, ser narrado em primeira pessoa. Fabiano não é familiarizado com a linguagem e apresenta limitações em relação a esta: “Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas” (VS, p. 20).

Apesar dessa constatação, é possível afirmar que no romance em foco é dada a Fabiano a oportunidade de narrar, embora de forma diferente daquela que o fazem João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva. Fabiano narra por outros meios, com a insinuação de sua presença através das escolhas lexicais que são passíveis de serem atribuídas a um vaqueiro: “[...] mesmo não escrevendo, como o fazem João Valério e Paulo Honório, Fabiano como que ‘escreve’ a sua história. Afinal, escritura é um campo vasto de significações e não se confunde com a escrita no seu sentido vulgar” (LIMA, 1998, p. 12).

Ainda sobre a possível narração de Fabiano, Roberto Lima afirma que, em *Vidas Secas*, o discurso do narrador por vezes se reveste de aparente banalidade, materializada pela pouca variedade linguística e pelo ritmo lento do texto. O referido autor afirma que isso ocorre devido à intervenção do protagonista Fabiano, uma vez que é esta personagem – e não o narrador – que apresenta uma linguagem reduzida e pobre:

[...] não se trata de uma mera concessão que o narrador faz a quem não pode efetivamente narrar ou escrever; esse narrador muitas vezes perde a objetividade de sua voz narrativa porque a força da presença de Fabiano e sua família impõe tal procedimento. Ademais, quem entende de sertão e de exploração do trabalho é Fabiano, não o narrador, cuja cultura é diversa da de suas personagens, com as quais apenas simpatiza (LIMA, 1998, p. 56).

Por meio da intersecção entre *forma* e *conteúdo* é viável pensar sobre os questionamentos que Graciliano Ramos lança, no interior de suas obras, sobre a própria literatura (lembramos que em *Angústia*, os ratos fazem xixi nos livros e, logo na primeira página, Luís da Silva compara a literatura à prostituição): “A *linguagem escrita é uma safadeza* que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (ANG, p. 89, grifos meus).

Em *Vidas Secas*, segundo afirma Roberto Lima, nos intervalos<sup>34</sup> Graciliano Ramos questiona também *os ícones da tradição romanesca*, tais como a metáfora e a imitação: “Crítico da forma de expressão metafórica, Graciliano Ramos exhibe, no tecido da enunciação, a desconfiança que guarda em relação ao verniz estilístico que vem da tradição” (LIMA, 1998, p. 95).

É por meio de uma narração em terceira pessoa e da construção de uma personagem que apresenta dificuldades em lidar com a linguagem, que Graciliano Ramos discorre acerca de temas referentes ao humano e à arte literária. Diante disso, é necessário lembrar que a análise do crítico literário não deve se basear somente no conteúdo explícito do texto, devendo buscar o subtexto da produção literária, procurando – nos meandros da linguagem – de que forma a realidade representa-se e materializa-se no material escrito.

Em virtude da necessidade de se buscar o *mais-além* da escrita literária, assinalamos que a psicanálise, como campo do saber que dialoga com a literatura e se apresenta como uma

---

<sup>34</sup> É interessante atentar para o conceito de intervalo formulado por João Alexandre Barbosa. Para esse autor, o nível da construção deve ser visto como o principal motor do texto literário, que passa a ser lido nos intervalos e não a partir da aparência enganosa do seu conteúdo primeiro. São aos modos de construção com os quais se nomeiam aspectos do real a que se deve atentar. Assim, ao se propor realizar uma leitura intervalar, o leitor crítico, embora não deixe de considerar os aspectos psicológicos, históricos e sociais de uma dada obra, passa a considerá-los no nível da construção, como elementos estruturais do texto (BARBOSA, João Alexandre, 2007).



das formas possíveis de se analisar um texto, possibilita um novo olhar sobre a escritura do autor alagoano Graciliano Ramos, uma vez que a arte literária pode ser considerada um lugar privilegiado da encenação do desejo inconsciente (BRANDÃO, 1996, p. 33).

Sendo assim, ao considerar o escritor que é Graciliano Ramos e a busca que este empreende pela palavra enxuta, pelo dizer sem rodeios, evidenciamos que o recurso do *livro dentro do livro* não aparece por acaso em suas construções narrativas e merece, por isso, ser estudado. Ao longo de suas obras, Mestre Graça reflete sobre o ato de narrar, muito embora esta questão não se configure como o conteúdo primeiro de seu projeto estético-literário. É por trás do aparente regionalismo que o autor discute outras questões, que se universalizam, falam do humano, bem como de aspectos relacionados à escrita:

Do romance à memória, da carta à crônica, perpassam o seu texto o livro, o jornal, a letra, a tinta, o papel, o prelo, a literatura, a leitura, o escritor e o leitor, enfim, um mundo de palavras simultaneamente material e imaterial, onde as relações de poder, presentes na linguagem, se mostram abaladas, deslocadas (SILVA, 2006, p. 65).

A literatura, a escrita, a metalinguagem, os efeitos da obra tanto naquele que escreve quanto naquele que lê parecem ser temas frequentes no texto graciliânico, no qual a produção de um livro muitas vezes está presente. Especificamente em *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* as personagens narradoras apresentam-se como leitoras de si mesmas, e contam suas histórias, que se mostram ricas em significações.

É, então, por meio da lembrança e da escrita que João Valério (*Caetés*), Paulo Honório (*São Bernardo*) e Luís da Silva (*Angústia*) ressignificam suas histórias, uma vez que é próprio ao ato de escrever atravessar e visitar fantasmas, aproximar-se daquilo que é indizível. A literatura aparece, então, como uma forma de catarse, uma alternativa diante da dor e da angústia.

Podemos depreender, portanto, que a forma como Graciliano Ramos lida com a linguagem ratifica o poder que a palavra possui. No interior de suas obras, o autor alagoano reflete tanto sobre as questões humanas quanto sobre assuntos referentes à atividade literária, ofício que desenvolve com maestria.

É válido mencionar que a força própria à palavra foi percebida por Freud desde suas primeiras pesquisas sobre a psicanálise. Em seus estudos, o psicanalista de Viena vê a fala como um importante meio de ressignificação e “cura” dos sintomas de suas pacientes histéricas. Até os dias atuais, a fala – aliada à escuta – constitui-se como um dos principais instrumentos de trabalho dos psicanalistas: “Quer se pretenda agente da cura, de formação ou

de sondagem, *a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente*. A evidência desse fato não justifica que se o negligencie. Ora, toda fala pede uma resposta” (LACAN, 1998b, p. 248, grifos meus).

Assim, a ideia de cura pela fala, o *talking cure*, implica o sujeito no próprio processo analítico, deixando de considerar os pacientes apenas como meros portadores de sintomas a serem desvendados e tratados pelos analistas. O *talking cure* indica que a “cura” dos sintomas funda-se na *narrativa* que o sujeito faz da própria história, uma vez que as formações *inconscientes*, tais quais os lapsos, os sonhos e os sintomas, carregam consigo a possibilidade de serem *narradas* a partir do trabalho empreendido no processo analítico.

Assinalamos que os protagonistas criados por Graciliano Ramos aparecem envolvidos em projetos de escritura provavelmente no intuito de suportar os percalços de suas vidas, conforme já assinalado no capítulo anterior, no qual nos dedicamos à análise de *Angústia*. A escrita aparece, assim, como alternativa diante da dor e da angústia, e as vivências memoradas, ao mesmo tempo em que trazem consigo sofrimento, exibem o desejo de ressignificar o passado sob a perspectiva da situação presente, visto que, segundo Jacques Lacan, “[...] o efeito de uma fala plena é reordenar as contingências passadas dando-lhes o sentido das necessidades por vir [...]” (1998b, p. 257).

É inegável a assertiva de que o autor alagoano reflete, no interior das narrativas, acerca da literatura, mas é preciso perceber que as reflexões sobre o fazer literário coexistem com as reflexões sobre as vicissitudes humanas, bem como sobre o inarredável mal-estar do ser de linguagem: “[...] o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (COMPAGNON, 1999, p. 126). Interessante lembrar que o mal-estar humano persiste com vigor por meio de sintomas e angústias que marcam a impossibilidade de completude do *falasser* (ser de linguagem).

Além disso, como vimos, por trás de um aparente regionalismo e da abordagem constante de temas tipicamente nordestinos – como a seca, por exemplo – Graciliano reflete sobre a literatura e sobre o ato de narrar, confrontando seus protagonistas com o ato da escrita. É no confronto com a escritura que o mal-estar denunciado por Freud aparece como algo impossível de ser elidido, uma vez que a dor do existir é própria à constituição do sujeito como ser falante e inserido na cultura: “Descobriu-se que uma pessoa se torna neurótica porque não pode tolerar a frustração que a sociedade lhe impõe, a serviço de seus ideais culturais, inferindo-se disso que a abolição ou redução dessas exigências resultaria num retorno a possibilidades de felicidade” (FREUD, 1930, p. 94).

É conhecida a impossibilidade de se dissociar a literatura da transgressão e também da morte. Falar é dar voz à falta que nos inquieta e nos estrutura, aproximando-nos da verdade de nosso desejo, do Real da morte e, conseqüentemente, do Real da incompletude. Exatamente por isso a escritura transforma-se numa alternativa catártica, capaz de redirecionar a vida do sujeito.

Assim, ao criar personagens que dão voz às suas dores, o autor em foco parece fazer falar a falta que as circunscrevem, endossando a possibilidade de o sujeito ressignificar vivências a partir da fala. Intui-se que suas personagens falam/escrevem com o objetivo de não sucumbirem, uma vez que, diante da impossibilidade de calar a dor de existir, há sempre um lugar para os que estão dispostos a falar.

Destacamos, assim, o perigo de se calar a nossa dor, pois tanto o processo de saúde quanto o de adoecimento definem-se pelo viés da linguagem. Aquilo que não é elaborado psiquicamente pode se inscrever no Real do corpo<sup>35</sup>: “Destaca-se que o corpo físico, em sua superfície e densidade, acolhe a inscrição/incisão erógena, como a página de um livro recebe e faz aparecer a *letra* que nele se registra” (TOMAZ, 2009, p. 94, grifo da autora). Nessa perspectiva, o corpo pode ser aparentado à página do livro, uma vez que ambos são locais de escritura.

Cada dor é única e somente o sujeito que a sente pode dimensioná-la, sendo preciso que ele fale sobre a própria dor, a fim de compreender o sentido que esta suscita: “[...] o sintoma se resolve por inteiro numa análise linguajeira, por ser ele mesmo estruturado como uma linguagem, por ser a linguagem cuja fala deve ser libertada” (LACAN, 1998b, p. 270).

Ao reivindicarem o direito de expressar a subjetividade por meio da escrita, as personagens graciliânicas aproximam-se da verdade do desejo inconsciente, buscando reordenar, por meio da lembrança e da ressignificação, vivências que as inquietam, ameaçam e, por vezes, as fazem adoecer: “Enxuguei os olhos. *A cabeça doía-me*. Encostei os cotovelos à janela. Entre duas tabuinhas afastadas distinguia a cara amarela, os olhos abotoados e os cabelos ruivos da filha do Lobisomem [...] *Estava doente, ia piorar, e isto me alegrava*” (ANG, p. 213, grifos meus). A fala aparece, portanto, como um instrumento de cura e alívio dos sintomas e, conseqüentemente, como um instrumento de *poder*, conforme se verá adiante.

---

<sup>35</sup> Para a psicanálise, o corpo é marcado pelo desejo inconsciente e pela linguagem. Não se trata do corpo biológico, mas de um *corpo erógeno*, estabelecido por meio da relação travada entre a criança e a figura materna, na qual se dão as primeiras experiências de prazer e satisfação.

## 2.2 A palavra como instrumento de poder

Do latim *potere*, a palavra *poder* significa “ter a faculdade de” ou “ter a possibilidade de” (CUNHA, 2010, p. 506). No presente estudo, entendemos *poder* como a disposição de domínio, força e autoridade sobre determinado aspecto. Assim, ao nos referirmos ao *poder da palavra*, salientamos a força e a autoridade que esta possui.

Além disso, ao enfocarmos a escrita como forma de redenção/catarse, objetivamos avaliar o ato de narrar como possibilidade/tentativa de preencher a falta, *vazio fundante* de todo ser de linguagem. Nesse ponto, já afirmamos que a alternativa catártica pode ser aparentada ao conceito psicanalítico de sublimação, processo através do qual, como já se disse, o sujeito direciona uma pulsão sexual para uma atividade que aparentemente não tem ligação com o desejo sexual:

A sublimação da pulsão constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada (FREUD, 1930, p. 103).

É importante frisar que *São Bernardo*, romance regional e psicológico, é considerado pela crítica como “[...] a mais importante obra de ficção do movimento modernista envolvendo o regime fundiário e os conflitos sociais no Nordeste brasileiro” (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 223). Apesar de trazer em seu bojo marcas do sistema capitalista – que já foram amplamente estudadas pela crítica –, o romance de Graciliano Ramos expõe também questões próprias ao humano, e nos coloca de frente com a incompletude e imprevisibilidade do *falasser*.

Ainda segundo estudos de cunho sociológico, o romance atém-se ao “[...] destino do homem inserido numa sociedade em rápido processo de modernização e industrialização” (RENALDO JÚNIOR, 2002, p. 7), sendo considerado uma obra que, dentre outras questões, discute aspectos relacionados ao sentimento de posse e propriedade. Para Antonio Candido:

Os personagens e as coisas surgem nele [em *São Bernardo*] como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominante se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade (1988, p. 18).

Narrado em primeira pessoa, *São Bernardo* é um romance no qual a personagem-narradora decide escrever um livro para contar a própria história. Fazendeiro decadente, o

narrador de cinquenta anos realmente incorpora o escritor principiante. A dificuldade de escrever – decorrente principalmente da inteira dedicação ao trabalho, à construção da fazenda São Bernardo e ao acúmulo de bens materiais – revela-se no texto escrito sem rodeios: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes” (SB, p. 11).

Como bem afirma Antonio Candido, *São Bernardo* é uma obra que analisa o sentimento de propriedade. Paulo Honório é construído a partir deste sentimento que, ao mesmo tempo em que o constrói como fazendeiro que ascende, também o destrói, transformando-o em homem solitário e infeliz:

De guia de cego, filho de pais incógnitos, criado pela preta Margarida, Paulo Honório se elevou a grande fazendeiro, respeitado e temido, graças à tenacidade infatigável com que manobrou a vida, pisando escrúpulos e visando o alvo por todos os meios (CANDIDO, 1988, p. 18).

Urdido por este sentimento de propriedade, Paulo Honório apropria-se de São Bernardo, por meios escusos, uma vez que para a personagem, *os fins justificam os meios*, como se pode depreender do excerto que segue:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. *E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las* (SB, p. 48, grifos meus).

É com essa “filosofia de vida” que o protagonista constrói a fazenda, dá-lhe vida e prosperidade. Sente como *seus* os empregados e os trata como meros objetos/animais que lhe servem em troca de algum dinheiro, moradia e comida: “O próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1988, p. 18).

Sendo assim, a importância ao semelhante é dada somente quando este serve a algum projeto de Paulo Honório. Essa constatação ganha nitidez quando o protagonista refere-se à relação que estabelece com a divindade, à crença que tem em Deus e em outro mundo:

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

Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem (SB, p. 155, grifos meus).

Necessário ressaltar que a comparação dos homens aos animais ganha destaque em *São Bernardo* na figura de Casimiro Lopes, sujeito que, no dizer de Paulo Honório, “É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão” (SB, p. 19). Os hábitos dessa personagem muitas vezes assemelham-se aos hábitos de animais, sendo difícil diferenciar o que é bicho do que é homem.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o animal pode representar as camadas inconscientes, sendo considerado o símbolo dos princípios e das forças cósmicas, materiais e espirituais. O animal é identificado ao homem, uma vez que representa, de alguma forma, uma parte de nós mesmos, uma materialização dos diversos complexos psíquicos e simbólicos (1997, p. 57-59).

Lembremos que em outros romances de Graciliano essa aproximação do homem com os bichos também se faz presente. Em *Angústia*, Luís da Silva constantemente se compara e também compara as demais personagens a animais, principalmente aos ratos: “Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados e *devia ser um rato*, como o pai” (ANG, p. 56, grifos meus).

Já em *Vidas Secas*, não se diferencia claramente homem e bicho, tanto que Baleia, cadela da família, é tratada como se fosse gente, tem sentimentos, assume na história uma perspectiva que lhe é própria e tem um capítulo inteiramente dedicado a ela, como também o tem Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (VS, p. 91).

Compreendemos, pois, a semelhança entre homem e bicho encontrada na obra do autor alagoano, visto que o homem guarda dentro de si o animal, uma parte desconhecida, censurada, que somente pode ser resgatada pelo viés da linguagem. Trata-se do inconsciente tal qual postulado por Freud: “– Qual reciprocidade! Pieguice! Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem pão. *Conheço o meu manual de zootecnia*” (SB, p. 100, grifos meus).

Como já se disse, em *São Bernardo*, Paulo Honório trata as demais personagens como bichos, como propriedades suas, conforme se pode perceber no trecho seguinte: “Bichos. As

criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos” (SB, p. 217).

Nesse sentido, Madalena, a mulher que Paulo Honório “escolhe” para lhe dar um herdeiro e “completar” São Bernardo, também é tratada como uma propriedade. A ideia de casamento surge para o protagonista como se fosse mais um negócio a ser realizado, o que se coaduna com a perspectiva falocêntrica que vê as mulheres como objetos de troca e de aliança entre a linhagem dos homens (SOLER, 2005, p. 149). Nas palavras do protagonista de *São Bernardo*: “Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse [...] *o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo*” (SB, p. 67, grifos meus).

Porém, logo Paulo Honório percebe que “[...] mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (SB, p. 67) e Madalena não se deixa levar pelo estilo dominador do marido: “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” (SB, p. 117).

Sabemos que a psicanálise constitui-se como um dos primeiros discursos científicos que coloca no centro de sua interrogação a questão da diferença sexual. Para a referida teoria, a situação de desamparo vivida pelo ser humano diante da perda da ilusão da completude abre diferentes possibilidades de subjetivação para homens e mulheres: os homens têm o *falo* enquanto as mulheres buscam o *falo*. Como já se disse, no aporte psicanalítico o *falo* é entendido como uma inscrição cultural, um simulacro que representa simultaneamente potência e saber, ao mesmo tempo em que aponta para a falta.

Recorrendo-se à mitologia, é interessante mencionar que nas festas dionísicas<sup>36</sup>, a exaltação do falo e da virilidade é percebida por meio das falofórias, procissões nas quais um enorme falo é transportado por um sacerdote, e representa a fertilização dos campos e lares: “Dioniso é também o princípio e senhor *da fecundidade animal e humana*. Denominado, aliás, Falen ou Falenos, a procissão do *Phallos* ocupa lugar importante em muitas de suas festas [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 340, grifos dos autores).

Consoante com essa afirmação, Carl Kerényi (2002) traz que o falo é um ídolo característico de Dioniso, tendo destaque em praticamente todas as suas procissões. Dessa

---

<sup>36</sup> Dioniso, o *jovem deus* ou o *deus nascido duas vezes*, é uma figura mitológica de difícil definição. Nas palavras de Pierre Brunel: “Rico, complexo e fugidio, ele é o deus das metamorfoses. Ele é inatingível” (BRUNEL, 2005, p. 239). Importante mencionar que a figura de Dioniso foi continuamente moldada pelas diferentes sociedades, sendo considerado o deus da vegetação e da fecundidade, deus da videira e do vinho.

forma, nas festas dionísicas e procissões fálicas, o falo estava sempre presente, representando a fertilidade:

Ao que tudo indica, rara era a procissão dionísica de que ele [o falo] estava ausente. Os que nela tomavam parte atavam-no a si, de modo que o falo se tornou um acessório de atores cômicos; era também erigido como monumento comemorativo do desempenho de coregos. O deus jamais o usa; mas seus companheiros, os silenos e os sátiros, são itifálicos. Procissões fálicas e alegres festivais dionísicos ocorriam em todo o território helênico (KERÉNYI, 2002, p. 245).

Diante da importância cultural atribuída ao *falo*, assinala-se que a figura feminina, aquela que busca o *falo*, exerce uma crítica imperiosa à ideia de razão, visto que a mulher é não-toda e cabe à posição feminina representar a falta e a castração simbólica. Além disso, a mulher escapa à razão, que é culturalmente considerada própria ao universo masculino: “[...] a verdade da mulher é não-toda – não toda enquadrada na referência fálica –, pois na falta de um significante que a designe, garante a possibilidade de questionamento” (TOMAZ, 2009, p. 140).

Sabemos que, para o homem, a feminilidade tem o estatuto de enigma porque há algo na mulher que escapa à lógica fálica. Madalena, personagem construída pela visão de um homem – visto que se trata de uma narrativa em primeira pessoa –, revela-se pouco a pouco ao protagonista, mas ainda assim não se deixa apreender por completo, o que ratifica a ideia do feminino como algo a ser descoberto: “Com efeito, *se me escapa o retrato moral de minha mulher*, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever” (SB, p. 117, grifos meus).

Ademais, podemos inferir que na construção textual de *São Bernardo* existe uma *lógica cultural invertida*, uma vez que na obra em foco o poder do *logos* é imputado à figura feminina. É Madalena quem detém o saber – saber culturalmente atribuído às figuras masculinas –, é ela quem sabe lidar com as palavras e esse fato atormenta Paulo Honório, colocando-o diante de uma situação de perigo, de ameaça.

Em *São Bernardo*, Madalena parece encarnar simultaneamente o *terror* e o *fascínio* e, assim, o homem que inevitavelmente se apaixona por uma mulher *demasiadamente boa e generosa* – e que ameaça os seus bens – passa a persegui-la, vendo em seus movimentos e ações vestígios/provas de sua traição: “Os fatos mais insignificantes avultaram em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas” (SB, p. 163).



A construção narrativa leva-nos a pensar que, em *São Bernardo*, a feminilidade aparece atravessada por atributos masculinos e, exatamente por isso, a personagem Madalena assusta e atormenta Paulo Honório. Dito de outro modo, Madalena, ao possuir o poder do *logos* culturalmente atribuído ao masculino, parece ameaçar as certezas de Paulo Honório, o que gera no protagonista insegurança quanto ao próprio poder: “Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se importava com essas coisas” (SB, p. 110).

A insegurança sentida pelo protagonista no encontro com a figura de Madalena se inscreve no texto por meio do ciúme desmedido e, aparentemente, sem razão: “Aguentar! Ora aguentar! Eu ia lá continuar a aguentar semelhante desgraça? O que me faltava era uma prova: entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro” (SB, p. 163).

Finalmente, Madalena, mulher que diante das desconfianças do marido tem *o rosto coberto de sombras*, suicida-se. O suicídio de Madalena acarreta a decadência de Paulo Honório e também da fazenda São Bernardo: “Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais que simples instinto de posse, é uma disposição total de espírito, uma atitude complexa diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas” (CANDIDO, 1988, p. 22).

É importante esclarecer que o ato suicida está presente em todas as culturas. Para a psicanálise, o suicídio diz respeito a uma pulsão agressiva voltada para o interior do psiquismo, através da qual o sujeito mata o outro que habita dentro de si. Em outros termos, nos casos de suicídio, as pulsões agressivas relacionadas ao outro voltam-se contra o próprio sujeito. Nas palavras do pai da psicanálise: “[...] o ego só pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetal, puder tratar a si mesmo como um objeto – se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo” (FREUD, 1917, p. 257).

Por outro lado, em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard discorre, dentre outras questões, sobre o suicídio literário. Ao falar de Ofélia – personagem shakespereana que também se mata – o referido autor trata o suicídio como a morte literária mais elaborada de todas. Nas palavras de Bachelard:

O suicídio, na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É, literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. O romancista gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio do seu

herói. O suicídio literário é, pois, muito capaz de nos dar a imaginação da morte. Ele põe em ordem as imagens da morte (2002, p. 83).

Pensemos na morte de Madalena. Na construção de *São Bernardo*, é o suicídio da personagem que movimenta a trama, e que leva Paulo Honório à criação. Assim, no romance em tela, se não houvesse suicídio, não haveria livro, não existiria narrativa. É possível sustentar, pois, que a morte de Madalena, ao tempo em que coloca Paulo Honório diante da possibilidade da própria morte, também faz a personagem acordar para a vida.

Sendo assim, ao vivenciar o luto e a dor da perda, Paulo Honório parece incorporar alguns traços de Madalena, e a percepção que passa a ter das coisas ao seu redor aproxima-se da percepção esboçada por Madalena ao longo da trama, conforme se pode confirmar no trecho que segue: “As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano, tão esbodegado, tão escavacado, tão por baixo!” (SB, p. 208).

Comparando a supracitada fala de Paulo Honório com outra esboçada no início do romance, podemos perceber a diferença existente entre as duas. Observemos o diálogo que o protagonista trava com Madalena, logo após o casamento, acerca da vida de seus empregados:

- Outra coisa, continuou Madalena. A família de mestre Caetano está sofrendo privações.
- Já conhece mestre Caetano? perguntei admirado. Privações, é sempre a mesma cantiga. A verdade é que não preciso mais dele. Era melhor ir cavar a vida fora.
- Doente...
- Devia ter feito economia. São todos assim, imprevidentes. Uma doença qualquer, e é isto: adiantamentos, remédios. Vai-se o lucro todo.
- Ele já trabalhou demais. E está tão velho!
- Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia (SB, p. 111).

Como se vê, a percepção que Paulo Honório tem de mestre Caetano contrasta nos dois trechos citados, uma vez que uma delas é perpassada pela ausência e morte de Madalena. Em *São Bernardo*, o suicídio parece, portanto, “humanizar” o protagonista. Nos termos de Bachelard: “O homem, diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher. Volta a ser homem – tornando-se outra vez ‘seco’ – depois que as lágrimas secam” (2002, p. 85).

Em *São Bernardo*, vê-se ainda que, para Paulo Honório, o “gostar” de Madalena não pode, em hipótese alguma, ser mais forte do que o desejo de poder/possuir. Ele gasta tempo e

vida acumulando bens, construindo a fazenda São Bernardo e não pode deixar que tudo seja destruído: “Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias. Uma propriedade como S. Bernardo era diferente” (SB, p. 136). Nas palavras de Antonio Candido:

Não se podia comparar [São Bernardo] a qualquer outra empresa, pois era o prolongamento dele próprio; concretizava a sua vitória sobre homens e obstáculos de vários portes, reduzidos, superados ou esmagados. Assim, percebemos o papel da violência, que voltada para fora é vontade e constrói destruindo (1988, p. 23).

A assertiva de que São Bernardo é um prolongamento de Paulo Honório ganha nitidez quando recorremos à construção romanesca. Interessante notar que, na narrativa em questão, o plano físico e psíquico parecem se *confundir*. Enquanto se constrói o burguês Paulo Honório, que ascende socialmente e se apossa de São Bernardo, a fazenda progride.

Em contrapartida, após a morte de Madalena e a decorrente miséria psíquica do protagonista, a fazenda também se deteriora, como se São Bernardo representasse, de alguma forma, o psiquismo de Paulo Honório: “Entre nesse ano com pé esquerdo. Vários fregueses que sempre tinham procedido bem quebraram de repente. Houve fugas, suicídios, o Diário Oficial se empenhou com falências e concordatas. Tive de aceitar liquidações péssimas” (SB, p. 211).

Percebemos, então, que assim como a descrição do ambiente em *Angústia* revela o abismo interior do narrador Luís da Silva, em *São Bernardo* o espaço físico se assemelha à psique de Paulo Honório. Ideias concernentes à conquista e à perda de bens e de poder estão constantemente presentes na narrativa e acompanham, respectivamente, a alegria e a tristeza do protagonista. Nesse sentido, a fazenda São Bernardo é também Paulo Honório visto por dentro, ora em ascensão, ora em declínio.

Na narrativa, ao lado da fusão entre os espaços físico e psíquico, é curioso ainda observar algumas das características psíquicas de Madalena, personagem que, de forma sutil, conquista Paulo Honório. A mocinha louira desperta o desejo do protagonista, sujeito que não *se ocupava com amores e até então somente tinha olhos para a construção e prosperidade de São Bernardo*: “De repente conheci que estava querendo bem à pequena. *Precisamente o contrário da mulher que eu estava imaginando* – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha” (SB, p. 77, grifos meus).

Embora não fosse a mulher pretendida – a intenção de Paulo Honório era casar com D. Marcela, filha do Dr. Magalhães, juiz de Direito –, Madalena desperta interesse no protagonista. O desejo de Paulo Honório é atravessado, pois, pelo inconsciente, este *capítulo*

*censurado* da história do sujeito que, invariavelmente, comanda afetos e ações: “Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela” (SB, p. 80).

A partir dessa perspectiva, podemos inferir que o interesse da personagem deve-se, dentre outros aspectos, à instrução de Madalena, professora que escreve artigos para o jornal local. Diante da moça loura, o poderoso Paulo Honório sente-se perdido e fica sem saber o que falar. Afinal, trata-se de uma mulher *letrada e educada*, diferente daquelas com as quais ele tinha se acostumado a lidar. Apesar de miúda, Madalena é poderosa, tem o poder do *logos*, que, como já se disse, é culturalmente associado ao masculino:

Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azuniase a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, *mas uma senhora que vem da escola normal é diferente* (SB, p. 92, grifos meus).

Sabemos que aquilo que *o sujeito mais teme é o que mais deseja*. Consoante com este ensinamento psicanalítico, Paulo Honório escolhe como esposa justamente Madalena, uma professora que entende de escrituração e cuja erudição, de alguma forma, inquieta o protagonista. Ao escolher a mocinha loura como esposa, Paulo Honório aproxima-se daquilo que ele não tem e que, paradoxalmente, deseja e desvaloriza.

Diante do exposto, podemos inferir que Madalena, mulher que escapa à lógica fálica, desestabiliza Paulo Honório, visto que abala a rígida estrutura psíquica e o ideal de poder do protagonista. Dito de outro modo, a figura de Madalena encarna uma dimensão de perigo e ameaça, podendo ser identificada ao *Unheimlich* freudiano, uma vez que, ao longo da narrativa, a moça *culta, loura e de olhos azuis* – em pleno sertão nordestino – personifica o novo e o que está fora dos padrões estabelecidos:

Azevedo Gondim encetou a quarta garrafa de cerveja e desmanchou-se em elogios.  
 – Mulher superior. Só os artigos que publica no *Cruzeiro*!  
 Desanimei:  
 – Ah! faz artigos!  
 – Sim, muito instruída. Que negócio tem o senhor com ela?  
 – Eu sei lá! Tinha um projeto, mas a colaboração no *Cruzeiro* me esfriou. Julguei que fosse uma criatura sensata (SB, p. 96, grifos do autor).

Lembremos que para a psicanálise, conforme já assinalado no capítulo anterior, o *Unheimlich* diz respeito a algo inquietante e ameaçador, que deixa o sujeito sem defesas

diante do desconhecido. Em *São Bernardo*, a figura de Madalena coloca Paulo Honório diante daquilo que desconhece – o saber, o desejo da mulher – e a figura feminina surge como um elemento desestabilizador, posto que confronta o masculino com a falta, com a incompletude própria ao humano:

Já sabemos que o homem odeia o que o aterroriza. Se a verdade do sexo vazio da mulher sempre tem que ser dissimulada com os engodos fálicos da beleza e da indiferença, tal a angústia que é capaz de provocar em quem ainda sente que tem “algo a perder”, essa angústia parece dobrar diante da evidência de que esse sexo vazio também é faminto, voraz (KEHL, 1996, p. 23 – 24).

Percebemos, então, que a “escolha amorosa” de Paulo Honório parece ir de encontro às constantes insinuações acerca de questões relacionadas à educação/escolarização. Várias vezes na narrativa o protagonista desvaloriza a escola, as letras, e até mesmo o magistério, sabendo-se que esta é a profissão exercida por Madalena:

Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. Como diabo se sustenta um cristão com cento e oitenta mil-réis por mês? Quer que lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são bem mais bem pagos. *Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, d. Glória?* (SB, p. 86, grifos meus).

Na visão do protagonista, melhor do que ensinar as letras é a atividade de criar galinhas, ofício mais rendoso, *ocupação decente*. Nem mesmo as risadas de um garoto *de rubi no dedo* que viaja de trem junto com Paulo Honório e d. Glória – e se espanta diante da percepção do narrador – o fazem mudar de ideia: “– O senhor está rindo sem saber de quê. Vejo que possui uma carta. Quanto lhe rende? Se não tem pai rico, deve ser promotor público. *Faria melhor negócio criando galinhas*” (SB, p. 87, grifos meus).

A ciência de Freud ensina-nos que “escolhemos” o objeto de amor narcisicamente. Dito de outro modo, buscamos no objeto amado algo que diz respeito a nós mesmos, indo ao seu encontro com nossos medos, fantasias e desejos: “Sem dúvida, o amado é uma pessoa, mas é primeiramente e sobretudo essa parte ignorada e inconsciente de nós mesmos, que desabará se a pessoa desaparecer” (NASIO, 1997, p. 38).

Paulo Honório, cujo *fito na vida foi se apossar das terras de São Bernardo* (SB, p. 12), não teve tempo para se dedicar aos estudos: “Ocupado com esses empreendimentos, não

alcançei a ciência de João Nogueira nem as tolices de Gondim” (SB, p. 13). Mas “escolhe” Madalena e, com isso, tenta se apropriar do traço desejado, ou seja, a *instrução*.

No romance em foco, podemos pensar que a captura amorosa por Madalena tenha se dado exatamente em virtude daquilo que mais a afastava do mundo de Paulo Honório: a cultura letrada. É por meio do objeto de amor que o protagonista tenta – em vão – encontrar a plenitude, uma vez que o sujeito vive constantemente na dialética entre a falta e a presença, entre o falo e a castração simbólica.

Frisamos, aqui, que a ilusão da completude persegue todo ser de linguagem, que passa a existência buscando *tamponar uma falta inarredável*. O sujeito ama e deseja o objeto que parece responder àquilo que ele não conhece/possui. É justamente por existir uma falta naquele que ama que ele vai ao encontro do outro, acreditando que a impossível completude será alcançada.

Essa crença, como já dito, é ilusória, visto que a *falta* é um elemento estruturante do psiquismo de todo sujeito e não há nada que aplaque a sua inscrição. Por outro lado, é exatamente a falta que põe em cena o desejo e este, por sua vez, impele o sujeito à busca do objeto amado e para sempre perdido.

Falta e desejo encontram-se intrinsecamente relacionados e é essa relação que parece levar Paulo Honório a “eleger” Madalena como objeto de amor. Conforme nos ensina a psicanálise, no lugar onde há *resistência* coexiste o *desejo* e pode-se afirmar que o objeto de desejo de Paulo Honório é eminentemente narcísico: “É a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu” (SB, p. 102).

Depreendemos que as visões da personagem narradora acerca da escolaridade são uma espécie de barreira que a defende do desejo – irrealizável – de conquistar também o *poder* da palavra: “*Escola! Bestidade*. Abri uma na fazenda e entreguei-a ao Padilha. Sabe quem é? Um idiota. Mas diz ele que há progresso. E eu acredito. Pelo menos o Gondim e padre Silvestre estiveram lá examinando a molecoreba e acharam tudo em ordem” (SB, P. 87, grifos meus).

Importante destacar que Paulo Honório consegue, ao longo da vida, conquistar posses e dinheiro, fato que faz dele um homem poderoso no meio em que vive. Mas conforme já foi destacado neste capítulo, *a linguagem também é um instrumento de poder*; poder que Paulo Honório de alguma forma almeja, mas não consegue alcançar.

Além disso, ao longo da narrativa, percebe-se que Paulo Honório considera a linguagem uma arma poderosa. Ao descrever seu Ribeiro, homem que – por ser familiarizado

com as letras – é considerado sábio e chamado de major, o protagonista aponta para a força da palavra:

Todos acreditavam na sabedoria do major. *Com efeito, seu Ribeiro não era inocente: decorava leis antigas, relia jornais antigos, e, à luz da candeia de azeite, queimava as pestanas sobre livros que encerravam palavras misteriosas de pronúncia difícil. Se se divulgava uma dessas palavras esquisitas, seu Ribeiro explicava a significação dela e aumentava o vocabulário da povoação.*

*Os outros homens, sim, eram inocentes* (SB, p. 44, grifos meus).

Em outro momento da narrativa, Paulo Honório novamente discorre sobre o *poder* da palavra. Ao comparar a sua fala com a de Madalena, toma novamente a linguagem como algo perigoso, constatação que ganha força ao longo da trama, uma vez que exhibe o incômodo do protagonista diante do fato de Madalena possuir um *poder* que ele não possui, pois a personagem faz uso do *falo da fala*<sup>37</sup> e se torna produtora do próprio discurso:

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

Em contrapartida, ao iniciar o próprio romance, o protagonista dá a entender que a realidade é bastante diferente daquilo que se escreve sobre ela: “*Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas ou três linhas*, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro quantos e não tem em quem se pegue, as dificuldades são terríveis” (SB, p. 12 – 13, grifos meus). Essa constatação do protagonista incita-nos a pensar que Paulo Honório tenta se convencer de que aquilo que escreve não consegue retratar com exatidão o peso das dificuldades vivenciadas, uma vez que a palavra é falha e insuficiente para retratar uma dada verdade. Viver é mais importante e digno do que escrever sobre o vivido. Nos termos de Jerzúí Tomaz:

[...] a linguagem é inseparável de um luto, de uma certa ‘melancolia’, uma vez que *ela sempre se mostra impotente para representar a realidade psíquica e a substância do real*. Na fala do sujeito, algo sempre escapa, materializando um fracasso – produção de palavras incertas, impotentes,

---

<sup>37</sup> A expressão *falo da fala* é devida à Maria Rita Kehl, que, ao teorizar acerca do feminino, afirma que ao escrever, a mulher constrói fora do seu corpo um falo e, assim, inscreve-se no mundo.

imperfeitas – e, como já se disse, um luto interminável (TOMAZ, 2009, p. 34, grifos meus).

Como se vê, a personagem – ainda que de forma velada – confere importância à escrita e esta se mantém, ao longo da narrativa, imbricada à vida do sujeito. Mesmo percebendo a insuficiência da linguagem para aplacar a falta e o vazio, o protagonista se aproxima da escritura e se sente impelido a lidar com a tinta e o papel, mesmo desconhecendo os motivos dessa vontade de escrever, como se pode depreender do diálogo que trava consigo logo no início da narrativa:

– *Então para que escreve?*  
 – Sei lá!  
 O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.  
 – Maria das Dores, outra xícara de café (SB, p. 13, grifos meus).

Assinalamos, assim, que da mesma forma que Paulo Honório tenta transformar as pessoas que estão sob seu domínio em objetos que molda de acordo com os próprios interesses, ele também tenta fazer da escrita uma atividade que esteja sob seu controle. Nesse sentido, o ato simbolizado pela criação de um livro pode ser considerado outra tentativa de aquisição de poder: o poder representado pela palavra, que o distancia de Madalena, uma vez que,

[...] enquanto se coloca assim, no topo do mundo, Madalena escreve. A escrita representa um poder divino. Nesse sentido, o que mais dói no protagonista é saber que, por mais que edifique, nunca se aproximará desse poder, jamais subirá à altura de Deus, o que significa que seu poder é limitado [...] (CARVALHO, 2009, p. 116).

Como se vê, em *São Bernardo*, é nas entrelinhas que Graciliano Ramos discute acerca da construção literária, do ato de escrita. Num romance que aparentemente discorre sobre a posse de bens e a exploração desmedida do semelhante, aparece a discussão sobre a palavra e a arte literária.

O sentimento de posse e propriedade – assinalado por Antonio Candido – realmente é abordado na obra, mas não se trata somente da busca por bens materiais ou domínio sobre o outro. O texto revela-nos também o desejo de Paulo Honório de possuir o dom da escrita, a capacidade de lidar satisfatoriamente com a língua, com a palavra. O ato de escrever ganha, então, destaque na obra do autor alagoano, que aponta para a impossibilidade de se controlar a linguagem.



É assim que, na tentativa de construir o livro de memórias, cedo Paulo Honório percebe que lhe é impossível “dominar” a linguagem da mesma forma que “domina” as pessoas com as quais se relaciona: a linguagem é escorregadia, ambígua, inadequada para descrever a realidade vivida.

Por mais que se queira escolher precisamente os termos a serem ditos ou escritos, a linguagem é sempre atravessada pelo inconsciente, e diz algo muitas vezes diverso daquilo que temos como verdade: “Para liberar a fala do sujeito, nós o introduzimos na linguagem do desejo, isto é, na *linguagem primeira* em que, para além do que ele nos diz de si, ele já nos fala à sua revelia, e prontamente o introduzimos nos símbolos do sintoma” (LACAN, 1998b, p. 294, grifos do autor).

Para o protagonista, *o peso da escrita* difere das dificuldades vividas ao longo de sua vida. A escrita pesa, sobretudo, porque faz Paulo Honório encarar fantasmas, e tem caráter de repetição, de retorno, de acesso ao que sobrou de uma dada dor: “Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, *digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado*. Não estou acostumado a pensar” (SB, p. 12, grifos meus).

Diante da tentativa de escrita de Paulo Honório, a figura de Madalena adquire valor. A mocinha loura não é uma mulher submissa e não se deixa dominar pelo marido. Nas palavras de Luciana Carvalho, “Madalena representa a imagem da nova mulher que surge na plena vigência do Expressionismo; *politicada, instruída, bem falante, preocupada em encontrar seu próprio espaço no mundo e, por isso mesmo, perigosa e destruidora*” (2009, p. 109, grifos meus).

A figura de Madalena aproxima-se daquilo que Gilles Lipovetsky denomina de *a terceira mulher*, mulher-sujeito que se distancia do modelo de passividade frente ao universo masculino: “Tudo, na existência feminina, tornou-se escolha, objeto de interrogação e arbitragem; nenhuma atividade mais está, em princípio, fechada às mulheres, nada mais fixa imperativamente seu lugar na ordem social [...]” (2000, p. 237). Madalena é ativa, interessa-se pelo que ocorre na fazenda e propõe mudanças no local onde passa a residir com o marido. Todas essas atitudes surpreendem Paulo Honório:

Imaginei-a uma boneca de escola normal. Engano. Enjoou o Padilha, que achou ‘uma alma baixa’. (Aí eu expliquei que a alma dele não tinha importância. Exigia dos meus homens serviços: o resto não me interessava). Enjoou o Padilha. Mas gostou de seu Ribeiro: *meteu-se no escritório, folheou os livros, examinou documentos, desarmou a máquina de escrever, que estava emperrada* (SB, p. 110, grifos meus).

Como se vê, Madalena é, na trama romanesca, uma figura-chave, cuja presença e ausência ferem Paulo Honório. Desde os primeiros contatos, Madalena encanta o protagonista e este encantamento é refletido na malha textual por meio do uso de diminutivos para se referir à moça – *dentinhos, cabecinha, mãozinhas, lourinha, miudinha, fraquinha* –, da atenuação do ritmo narrativo e também das características atribuídas àquela que até então é uma desconhecida: “D. Marcela estava quase acertando com o enredo do romance de aventuras. D. Glória escutava. *A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça*” (SB, p. 76, grifos meus).

Assim, os diminutivos conferidos à figura de Madalena, ao mesmo tempo em que exibem o interesse de Paulo Honório pela personagem, parecem revelar a tentativa do protagonista de minimizar a ameaça que ela encarna: “D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, *mostrando os dentinhos brancos*” (SB, p. 74, grifos meus).

É por meio do encantamento que Paulo Honório *abre as portas* para que Madalena deixe marcas em sua existência e, assim, a moça passa a ocupar o lugar central dos acontecimentos que a partir daí se desenrolam na narrativa, questão abordada no tópico que segue.

### 2.3 A influência de Madalena no universo de Paulo Honório

Importante ressaltar que em *São Bernardo* a figura de Madalena tem significativa importância na vida de Paulo Honório. Por meio da generosidade e de gestos humanitários para com os empregados da fazenda – que geralmente são tratados com brutalidade por parte do narrador do romance – a figura feminina inquieta e atormenta o narrador: “Conforme declarei, Madalena possuía um excelente coração. Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades” (SB, p. 121).

Madalena não se deixa dominar pelo marido e, ao longo do romance, aponta para Paulo Honório seus erros e falhas, não se deixando intimidar pela brutalidade da personagem. Lembremos nesse ponto que no universo da fazenda São Bernardo, Paulo Honório detém o poder e passa por cima de todos a fim de conquistar suas metas. Nesse contexto de dominação, a figura de Madalena aparece, portanto, como um empecilho à forma de ser e de agir do protagonista:

- Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?
  - Ah! sim! por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me.
- Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavenças entre pessoas razoáveis.

– Bater assim num homem! Que horror! (SB, p. 128).

Por outro lado, por meio do ato suicida, Madalena impele Paulo Honório à escritura. Assim, a morte de Madalena acarreta a desarticulação interna da personagem, que passa de homem poderoso, a sujeito triste e solitário, que se refugia na escrita e na possibilidade de revisitar os acontecimentos mais significativos de sua vida: “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*” (SB, p. 117- 118, grifos meus).

Após a morte de Madalena o desejo de escrever vem à tona e o protagonista procura passar para o papel o sentimento de angústia que o envolve. Frisamos que toda atividade mnemônica é formada por eventos de diversos tipos, que envolvem mágoas, ressentimentos e traumas arraigados. As nossas vivências traumáticas tendem a ser repetidas, e a rememoração de experiências passadas surge como uma forma de esquecer o passado no momento em que nos lembramos dele: “[...] a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2006, p. 471).

Interessante mencionar o significado do nome Madalena. De origem hebraica, Madalena significa cidade de torres. Na narrativa bíblica, Maria Madalena é a mulher de quem Jesus expulsa sete demônios, sendo também uma das primeiras pessoas que vê Jesus Cristo ressuscitado.<sup>38</sup>

Vale dizer que entre tantos homens, Maria Madalena é considerada uma discípula, sendo acolhida por Jesus num ambiente no qual as figuras masculinas imperam. Além disso, é digno de nota que a Maria Madalena bíblica é associada no imaginário popular à mulher que unge os pés de Cristo e, em seguida, é por ele perdoada.<sup>39</sup>

Destacamos que a Madalena de *São Bernardo* é uma mulher cuja feminilidade é atravessada por características culturalmente atribuídas às figuras masculinas, como o poder do *logos*, já citado neste capítulo. Esse fato a aproxima da Madalena bíblica, visto que leva a personagem graciliânica a transitar por ambientes culturalmente identificados ao masculino, a saber, o ambiente do *conhecimento*.

<sup>38</sup> No evangelho de João, é sublinhado o acontecimento pós ressurreição, quando Jesus aparece à Madalena – que está desesperada por não ter encontrado o corpo no sepulcro – e esta o confunde com o jardineiro: “‘Mulher, por que choras? Quem procuras?’ Pensando que fosse o jardineiro, ela disse: ‘Senhor, se foste tu que o levaste, diz-me onde o colocaste, e eu irei buscá-lo’” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1338).

<sup>39</sup> Muito embora, ao longo dos anos, o nome de Maria Madalena tenha sido ligado à imagem de uma prostituta, não há na narrativa bíblica passagem que mencione essa questão. No evangelho de São Lucas (7, 36 – 49), há uma menção a uma pecadora que lava os pés de Jesus com suas lágrimas, porém não se associa o nome desta a Maria Madalena.

Mas, ao contrário da “pecadora” da bíblia, a Madalena de *São Bernardo* não tem o perdão do marido e, em vez disso, é condenada e perseguida. “Interrompi a leitura da carta que tinha diante de mim e, sem saber por quê, olhei Madalena desconfiado. Estava de pé, encostada à carteira, mexia distraída as folhas do razão e contemplava pela janela os paus-d’arco distantes” (SB, p. 148).

Podemos pensar, então, que em *São Bernardo*, a personagem Madalena comete suicídio no intuito de matar o Paulo Honório que habita dentro dela, dirigindo contra si mesma a agressividade relacionada a um objeto da realidade. Além disso, inferimos que a morte aparece para a personagem como uma possibilidade de se livrar das vivências perturbadoras ao lado do marido, configurando-se como um destino possível para a pulsão de morte.<sup>40</sup> Para Eero Rechartt “[...] a pulsão de morte é inerente ao homem: é uma luta obstinada, contínua e inexorável que leva a procurar paz e repouso não importa por qual meio, sob qualquer forma, e não simplesmente uma força que visaria transformar o animado em inanimado” (1988, p. 43).

Embora operem em polos opostos, as pulsões de vida e as pulsões de morte, Eros e Tânatos, coexistem no psiquismo do sujeito. Enquanto as pulsões de vida são unificadoras e visam à autoconservação, as pulsões de morte são desagregadoras e buscam a autodestruição, encontrando-se ligadas à noção de princípio de Nirvana<sup>41</sup> e à compulsão à repetição.

Assim, podemos inferir que é a pulsão de morte que leva Madalena ao estado de calma e serenidade na qual se encontra na última conversa que tem com Paulo Honório – anterior ao suicídio –, uma vez que somente a pulsão de morte é capaz de satisfazer o anseio humano por equilíbrio, repouso e paz absoluta:

*O que me espantava era a tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la. Poderia viver com a autora de semelhante maroteira?*

.....

As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. *Por que estaria assim tão calma?* (SB, p. 188, grifos meus).

<sup>40</sup> O conceito de pulsão de morte aliado à produção artística de Graciliano Ramos será abordado de forma mais detalhada no próximo capítulo deste trabalho.

<sup>41</sup> O princípio do Nirvana diz respeito ao retorno à ausência de excitação, ausência de angústia, falta e sofrimento. Caracterizado por perpétua quietude, trata-se de um estado de libertação intelectual e afetiva a partir da renúncia ao querer viver, bem como aos interesses da própria individualidade: “Termo sânscrito (privação *nir*; radical *va* = soprar) designando, literalmente, a extinção, a perda do sopro, no sentido de *supremo apaziguamento*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 636, grifos do autor).

Ao fazer referência ao suicídio de Madalena, percebemos que Tântatos – aspecto perecível e destruidor da vida – impera, uma vez que é a pulsão de morte que busca a cessação da vida por meio da extinção do desejo e de uma completa descarga de tensão. Por outro lado, no caso de Paulo Honório, a escrita de um livro faz com que o protagonista direcione as pulsões relativas à agressividade e autodestruição para outro empreendimento.

Conforme já dito, Paulo Honório decide escrever um livro de memórias e, nesse empreendimento narrativo, dá-se conta de que a linguagem é um mecanismo com o qual não é fácil se lidar; trata-se de um instrumento que não se deixa aprisionar, escorregadio por si mesmo: “O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí a minha ignorância é completa” (SB, p. 12).

Por outro lado, o protagonista constata que, caso estivesse no lugar dele, Madalena teria mais facilidade em desenvolver a empreitada na qual se lança: “Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. *Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo*” (SB, p. 12, grifos meus).

A construção romanesca leva-nos a pensar que, na visão de Paulo Honório, Madalena e a palavra se encontram interligadas. Trata-se das faces de uma mesma moeda, e a lembrança de Madalena parece levar o protagonista necessariamente ao desejo de escritura. Mencionamos, aqui, que a mulher/posição feminina, vista pela psicanálise como um símbolo da falta, é indizível e ocupa o lugar daquilo que resiste às palavras.

Assim, Paulo Honório não consegue “dominar” nem a *mulher* nem o projeto de *escritura* e é dessa forma que o desejo depara-se com a interdição e com a impossibilidade de realização: “Não pretendo bancar escritor. É tarde demais para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras de bem viver” (SB, p. 13).

Sustentamos a hipótese de que a esposa de Paulo Honório tem a palavra como uma arma letal e por isso é condenada. Podemos pensar que Madalena surge como projeção de conteúdos recalcados, exibindo a incompletude do marido, aquilo que ele não pode alcançar, o que se coaduna com a afirmação psicanalítica de que é a posição feminina que confronta a posição masculina com a falta/incompletude: “[...] a mulher, sempre uma parte do todo, confronta o homem com a insatisfação, a incompletude, a diferença, o limite com o impossível, embora também sustente o logro da falicidade” (TOMAZ, 2009, p. 137).

Ao estabelecer uma relação entre a *mulher* em Freud e a *mulher* que se inscreve no texto bíblico, Paul-Laurent Assoun afirma que é somente com o aparecimento da mulher que o homem se torna sujeito de seu desejo e a Lei se dirige a ele. A mulher é, portanto, promovida à condição de ser para exhibir a falta que funda o desejo masculino:

Tanto que o homem só se sabe fálico a partir do exato momento que tem a falta diante de si. É à mulher, portanto, que ele deve seu desejo, sob a condição de que seja colocada no lugar da falta. Por isso, é do ponto de vista da mulher, frente a frente, que o falo se dá a ver (ASSOUN, 1993, p. 176).

Madalena é, então, um sujeito que escapa ao protagonista, que instiga o desejo de Paulo Honório, e exatamente por isso é aparentada à palavra e à escrita. Nos termos do narrador: “Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros. *E eu me retraía, murchava*” (SB, p. 159, grifos meus).

Como se vê, Madalena pode ser pensada como *feiticeira*, mulher que pertence ao registro da palavra. Por ser feitiço, poder e perigo, a figura de Madalena simultaneamente encanta e atormenta o protagonista: “[...] acobertada pela sombra de nossas noites e nossos medos, a feiticeira nos persegue, nos seduz, nos diverte” (BRUNEL, 2005, p. 348).

Necessário ressaltar que, de acordo com as narrativas míticas, as feiticeiras são mulheres especialistas na arte do encantamento e das fórmulas e têm a palavra como arma secreta. Durante quase três séculos elas foram identificadas pela igreja católica como hereges, sendo perseguidas, torturadas e queimadas vivas. Para Pierre Brunel, entre os campos nos quais a imagem das feiticeiras se encontra presente está o feminismo, pois “Quem melhor que a feiticeira para simbolizar um discurso, uma revolta, um corpo de mulher liberado das hordas e tiranias masculinas?” (BRUNEL, 2005, p. 358).

Neste trabalho, aparentamos a figura de Madalena à imagem da feiticeira, porque a personagem é um misto de feitiço e medo, mulher indomável, que com a arma do *logos* desestabiliza o protagonista de *São Bernardo*: “Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha” (SB, p. 158).

Além disso, Paulo Honório sente necessidade de calar o discurso da esposa, uma vez que o homem, símbolo do poder fálico, somente tolera um único discurso. Nesse sentido, o discurso da mulher deve ser abafado e a feiticeira é, então, desapossada da própria palavra (BRUNEL, 2005, p. 353). Nos termos do protagonista:

Longe, no salão ou na cozinha, Madalena continuava a gritar:

– Assassino!

Os outros nomes feios que ela me havia dito não tinham significação. Aquele tinha uma significação. Era o que me atormentava. *Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens* (SB, p. 166, grifos meus).

Dessa forma, verificamos que é na tentativa de silenciar a palavra de Madalena que Paulo Honório a persegue. O protagonista intenta calar a voz da esposa por não suportar a dor de ser confrontado com a falta, com a verdade do desejo inconsciente. Ademais, sustentamos a hipótese de que é de uma mulher-feiticeira que Paulo Honório “herda” o desejo de escrever, de construir uma fala endereçada ao outro, já que Madalena é uma *mulher que sabe* e está, também, do lado do *logos*.

Como se vê, o conhecimento parece estar inscrito em *São Bernardo* como metáfora relacionada à parte de nós mesmos que, de forma inevitável, nos escapa. Procuramos no outro algo que nos complete, que tampona a nossa falta. Mas esse algo sempre estará ausente, visto que não existe na realidade. Por isso a tentativa de Paulo Honório é fracassada: a completude é um desejo irrealizável.

Em outros termos, a “escolha” por Madalena não acontece por acaso: a “mocinha louca”, de alguma forma, traz consigo a ilusão da completude, ocupando, temporariamente, o lugar do objeto causa do desejo – objeto *a*, para utilizar a terminologia laciana. É aquilo que falta ao protagonista que o impele à escolha do objeto de amor e desejo.

Mas o objeto de desejo é metonímico, invariavelmente, desliza. Pode-se depreender que no início da narrativa, o lugar de objeto *a* é ocupado pela fazenda São Bernardo, conquistada e construída pelo narrador. Paulo Honório foi empregado da fazenda São Bernardo e sempre teve o desejo de possuí-la: “Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planejei adquirir a propriedade S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões” (SB, p. 21, grifos meus). Como já se disse, a fazenda é uma espécie de prolongamento do protagonista, o que caracteriza uma fusão entre o espaço físico e o espaço psíquico da personagem.

Destacamos ainda que, simbolicamente, a casa representa proteção, uma espécie de retorno ao útero materno. Para Gaston Bachelard, “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (1993, p. 24).

No universo de São Bernardo, Paulo Honório encontra-se supostamente protegido, uma vez que na fazenda ele é o representante do poder supremo e todos lhe são subservientes: “A casa é também um símbolo do feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 197).

Dizendo de outro modo, em São Bernardo, Paulo Honório tem a possibilidade de exteriorizar as pulsões agressivas sem que ninguém – até a chegada de Madalena – o condene. Na casa/fazenda, o protagonista é a própria Lei e nada parece se interpor entre ele e o desejo: “[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1993, p. 26).

Em *São Bernardo*, a fazenda aparece como refúgio de Paulo Honório, em sua casa ele é o único que detém o poder. No universo de São Bernardo, o protagonista encontra-se protegido, manda e desmanda, sente como seus os funcionários e os trata como se fossem animais.

Como se vê, parece não ser ao acaso que a fazenda São Bernardo tem lugar de destaque no romance de Graciliano Ramos, inclusive servindo-lhe de título. Na narrativa em foco, a ascensão e o declínio de Paulo Honório ocorrem no interior da fazenda, lugar no qual ele conhece a si mesmo, indo da agressividade ao ato de confissão dos seus erros por meio da escrita de um livro.

Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud discorre, dentre outras questões, acerca da necessidade de o sujeito abdicar da satisfação dos desejos a fim de viver em sociedade. Ao mesmo tempo, o mestre vienense lembra-nos que, embora recalcado, o desejo não se cala e impulsiona o sujeito à vida, porque é indestrutível.

Dessa forma, coexistem no psiquismo humano forças contraditórias: uma representa o desejo que nos move e do qual não nos é permitido fugir; a outra representa a barra, a Lei, tudo o que nos impede de realizar aquilo que desejamos. A coexistência dessas forças contraditórias leva inevitavelmente o ser de linguagem ao adoecimento, ou seja, é impossível viver em sociedade sem que adoecemos. Nos termos do pai da psicanálise: “[...] o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas” (FREUD, 1930, p. 93).

Já foi dito que Paulo Honório conquista a fazenda São Bernardo por meios escusos. Para o protagonista os fins justificam os meios e, no decorrer da trama romanesca, ele passa por cima de tudo e de todos a fim de conquistar o que almeja. Consequentemente, a fazenda tem para ele inestimável valor, conforme se vê no trecho que segue: “D. Glória não conhecia S. Bernardo, e essa ignorância me ofendeu, porque *para mim S. Bernardo era o lugar mais importante do mundo*” (SB, p. 85, grifos meus).

Inferimos, aqui, que a importância conferida à fazenda não se deve somente ao bem material que ela representa, mas sim ao poder que ela simboliza. No ambiente de S. Bernardo



Paulo Honório pode ir e vir sem que ninguém o atormente, passando por cima da interdição que a sociedade impõe a todo sujeito que dela faz parte. Em São Bernardo só existe a Lei de Paulo Honório.

Arriscamos afirmar ainda que, ao construir S. Bernardo e fazê-la prosperar, Paulo Honório constrói um mundo seu, no qual ele próprio é a Lei, domina e não se priva da satisfação das pulsões – sobretudo, as agressivas –, uma vez que fora dos limites da fazenda a privação das pulsões não ocorreria impunemente, ou seja, a privação das pulsões abriria diversas possibilidades de adoecimento.

Mas se a intenção de Paulo Honório ao edificar São Bernardo é a de burlar a Lei, ou a de se colocar no lugar da Lei, esse intento é desarticulado diante da presença de Madalena, uma vez que a figura da “mocinha louca” faz o protagonista retornar à situação de desamparo arcaico à qual todo sujeito está submetido: “[...] nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor” (FREUD, 1930, p. 90).

Assim, depois da fazenda São Bernardo, conforme já assinalado, o lugar de objeto *a* é ocupado por Madalena, a professora com quem Paulo Honório se casa. Vale frisar que Madalena traz consigo a interdição, a falta, a barra inerente à constituição humana, uma vez que ela começa a questionar algumas das ações do protagonista:

- É horrível! bradou Madalena.
  - Como?
  - Horrível! insistiu.
  - Que é?
  - O seu procedimento. Que barbaridade! Despropósito.
  - Que diabo de história...
- Estaria tresvariando? Não: estava bem acordada, com os beijos contraídos, uma ruga entre as sobrancelhas* (SB, p. 128, grifos meus).<sup>42</sup>

Percebemos que Madalena também é sujeito dotado de desejo e o desencontro do casal, inevitavelmente, acontece. Em consequência, o objeto de desejo não plenifica o protagonista: “Na casa-grande, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento. D. Glória passava as tardes debaixo das laranjeiras, empalhando-se com brochuras e folhetins. *Madalena bordava e tinha o rosto coberto de sombras*” (SB, p. 158, grifos meus).

---

<sup>42</sup> Esse diálogo travado entre Paulo Honório e sua mulher é um trecho da discussão que o casal tem quando Madalena vê seu marido agredir fisicamente Marciano, funcionário da fazenda, porque este supostamente não estava realizando seu trabalho de forma satisfatória.

Sabemos que, se por um lado a sombra é tida como aquilo que se opõe à luz, por outro ela é a imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 842). Em *São Bernardo*, conforme já destacado neste capítulo, Madalena encarna a figura de um feminino ameaçador, que escapa à lógica fálica; fugidia, a mulher se atrela à palavra e à morte: “O senhor conhece a mulher que possui’. Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama, e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha! Meu Deus!” (SB, p. 175)

Percebemos que o ato suicida de Madalena provoca enorme tristeza no protagonista, e até a fazenda, que antes era para Paulo Honório um porto seguro, perde o encanto, apresentando-se como um ambiente pouco visitado, sem brilho, morto: “O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício. E o outro, o grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício ainda maior” (SB, p. 206).

A prosperidade de São Bernardo permanece somente na memória da personagem e as lembranças parecem servir de base para que Paulo Honório reconstrua a própria história a partir dos fragmentos que se encontram perdidos ou dispersos, fazendo parte de um passado no qual nem ele mesmo se reconhece.

Sendo assim, diante da morte, da perda e do vazio, o protagonista de *São Bernardo* tenta se refugiar na construção de uma narrativa, na qual busca ressignificar a própria história. A escrita torna-se, assim, sua casa, um verdadeiro abrigo. Dessa forma, o vazio sentido por Paulo Honório – *falta* fundante e inerente à condição humana – induz ao desejo de escrever um livro: “*Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis*. E quando os amigos deixaram de discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história” (SB, p. 215, grifos meus).

Reafirmamos que a trajetória de Paulo Honório, que até então tinha se apresentado em “ascendência”, começa a decair a partir do suicídio da esposa. Com o declínio político e social, Paulo Honório apresenta-se como um ser torturado, que encontra na escrita de um livro uma forma de se reencontrar, analisando as escolhas realizadas ao longo da vida: “[...] o remorso pelo suicídio da esposa, Madalena, é justamente o que lhe impõe essa ânsia de realizar uma escritura confessional, que se constrói, pois, num ritmo vertiginoso em busca da totalidade [...]” (CARVALHO, 2009, p. 108).

Podemos sustentar, portanto, que o narrador em foco parece encontrar no ato de escrever um verdadeiro abrigo, que oportuniza a análise da própria vida e dos fatores que o levam a chegar à situação na qual se encontra. É por meio da construção de um livro de

memórias que o protagonista “[...] obtém uma visão ordenada das coisas e de si; no momento em que se conhece pela narrativa, destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho de sua dor a obra que redime” (CANDIDO, 1988, p. 24).

Assim, a narrativa do protagonista de *São Bernardo* aparece como uma forma de o sujeito suportar as grandes perdas da vida; perdas que vêm à tona juntamente com o suicídio de Madalena, com o enigma da morte e da perda irreparável.

A *mulher e a morte* aparecem, em *São Bernardo*, como causas da escrita, e por meio da construção de um livro busca-se dar sentido à realidade vivida, numa atitude sublimatória. Afirmamos que a *sublimação*, para a teoria psicanalítica, inscreve-se, simultaneamente, no registro do desejo e da cultura e promove vida ao sujeito, em oposição ao movimento rumo à morte.

A escrita de *São Bernardo* faz-se a partir de uma relação com a morte, uma vez que para que isso aconteça é preciso que Madalena se suicide. Matando-se, Madalena – por meio do processo de identificação – mata também o Paulo Honório que habita dentro dela, fazendo-o, paradoxalmente, acordar para a vida: a vida da escritura, da invenção, da ressignificação.

Vemos que na narrativa graciliânica o protagonista Paulo Honório busca construir o próprio discurso diante do Real da morte e, assim, aproxima-se de um espaço de fala que se inscreve no texto por meio da escrita do livro de memórias. O dilaceramento diante das perdas do passado e da incerteza do futuro aparece na narrativa por meio das relações estabelecidas entre vida/morte, masculino/feminino.

É no intuito de elaborar o luto que se impõe diante da perda do objeto amado que Paulo Honório escreve. Luto por não ter mais Madalena ao seu lado; luto por perceber a palavra como instrumento insuficiente para apreender o Real da sua dor; luto por ter sido confrontado com a insatisfação, a incompletude, a diferença, a morte inarredável: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. *Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige*” (SB, p. 220, grifos meus). Aqui, mais uma vez, tem-se a inscrição do trágico, evidenciado pela psicanálise como a impossibilidade do sujeito de fugir do próprio destino e diretamente relacionado ao desejo, *à falta a ser*.

É, portanto, por meio da rememoração e da tentativa de escrever o enredo da própria vida que Paulo Honório parece se dar conta de que há um ponto no sujeito que é imutável. Por mais que se queira, por mais que se tente, é impossível ao humano fugir da própria história. Assim, aquilo que o protagonista parece buscar por meio da escrita não é fugir do próprio desejo, mas apaziguar-se com ele.

Madalena é uma verdadeira *fiandeira*, que leva Paulo Honório à compreensão do desenrolar da existência, que inevitavelmente se encontra enquadrada entre o nascimento e a morte. De acordo com a mitologia, as Moiras gregas ou *fiandeiras* do destino são três irmãs chamadas Cloto, Láquesis e Átropos, que determinam os destinos humanos, especialmente a duração da vida de uma pessoa e seu quinhão de atribulações e sofrimentos. As Moiras estão ligadas às etapas essenciais da existência – o início e o final da vida; nascimento e morte; e também o casamento.

Muito embora o ofício da tecelagem tenha sido considerado ao longo dos anos como uma “arte menor”, as narrativas míticas apontam para o fato de que o poder da mulher recai justamente no ato de lidar com o fio e, assim, determinar o destino da humanidade (BRUNEL, 2005). Em *São Bernardo*, pode-se pensar que o *fiar* está aparentado ao *escrever*, uma vez que é por meio do *tecido de palavras* que Madalena demarca a existência de Paulo Honório.

Como se vê, construída como uma mulher de aparente fragilidade, Madalena é fiandeira do destino, e confronta Paulo Honório com o Real da morte, uma vez que é a figura feminina quem lida com o fio e, por meio de sua arte, determina o *vir a ser* da humanidade:

- Se eu morrer de repente...
- Que história é essa mulher? Lembrança fora de propósito.
- Por que não? Quem sabe qual há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente... (SB, p. 190).

Assim, ao cortar o fio da própria vida, Madalena traz à luz o fato de que estamos sujeitos à morte inevitável e a um “destino” implacável, que se impõe a todo ser humano. A professora confronta o protagonista com a impossibilidade de fugir do próprio destino, da própria morte: “Começa o fio, começa o ato de fiar, e logo se põem em movimento os poderes que possui a mulher, qualquer mulher. É o que desencadeia a própria ação, como o linho natural recebido em toscos emaranhados que serão desfiados, desenredados, torcidos, enrolados” (BRUNEL, 2005, p. 374).

A morte de Madalena aproxima Paulo Honório do universo da escrita e, concomitantemente, a escrita o separa da morte. Como pode ser visto, na escritura de Paulo Honório a oposição vida/morte caminha lado a lado e está intrinsecamente relacionada à figura de Madalena. A personagem feminina, ao mesmo tempo em que aponta para a morte, conduz à vida.

Vemos, portanto, que Paulo Honório escreve e a escrita corrobora a inscrição de seu desejo. São fios de palavras, nomes, vestígios do passado que permanecem vivos e ativos na

memória. Na narrativa do protagonista, os acontecimentos vêm e vão, presente e passado se misturam, os fios da palavra enrolam-se e enroscam-se numa mescla sem fim: “Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. *O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos.* Absurdo” (SB, p. 120, grifos meus).

Como se observa, ao criar um livro de memórias, Paulo Honório procura reordenar os fios da própria vida. Mas a arte de fiar, conforme já explicitado, não é culturalmente atribuída ao masculino, e por isso ele evoca Madalena: “Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que eu não consigo exprimir” (SB, p. 118).

O destino de Paulo Honório é selado pela figura de Madalena, que o faz repensar, por meio da escritura, a própria história. É na tessitura da escrita que o protagonista revisita os acontecimentos de sua vida, tecendo um novo texto, fato que sustenta a metáfora existente entre o fiar e o escrever e coloca a escrita como uma atividade que exprime, dentre outras questões, a vontade do sujeito de se comunicar com o mundo e consigo mesmo:

De longe em longe sento-me fático e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:  
 –Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.  
 A agitação diminui.  
 – Estraguei a minha vida estupidamente.  
 Penso em Madalena com insistência (SB, p. 220).

É importante assinalar que o fiar, assim como o escrever, encobre as mais misteriosas significações e é preciso lançar um olhar diferenciado sobre a tessitura, uma vez que a escrita transcende o silêncio e permite ao sujeito vivenciar novas experiências. Para Pierre Brunel,

Esse estado que consiste em dizer ou em escrever aquilo que só a nós cabe dizer ou escrever, todo esse nada do qual é preciso fabricar nossa qualquer coisa na convivência do *fio e do verbo*. É assim que nos educamos para forçar, em nós, a imagem do outro, para situar o lugar onde desfraldar nossa própria palavra (2005, p. 381, grifos meus).

Verificamos ainda que diante da morte de Madalena e na tentativa de Paulo Honório de reordenar o que sobrou, a coruja aparece como um importante componente da narrativa. Necessário apontar que, na mitologia, a coruja é a ave que acompanha a deusa romana Minerva – cujo equivalente grego é Athena. A ave noturna é constantemente associada à morte e ao inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 293).

A coruja de Minerva é símbolo da filosofia, do *logos*. Simultaneamente, representa uma vigilância constante, é aquela que enxerga nas trevas, vê o que mais ninguém vê. A coruja é conhecedora dos segredos da noite e, enquanto a humanidade dorme, ela se mantém acordada, sendo vista, muitas vezes, como aquela que sabe daquilo que está *oculto*.

Assim, a coruja, símbolo do conhecimento, atormenta Paulo Honório e o faz lembrar-se de Madalena: “Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? *Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo*” (SB, p. 119, grifos meus).

Podemos afirmar que, misturando presente e passado, Paulo Honório presentifica por meio do pio da coruja a presença e a morte de Madalena. O pio da ave *que conhece o que está oculto* parece levar o protagonista a se lembrar de algo que quer esquecer, ou seja, do desejo inconsciente. Nesse sentido, as *aves amaldiçoadas* incomodam o protagonista e este tem o desejo de extingui-las, assim como deseja também se livrar do incômodo oriundo das desconfianças que tem da esposa:

Uma coruja gritava. E Marciano surgia de esconderijos cheios de treva, o pixaim branco de teias de aranha:  
 – Mais uma. É um corujão da peste, seu Paulo.  
 Eu fungava:  
 – Em que estará pensando aquela burra? Escrevendo. Que estupidez! (SB, p. 184)

Marciano fala de corujas, enquanto Paulo Honório se refere à Madalena. A coruja e o barulho que esta faz o aproximam de Madalena e da angústia que seu modo de ser causa a Paulo Honório. O protagonista de *São Bernardo* não suporta o barulho que as corujas fazem, assim como não suporta algumas das características da esposa: “Desde então comecei a fazer nela algumas descobertas que me surpreenderam. Como se sabe, eu me havia contentado com o rosto e com algumas informações ligeiras” (SB, p. 110).

Madalena é, portanto, uma ameaça, visto que, diante da esposa, o protagonista está frente a frente com a incompletude, com aquilo que o dinheiro e o poder não podem comprar. De forma semelhante à relação que Luís da Silva estabelece com Julião Tavares, é no contato com Madalena que a angústia de Paulo Honório ressurgiu: “Atormentava-me a ideia de surpreendê-la. Comecei a mexer-lhe nas malas, nos livros, e a abrir-lhe a correspondência. Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos” (SB, p. 164).

Como se vê, a figura de Madalena perturba Paulo Honório, e ele de alguma forma imputa essa perturbação às corujas, aproximando a mulher do bicho, situação já assinalada em

outro momento deste capítulo: “Diante disto [do poder conquistado], uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois, as escadas em paz com Deus e com os homens, *e esperava que aqueles pios infames me deixassem enfim tranquilo*” (SB, p. 185, grifos meus).

É possível inferir que os pios dos quais Paulo Honório deseja se livrar são os *pios de Madalena* ou, em outros termos, a sua voz, que aponta o tempo todo para aquilo que o protagonista tenta esconder de si mesmo: sua ignorância, sua falta de instrução e sensibilidade, os meios escusos que utilizou para “crescer” na vida.

Sobre a relação entre o pio da coruja e a escrita de Paulo Honório, Sérgio Silva afirma que

Nesse lugar de preparação para a escrita, Madalena surge como ausência que conduz à solidão. *O pio da coruja é a voz de Madalena; o livro de Paulo Honório, a tentativa, não de calar essa voz (o que seria impossível, pois não é possível calar a angústia), mas de fazer com que se torne suportável a sua audição* (SILVA, 2006, p. 152, grifos meus).

Como se vê, Madalena interfere na vida de Paulo Honório de forma gradativa e esta interferência é adensada após a sua morte. Além disso, é a situação de solidão na qual se encontra após o suicídio da esposa que leva Paulo Honório a refletir acerca da própria existência.

Ademais, assim como Madalena, a coruja é caracterizada por ter hábitos diferentes, é observadora e misteriosa. Seu olhar penetra nas trevas, assim como a inteligência de Madalena parece penetrar no íntimo de Paulo Honório:

Assassino! Que sabia ela da minha vida? Nunca lhe fiz confidências. Cada qual tem os seus segredos. Seria interessante se andássemos dizendo tudo uns aos outros. Cada um tem os seus achaques. Madalena, que vinha da escola normal, devia ter muitos. Podia eu conhecer o passado dela? O presente era ruim, via-se que era ruim (SB, p. 167).

A citação acima nos leva a pensar que, para Paulo Honório, Madalena *sabe* mais do que *deve*. Não se trata de mulher submissa aos desejos do marido, mas de alguém que constantemente questiona suas atitudes. Ao aparentar Madalena à figura da coruja, sustentamos a ideia de que a figura feminina é, em *São Bernardo*, alguém que observa as ações do protagonista, conhece dele mais do que ele mesmo.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que a coruja persegue Paulo Honório, trazendo à tona lembranças que o inquietam, o pio do animal também o impele a escrever: “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” (SB, p. 11, grifos meus).

Para Godofredo Neto, a coruja é uma “Ave noturna, animal pressago, portador de elementos conotando a morte ou a tragédia, mas também a possibilidade de conhecimento” (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 227). Diante dessa afirmação, fica claro que a presença desse animal no texto não acontece por acaso: a coruja interliga, de alguma forma, o suicídio de Madalena à possibilidade da escrita. Além disso, a presença do animal no romance está diretamente relacionada à sabedoria da personagem.

O pio da coruja é também força que conduz à escritura. A voz de Madalena leva Paulo Honório à narrativa da própria vida, como alternativa de reordenação daquilo que sobrou da sua existência: “Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas haviam se alojado no forro, e *à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas*” (SB, p. 183, grifos meus).

Dessa forma, a memória aparece como possibilidade de esquecer o que passou, e no momento em que os acontecimentos anteriores são presentificados no texto, retira-se deles boa parte da carga de ressentimento ainda existente. É lembrando e falando da sua dor, que o autor tenta fazê-la diminuir, pois a mediação da linguagem lhe permite tanto recriar o passado quanto elaborar novas imagens de si mesmo.

Importante lembrar que o passado somente deixa de se fixar no momento em que nós o reconhecemos (BENJAMIN, 1994, p. 224), o que confere importância ao processo de rememoração como verdadeira construção da identidade a partir de ações, pensamentos e sentimentos lembrados.

Na trama romanesca, Paulo Honório parece, de alguma forma, sentir-se responsável pela sua condição de abandono e solidão. A personagem dedica a maior parte da vida à ascensão social e atribui pouco valor às relações afetivas e às pessoas que estão ao redor. Consequentemente, Paulo Honório permanece sozinho, numa fazenda decadente: “Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha” (SB, p. 35).

O narrador de *São Bernardo* é um sujeito rude, cujo mote na vida é acumular bens materiais, muito embora termine o romance em decadência – tanto financeira quanto psíquica



– e vivenciando profundos momentos de solidão: “Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada” (SB, p. 216).

Embora o ato de escrever não altere o rumo dos acontecimentos, e mesmo diante da escrita Paulo Honório continue se sentindo um sujeito fraturado e incompleto – como o é todo ser de linguagem –, o protagonista escreve, seja para livrar-se da culpa, seja para elaborar o luto, ou para evocar simbolicamente a presença de Madalena.

#### **2.4 *São Bernardo*, um livro de Paulo Honório**

Como vimos, diante da solidão e da derrota, é por meio da rememoração que Paulo Honório traz à tona questões ocultas, uma vez que a escrita lhe propicia problematizar e ressignificar fatos/acontecimentos da própria vida. É revisitando o passado que a personagem procura lidar com a angústia sentida, uma vez que “Rememorar é reconstruir o vivido à sua maneira, confessando, literalmente, novos fracassos” (PASSOS, 2009, p. 40).

O ato de narrar aparece em *São Bernardo*, como suporte ao desejo do protagonista, visto que diante da veemência do desejo e da impossibilidade de recalá-lo, Paulo Honório cria um universo imaginário, “[...] um alívio possível que substitua o alívio completo e impossível reclamado pelo desejo” (NASIO, 2007, p. 11).

Podemos pensar que a fantasia inscreve-se na malha textual por meio da relação que Paulo Honório mantém com Madalena, misto de amor e recusa, uma vez que o ciúme desmedido e a repulsa que, diversas vezes na narrativa, o protagonista parece sentir pela esposa são uma espécie de reação ao desejo de aparentar-se à mulher (no que tange ao poder de *logos* que ela possui): “De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já havia experimentado um sentimento assim desagradável. Quando?” (SB, p. 153).

Talvez, por isso, o ciúme sentido por Paulo Honório não encontre justificativa na narrativa, e o que Paulo Honório expõe são apenas desconfianças nas quais ele passa a acreditar. Esse fato ratifica a ideia de que o ser humano vê o mundo não necessariamente como este se apresenta, mas a partir das fantasias que, inconscientemente, constrói: “Como podemos gozar ou sofrer de coisas imaginárias? Como é possível que modelemos nossa realidade com imagens que nos dão prazer ou desprazer? Crio o que me tortura, como crio o que me satisfaz” (NASIO, 2007, p. 19). Nas palavras do narrador de *São Bernardo*:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente.

– Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente.

As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza (SB, p. 177).

Frisamos, assim, que a fantasia está presente no ato narrativo de Paulo Honório, bem como na construção do livro de memórias. Ao resgatar o passado pelo trabalho de reelaboração de suas memórias, Paulo Honório tenta se apaziguar com a própria história e, simultaneamente, livrar-se dos fantasmas. É lembrando e falando da sua dor que o protagonista tenta fazê-la diminuir, pois a mediação da linguagem permite-lhe tanto recriar o passado quanto elaborar novas imagens de si mesmo.

Trata-se da ideia de cura pela fala, à qual já nos referimos no presente capítulo. Como se vê, em *São Bernardo* é por meio da rememoração que o protagonista procura atribuir sentido a uma dor insondável, decorrente da perda do objeto de desejo. Nos termos de Juan-David Nasio:

Em si, a dor não tem nenhum valor ou significado. Ela está ali, feita de carne ou de pedra, e no entanto, para acalmá-la, temos que tomá-la como a expressão de outra coisa, destacá-la do real, transformando-a em símbolo. *Atribuir um valor simbólico a uma dor que é em si puro real, emoção brutal, hostil e estranha, é enfim o único gesto terapêutico que a torna suportável* (1997, p. 17, grifos meus).

Importante dizer que, de acordo com a psicanálise, a dor é um afeto que surge antes da loucura e da morte. Este afeto exhibe para o sujeito a possibilidade de recuperação diante do sofrimento vivido, visto que, enquanto há dor, coexistem forças capazes de combatê-la. No romance em foco, a morte de Madalena causa em Paulo Honório uma *ferida narcísica*, e o confronto com um esfacelamento interior: “Vivia agora a passear na sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca. Ia ao escritório, olhava os livros com tédio, saía, atravessava os corredores, percorria os quartos, voltava às caminhadas na sala” (SB, p. 198).

Referindo-nos à escrita do livro de memórias, assinalamos que o aparente paradoxo – *lembrar para esquecer* – somente se torna possível porque a rememoração possibilita uma reelaboração do vivido. É o ato de reelaborar que faz com que aquilo que é recordado possa ser reconstruído a partir da narração e – vale frisar – também da ficção, já que os acontecimentos não podem ser lembrados com exatidão, havendo no fato rememorado muito de invenção por parte daquele que narra. Nas palavras de Sigmund Freud,

O caminho que parte da construção do analista deveria terminar na recordação do paciente, mas nem sempre ele conduz tão longe. Com bastante frequência não conseguimos fazer o paciente recordar o que foi [recalcado]. Em vez disso, se a análise é corretamente efetuada, produzimos nele uma convicção segura da verdade da construção, a qual alcança o mesmo resultado terapêutico que uma lembrança recapturada (FREUD, 1937, p. 284).

Nesse ponto, torna-se importante mencionar que a *memória* é atemporal. Ainda que o esforço do sujeito seja no sentido do estabelecimento de uma ordem nos eventos relembrados, ele tende a recordar os aspectos marcantes, envolvidos por determinados afetos.

Frisamos que aquele que se propõe a escrever as suas memórias, descobre que o ato de rememorar traz consigo alguns problemas, uma vez que não é possível repetir o passado com exatidão. O que nos é permitido é reelaborá-lo a partir de vivências de tempos diversos, e ressignificá-lo, conferindo ao passado um estatuto de invenção. O ato de lembrar é também recriação e atualização do passado por meio da ficção: “[...] o ‘real’ referencial que se presume ‘fora’ do texto não pode ser escrito; o sujeito é inevitavelmente uma ficção instável; e a fronteira entre a autobiografia e a ficção permanece ilusória” (NUNES, 2011, p. 23).

Além disso, a memória não tem compromisso com a verdade histórica: o que vale é a verdade do sujeito; a significação que determinado fato/acontecimento tem para ele. No processo de rememoração estão em jogo aspectos conscientes e inconscientes, tais como a afetividade e o desejo. Conforme já dito, a verdade tem estrutura de ficção: “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” (SB, p. 88).

Nesse sentido, os relatos autobiográficos em geral e as narrativas construídas pelas personagens de Graciliano Ramos<sup>43</sup> em particular, apesar de terem como foco resgatar as lembranças e os fatos vividos pelo narrador, trazem consigo a marca da fantasia e do desejo de quem relata, o que caracteriza o caráter ficcional da “recuperação” das vivências. Na pena de Gustavo Ribeiro: “[...] Graciliano aciona a memória como operação diferenciadora, fazendo com que o passado possa ser esquecido, despido de sua carga de trauma e ressentimento, no momento mesmo em que é tornado presente no texto” (2008, p. 11).

Dito isso, é possível afirmar que os textos memorialísticos, apesar de carregarem consigo uma carga de verdade, são também invenção, visto que necessitam de uma recriação

---

<sup>43</sup> Referimo-nos, aqui, especificamente a João Valério (*Caetés*), Paulo Honório (*São Bernardo*) e Luís da Silva (*Angústia*), muito embora os relatos autobiográficos encontrem-se presentes em outras obras de Graciliano Ramos.

e ressignificação dos acontecimentos tomando-se por base o tempo presente. A obra memorialística é um processo de recriação dos fatos, que passam a importar não necessariamente pelo que foram, mas sim pela forma como são relembrados no momento da narração. A memória aparece, assim, como uma possibilidade de recriação do vivido, e não somente como mera repetição dos fatos.

Sendo assim, por meio do projeto de escritura, Paulo Honório não somente resgata as suas memórias, mas também reelabora os fatos do passado, recombina-os de formas diversas e lhes dando um novo significado, diferente daquele dado no momento efetivo da vivência. Trata-se de uma ressignificação psíquica da própria história, por meio da reescritura do enredo da vida: “A memória é, portanto, complexa. Como fonte de informação para o texto autorreferencial, não pode ser unívoca. O ato de lembrar cria novo significado, constituindo-se na narrativa, assim como o próprio ato de leitura o faz” (NUNES, 2011, p. 29).

O livro de memórias de Paulo Honório permite-lhe, além de recordar os acontecimentos marcantes de sua vida, encená-los de forma diferente, fazendo da escritura um espaço de reflexão. Distante dos acontecimentos que relata, a personagem tenta imprimir sentido aos fatos que ficaram para trás, ao analisar acontecimentos e obter, no momento da narração, nova percepção do vivido. O conteúdo narrado tem caráter de reflexão e compreensão dos fatos vivenciados desde a infância:

[...] estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, *não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava peroba*. Pelo menos naquele tempo não sonhava em ser o explorador feroz em que me transformei (SB, p. 218, grifos meus).

Esse caráter de reflexão encontra o auge no capítulo final do livro, no qual a personagem se dedica inteiramente à análise de suas ações ao longo dos cinquenta anos de existência. Paulo Honório chega à conclusão de que nenhuma de suas conquistas o fez melhor do que os outros, uma vez que a inevitabilidade da morte e o desamparo arcaico acompanham o humano:

[...] Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (SB, p. 216)

É possível afirmar que, de forma semelhante ao trabalho empreendido na análise, a escrita das memórias possibilita a reconstrução do vivido por meio da suplementação e combinação dos fragmentos das lembranças, uma vez que a complementação do que é recordado atinge um ponto no qual o próprio recordar é impossível.

Sendo assim, as memórias não podem/devem ser lidas como textos documentais que retratam com primazia a vida de um autor ou de um determinado período histórico, mas sim devem ser consideradas uma espécie de recriação que o escritor faz da própria história: “A conscientização de que toda narrativa é uma forma tendenciosa na representação dos acontecimentos dilui a distinção entre os discursos histórico e ficcional, na suposição da existência de uma diferença ontológica entre os respectivos referentes” (ALVES, 1997, p. 44).

Ao confrontar passado e presente, Paulo Honório recria e revive fatos remotos, acontecimentos de um passado *ainda vivo*. Diante disso, é interessante mencionar que os conteúdos psíquicos não são vítimas de destruição total. As marcas psíquicas resistem e é impossível ao sujeito fugir da própria história: “Todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo” (FREUD, 1937, p. 277).

Em *São Bernardo*, a ficcionalidade do relato de Paulo Honório merece mais uma vez menção, uma vez que, no processo de rememoração, a lembrança caminha lado a lado com a criação, num processo semelhante às construções empreendidas no processo analítico. Assim, na tarefa de reconstrução do vivido, o que importa não é o passado do sujeito, mas sim como este aparece no presente e abre a possibilidade de ser ressignificado.

A partir destas considerações, fica claro que, ao mesmo tempo em que Graciliano Ramos cria personagens demasiadamente humanas, “relegadas à periferia da vida” (CARVALHO, 2009, p. 17), ele lhes oferece voz e aponta para a possibilidade de reconstrução por meio da fala:

[...] é o ato de narrar/testemunhar, de elaborar uma fala endereçada a um/a outro/a, que faz com que o sujeito suporte as grandes perdas da vida, pois somente uma narrativa única, diferenciada, pode se colocar no lugar da espera, da ultrapassagem da dor e mudar o enredo do porvir (TOMAZ, 2009, p. 109).

É justamente por meio do ato narrativo que a personagem em foco reescreve a história e reedita o passado, numa construção própria, que lhe permite, simultaneamente, fazer uma análise dos acontecimentos da vida e viver uma realidade diferente daquela já posta. O livro

de memórias pode ser considerado uma releitura da vida daquele que escreve e, por ser preñe de invenções e reflexões, possui um caráter catártico e apaziguador.

Os acontecimentos vividos podem, então, ser ressignificados pelo sujeito que escreve sobre si, e a obra constitui-se como um espaço de reflexão sobre o passado. Lembrar é refazer, é refletir sobre o que passou a partir de uma perspectiva atual, é reconstruir o vivido e não somente repeti-lo:

Nem a fazenda S. Bernardo, que Paulo Honório comprou por preço irrisório, nem a professora Madalena, a quem contratou para alfabetizar as crianças de seu empreendimento rural e com quem acaba se casando, deram-lhe o sossego que tanto buscava. *Resta-lhe a escrita: talvez ela lhe devolva a paz desejada* (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 224, grifos meus).

Diante da perda e da falta, Paulo Honório fala, dá voz aos fantasmas e à dor, o que aponta para a força que a palavra possui, bem como para a possibilidade de construir a partir do sofrimento. A alternativa é criativa e sublimatória, oferece vida e prazer libidinal em lugar da morte e do aniquilamento do sujeito.

Sentindo-se *forçado a escrever*, o protagonista revela que o ato de criação abre as portas para um novo saber, metamorfoseado pelo universo simbólico e pela possibilidade de arquitetar sentidos e significados diversos acerca de um dado acontecimento: “Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma ‘expressão’” (CANDIDO, 2006, p. 147).

A *verdade do inconsciente* aflora na linguagem, e é ao rememorar e reescrever a própria história que Paulo Honório aproxima-se do Real inapreensível. O protagonista reelabora ao invés de repetir, exibindo a destruição como suporte para a construção do novo: “Paulo Honório, então, já não faz cálculos ligados à escrita, mas é antes a força da pulsão que o arrasta para essa escrita. O ato se torna isento de cálculo; gratuito, como um ato de autêntica criação” (OLIVEIRA NETO, 2009, p. 227).

Conforme defendemos até o presente momento, a relação entre o conceito psicanalítico de sublimação e a arte literária encontra-se em evidência tanto em *Angústia* quanto em *São Bernardo*. Mas é preciso destacar que Graciliano Ramos aborda a questão da escrita em outros de seus textos, o que corrobora a ideia de que este é um traço estilístico de sua obra e merece a atenção do crítico que mergulha nos interstícios de sua linguagem.

Além disso, a tragicidade da existência humana merece menção, visto que a escrita graciliânica traz à cena um eu trágico, *personagens-escritoras* encurraladas frente ao próprio destino/desejo, conforme será abordado adiante.

### 3 DESTINO E DESEJO: O TRÁGICO NA LITERATURA E NA PSICANÁLISE

O homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo.

Jean Anouilh

#### 3.1 Trágico, desejo e pulsão de morte

A tragédia, gênero dramático nascido na Grécia, engloba, de uma forma geral, peças nas quais os heróis exibem uma ação elevada ou nobre, que geralmente causa terror e piedade e culmina num acontecimento que traz tristeza e desgraça. É uma espécie de drama de grande importância na formação moral, religiosa e política da época de sua criação, mantendo-se viva até a atualidade. Na visão aristotélica, trata-se de um gênero literário que suscita compaixão e terror, tendo por efeito a obtenção da purgação dessas emoções:

Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos atribuídos pelas diversas partes 'do drama', 'imitação que se efetua' não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

Enquanto para Aristóteles a tragédia se aproxima da catarse, Friedrich Nietzsche, ao pensar a tragédia, afirma que esta só se torna possível por meio da música. Para o filósofo, a tragédia tem sua origem na capacidade de convivência entre dois elementos naturais e conflitantes, o espírito apolíneo – harmonia, prudência, exatidão – e o espírito dionísico – desmedida, vibração.

O apolíneo e o dionísico, por sua vez, seriam pulsões estéticas da natureza, o contraste entre a serenidade e a dor, entre a individuação e a unidade. Dionísio confere vigor ao espetáculo trágico, enquanto Apolo confere medida a essa emoção, transformando-a numa experiência que o espectador pode suportar e, por vezes, até apaziguadora. Nas palavras de Nietzsche:

Apolo ergue-se diante de mim como o gênio do princípio de individuação, aquele que realmente pode suscitar a felicidade liberatriz na aparência transfigurada; ao passo que pelos gritos de júbilo místico de Dioniso se



quebra o jugo da individuação e se abre novo caminho para as causas geradoras do Ser, para o fundo mais secreto das coisas (2004, p. 98).

Importante lembrar que o surgimento da tragédia marca efetivamente a criação de um novo gênero literário, cujos principais representantes são Ésquilo, Sófocles e Eurípedes: “Com a tragédia, estamos diante de algo completamente diferente: um espetáculo. São os mesmos personagens, os mesmos mitos; mas, enquanto o poeta épico cantava as façanhas dos heróis, com a tragédia o público vê o herói em cena, realizando suas façanhas” (VERNANT, 2005).

Além disso, podemos sustentar que o dilema em que se encontra a personagem trágica é o motor da tragédia, uma vez que os atos do herói, colocado frente a uma ação/decisão, mudam completamente o curso de sua existência. Assim, nesse gênero literário, a personagem – ao escolher o caminho que lhe parece o mais indicado – caminha para a própria destruição, uma vez que suas decisões voltam-se contra ela: “A tragédia coloca o homem em situação de agir, diante de uma decisão que envolve tudo; e ele vai escolher o que lhe parece melhor. Ora, ao fazer essa opção ele irá de algum modo se autodestruir” (VERNANT, 2005).

Assim, como arte superior, a tragédia configura-se como uma espécie de compreensão do ser humano acerca de sua complexa e angustiante existência, em virtude da limitação e da finitude inarredáveis. A tragédia clássica traz à tona a trajetória humana rumo à própria destruição, visto que o herói trágico sujeita-se à punição, do destino e/ou dos deuses, e os seus atos tomam um sentido diferente do que se tinha imaginado, voltando-se contra ele.

A tragédia mostra-nos que o humano não é dono das suas ações e que a liberdade encontra-se limitada, porque existe algo reservado para o sujeito do qual ele não pode escapar. A Moira<sup>44</sup>, ou o destino, exhibe aquilo que está prescrito para cada um e, conseqüentemente, é imutável, o que torna evidente a relação entre o conceito de trágico e a teoria psicanalítica, já que todo ser humano sucumbe ao próprio desejo.

Como exemplo de destino inevitável, podemos citar a tragédia grega de Édipo. Mesmo diante de todos os esforços para romper com o destino, Édipo está fadado à desgraça e caminha ao encontro daquilo que está traçado desde o seu nascimento: “O trágico perpassa a tessitura de *Édipo Rei* como em nenhuma outra peça. Seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo trágico” (SZONDI, 2004, p. 89).

---

<sup>44</sup> O mito das Moiras ou *fiandeiras* do destino foi explicitado no segundo capítulo deste trabalho.

O poder do destino, da finitude, da morte é aquele que prevalece, mesmo diante de todos os esforços empreendidos pelo sujeito para diminuir a força daquilo que está posto para ele, ou até mesmo ocultá-la. Ainda sobre Édipo, Vernant afirma que: “Édipo é, ao mesmo tempo, o policial diligente, o juiz de instrução e o culpado. É o mais virtuoso e o mais monstruoso dos homens: não podendo mais suportar o olhar do outro, só lhe resta perfurar os olhos” (VERNANT, 2005).

No que concerne à teoria literária, podemos afirmar que a personagem trágica está relacionada com uma Lei acima dela, contra a qual nada pode. Na tragédia a ação é o cumprimento do destino. Aparece, dessa forma, a confrontação com o limite humano e com a posição humana movida pelo desejo, o que corrobora, mais uma vez, a relação existente entre a tragédia e a teoria psicanalítica: “[...] um herói trágico não pode dispor-se da possibilidade de proteger-se do perigo – e, finalmente, do evento – de uma morte violenta proveniente de seu erro, de seu pecado contra uma ordem objetiva” (GUMBRECHT, 2001, p. 11).

Importante assinalar que, ao mesmo tempo em que nos coloca de frente com o nosso destino, a tragédia abre a possibilidade de catarse, à medida que suscita terror e piedade e tem como efeito a purificação destas emoções. Por meio do processo de identificação, já conceituado nesse trabalho, a leitura de uma tragédia faz aquele que a lê colocar-se no lugar do herói entregue ao destino, dando-se conta, com isso, da sua limitada liberdade diante dos acontecimentos do mundo.

Para a teoria literária, a catarse aponta para a experiência estética que surge a partir do contato com alguma manifestação artística, e se encontra ligada diretamente aos afetos provocados pela obra de arte. O espectador não somente sente prazer diante do que vê ou lê, mas se *purifica* de sentimentos nocivos, ao mesmo tempo em que se sente motivado a agir, rever ideias e posturas:

Pelo viés da representação, com suas regras – unidade de lugar e de tempo, tensão da intriga trágica –, essa ‘enfermidade’ humana é apresentada sob uma luz que a transforma em elementos portadores de beleza. A emoção que sentimos – o terror misturado com piedade – é purificada pela força do ritmo e da poesia (VERNANT, 2005).

Por outro lado, em psicanálise, a catarse é compreendida como um método de descarga e alívio do sofrimento humano, a partir da evocação de eventos traumáticos recalçados, o que permite a descarga dos afetos envolvidos na situação: “[O método catártico] é um método de psicoterapia em que o efeito terapêutico visado é uma ‘purgação’ (catharsis), uma descarga adequada dos eventos patogênicos” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p. 60).

Como se vê, tanto na literatura quanto na psicanálise, a catarse envolve a “purificação” das emoções, estando ligada diretamente à ressignificação de afetos. A partir do contato com o texto trágico, abre-se para o leitor a possibilidade da troca e do encantamento. Nos termos de Mauro Meiches,

[...] colocado na presença de uma história (*muthos*) onde ele reconhece as *formas*, sabiamente elaboradas pelo poeta, que definem a essência do piedoso e do aterrorizante, o próprio espectador experimenta a piedade e o terror, mas sob uma forma demasiadamente sutil, e a emoção depurada que o toma então e que nós qualificaremos de estética se faz acompanhar de prazer (2000, p. 42, grifos do autor).

Necessário dizer que a relação entre a *tragédia* – gênero dramático que floresceu em Atenas – e o conceito de *trágico* vai além da simples categorização gramatical, uma vez que o trágico diz respeito a experiências e/ou traços específicos da condição humana: “[...] o trágico, como categoria estética ou princípio filosófico, ultrapassa sua concretização na tragédia grega, podendo manifestar-se em todo tipo de linguagem artística e filosófica” (MEICHES, 2000, p. 21).

Na atualidade, o termo trágico tem diferentes acepções, indo do conceito coloquial, vinculado à tristeza, às perdas irreparáveis e à morte, ao conceito filosófico, que define como trágico o estado humano em seu caráter permanente e imutável: “O termo não é estético mas antropológico ou metafísico: ele não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas” (MOST, 2001, p. 24).

Ao nos referirmos ao *trágico*, estamos nos referindo à inexorabilidade do destino humano, à sua incapacidade de prever as consequências de suas escolhas e à impossibilidade do humano de fugir do próprio desejo. De acordo com Elen de Medeiros, o herói trágico sofre as consequências dos próprios atos, ao mesmo tempo em que sabe qual foi o seu erro e os motivos que o levaram à destruição:

Essas personagens são irreduzíveis em suas ações, são intransigentes, ainda que responsáveis, mas não capazes de moderar seus gestos. Não ouvem o que o coro tem a lhes dizer, nem seus conselhos nem seus temores. Qualquer tentativa de intervir em suas ações provocará a cólera. A consequência de tanta intransigência será seu isolamento ou a sua morte (MEDEIROS, 2010, p. 4).

O destino é algo imutável, e diz respeito à limitação humana diante das adversidades da própria existência. Mesmo sofrendo as consequências das suas escolhas, o herói trágico não consegue alterar o rumo dos acontecimentos, e entrega-se à força do destino. A tragicidade da existência do ser de linguagem está intrinsecamente relacionada à impossibilidade de fuga, seja da sua história ou do seu desejo. Trata-se de algo que antecede a vida do sujeito e independe de seus atos e pensamentos: “Quando se propõe uma visão de mundo calcada na ideia de que o trágico atua como princípio, *fala-se de algo que sempre estará em operação, independentemente da vontade humana*; essa última estará submetida a desígnios que, por definição, não pode sequer suspeitar” (MEICHES, 2000, p. 37, grifos meus).

É possível afirmar que, ao refletir as especificidades do mundo moderno, Graciliano Ramos expõe aspectos trágicos da existência, a impossibilidade de fuga e a angústia sentida pelo sujeito diante da realidade que o cerca. A partir da abordagem de temas como homicídios, suicídios, solidão e derrota, o autor traz à luz aspectos diretamente relacionados com o limite humano diante da vida, bem como com a incompletude do *falasser*.

Importante dizer que, nos dramas modernos, a tragédia traz à tona as angústias, incertezas e crenças do sujeito. Enquanto na tragédia clássica o herói era o representante individual das vontades universais (MEDEIROS, 2010, p. 5), em sua face moderna, o anti-herói é movido por vontades individualizadas, como paixões, ambições e até mesmo o crime: “[...] preocupado com o sucesso próprio, individual, indiferente ao que possa acontecer àqueles que estão à sua volta. Os valores, geralmente desvinculados do geral, são aqueles que realmente vão determinar as ações da personagem na modernidade” (MEDEIROS, 2010, p. 5).

Nos textos graciliânicos, mais especificamente em *Angústia* e *São Bernardo*, as personagens principais caminham ao encontro do próprio destino, e sucumbem ao aspecto trágico da existência. Mesmo que algumas das suas “escolhas” objetivem algo diferente, elas desembocam na dor e no sofrimento vivido pelas personagens.

Em *Angústia*, Luís da Silva exhibe aspectos do limite humano, da impossibilidade de comandar os próprios atos, o que nos incita a pensar no inconsciente, capítulo censurado da história de todo sujeito, que comanda suas “escolhas” e atitudes:

Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de *que só me podia mexer pela vontade dos outros*. Os mergulhos que meu pai me dava no Poço da Pedra, a palmatória do Mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a

grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça (ANG, p. 196, grifos meus).

Podemos pensar que o desejo que move Luís da Silva e que o coloca de frente com o aspecto trágico da sua existência é o desejo de aniquilar Julião Tavares. O envolvimento com Marina e a ideia de casamento somente aproximam o protagonista do seu destino, de algo do qual não poderia escapar, conforme pode se depreender da fala que segue: “Quanto tempo duraram as recordações e o enfraquecimento? Um minuto, ou menos. Novamente as mãos se contraíram e as pernas se estiraram no caminho extenso. *Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento*” (ANG, p. 195, grifos meus).

Já em *São Bernardo*, Paulo Honório, ao “escolher” casar-se com Madalena, visa à possibilidade de um herdeiro, o que configura a ideia de casamento como mais um negócio a ser realizado: “[...] *o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo*” (SB, p. 67, grifos meus). Em contrapartida, o trágico impõe-se à vida do protagonista e o casamento leva a personagem a vivenciar situações que não poderiam ser previstas, encaminhando-a para o seu destino.

Como se vê, com base nos textos de Graciliano Ramos, podemos dizer que a impossibilidade de fugir do próprio destino faz parte do trágico humano. O caminho trágico das personagens Paulo Honório e Luís da Silva é retratado por meio das “escolhas” efetuadas pelos protagonistas ao longo dos romances, uma vez que os diferentes caminhos seguidos pelas personagens, conduzem-nas para a própria destruição. O traço da incompletude aparece, pois, nos dois textos, ratificando a ideia de que o trágico encontra-se relacionado ao desejo inconsciente.

Assim, a ideia da incompletude, bem como a angústia apresentada pelas personagens diante das próprias escolhas – visto que estas se dão conta, *a posteriori*, de que agiram de forma diferente da que acreditavam –, ligam a escrita graciliânica ao conceito de trágico. A leitura dos textos em análise indica que o caminho trilhado pelos protagonistas Luís da Silva, Paulo Honório e da própria Madalena, não poderia ser diferente, já que o sujeito não pode fugir do desejo que, por sua vez, comanda suas ações.

No caso de *São Bernardo*, ao final do romance o protagonista reflete sobre a própria vida, e percebe que as suas ações o guiaram para um caminho diferente do que almejava. Dessa forma, Paulo Honório tenta simbolizar sua dor, depois que o encontro com o trágico já foi efetivado: “Cinquenta anos pelo S. Pedro. *Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros*” (SB, p. 216, grifos meus).

Sabemos que Sigmund Freud criou conceitos a partir da mitologia grega, colocando o humano como alguém predestinado a repetir o destino de Édipo. Importante assinalar que, em psicanálise, entendemos por trágicos os acontecimentos que se repetem à revelia do sujeito, aquilo que Freud chama de compulsão à repetição: “Essa ‘perpétua recorrência da mesma coisa’ não nos causa espanto quando se refere a um comportamento *ativo* por parte da pessoa interessada, e podemos discernir nela um traço de caráter essencial, que permanece sempre o mesmo, sendo compelido a expressar-se por uma repetição das mesmas experiências” (FREUD, 1920, p. 33, grifos do autor).

Em *Angústia*, a decadência familiar que rodeia a personagem principal, caracterizada principalmente pela contínua supressão de sobrenomes, configura-se como um bom exemplo dessa questão, visto que Luís da Silva não foge do seu destino, e assim como seu avô e também seu pai, vivencia situações de dor e de abandono. Sobre a morte do seu avô, Luís da Silva afirma que “Acabou-se numa agonia leve que não queria ter fim. *E enterrou-se na catacumba desmantelada que nossa família tinha no cemitério da vila*” (ANG, p. 27, grifos meus).

Lembremos que, para a psicanálise, a verdade do sujeito é pautada na desrazão e no desconhecimento do próprio desejo. Este, por sua vez, surge a partir da falta produzida pela Lei que funda a civilização. Assim, o destino pode ser considerado a lei singular do desejo, o qual buscamos mesmo sem saber do que se trata, visto que nossas ações são guiadas por aquilo que desejamos. O que nomeamos como destino está ligado ao desejo recalcado, que nos leva às repetições e determina nossas ações, sucessos, fracassos e escolhas.

Corroborando essa ideia, no caso de *Angústia*, o destino de Luís da Silva parece estar traçado desde o início da decadência da família, cujos negócios começam a se complicar. Nesse sentido, os acontecimentos do passado, desde a decadência familiar até os tratamentos que recebia do pai, parecem ser determinantes e justificarem o destino do protagonista. Podemos pensar que o pertencimento a uma família decadente leva-o, inevitavelmente, a uma vida também decadente e o encaminha para o seu destino trágico:

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* (ANG, p. 25, grifos meus).

Seguindo o exemplo paterno, Luís da Silva também tem o nome reduzido, e essa contínua supressão de sobrenomes leva-nos a pensar numa possível marca de subtração familiar, uma espécie de traço psíquico, que se assemelha a um destino traçado *para* a família ou *pela* família.

Dito de outro modo, a decadência social de Luís da Silva está intrinsecamente ligada à decadência de seu pai e também de seu avô, e o próprio discurso da personagem conduz-nos a acreditar nessa situação como algo do qual ele não poderia se livrar:

À medida que nos aproximamos do fim da linha as paradas são menos frequentes. Os postes pintados de branco passam correndo, o carro está quase vazio, as recordações da minha infância precipitam-se. *E a decadência de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva precipita-se também* (p. 26, grifos meus).

Podemos afirmar, assim, que a repetição e o império de Tântatos aparecem nas obras em foco, validando a ideia de que, na relação em que o ser humano estabelece com a felicidade, surgem forças diversas que impõem limites ao princípio do prazer: “[...] nossas tentativas de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar” (FREUD, 1930, p. 84).

Lembramos que, para a psicanálise, o desejo inconsciente é trágico, uma vez que ele se impõe ao humano, comanda suas ações. O desejo desconhece o limite, tanto que ele permanece vivo mesmo diante de todas as barreiras impostas à sua realização. Além disso, o desejo pode ser considerado trágico porque o sujeito não consegue dominá-lo, o que se coaduna com a ideia de destino postulada pela teoria literária. A existência humana, limitada no tempo e no espaço, é subordinada ao desejo inconsciente, equiparado, nesse trabalho, ao destino humano.

Assim como a ideia de trágico, na literatura, encontra-se vinculada à impossibilidade do humano de dominar os seus atos, uma vez que, diante de suas escolhas, o ser humano chega a caminhos diferentes daqueles que esperava, na psicanálise, o trágico ratifica a ideia de que é impossível ao sujeito comandar suas ações, pois elas são guiadas por uma força maior, a saber, a força do desejo. O humano, habitado e comandado por forças desconhecidas, é considerado a partir de uma perspectiva trágica, sendo concebido como pluralidade e conflito, Eros e Tântatos, pulsões de vida e pulsões de morte.

Nesse sentido, tanto nas produções literárias quanto na vida, aparecem ao sujeito caminhos, muitas vezes conflitantes e ambivalentes, e as suas escolhas – submissas ao desejo – o levam a resultados inimagináveis, que se distanciam do que havia sido planejado. Édipo,

como exemplo, teve sua chance de escolha, e o caminho por ele escolhido o levou para a própria destruição.

Podemos afirmar, então, que o sujeito não conhece nem controla seu desejo e seu destino. O *Unheimlich*, esse estranho/familiar que é o desejo, impõe-se ao humano como se fosse um destino trágico, que se coloca para o sujeito como uma condição inarredável.

Em *Angústia*, a inexorabilidade do destino aparece de diversas formas. A corda, instrumento do suposto crime cometido por Luís da Silva, persegue o protagonista, o que nos leva a acreditar que é impossível à personagem não “assassinar” Julião Tavares: “Vitória, na cozinha, lia o jornal. Os armadores se tinham calado. Seu Ivo dormia encostado à parede, com a boca aberta. *Agarrei a corda, fiz dela um bolo, meti-a no bolso. O coração batia-me desesperadamente*” (ANG, p. 159, grifos meus).

Assim, a corda, instrumento do suposto crime, aproxima Luís da Silva de seu destino: “E apertava a corda com força. Quando retirava a mão do bolso, via nos dedos os sinais que ela deixava, *marcas roxas* na pele suada. *O meu desejo era dar um salto, passar uma daquelas voltas no pescoço do homem*” (ANG, p. 162, grifos meus). Inferimos que a corda não somente deixa marcas na pele da personagem, como também *reaviva as marcas* do desejo recalçado.

O destino parece perseguir a personagem. As diferentes “escolhas” feitas durante a vida, desde a saída da casa do pai até as viagens feitas em busca do próprio caminho, encaminham Luís da Silva para o trágico, visto que o resultado de suas ações é bem diferente do que ele esperava: “Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar para uma dessas terras distantes. Abandonei a vila, com uma trouxa debaixo do braço e os livros da escola” (ANG, p. 35). Dessa forma, todo o percurso trilhado pelo protagonista de *Angústia* parece encaminhá-lo para o seu destino.

Como se vê, a vinculação do trágico com o desejo inconsciente encontra-se pautada no *equivoco*, na *falha*, no *erro de cálculo*. Para a psicanálise, nada detém o trágico, e este se inscreve, impõe-se à existência humana. O sujeito aproxima-se de seu destino e, conseqüentemente, de seu desejo, por meio das “escolhas”, em virtude de estas apresentarem resultados geralmente diferentes dos almejados. Nas palavras de Freud:

O que a psicanálise revela nos fenômenos de transferência dos neuróticos, também pode ser observado nas vidas de certas pessoas normais. A impressão que dão é de serem perseguidas por um destino maligno ou possuídas por algum poder ‘demoníaco’; a psicanálise, porém, *sempre foi de*



*opinião de que seu destino é, na maior parte, arranjado por elas próprias e determinado por influências infantis primitivas* (FREUD, 1920, p. 32, grifos meus).

Importante reassinalar que, para a teoria psicanalítica, o humano é marcado pela dualidade pulsional. Nesse sentido, a pulsão de morte apresenta-se como uma força em oposição à pulsão de vida, impelindo o sujeito à descarga completa das tensões. Esse conceito, formulado por Freud, evidencia a transitoriedade da vida humana, bem como a inevitabilidade da morte do ser de linguagem, uma vez que o esforço fundamental de toda substância viva é o retorno ao mundo inorgânico (FREUD, 1920, p. 73).

Necessário dizer que, no embate entre as pulsões, no jogo entre a vida e morte, a literatura aparece como uma forma de sublimação, uma vez que a pulsão tem um aspecto plástico e pode ser desviada de sua meta original. A criação pode, então, transformar sofrimento em prazer.

Nos romances de Graciliano, a plasticidade pulsional é evidenciada na forma como são construídas as narrativas, que nos exibem sujeitos escritores de sua dor. As personagens graciliânicas criam histórias no intuito de simbolizarem/ressignificarem o sofrimento, no intuito de não sucumbirem à morte, reconstruindo o mundo por meio das palavras: “De repente voltou-me a ideia de construir o livro. Assinei a carta ao homem dos porcos e, depois de vacilar um instante, porque nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo” (SB, p. 215).

Sabemos que a morte é algo do qual não podemos fugir, assim como os heróis trágicos não podem fugir de seus destinos e os realizam independentemente de qualquer acontecimento. Sustentamos que as personagens graciliânicas são confrontadas com a angústia e com o sofrimento, e acabam escrevendo na tentativa de não morrerem. Lembremos que, para Luís da Silva, a escrita do livro parece ser sinônimo de vaidade, e a ideia de escrever algo surge para apaziguar a angústia sentida:

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. *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* (ANG, p. 140, grifos meus).

Conforme já assinalado, a condição trágica encontra-se pautada no fato de que os atos são praticados à revelia do sujeito, escravo dos próprios desejos e perdido diante da desrazão.

Como podemos notar, o sujeito pode ser considerado a partir de uma perspectiva trágica, uma vez que é atravessado e comandado pelo desejo inconsciente.

Na obra de Graciliano Ramos, percebemos a existência do sujeito trágico, que vive o desespero e a angústia frente aos caminhos por ele “escolhidos”. O desejo dos protagonistas é marcado pelo interdito, pela ausência, pela falta, e se entrelaça à angústia apresentada pelas personagens: “A existência humana está sempre dependente de uma vida incapaz de abolir a morte, de uma alteridade, de um Outro, de uma subjetividade em torno de si que é toda a humanidade” (ROSA E SILVA, 2004, p. 43).

Assim, a eterna luta entre Eros e Tânatos é evidenciada na pena do autor alagoano, que discorre acerca do conflito inevitável entre essas duas instâncias. Trata-se de pensamentos aniquiladores, paixões avassaladoras, ódio que transborda. Em *São Bernardo*, os resultados de suas escolhas leva a personagem Paulo Honório à conclusão de que muito do que fez não valeu a pena e não lhe trouxe a felicidade almejada: “Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimento apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha” (SB, p. 218).

Como se vê, ao equiparmos o conceito de trágico em literatura com aquele formulado pela teoria psicanalítica, colocamos em pauta a questão do *desejo* e da *pulsão de morte*. Vale frisar que existe um elo indissociável entre o desejo e a pulsão de morte, uma vez que esta última pode ser considerada o desejo de não ter desejo, manifestando-se como um desinvestimento do objeto desejado: “[...] dever-se-á entender por pulsão de morte a luta ativa, permanente e obstinada, para reencontrar um estado de paz conhecido anteriormente: esforço por se livrar do que é vivido como perturbador e/ou mantenedor da inquietude” (RECHARDT, 1988, p. 41).

Salientamos, dessa forma, que o destino humano é guiado pelo desejo inconsciente, que procura formas de satisfação, ainda que o sujeito tente se afastar dele. O destino e o desejo são, portanto, categorias imutáveis, uma vez que não existe satisfação completa e a marca do sujeito é a incompletude. Além disso, todo ser humano caminha para a morte, para um estado de completo apaziguamento das adversidades da vida, o que garante a transitoriedade da existência.

A fala de Paulo Honório nos faz pensar na força da pulsão de morte quando, pouco tempo após a morte de Madalena, diz: “Como necessitava distração, dediquei-me nervosamente a uma derrubada de madeira na mata. Depois mandei consertar o paredão do açude, que vazava. Mas o entusiasmo esfriou depressa. *Aquilo era meio de vida, não era meio de morte*” (SB, p. 198, grifos meus).

Sabemos que o suicídio de Madalena traz consigo um sentimento de angústia com o qual Paulo Honório não consegue lidar. Diante da morte da esposa, parece que o império da

pulsão de morte acontece, e a escrita de um livro aparece como uma forma de Paulo Honório enfrentar a própria dor: “Vivia agora a passear na sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca. Ia ao escritório, olhava os livros com tédio, saía, atravessava os corredores, percorria os quartos, voltava às caminhadas na sala” (SB, p. 199).

Conforme pode ser visto, a tragédia, de acordo com a visão psicanalítica, contempla a dimensão do conflito entre as pulsões como algo necessário e indissolúvel, conferindo uma visão trágica ao desejo inconsciente: “Eros e pulsão de morte formam, juntas, um sistema binário particular onde um não existe, e não pode existir, sem o outro. Juntos podem criar uma infinidade de formas de vida e de morte” (RECHARDT, 1988, p. 50 – 51).

Trágico, desejo e pulsão de morte estão intrinsecamente relacionados no diálogo que a letra de Graciliano trava com a teoria psicanalítica. Diante do inevitável do desejo inconsciente, o destino humano impõe-se, impossibilitando o sujeito de fugir daquilo que para ele está traçado. No próximo tópico, procuramos identificar, de forma mais específica, como o trágico apresenta-se nos romances de Graciliano Ramos.

### **3.2 O trágico na narrativa de Graciliano Ramos**

A escrita de Graciliano Ramos, conforme já salientamos neste trabalho, retrata muito das mazelas e dos dramas da humanidade, exibindo a desarmonia existente entre o humano e o mundo, bem como a impossibilidade de o sujeito fugir do próprio destino/desejo.

Necessário dizer que a ideia do trágico encontra-se inserida na obra do autor alagoano de diferentes formas, mas principalmente por meio da construção de personagens que sucumbem à realidade, geralmente se encontram deslocadas do mundo e são constantemente confrontadas com o limite próprio ao ser humano:

Os heróis de Graciliano Ramos são seres que se consomem a eles mesmos, que se devoram por dentro; não têm outro objetivo que não o se destruírem lentamente, completamente, e de continuar, num clima de febre, de suor quente, de tremor de músculos, a lenta desorganização de sua própria vida (BASTIDE, 2001, p. 139).

Reassinala-se nesse ponto que, nos dramas modernos, o conflito trágico não envolve necessariamente sofrimento, sacrifício e morte, mas sim a impossibilidade de ação diante de uma existência insatisfatória. Segundo Mauro Meiches, no mundo moderno “Talvez vivamos muito mais solitariamente a condição de seres mortais depois da morte dos deuses, com a crescente laicização do mundo. Uma experiência de solidão ainda pior que aquela do herói trágico” (MEICHES, 2000, p. 75).

Nesse sentido, sustentamos que as personagens graciliânicas vivem num universo conflituoso, prenhe de tensões estabelecidas entre o sujeito e o meio em que vive, exibindo a tragicidade do existir. Ao lançarmos um olhar aguçado para as personagens de Graciliano Ramos, mais especificamente aos protagonistas Paulo Honório e Luís da Silva, percebemos que se tratam de seres solitários, que caminham para a fatalidade, para a dor, para o sofrimento. Na obra do autor alagoano, destacam-se o tormento, a tristeza, a dúvida, bem como a impossibilidade de se desvencilhar de algo que já está traçado, a saber, o destino.

Mesmo diante de uma existência insatisfatória, rodeadas de tristeza e dor, as personagens de Graciliano não conseguem alterar o curso dos acontecimentos e, conseqüentemente, não conseguem mudar a situação vivida, visto que “[...] não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89).

No caso do romance *São Bernardo*, com a existência marcada por uma origem humilde e movido – conforme já salientado neste trabalho – por um sentimento de propriedade, Paulo Honório constrói sua vida em função de “projetos bem calculados”: conquistar a fazenda e ter um herdeiro. A aquisição de bens materiais caminha lado a lado com a ambição crescente, o desrespeito com o próximo, a cruel eliminação dos seus inimigos, o casamento planejado.

Mas toda essa ambição culmina num destino inarredável, representado pela solidão associada a um inevitável fracasso: “Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa” (SB, p. 217, grifos meus). Como se vê, Paulo Honório sucumbe diante das próprias “escolhas” e, ao final do livro, chega à conclusão de que o caminho seguido não lhe deu a satisfação esperada: “Se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação” (SB, p. 218, grifos meus).

É assim que Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, sujeito de posses, que constrói a fazenda e progride financeiramente no decorrer dos anos, não consegue fugir do seu destino trágico. O poder e o dinheiro não são, portanto, suficientes para fazer a personagem livrar-se da completa solidão em que se encontra ao final do romance. “Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco!” (SB, p. 216, grifos meus).

Em outras palavras, o protagonista de *São Bernardo*, mesmo diante da luta travada com o mundo na tentativa de ascender socialmente, mesmo diante da conquista da fazenda

almejada e do poder adquirido na sociedade em que está inserido, não consegue se livrar da marca trágica da existência, uma vez que esta é inarredável: “O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos-de-pequim – mortos; o algodão, a mamona – secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam” (SB, p. 217, grifos meus).

As mesmas cercas que antes o protagonista avançava, avançam, agora, sobre ele. Como se vê, todo o “império” construído junto com a ascensão da fazenda São Bernardo não protege a personagem do seu *destino* nem do seu desejo, visto que ambos persistem independentemente das ações humanas. Nas palavras de Oliveira,

Na ânsia de lutar para erguer-se como homem, como indivíduo, que quer conquistar bens e tornar-se poderoso, [Paulo Honório] acaba por terminar só como começou e destrói até mesmo a única oportunidade concreta que a vida havia lhe dado para realizar-se como ser humano: a relação com Madalena (2007, p. 92).

É assim que o caminho seguido por Paulo Honório, marcado por profundas lutas consigo e com o meio na busca por conquistas materiais, leva a personagem a perdas irreparáveis que encenam, na trama romanesca, o conflito trágico inarredável, centrado principalmente na relação com Madalena. Importante lembrar que Paulo Honório não mede esforços para conquistar aquilo que cobiça, e passa por cima de todos que se interpõem no caminho: “Visto tal origem, a ascensão social torna-se o norte de Paulo Honório, que não mede esforços para acumular capital e, posteriormente, a fazenda São Bernardo, onde havia trabalhado anos antes” (VICENTE, 2008, p. 1).

A construção romanesca de *São Bernardo* leva-nos a crer que a trajetória de Paulo Honório, do momento em que é guia de cego até a ascensão social caracterizada pela conquista da fazenda São Bernardo, conduz o protagonista ao encontro do seu destino trágico. A relação com Madalena é, por outro lado, o caminho que conduz a personagem ao seu destino, uma vez que: “A incapacidade de Paulo Honório de olhar ao redor e compartilhar das experiências de Madalena, de ouvir os seus empregados, de permitir-lhes a dimensão do diálogo, o embrutece, o paralisa, o torna incapaz de conciliar-se com sua própria linguagem” (CASTRO, 2011, p.7).

Assim, o universo romanesco de Graciliano Ramos descreve o sentimento de impotência da personagem face à perda de Madalena, à perda progressiva dos bens materiais e à instauração de uma existência decadente. Todos esses acontecimentos podem ser vistos como representação do limite humano, da barra, do destino, do desejo.

Sustentamos ainda que, na escrita graciliânica, é o humano o responsável pelo que acontece a ele mesmo, sendo considerado alguém que destrói e constrói simultaneamente. São as “escolhas” das personagens que as encaminham para o aspecto trágico das suas existências, visto que, para a ciência freudiana, a “escolha” humana encontra-se submetida ao desejo inconsciente:

[...] estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava peroba. *Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei* (SB, p. 218, grifos meus).

Como se pode inferir a partir do excerto acima, houve, na trajetória de Paulo Honório, um erro de cálculo: “[...] *naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei*” (SB, p. 18, grifos meus). O protagonista não *sonhava* chegar aonde chegou, o que confirma a ideia de que o *destino* interpõe-se ao humano, e muda/altera os resultados daquilo que já estava planejado.

A trajetória seguida pela personagem, que almeja ascensão social, leva-a para o encontro com Madalena. Mas há algo que não foi previsto, não foi calculado. A mulher que “escolheu” para dar-lhe um herdeiro, bem como o casamento inicialmente encarado como um negócio a ser realizado, encaminham Paulo Honório para a decadência emocional e financeira, o que se constitui como a marca trágica da sua existência: “Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam” (SB, p. 219).

Sigmund Freud retoma o trágico como algo presente na experiência humana e, em suas construções teóricas, volta inúmeras vezes aos textos clássicos, como por exemplo, a tragédia grega *Édipo rei*, de Sófocles, a fim de explicitar que as ações humanas são guiadas por uma força maior, a força motriz do desejo, que surge da falta e incita à busca de um objeto perdido.

Necessário dizer que não há soluções ou redenção para o conflito trágico; não existem possibilidades de o sujeito fugir do seu desejo e do seu destino. O reconhecimento da culpa, em *São Bernardo*, bem como o autoconhecimento e a confissão evidenciadas na construção de um livro, não resolvem o mal-estar do existir do protagonista. Confirmando essa ideia, Andrea Castro afirma que no romance de Graciliano Ramos

Há uma noção imperativa do trágico que caracteriza o romance e a personagem principal, para quem não há redenção possível. O esforço empreendido pela escritura de seu romance, amarga confissão de sua falha pessoal, não lhe traz qualquer perspectiva de entrever a felicidade e um futuro autêntico (2011, p. 6).

O protagonista de *São Bernardo* pode ser considerado o herói trágico do romance moderno, fadado a um fim inevitável, permeado de solidão, da impossibilidade de se comunicar e de se integrar com aqueles que estão à sua volta. Mesmo diante do ato da escrita e da confissão da culpa surgida a partir da construção do livro de memórias, Paulo Honório não consegue se livrar da dor e do sofrimento que vêm junto à ausência da esposa Madalena, pois a percepção do erro dá-se somente *a posteriori*, depois que a marca do trágico já se faz presente: “A tragédia só pode existir se o herói não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro (ou pelo seu diferendo com as demandas da ordem objetiva), mediante de que seu erro não correspondeu a suas intenções” (GUMBRECHT, 2001, p. 11).

Assim, todo o universo criado pelo protagonista, no qual ele é a Lei e aquele que detém o poder, não tem importância na realidade vivida após o suicídio da esposa. A catarse possibilitada pelo ato da escritura não altera o destino trágico nem muda o curso dos acontecimentos:

O homem orgulhoso que se constrói como dono da propriedade *São Bernardo* vê-se compelido a lançar no vazio toda a sua empreitada anterior. A fazenda que tudo valia e tudo justificava torna-se inútil. O sentido anteriormente construído revela-se frágil, irracional, desmedido. Percebemos que um drama pessoal, iniciado com o suicídio da esposa Madalena, perpassa toda a narrativa e está na base, no plano ficcional, dos anseios subjetivos que possibilitaram a escrita de um livro de memórias (REIS, 2011, p. 52).

A escrita de um livro, apesar de apaziguar o protagonista, não o protege de seu destino, uma vez que é impossível contornar a realidade trágica. Sendo assim, em *São Bernardo* a escrita aparece como busca de compreensão de si mesmo por meio da análise de suas vivências, o que leva Paulo Honório, necessariamente, ao sofrimento e à catarse, bem como à percepção da imutabilidade dos acontecimentos. Neste ponto, repetimos uma citação já apresentada anteriormente, pela sua propriedade em relação ao que é discutido: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. *Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige*” (SB, p. 220, grifos meus).

Assim, ao trazer à cena uma visão trágica do ser humano, Graciliano Ramos faz surgir em *São Bernardo* um sujeito que busca dar sentido à própria vida, um ser que se encontra diante de uma difícil realidade e tem a necessidade de enfrentar e analisar o passado. A rememoração surge no romance como uma proposta de investigação das possíveis causas da infelicidade do protagonista, que acaba por se conhecer por intermédio da narração. Ainda de acordo com Diogo Reis,

Mesmo após tomar consciência de um mundo incorporado que antes não era capaz de enxergar, Paulo Honório ainda não consegue dele libertar-se. De tal maneira as práticas anteriores haviam sido inculcadas que [...] não bastava um simples despertar do pensamento para que o personagem pudesse romper com disposições corporais e sociais profundamente interiorizadas. O proprietário de São Bernardo é um personagem que vacila, não conseguindo negar completamente os próprios hábitos e nem se firmar neles. O mundo, anteriormente, objetivado deixou suas marcas, e continua a deixá-las, mesmo após a fratura do sujeito (REIS, 2011, p. 104 – 105).

O conhecimento de si, bem como o reconhecimento da culpa, não resolvem o sofrimento vivido, e este permanece vivo na construção de um livro de confissão. Paulo Honório escreve, mas a sua dor não se cala e continua a persegui-lo, pois o ser humano trágico somente reconhece no *a posteriori* o destino que o determina: “Ponho a vela no castiçal, risco um fósforo e acendo-a. *Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me.* Diligencio afastá-la e caminho em redor da mesa. Aperto as mãos de tal forma que me firo com as unhas, e quando caio em mim estou mordendo os beiços a ponto de tirar sangue” (SB, p. 220, grifos meus).

Corroborando a ideia de destino implacável, Luciana Carvalho diz que:

[...] Paulo Honório, embora seja um “novo homem”, em virtude dessa “revolução do espírito”, longe de ter alcançado o equilíbrio, permanece um sujeito fraturado e incompleto, figura solitária, cuja identidade, construída paulatinamente a partir do foco radical no próprio eu, expõe, justamente na passagem dos contrários, a finitude escandalosa e a fragilidade do ser humano em meio ao embate de forças arquetípicas que o aprisionam (2009, p. 111).

Como se vê, a construção romanesca em questão exhibe seu traço trágico ao trazer à luz o dilema de uma personagem que, diante de escolhas efetuadas ao longo da vida, enfrenta consequências que assumem um direcionamento diferente do que foi previsto, corroborando a afirmativa psicanalítica de que o ser humano não comanda seus atos. Além disso, a obra em



foco aponta para o fato de que o destino é imutável, e não são abertas para o sujeito possibilidades de fuga do que já está traçado:

Mas para quê? Para quê? não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. *E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite.* Os homens e as mulheres seriam animais tristes (SB, p. 217, grifos meus).

Por outro lado, em *São Bernardo* Madalena também nos expõe um destino trágico, já que suas “escolhas” a levaram a caminhos diferentes dos planejados. Ao longo da trama, vemos que a professora, mulher letrada e de ideias humanitárias, não consegue viver de acordo com as próprias convicções e a personagem encontra-se dividida entre o mundo individualista e mesquinho de Paulo Honório e a existência mais igualitária por ela defendida: “As amabilidades de Madalena surpreenderam-me. Esmola grande. *Percebi depois que eram apenas vestígios da bondade que havia nela para todos os viventes.* Paciência” (SB, p. 119, grifos meus).

Além disso, Madalena, conforme salientamos no capítulo anterior, é detentora do poder de *logos*. E, tal como na tragédia grega de Édipo, em *São Bernardo* a sabedoria também se volta contra o sábio, e o saber da personagem a conduz ao suicídio:

Toda a autoridade do fazendeiro esboroa-se diante da esposa que domina o código escrito. Possuir a escrita significa deter o poder, e isto causa incômodo a Paulo Honório, porque não possui intimidade com este saber que confere autoridade. Denota também uma falha sua como homem, afinal a escrita sempre foi privilégio masculino, e ele não a domina. No romance, a contradição vem a ser justamente esta: o domínio da palavra escrita pertence à mulher (LIMA, 2006, p. 35).

Sobre a relação estabelecida entre o saber e a tragédia, Friedrich Nietzsche diz que “[...] o mito parece murmurar aos nossos ouvidos que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionísica, é uma abominação antinatural; quem, pela sua ciência, precipitar a natureza no abismo do não ser, há de esperar o momento de experimentar também os efeitos da desintegração” (NIETZSCHE, 2004, p. 62 – 63). E, em *São Bernardo*, Madalena sucumbe diante do próprio saber.

Lembramos que, sob o encantamento da paixão, no início do casamento Paulo Honório cede às preocupações humanitárias de sua esposa em relação aos funcionários da fazenda, conforme pode se depreender do trecho que segue: “Foi à escola, criticou o método

de ensino do Padilha, entrou a amolar-me reclamando um globo, mapas, outros arreios que não menciono porque não quero tomar o incômodo de examinar ali o arquivo. Um dia, *distraidamente, ordenei a encomenda*” (SB, p. 126, grifos meus).

Mas as ações do protagonista são modificadas diante do ciúme desmedido, pois Paulo Honório passa a ver nas atitudes de sua esposa vestígios da possível traição, além de pensar nos prejuízos financeiros que as ações da personagem lhe trazem: “O que me pareceu foi que Madalena estava gastando à toa. – À toa, percebem? Repeti para convencer-me: – À toa. Desperdício” (SB, p. 141).

Diante das crescentes desconfianças do marido e sem ter com quem dividir sua dor, Madalena se mata. Podemos pensar que, embora aconteça de formas diferentes, o caminho seguido por Madalena é semelhante àquele trilhado por Paulo Honório, visto as duas personagens trazerem consigo a marca do *equivoco* e da *falha*:

– Diga-me alguma coisa. [...]  
 – Para quê? murmurou Madalena. Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando (SB, p. 189).

Desde que Paulo Honório pede a mão de Madalena em casamento, fica claro que a professora dificilmente se tornaria uma esposa submissa e dedicada tão somente à geração de herdeiros. Madalena se nega a ser a mulher que Paulo Honório espera e, assim, os conflitos entre o casal têm início:

– Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.  
 – Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber. E era bom que não me viessem dar lições. Vocês me fazem perder a paciência (SB, p. 115).

No trecho destacado, percebe-se a necessidade de Paulo Honório demarcar seu espaço, talvez já tendo em mente a possível ameaçada encarnada por Madalena. A personagem surge na narrativa como alguém que questiona as atitudes e os pensamentos de Paulo Honório, aponta seus possíveis erros, opina sobre questões relacionadas ao desenvolvimento da fazenda e não se submete às vontades do marido.

Mas, mesmo detentora do poder de *logos*, a personagem Madalena *aceita* o casamento com Paulo Honório, um sujeito que acabara de conhecer. Acreditamos que é na tentativa de oferecer uma vida mais tranquila à tia, D. Glória, e também de ter uma vida diferente da que

possuía, que Madalena “escolhe” casar com o protagonista, visto que o casamento com o proprietário de São Bernardo possivelmente lhe traria vantagens: “– Parece que nos entendemos. *Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim.* Há lá um jardim, não? Mas por que o senhor não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor” (SB, p. 106, grifos meus). Nas palavras de Marcos de Lima:

O casamento de Madalena e Paulo Honório efetiva-se, enfim, como *um negócio para ambas a partes. Quando o fazendeiro a pede em casamento, ela confessa que não o ama, contudo entrevê nesta união uma forma de solucionar sua situação de professora sem perspectivas de progresso* (2006, p. 31, grifos meus).

Porém, unindo-se a Paulo Honório, Madalena acaba por se deparar com situações que vão além de suas escolhas e que não se coadunam com o seu modo de pensar e de agir: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo” (SB, p. 221).

Madalena faz uma “escolha” pensando que esta a levaria a determinado caminho, mas o trágico antecipa-se e o erro de cálculo fica evidenciado “– *O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso.* Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu?” (SB, p. 102, grifos meus).

Madalena é, portanto, sujeito responsável por suas escolhas, bem como por seu destino trágico e inevitável. Por ser familiarizada com o saber e se unir a um homem que apenas conhece de “manuais de zootecnia”, Madalena paga um preço alto, o preço da morte: “[...] Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca” (SB, p. 194).

Sustentamos ainda que, em *São Bernardo*, é o autossacrifício de Madalena que arremata a tragicidade de sua existência. Porém, na lógica romanesca, o suicídio surge como demonstração de força, uma vez que incita em Paulo Honório a dúvida, a decadência e o possível reconhecimento de seus atos: “‘*Aquela mulher foi a causa da minha desgraça*’. Que falta de respeito! Há quem atire semelhante heresia em cima de uma senhora casada, nas barbas do marido? Há? Não há. Querem mais claro?” (SB, p. 178, grifos meus).

Se não existisse o suicídio, provavelmente não existiria escrita, tampouco a confissão autobiográfica. É após a própria morte que Madalena ressurge e retoma sua força no interior da narrativa, desencadeando o remorso e, conseqüentemente, o ato confessional de Paulo Honório. Sobre o suicídio, Nietzsche afirma que: “[...] o herói, neste estado de pura passividade, atinge o mais alto grau da sua atividade, que continua a ser eficaz ainda por

muito tempo, ao passo que os pensamentos e os esforços da sua vida anterior não fizeram mais do que conduzi-lo à passividade” (NIETZSCHE, 2004, p. 62).

Sendo assim, o destino trágico de Madalena, a saber, o suicídio, acarreta a desarticulação interna de Paulo Honório, que passa de fazendeiro ascendente a homem sofrido. Após a morte da esposa, os valores humanos de Madalena parecem que passam a fazer parte do universo de Paulo Honório, que começa a questionar a importância das suas conquistas: “Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve” (SB, p. 219).

A morte de Madalena tem uma dimensão suficientemente forte e capaz de modificar os rumos da narrativa. Enquanto o protagonista de *São Bernardo* procura o sentido de sua vida na escrita de um livro, ele se depara novamente com o enigma encarnado pela figura de Madalena e, dessa forma, a morte da personagem feminina é imprescindível para que Paulo Honório busque recuperar o sentido da sua existência. Não é ao acaso, portanto, que o protagonista continua a falar de Madalena mesmo após sua morte: “Digo baixinho: – Madalena! A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos” (SB, p. 118).

Podemos sustentar que Paulo Honório e Madalena são personagens vencidas pelas escolhas que fazem, uma vez que é próprio ao ser humano sucumbir frente ao destino e ao desejo. A ideia de trágico é, então, inserida no romance de Graciliano Ramos por meio da trajetória de vida das personagens, que as levam ao aspecto trágico da existência do ser de linguagem: “Tragédia e psicanálise isolam a questão central de um sujeito determinado por um campo que lhe é opaco – no primeiro caso, pelo desígnio dos deuses; no segundo, pelo inconsciente – e, em que pese o paradoxo, absolutamente responsável por seu ato” (VORSATZ, 2010, p. 10).

Sobre a tragicidade da existência do casal que protagoniza o romance, Ana Maria Oliveira afirma que o núcleo de *São Bernardo* reside na luta do ser humano contra a alienação, já que a narrativa tem em seu cerne o conflito de duas forças: uma que conduz a humanidade a uma vida alienada num mundo particular e, a outra, que impele o humano para um mundo além do individualismo. O embate dessas forças, segundo a autora, é o que leva Paulo Honório e Madalena a se tornarem personagens trágicas:

Nem Paulo Honório nem Madalena realizam-se como seres humanos. Essa dimensão trágica, não obstante formalmente semelhante nos dois casos, é

concebida como uma natureza social e humana totalmente oposta uma a outra, visto que os dois personagens agem de maneira diferente diante da realidade, o que acontece também por pertencerem a classes sociais diversas. A narrativa se apresenta como uma história de sonhos perdidos (OLIVEIRA, 2007, p. 103).

Para Ana Maria Oliveira, o trágico na vida das personagens de *São Bernardo* instaura-se em virtude da luta de classes, dos valores agregados ao capitalismo, da busca desmedida pelo lucro e pela dominação do outro. Em contrapartida, consideramos que a tragicidade do romance está intrinsecamente relacionada ao *destino* das personagens e ao *desejo* que permeia a existência, escolhas e ações destas.

Reassinalamos que é impossível ao humano fugir do seu destino, visto que este se encontra relacionado ao desejo inconsciente, que, por sua vez, guia as ações humanas. A força do destino e do desejo também é evidenciada em *Angústia*, mais especificamente na trajetória do protagonista Luís da Silva.

Em *Angústia*, a personagem que narra a história encontra-se no seu limite, após um possível homicídio. Além disso, a relação que Luís da Silva estabelece com o mundo é uma relação de sofrimento, angústia e dor: a personagem não consegue se sentir parte da sociedade, tem uma “vida estúpida”: “Eu sou um infeliz, não tenho onde cair morto” (ANG, p. 64).

Luís da Silva é um narrador torturado e fragmentado, em confronto consigo e com as demais personagens, em virtude, talvez, da sua dificuldade em se inserir na sociedade: “Empregos vasqueiros, a batinha das calças roída, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda. Farejava o provinciano de longe, conhecia o nordestino pela roupa, pela cor desbotada, pela pronúncia” (ANG, p. 39).

A existência de Luís da Silva está, então, submetida a algo maior, uma vez que antes do humano vir ao mundo já existe algo que o antecede. Lembremos que o sujeito encontra-se submetido a uma organização preexistente, e permanece aprisionado ao olhar e às expectativas do Outro. Esse algo que preexiste, que está presente antes do nascimento do sujeito, persegue-o por toda a vida, orientando atitudes e pensamentos:

O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo, em tempo mais remoto... Estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas e anúncios, os beiços franzidos, os dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava os vestígios das duas raças infelizes. *Foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos* (ANG, p. 163 – 164, grifos meus).

Luís da Silva depara-se com o limite próprio à vida em sociedade, o limite imposto no confronto com a subjetividade do semelhante, que impede que a plenitude do sujeito seja alcançada: há sempre algo que falta, que está ausente ou inexistente na realidade. Pode-se pensar que o encurralamento de Luís da Silva frente ao destino corrobora a ideia de que o humano, a fim de viver em sociedade, submete-se às suas leis, e abdica de seu desejo, que precisa ser recalçado.

Assim, ao narrar sua história, Luís da Silva parece buscar revisitar aspectos do passado que o fizeram chegar à situação presente. A figura de José Baía, um cangaceiro com quem convivera na infância, reaviva na personagem a ideia de crime, e ao se aproximar do suposto assassinato de Julião Tavares, ele evoca a imagem do cangaceiro, como se quisesse compreender aquilo que lhe fizera chegar àquela situação: “Tão bom José Baía! O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia. E ele ria, exibindo os dentes acavalados, e quando avistava o vigário ou outro hóspede importante, a aba do chapéu de couro varria o pátio da fazenda” (ANG, p. 194).

Lembramos que, mesmo recalçado, o desejo continua a guiar ações e pensamentos do sujeito e, em *Angústia*, este desejo por diversas vezes é encenado, determinando as escolhas e destinos das personagens e estando presente em suas palavras e atitudes. Assim, é diante da inflexibilidade do desejo de assassinar Julião Tavares que Luís da Silva evoca a figura de José Baía, assassino que não tem remorsos e mata para cumprir as ordens do patrão: “– José Baía, meu irmão, onde estarás a esta hora? Terás morrido em tocaia ou mofarás em uma cadeia nojenta de grades pretas e gordurosas?” (ANG, p. 194).

Além disso, como já se disse no primeiro capítulo deste trabalho, a visão do mundo em *Angústia* é perpassada pelo mal-estar do protagonista, que vê o mundo de acordo com as particularidades da sua existência. Trata-se de um homem que obedece à fatalidade e que segue seu destino. A própria forma circular do romance, aliada às imagens das *cobras* e das *cordas*, vêm revelar o aprisionamento da personagem ao seu *destino e desejo*.

Não é ao acaso que, ao narrar a sua história, Luís da Silva parece dar voltas no mesmo lugar. As idas e vindas ao passado, as constantes repetições, bem como as imagens que insistem em aparecer à medida que Luís da Silva fala de si – como, por exemplo, a imagem recorrente do homem *triste* que enche dornas e da mulher *magra* que lava garrafas – ratificam a ideia de que o sujeito não consegue fugir da própria história.

Paremos um instante neste ponto. Em *Angústia*, os significantes *corda*, *cobra* e *cano* adquirem um significado particular e nos dão a ideia de que o sujeito encontra-se aprisionado a algo, a saber, o *desejo inconsciente*. Podemos pensar que os diferentes significantes mantêm

na narrativa relação entre si, e se encontram estreitamente entrelaçados. Todos os elementos parecem convergir para o mesmo ponto e encaminham a personagem principal para o seu destino:

Tarde. Os meninos de Dona Rosália corriam no calçamento e faziam algazarra doida. As rótulas da casa de Lobisomem estavam cerradas. Encostado à janela, fumando, eu olhava a rua comprida e estreita. De quando em quando vultos distantes assustavam-me. *E os arames balançavam como cordas* (ANG, p. 108, grifos meus).

Os arames parecem cordas, Marina enroscava-se “[...] como uma corda de cipó” (ANG, p. 81, grifos meus), o cano se estirava como “[...] uma corda muito comprida” (ANG, p. 102). Assim, a *cobra* que se enrolou ao pescoço do velho Trajano mantém relação com o *cano* encostado à parede, com os arames da rede que se balançam *como cordas*, bem como com o fato de Marina se enroscar como se fosse uma *cobra de cipó*.

A corda, instrumento do suposto crime, persegue o protagonista, impõem-se na narrativa, parece povoar as lembranças e a realidade que cercam Luís da Silva. Na trama romanesca, parece-nos que o crime adianta-se à personagem, e a ideia de assassinar Julião Tavares é fruto de algo maior, da pulsão de morte que a persegue e atormenta. Além disso, Luís da Silva parece acreditar que há algo maior que comanda seus atos, a saber, a força implacável do desejo:

Ando meio adormecido. Se alguém me gritasse: “– À direita, à esquerda”, volveria à direita, volveria à esquerda, sem procurar saber donde partia a ordem. Por que à direita? Por que à esquerda? Poderia ser meia volta. *Mas ninguém fala, e vou para frente, sem perceber que posso voltar, libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente, parando, observando as casas e as pessoas* (ANG, p. 189, grifos meus).

É impossível ao protagonista não obedecer às ordens do sargento invisível – possível metáfora do inconsciente – e Luís da Silva parece cumprir o seu destino. Além disso, a impotência da personagem frente a um destino trágico revela-se também num discurso repetitivo e fragmentado, que dá voltas e voltas, desloca-se entre presente e passado, mas retorna sempre para o mesmo ponto, caracterizado pela falta de perspectiva diante dos acontecimentos vividos: “Levanto-me. Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho!” (p. 127).

Luís da Silva é um sujeito guiado por algo maior, que caminha ao encontro do seu destino. O protagonista não pode fugir daquilo que para ele está traçado, não há saída, ou seja, a marca trágica faz-se presente na existência da personagem. Essa questão se evidencia nos momentos que antecedem o suposto assassinato de Julião Tavares, visto que o protagonista solicita de seu rival que fuja, pois não conseguiria livrar-se sozinho do desejo de aniquilá-lo:

*Por que era que o miserável não corria, não se livrava dos meus instintos ruins? Estaria recordando as carícias da mocinha sardenta?*

– Isso não vale nada, Julião Tavares. Marina, a mocinha sardenta, a datilógrafa dos olhos de gato, não valem nada. *O que vale é a tua vida. Foge* (ANG, p. 195, grifos meus).

Assassinar Julião Tavares é desejo, e Luís da Silva não pode, portanto, livrar-se dele. O destino persegue a personagem e esta parece se dar conta de que sucumbir ao desejo é algo inevitável ao humano: “Julião Tavares parou e acendeu um cigarro. Por que parou naquele momento? *Eu queria que ele se afastasse de mim.* Pelo menos que seguisse o seu caminho sem ofender-me. Mas assim...” (ANG, p. 195, grifos meus). Corroborando essa ideia, Marcos de Lima afirma que

[...] não há saída deste inferno para o herói, que terá de passar a vida toda remoendo ciúmes, imaginando uma Marina desfeita em várias partes e a face de Julião Tavares em tudo que estiver fazendo. *Isso o destrói lentamente, revelando que o inferno não está apenas nos outros, o inferno está em si também, fechando-se em torno dele como um círculo* (2006, p. 68, grifos meus).

Além disso, podemos inferir que, em *Angústia*, a pequenez de Luís da Silva fá-lo sentir-se como um bicho e a personagem anseia ser um bípede. Mas é impossível ao protagonista atingir tal posição, uma vez que há sempre algo ou alguém que lhe barra e lhe mostra o seu limite: “Se o governador e o secretário me encontrarem, é como se não encontrassem. Não os enxergo, na rua sou um homem. Pensam que vou encolher-me, sorrir, o chapéu na mão, os ombros derreados? Pensam? Estão enganados. Sou um bípede. É isto, um bípede” (p. 126).

Dessa forma, Luís da Silva tenta, em vão, ter a “dignidade” dos bípedes, e fugir, assim, da situação em que se encontra, da “vida estúpida” que tem e que o faz sentir-se como um “percevejo social”: “Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de Mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação? Pensam?” (p. 127).



Como se vê, não é possível a Luís da Silva fugir do destino, e a trajetória na qual se encaminha leva a personagem, inevitavelmente, ao embate com Julião Tavares e à necessidade veemente de assassiná-lo, mesmo sem saber os motivos que o fazem pensar nessa ação: “Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços, como o moleque da história que Seu Ramalho contava. Logo me aborrecia da tortura comprida. Nojo, medo, horror ao sangue. *Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue*” (ANG, p. 148, grifos meus).

A morte violenta associada à ausência de sangue pode se configurar como *metáfora do impossível*, o que nos leva a acreditar que assassinar Julião Tavares não traria sossego a Luís da Silva. Ao mesmo tempo em que a personagem sente-se impelida a consumir o assassinato, inúmeras insinuações do homicídio surgem na narrativa, junto às lembranças narradas: “*Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. Pensei muitas vezes nos bíceps do homem acaboclado que ensinava capoeira ao rapaz, no alto do Farol. Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus*” (ANG, p. 148, grifos meus).

Interessante lembrar que é a figura de Julião Tavares quem coloca Luís da Silva frente a frente com a própria falta, com o limite próprio a todo sujeito. O antagonista é símbolo de poder e parece encarnar, para Luís da Silva, a imagem daquilo que deve ser destruído e evitado, razão da miséria vivenciada pelo protagonista. Não é à toa que Julião é descrito na trama romanesca de forma pejorativa, o que se coaduna com a visão que Luís da Silva tinha dele: “Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíam. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor” (ANG, p. 55).

Para Luís da Silva, Julião Tavares precisa ser extinto. O homicídio surge como alternativa diante da angústia, possível saída para o sofrimento vivido. O desejo de matar Julião Tavares torna-se, portanto, uma obsessão, uma necessidade da qual o protagonista não consegue se livrar.

Em virtude da impossibilidade de driblar o destino, o discurso do protagonista gira em torno do mesmo eixo. O possível enforcamento do rival é anunciado em meio às recordações, ao discurso delirante, às idas e vindas ao passado: “Eu olhava distraído os arames, que balançavam como cordas bambas. Esta comparação dos arames a cordas vinha-me ao espírito com insistência. Se pudesse trabalhar, escrever, *livrar-me daqueles arames...*” (ANG, p. 107, grifos meus).

A trama romanesca leva-nos a pensar que Luís da Silva não tem como se livrar dos “arames”, pois o seu destino já está traçado. A obsessão por Marina e a necessidade de aniquilar Julião Tavares se impunham, sendo-lhe impossível fugir a tal situação: “Pensava na

miséria antiga e *tinha a impressão de que estava amarrado a cordas, sem poder mexer-me*. No banco do jardim, com os sapatos gastos, as meias reduzidas a canos, esperava ansiosamente um auxílio qualquer” (ANG, p. 107, grifos meus).

Reassinalamos que a fuga do destino e do desejo é impossível. Por mais que tentemos, o desejo persiste, e tendemos a cumprir o nosso destino. Somos sujeitos encurralados frente àquilo que desejamos, mesmo que não saibamos o que realmente desejamos.

O caminho seguido por Luís da Silva parece ser um caminho sem volta: ele vai ao encontro do seu destino e assassina, ainda que simbolicamente, o antagonista. O fracasso da existência humana é assim representado, uma vez que, de forma semelhante ao que ocorre em *São Bernardo*, o homicídio não liberta Luís da Silva dos seus fantasmas: “À noite fecho as portas, sento-me à mesa da sala de jantar, a munheca emperrada, o pensamento vadio longe do artigo que me pediram para o jornal” (ANG, p. 22).

A tragédia pode ser pensada, então, como uma eterna luta, na qual não há possibilidade de vitória. Não temos como nos livrar do nosso destino trágico, não há como fugirmos do nosso desejo. O protagonista de *Angústia* estaria fadado à solidão e à derrota, assim como o desejo de assassinar Julião Tavares não poderia deixar de existir:

Sentei-me outra vez à mesa, o braço sobre a toalha, a mão perto da corda. Estava meio entorpecido, as pálpebras pesadas. Os armadores na casa vizinha rangiam. Seu Ivo tinha dito: “– Guarde, Seu Luisinho. Dá para armar rede”. Avancei os dedos em direção aos anéis, mas quando ia tocá-los, um se desfez e bateu-me na mão como coisa viva (ANG, p. 153).

Pode-se inferir que, em *Angústia*, o trágico não é necessariamente o assassinato de Julião Tavares. No romance em foco, o trágico inscreve-se no trajeto, nas questões que se adiantam à narração do homicídio, na perseguição que o instrumento do crime parece realizar em relação ao protagonista. Fica claro que Luís da Silva não tinha como escapar do desejo de assassinar seu rival, devido à impossibilidade de o sujeito fugir do próprio destino.

Além disso, o sentimento que Luís da Silva nutre por Marina também é responsável pelo seu destino trágico. Perder Marina para Julião Tavares parece presentificar, no protagonista de *Angústia*, a pulsão de morte que, não simbolizada, leva-o ao suposto assassinato de Julião Tavares.

Passar ao ato, ou seja, assassinar Julião Tavares, significa que o humano não sabe do que é verdadeiramente capaz, uma vez que o sujeito, por ser atravessado pelo inconsciente, não é senhor de si mesmo, e o traço trágico lhe é inerente. O ser humano pode ser atingindo, sempre e em qualquer momento, pela fatalidade e por aquilo que não pode ser previsto.

Os atos do protagonista de *Angústia* são guiados por um desejo pulsional marcado pela incompletude, por uma angústia que não consegue ser elaborada e diante da qual as palavras fogem, são insuficientes. Nesse sentido, o trágico aponta, como já se disse, para a impossibilidade do humano de controlar completamente seus atos e ações, uma vez que o sujeito é atravessado pelo inconsciente.

Como se vê, Luís da Silva traz à tona alguns aspectos trágicos que perpassam a existência humana. Por meio de sua atitude vingativa, do ódio sentido pelo antagonista e da situação de completa solidão em que se encontra ao final do romance, o protagonista exhibe o lado obscuro e destrutivo que existe em todo ser humano, o qual, na maioria das vezes, tenta-se esconder, amenizar.

O jogo de contrários, caracterizado pela fraqueza e força, pelo ódio e pelo amor, pela ternura e pela maldade, pela repugnância e pela aproximação é eminentemente humano, e o que decide qual lado “irá prevalecer” numa dada situação é justamente a condição momentânea do sujeito, a sua estruturação psíquica capaz (ou não) de simbolizar/elaborar uma dada situação traumática:

O desejo de fumar levava-me ao desespero. *O acesso de piedade sumiu-se, o ódio voltou. Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande.* Sentir-me-ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para frente, ocupar-me-ia em meter nas calças a camisa entufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava (ANG, p. 193, grifos meus).

No texto de Graciliano, é evidente que Luís da Silva oscila entre contrários. Os movimentos da narrativa aproximam e distanciam a personagem da realidade que a circunda, misturam presente e passado, confundem realidade e delírio. A ideia de crime que acompanha Luís da Silva durante toda a narrativa engrandece a personagem, conforme se pode notar na fala que segue: “Em sonho ou acordado, via-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. Pensei muitas vezes nos bíceps do homem acaboclado que ensinava capoeira ao rapaz, no alto do farol. *Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus*” (ANG, p. 148, grifos meus).

Além disso, a inexplicável força de Luís da Silva no momento do suposto assassinato de Julião Tavares toma o lugar da fraqueza que acompanha a personagem ao longo da narrativa: “Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que

aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes” (ANG, p. 196).

Diante da situação de desestruturação vivenciada e da impossibilidade de simbolizar sua angústia e dor, Luís da Silva parece não ter outra saída: o possível assassinato impõe-se, o que nos coloca de frente com a imprevisibilidade do humano e com a implacável impossibilidade de prever seus atos e reações.

Como se vê, o humano é habitado pelo conflito, pela dualidade pulsional, e encontra na representação a possibilidade de *traduzir* sofrimento em arte. A construção de *Angústia e São Bernardo* leva-nos a pensar que a experiência de criação, no caso, a experiência da escrita, surge a partir de um vazio, de um sentimento de angústia que, de outra forma, aniquilaria o sujeito. Assim, a narrativa aparece como uma forma para que o humano lide satisfatoriamente com a tragicidade da própria existência, realizando um movimento diferente, transformando destruição em criação.

A tarefa de transformar destruição em vida é particular, e não existe solução coletiva, pois “Não existe regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo” (FREUD, 1930, p. 91). Nos romances em análise, encontramos a escrita como uma via para suportar a dor e o sofrimento e as personagens utilizam a construção de livros como alternativa diante da angústia sentida.

A criação encontra-se relacionada à possibilidade de o sujeito suportar a angústia e a dor. Lembremos, neste ponto, que a pulsão de morte leva o humano à própria destruição, enquanto a pulsão de vida resiste a esse movimento por meio dos laços estabelecidos com o mundo, com as outras pessoas, coisas e ideias. Acerca da pulsão humana de destruição, Elisabeth Roudinesco nos lembra que

A pulsão destruidora, dizia Freud, é a condição primordial de toda sublimação, uma vez que a característica do homem – se é que esta existe – não é senão a aliança, no próprio homem, da mais poderosa barbárie e do grau mais elevado de civilização, uma espécie de passagem da natureza à cultura (2008, p. 100).

A escrita aparece na letra graciliânica como um representante da pulsão de vida, contrapondo-se à pulsão de morte. Esta, por sua vez, encontra seu limite na sublimação. Assim, a obra literária apresenta-se como uma possibilidade sublimatória para fazer frente ao trágico destino humano, uma forma de resistir à morte, que acaba por oferecer novas e diferentes possibilidades à vida. Trata-se de escrever diante do trágico, do inevitável.

### 3.3 A escrita do trágico

As questões abordadas até aqui e que se referem aos romances *São Bernardo* e *Angústia*, de Graciliano Ramos, convergem para o mesmo ponto, a saber, os projetos de escritura das personagens narradoras. Assim, ao lançarmos nosso olhar analítico sobre os espaços, sobre a fuga efetuada pelas personagens para os tempos pretéritos e sobre os significantes que se repetem na narrativa – *cano, cordas, ratos* – pretendemos relacionar esses aspectos com o ato narrativo dos protagonistas.

Além disso, a análise efetuada acerca da presença feminina de Marina e Madalena, bem como sobre a pulsão de morte que perpassa as narrativas, parte do pressuposto de que a escrita realizada por Paulo Honório e Luís da Silva são formas sublimatórias de se lidar com a angústia vivida por eles. Não é ao acaso que a ideia da escrita do livro surge em *Angústia* como uma forma de lidar com a angústia que perpassa toda a narrativa e acompanha o narrador: “O livro só poderia ser escrito na prisão, em cima das pedras, na esteira, na rede, sob as cortinas de pucumã. Um livro escrito a lápis, nas margens de jornais velhos” (ANG, p. 219).

Sustentamos que os diversos recursos estilísticos utilizados pelo autor alagoano na construção dos romances em tela apontam para os projetos de escritura presentes no interior das narrativas, e nos fazem pensar na escrita como uma possível via de sublimação. Nesse sentido, a palavra aparece como uma forma de salvação, ao transformar, por intermédio do ato criador, o desespero das personagens em criação literária.

Luís da Silva e Paulo Honório utilizam a escrita para refletir sobre as questões que os atormentam, partindo das duras lembranças da infância – cujas reminiscências vêm à tona no processo narrativo – até os acontecimentos do presente, como, por exemplo, o fracasso de seus envoltimentos amorosos.

Assim, a linguagem repetitiva de *Angústia*, bem como a presença desestabilizadora de Madalena, em *São Bernardo*, são exemplos dos recursos utilizados por Graciliano a fim de caracterizar a angústia que perpassa as duas narrativas: “Continuaria a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas. – ‘Perfeitamente’. O sorriso sem vergonha concordando com tudo. – ‘Perfeitamente’. Não tinha praticado nenhuma façanha, não tinha conversado com o vagabundo na véspera. Eu?” (ANG, p. 220).

E, diante da inevitável angústia, Luís da Silva escreve:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo, coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates (ANG, p. 22, grifos do autor).

A escrita aparece como algo essencial e que pode dar sentido à vida das personagens. Em meio à fatalidade que norteia os acontecimentos, e em torno de narradores torturados, fragmentados e obsessivos, em permanente conflito com o mundo e consigo mesmos, a escrita aparece como uma alternativa de atribuir valor à própria existência: “Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não posso me 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” (ANG, p. 34).

Podemos afirmar ainda que o ato de escrever as memórias abre às personagens em questão a capacidade de ressignificar fatos e acontecimentos do passado, uma vez que a rememoração traz em seu cerne a criação, e nos permite reconstruir o passado sob a perspectiva presente.

No caso de Paulo Honório, ao rememorar os acontecimentos vividos, o protagonista dá-se conta da tristeza que toma conta de si, ao mesmo tempo em que parece acreditar que a angústia que sente é resultado das diversas “escolhas” que fez ao longo da vida. Lembremos que o sujeito trágico, ao refletir acerca de suas atitudes, pode concluir que chegou a uma situação completamente diferente da que outrora fora planejada: “*Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes*” (SB, p. 247, grifos meus).

Além disso, aquele que narra demonstra a luta travada contra os próprios fantasmas, e o processo de resgate do passado traz à luz uma nova forma de enxergar os fatos e acontecimentos. Essa questão ganha nitidez quando voltamos nosso olhar para o protagonista de *São Bernardo* que, após a morte da esposa, muda o próprio discurso, referindo-se às pessoas que o rodeiam de uma forma que, até então, não era sua:

O oratório, sobre a mesa, estava cheio de santos; na parede penduravam-se litografias; a porta dava pancadas no batente; apagava-se a vela, eu acendia outra e ficava com o fósforo entre os dedos até queimar-me. *As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família do mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavacado, tão por baixo* (SB, p. 208, grifos meus).

Podemos pensar que o testemunho dado pelas personagens Paulo Honório e Luís da Silva são, de alguma forma, necessários, pois é por intermédio de suas vozes, ou melhor, de suas escritas, que eles continuam a viver, a despeito de todos os acontecimentos dolorosos que apontam para a morte.

No caso de *Angústia*, é a partir do estado em que o protagonista se encontra ao final da narrativa – estado permeado pela angústia – que Luís da Silva procura se libertar por meio da escrita. Para Luís da Silva, narrar a própria história é escrever um discurso *seu* e que surge a partir das próprias inquietações, afastando-se da escrita encomendada que efetuava até então:

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!* (ANG, p. 149, grifos meus).

Sendo assim, diante do inevitável destino, resta às personagens em foco a possibilidade de escritura, unindo memória e ficção, ressignificando o passado por meio da reconstrução da narrativa no presente. Por não ser fidedigno à realidade, o processo mnemônico possibilita a reconstrução dos fatos, encenando-os de uma forma diversa daquela como ocorreram na realidade e possibilitando, ao mesmo tempo, a construção de uma nova imagem de si e dos outros.

Imagino-me vivendo no tempo da monarquia, à sombra de seu Ribeiro. Não sei ler, não conheço iluminação elétrica nem telefone. Para me exprimir recorro a muita perífrase e gesticulação. Tenho, como todo mundo, uma candeia de azeite, que não serve para nada, porque à noite a gente dorme. Podem rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícias delas. Provavelmente sou um sujeito feliz (SB, p. 219).

Como se vê no excerto acima, a rememoração proporciona a união entre lembrança e imaginação, o que possibilita ao sujeito que percorre as próprias lembranças a ressignificação dos acontecimentos outrora vividos: “Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo. As janelas estão fechadas. Meia-noite. Nenhum rumor na casa deserta” (SB, p. 219 – 220).

Reafirmamos que é o desejo inconsciente que guia a existência do sujeito, e o leva a “escolher” caminhos por motivos que ele mesmo desconhece. É o desejo que leva o sujeito a cumprir o seu destino inevitável. Conforme defendido até o momento, como não pode fugir

daquilo que está traçado, Luís da Silva, no ato narrativo, mistura os tempos, escondendo-se ora no passado, ora no futuro:

– Daqui a dez anos terei esse ordenado?

E Julião Tavares? Julião Tavares estaria expatriado, fuzilado ou enforcado. Enforcado, Julião Tavares enforcado. Marina deixaria de pintar as unhas e iria trabalhar no asilo das órfãs (ANG, p. 129).

.....

Julião Tavares, apertado no smoking, parecia menos gordo. Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo (ANG, p. 130).

Nos romances em foco, diante do destino inarredável, o sujeito escreve. O prazer proporcionado pela escritura mobiliza o sujeito autor, e coloca o ato narrativo como um mecanismo de superação da angústia e do mal-estar da existência, que leva o sujeito a superar as consequências das interdições impostas pela vida em sociedade:

*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. Um sujeito me dirá:*

– Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos (ANG, p. 140, grifos meus).

Sendo assim, em *Angústia* e *São Bernardo* a escrita dos protagonistas Luís da Silva e Paulo Honório mantém-se impregnada por todos os fatores que acompanham os narradores ao longo da vida, e exhibe a marca do sujeito assujeitado ao Outro. Aliado a tais questões, o texto aparece como uma espécie de satisfação substitutiva, que traduz as angústias e dores daquele que escreve: “Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. *E quando os amigos deixaram de discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que me surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história*” (SB, p. 215, grifos meus).

Acerca do narrador de *Angústia*, Rosa Lúcia Fontes nos diz que:

Graciliano Ramos, no seu ‘ato criador’, cria uma representação dialética na qual impele seu personagem a rever seu passado à luz do seu presente. As reminiscências de Luís da Silva fazem com que ele questione o seu presente em nome de um futuro, ou seja, o que está sendo em nome do que ainda não o é (FONTES, 2010, p. 60).



É assim que Paulo Honório e Luís da Silva, estrangeiros dentro dos seus mundos, seres solitários e angustiados frente às suas vivências, reconstróem a percepção que têm de si e do mundo. Escrever sobre si é uma forma de reencontro consigo mesmo, compreensão de fatos e acontecimentos, ressignificação do passado e entendimento da própria existência.

Podemos afirmar que o desejo é a fonte do *Unheimlich*, ao mesmo tempo em que se encontra vinculado à tragicidade da existência do ser de linguagem. E diante do desejo inalcançável e da tragicidade própria da existência, o sujeito escreve. Nos romances em foco, diante da Moira, as personagens tencionam visitar o passado e ressignificá-lo, buscando alternativas para o sofrimento e para a dor do presente.

Como se vê, a escrita literária pode ser considerada a fala do desejo. Por meio de sua estrutura ficcional, o texto literário traz consigo a marca de quem o produz, indo além das intenções do sujeito que escreve, uma vez que a linguagem é escorregadia e não se permite dominar.

O ato de escrever abre espaço para que o sujeito enverede pelos tortuosos caminhos da linguagem, revelando, por meio da arte, sentimentos inconfessáveis e/ou intoleráveis. Nesse sentido, é escrevendo que o protagonista de *São Bernardo* dá-se conta da tragicidade da sua existência, e das inimagináveis consequências das escolhas efetuadas ao longo da vida:

De longe em longe sento-me fatigado e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:

– *Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.*

A agitação diminui.

– *Estraguei a minha vida estupidamente* (SB, p. 220, grifos meus).

Como uma das formas que o sujeito tem de lidar com a ausência, com a falta, com o interdito, a escrita de memórias abre possibilidades para que o sujeito lute contra o inevitável, o limite humano representado de diferentes formas nos textos em foco. No caso de *São Bernardo*, pode-se afirmar que o limite encontra-se inscrito na impossibilidade de Paulo Honório “dominar” Madalena, bem como na percepção de que nada alteraria o curso dos acontecimentos:

A angústia do protagonista é não saber como lidar com a sua nova situação e ter que encarar as próprias misérias, o passado, a alteridade da mulher e de todos aqueles que eram oprimidos por ele. *Paulo Honório não tem mais uma identidade definitiva, carece dela, e procura compreender um passado que não é possível mais reverter.* O mundo encontra-se na névoa da memória, difícil lembrá-lo (REIS, 2011, p. 104, grifos meus).

Por outro lado, em *Angústia*, o trágico encontra-se presente no desejo inevitável de assassinar Julião Tavares, desejo que persegue Luís da Silva no decorrer de toda a narrativa: “Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. *Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego*” (ANG, p. 147, grifos meus).

Afirmamos que, nos romances em análise, no intuito de lidar com o trágico, o sujeito escreve, passando para o papel aspectos próprios ao desejo do qual não se pode fugir. Transforma-se, dessa forma, a angústia diante do limite em escrita sobre o próprio desejo. Essa atitude configura-se como um exercício penoso de liberdade e, ao mesmo tempo em que coloca o sujeito frente a frente com acontecimentos passados que deixaram marcas profundas na sua existência, possibilita a ressignificação das vivências e sua reinterpretação sob a lógica presente.

Sendo assim, sustentamos a ideia de que as escrituras produzidas pelas personagens principais de *Angústia* e *São Bernardo* surgem nas narrativas com o objetivo de oferecer aos protagonistas uma forma de lidarem com os aspectos do trágico próprio à existência humana. Diante do limite, da morte, da impossibilidade de completude, o sujeito escreve, a fim de não sucumbir diante do desejo, o que confere importância à escrita como forma de sublimação, que direciona as pulsões destruidoras do sujeito a destinos mais criativos e menos dolorosos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos da arte literária e da psicanálise inevitavelmente se entrecruzam, em virtude, principalmente, daquilo que é a substância primordial da literatura: a existência humana. Ao tratar das vicissitudes do ser de linguagem, o material da escrita literária antecipa com maestria os diversos conceitos que a ciência psicanalítica investiga e sobre os quais esta se debruça.

Nesse sentido, entrelaçar a teoria literária à teoria psicanalítica mostra-se como um caminho eminentemente promissor, uma vez que possibilita o enriquecimento teórico psicanalítico a partir da criação artística. Ao deixar falar o próprio *inconsciente*, o autor trilha caminhos obscuros, instigantes, que o aproximam da verdade do seu desejo, do Real que sempre se reinscreve, ao mesmo tempo em que permite ao leitor envolver-se na trama ficcional, produzindo sentido sobre e a partir dela.

É por meio da recriação e da representação da realidade que a arte escrita revela sua importância. Através da fantasia e do material simbólico da linguagem, a realidade é substituída e reinventada, construindo um “novo” mundo a partir da inquietação, perturbação e do desejo *inconsciente* do artista.

Reassinala-se que se encontra presente no texto literário um silêncio que procura ser ouvido, um mais-além que solicita ser decifrado. A ciência psicanalítica aponta a possibilidade de se investigar na escritura o texto que existe e subsiste por trás do material escrito, bem como possibilita o exame das formas como os recursos estilísticos utilizados pelo autor permitem a fruição das fantasias inconscientes tanto daquele que escreve quanto daquele que lê.

Ao entrarmos em contato com a obra do autor alagoano Graciliano Ramos, inevitavelmente nos deparamos com as marcas específicas do seu estilo. Trata-se de questões que se reinscrevem em boa parte dos seus textos, corroborando a ideia de que o estilo de um autor surge a partir das marcas do Real que, não simbolizado, não cessa de não se inscrever.

Como marcas do estilo de Graciliano, podemos citar a meticulosidade e o combate aos excessos presentes na sua escrita, bem como o visível interesse do autor por questões relacionadas à psique humana e ao dilaceramento do ser de linguagem diante da própria finitude. Em seu projeto estético-literário, Graciliano Ramos geralmente confronta as suas personagens com um *destino* inexorável, do qual elas não conseguem se desvencilhar, o que

exibe a tragicidade da existência humana, bem como sua incompletude. A escritura do autor alagoano é marcada, portanto, pela limitação humana diante da morte, da perda, do vazio.

Além disso, percebemos na obra de Graciliano o recorrente envolvimento de suas personagens com projetos de escritura, o que permite uma intersecção entre os seus textos e o conceito psicanalítico de sublimação. Assim, os protagonistas de Mestre Graça escrevem para não adoecerem, o que oferece vida e prazer libidinal, em vez da morte e do aniquilamento do sujeito.

O monólogo interior de *Angústia* traz à cena uma personagem angustiada diante da própria existência. Sem crença na vida, em si mesmo e na humanidade como um todo, Luís da Silva é um sujeito solitário, obsessivo e persecutório, que enxerga o mundo que o rodeia a partir da visão degradante que possui de si mesmo.

Num contexto de profunda insatisfação com a realidade que o circunda, o protagonista é apresentado a Julião Tavares, personificação daquilo que lhe falta e que não lhe é permitido alcançar. Luís da Silva conhece, também, Marina, mulher pela qual se apaixona e com quem marca casamento.

Ironicamente, Marina desiste do casamento com Luís da Silva para se relacionar com Julião Tavares, homem rico e extrovertido, comerciante e falador. Ao longo da narrativa, a figura de Julião Tavares transforma-se para Luís da Silva em algo que o persegue e atormenta e do qual ele precisa se livrar. Assassinar Julião Tavares parece ser, portanto, uma alternativa à angústia do protagonista.

Nesse sentido, o enforcamento do rival é algo aparentemente inevitável. A corda, instrumento do suposto crime, persegue Luís da Silva, e a ideia de homicídio passa a controlar seus pensamentos e atitudes. É dessa forma que aparece, no texto do autor alagoano, o primeiro destino para a angústia: o enforcamento de Julião Tavares.

Mas, no interior da narrativa, não há provas contra o crime, visto que temos somente o relato de Luís da Silva. O romance construído em primeira pessoa nos incita à dúvida quanto à veracidade da matéria narrada. Será que realmente Luís da Silva assassinou Julião Tavares ou tudo foi fruto de sua imaginação?

Diante da possibilidade de contestar a verdade narrada, apresenta-se um segundo possível destino para a angústia: a construção do livro, por meio do qual Luís da Silva tem a possibilidade de, munido de caneta e papel, assassinar os fantasmas que o atormentam. Assim, Luís da Silva pode aniquilar Julião Tavares sem que, para isso, precise sujar as próprias mãos, que tanto são lavadas no decorrer da narração.

Sabemos que diante da angústia, do trágico, do aspecto inevitável da existência, restam ao humano somente duas possibilidades: a passagem ao ato ou a sublimação. Em *Angústia*, aparecem esses dois destinos para a angústia de Luís da Silva. Assim, é no intuito de não sucumbir à realidade que a personagem narra e reconstrói a própria história.

Importante reassignar que o caráter de reconstrução da própria história por intermédio do ato narrativo também está presente em *São Bernardo*, romance no qual a personagem principal é um homem de posses, que se constrói enquanto fazendeiro ao passar por cima de todos que se interpõem em seu caminho.

Paulo Honório, protagonista do romance, escreve um livro para nos contar a sua história. Após conquistar a fazenda São Bernardo, a personagem se casa com Madalena, mulher que não se submete às leis do marido. Lembramos que a figura feminina aparece em *São Bernardo* como detentora do poder de *logos*, o conhecimento que Paulo Honório tanto almeja, mas não consegue alcançar.

Na construção romanesca em questão, Madalena passa a apontar os erros do marido, apresentando-lhe a falta, aquilo que o poder e o dinheiro conquistados não são capazes de preencher. Sentindo-se ameaçado pela figura de Madalena, Paulo Honório passa a persegui-la, percebendo em seus movimentos e atitudes vestígios de uma possível traição.

Madalena, por sua vez, não consegue lidar com as desconfianças do marido e se suicida. Aliada à própria morte, a personagem traz a decadência financeira e a miséria psíquica do protagonista, que procura na escrita das memórias refúgio diante da dor, da solidão e do sofrimento vivido.

É, pois, por meio do ato narrativo que Paulo Honório reescreve a história e reedita o passado, numa construção própria, que lhe permite, simultaneamente, fazer uma análise dos acontecimentos da vida e viver uma realidade diferente daquela já posta. O livro de memórias pode ser considerado, portanto, uma releitura da vida daquele que escreve e, por ser prenhe de invenções e reflexões, possui um caráter catártico e apaziguador.

Dito de outro modo, na escrita das memórias os acontecimentos vividos passam a ser ressignificados pelo sujeito que escreve sobre si, e a construção de um livro constitui-se como um espaço de reflexão sobre o passado, *reconstrução* em vez de *repetição*.

Como se vê, nos romances em análise a escrita aparece como uma possibilidade de enfrentar a angústia e o sofrimento. Angústia que se constitui como fio condutor das duas narrativas e atormenta tanto Luís da Silva quanto Paulo Honório. Assim, diante do limite, da perda, da morte e da finitude, os protagonistas de Graciliano Ramos escrevem.

Sustentamos a ideia de que, no intuito de lidar com o aspecto trágico próprio à existência de todo ser de linguagem, os protagonistas de *Angústia* e de *São Bernardo*, constroem narrativas, transformando a angústia diante do limite e do inevitável em escrita do próprio desejo.

Sendo assim, as escrituras produzidas pelos protagonistas surgem nos romances de Graciliano Ramos como uma alternativa de o sujeito lidar com os aspectos trágicos da própria existência. Diante da impossibilidade da completude, bem como do desejo irrealizável, o sujeito escreve, o que confere importância à escrita enquanto forma de sublimação, visto que direciona as pulsões destruidoras do sujeito a destinos mais criativos e menos dolorosos.

As conclusões às quais chegamos, a partir desta pesquisa, não esgotam o tema em questão. Ao estudarmos o papel exercido pela escrita nos textos de Graciliano Ramos, pretendemos demonstrar que diante do inevitável, diante da inexorabilidade do destino, é possível ao sujeito escrever, *criar o novo*.

Mas a leitura esboçada neste trabalho, assim como nenhuma outra, não é capaz de apreender toda a riqueza e multiplicidade do texto do autor alagoano. Assim, a sublimação é somente mais uma vereda, entre tantas outras, que se revela na escrita de Graciliano Ramos. Este estudo aponta, portanto, para novas pesquisas.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Júnia de C. Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas. *Em tese*, v. 1, Belo Horizonte, p. 43 – 50, dez 1997.
- ARAUJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: Edufal, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a mulher*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. *Leituras desarquivadas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa Revista de Literatura*, nº 2, São Paulo, Editora 34, Universidade de São Paulo, p. 138 – 142, 2001. Disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dlc/lb/images/stories/revista\\_teresa/teresa2.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/lb/images/stories/revista_teresa/teresa2.pdf)>. Acesso em 14. ago. 2011.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. 10 ed. São Paulo: Editora Canção Nova, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.
- BRANDÃO, Izabel de Fátima Oliveira. Marina de Graciliano e o poder devastador das idealizações. In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Angústia: 70 anos depois*. Maceió: Catavento, 2006, p. 111 - 128.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. Ficção e confissão. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 11. ed. São Paulo: Martins Editora, 1988.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do navio: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CARVALHO, Luciana dos Santos. Graciliano Ramos: a dor e a náusea. Porto Alegre, 2009, 190 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em 24. mai. 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

CASTELLO, José. Pobre Luís da Silva. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Edição comemorativa 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 309 – 315.

CASTRO, Andrea Trench de. Memória e escrita em Mia Couto e Graciliano Ramos: das fulgurações da utopia à visão trágica da realidade. *Nau Literária: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, v. 7, nº 2, Porto Alegre, p. 1 – 13, jul/dez, 2011. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/20577>>. Acesso em 09. dez. 2011.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Tradução Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

COELHO, Willy Carvalho. *Ilegitimidade como forma: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. Belo Horizonte, 2009, 118 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-82CEY4/1/ilegitimidadecomoformal.pdf>>. Acesso em 24. mai. 2010.

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

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. revista e atualizada de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. *O lugar da ficção em Angústia, de Graciliano Ramos*. Campinas, 2005, 89 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Disponível em <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em 07. abr. 2008.

FONTES, Rosa Lúcia Miguel. O romance como epopeia de uma era: um estudo do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. Minas Gerais, 2010, 107p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/LETR-89PK4H/1/disserta\\_\\_o\\_rosa\\_l\\_cia\\_miguel\\_fontes.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/LETR-89PK4H/1/disserta__o_rosa_l_cia_miguel_fontes.pdf)>. Acesso em 08. ago. 2011.



FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (segunda parte). Tradução Walfredo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1900, v. 5.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1909, v. 10.

\_\_\_\_\_. *Luto e melancolia*. Tradução Thelmira de Oliveira Brito et al. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1917, v. 14.

\_\_\_\_\_. *O estranho*. Tradução Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1919, v. 17.

\_\_\_\_\_. *Além do princípio de prazer*. Tradução Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1920, v. 18.

\_\_\_\_\_. *Inibições, sintomas e ansiedade*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, E.S.B., 1926 (1925), v. 20.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Tradução José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1930, v. 21.

\_\_\_\_\_. *Construções em análise*. Tradução Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1937, v. 23.

FLEIG, Mario; BELTRÃO, Conceição. A neurose obsessiva ou o melhor dos mundos. *Revista da Associação psicanalítica de Porto Alegre*, nº 17, Porto Alegre, p. 71 – 78, nov. 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Tradução Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2002.

KIERKEGAARD, Soren A. *O conceito de angústia*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LACAN, Jacques. O eu e o outro. In: *Os escritos técnicos de Freud*. 3. ed. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983, p. 50 – 65.

LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a, p. 96 – 103.

\_\_\_\_\_. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b, p. 238 – 324.

\_\_\_\_\_. *A ciência e a verdade*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c, p. 869 – 892.

\_\_\_\_\_. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 29- 90.

\_\_\_\_\_. *A angústia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas III: a sublimação*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

LIMA, Roberto Sarmiento. *O narrador ou o pai fracassado: revisão crítica e modernidade em Vidas Secas*. Maceió, 1998, 265p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística – Literatura Brasileira). Universidade Federal de Alagoas – UFAL.

LIMA, Marcos Hidemi de. *Mulheres de Graciliano: configurações femininas em S. Bernardo, Angústia e Vidas Secas*. Londrina, 2006, p. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina. Disponível em <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/LinguaPortuguesa/Lima\\_Marcos\\_H\\_Me\\_2006.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/Lima_Marcos_H_Me_2006.pdf)>. Acesso em 04. out. 2010.

LINS, Álvaro. *Conteúdo e forma enriqueceram a literatura brasileira*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Edição comemorativa 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 322 – 325.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminismo*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas, 2010, 200p. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em 08. jun. 2011.

MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. *A permanência de Angústia*. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Edição comemorativa 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 304 – 308.

MORAES, Maria Heloisa Melo de. Luís da Silva: o discurso da angústia. In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Angústia: 70 anos depois*. Maceió: Catavento, 2006, p. 151 – 176.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. Tradução Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NASIO, Juan David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *O livro da dor e do amor*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Tradução André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Tradução Joaquim José de Faria. 5 ed. São Paulo: Centauro, 2004.

NUNES, Raquel D'elboux Couto. *Maya Angelou: gênero, autobiografia, violência e agenciamento em I know why the caged bird sings*. Maceió, 2011, 111 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas – UFAL.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 88. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão dos Santos. *Modernização e modernismo: a visão trágica na ficção de Graciliano Ramos*. Niterói, 2007, 136 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras – Subárea Literatura Brasileira, Universidade Federal Fluminense. Disponível em <<http://200.20.0.246:8080/jspui/bitstream/1/375/1/Dissertacao%20de%20mestrado%20Uff%202007.pdf>>. Acesso em 14. ago. 2011.

PASSOS, Cleusa Rios. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: EDUSP, 2009.

PONTES, Mario. Bem perto do cume. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Edição comemorativa 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 326 – 327.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. São Paulo: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

RECHARDT, Eero. Os destinos da pulsão de morte. In: GREEN, André et al. *A pulsão de morte*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1988.

REIS, Diogo de Oliveira. *São Bernardo: uma verossimilhança desviante*. Recife, 2011, 118p. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria da literatura, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Disponível em <<http://www.pgletras.com.br/2011/dissertacoes/diss-Diogo-Oliveira-Reis.pdf>>. Acesso em 12. dez. 2011.

RENALDO JÚNIOR, Mazaro. *Ramos de Graciliano*. Campinas, 2002, 93 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em 07. abr. 2008.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de Infância*, de Graciliano Ramos. Belo Horizonte, 2008, 131 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7BSELV/1/abertura\\_entre\\_as\\_nuvens\\_\\_\\_disserta\\_\\_o.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7BSELV/1/abertura_entre_as_nuvens___disserta__o.pdf)>. Acesso em 05. dez. 2011.

ROCHA, Zeferino. *Os destinos da angústia na psicanálise freudiana*. São Paulo: Escuta, 2000.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Edição comemorativa 75 anos. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 341 – 350.

SERAFIM, Marcos. O caráter dualista do herói. In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Angústia: 70 anos depois*. Maceió: Catavento, 2006, p. 129 – 150.

SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte, 2006, 221 p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Disponível em <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6SQHRN/1/tese\\_sergio\\_antonio\\_silva.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6SQHRN/1/tese_sergio_antonio_silva.pdf)>. Acesso em 27. dez. 2011.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TOMAZ, Jerzuí. *Trilhamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

\_\_\_\_\_. A universalidade das personagens de Graciliano Ramos. *Graciliano*: Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano I, nº 1, Maceió, p. 11, set. 2008.

TOMAZ, Jerzuí. *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft*. Maceió: Edufal, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. Manhattan Transfer (1925): de John dos Passos, Capital do formigueiro e da destruição. In: \_\_\_\_\_. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. 2. ed. São Paulo: Arx, 2004, p. 63 – 71.

VERNANT, Jean-Pierre. Gilberto. O herói e o monstro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 abr. 2005, Caderno Mais!, p. 10.

VICENTE, Vanderlei da Silva. A união Paulo Honório x Madalena em São Bernardo: além de um manual de zootecnia. *Nau Literária*: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, v. 4, nº 2, Porto Alegre, jul/dez, 2008, p. 1 – 9. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/6045>>. Acesso em 07. nov. 2011.

VORSATZ, Ingrid de Mello. *Antígona e o fundamento trágico da ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, 2010, 286 p. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica). Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Disponível em <<http://www.psicologia.ufrj.br/teoriapsicanalitica/arquivos/documentos/F6953299F10B9EDE221C49BDACA824AE.pdf>>. Acesso em 05. jun. 2011>.