



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO LETRAS PORTUGUÊS

WILLYAN WALDEMIR DO NASCIMENTO SILVA

**PÉS SUSPENSOS SOBRE O CHÃO:
O BODE EXPIATÓRIO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

João Pessoa - PB

2024

WILLYAN WALDEMIR DO NASCIMENTO SILVA

**PÉS SUSPENSOS SOBRE O CHÃO:
O BODE EXPIATÓRIO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito básico para
obtenção do grau de licenciatura em
Letras Português pela Universidade
Federal da Paraíba, sob orientação do
Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo.

**João Pessoa - PB
2024**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586p Silva, Willyan Waldemir do Nascimento.
Pés suspensos sobre o chão : o bode expiatório em
Angústia, de Graciliano Ramos. / Willyan Waldemir do
Nascimento Silva. - João Pessoa, 2024.
59 f.

Orientador : Arturo Gouveia de Araújo.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências, Letras e Artes, 2024.

1. Violência. 2. Bode expiatório. 3. Arquétipo. 4.
Angústica. I. Araújo, Arturo Gouveia de. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82-31

WILLYAN WALDEMIR DO NASCIMENTO SILVA

**PÉS SUSPENSOS SOBRE O CHÃO:
O BODE EXPIATÓRIO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito básico para
obtenção do grau de licenciatura em
Letras Português pela Universidade
Federal da Paraíba, sob orientação do
Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Arturo Gouveia de Araújo
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Orientador

Prof.ª Dra. Maria Aparecida Cruz de Oliveira
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Examinadora

Prof.ª Me. Andréia Paula da Silva
Faculdade de Ciências e Tecnologia Prof. Dirson Maciel de Barros - PE
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, de quem procede toda dádiva e dom perfeito.

Agradeço também aos meus amigos do curso, Matheus Henrique, Fábio de Andrade e, especialmente, a Nathan Oliveira, cuja doação do livro *Anatomia da Crítica* foi fundamental para a execução deste trabalho.

Agradeço a minha família, sobretudo a minha mãe e a minha avó, que sempre me apoiaram e me incentivaram à leitura.

Por fim, agradeço a minha esposa Julianna Nascimento, que esteve comigo durante todo o momento da escrita do trabalho, ajudando-me com seus conselhos e tornando mais leve um processo tão cansativo.

“São do Diabo os cordéis que a todos nós comandam!” (Charles Baudelaire, Ao leitor)

"Sou um homem doente...Um homem mau. Um homem desagradável" (Fiódor Dostoiévski, Memórias do Subsolo)

RESUMO

Nosso trabalho investiga a representação da violência no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, observando as dinâmicas entre as personagens Luís da Silva e Julião Tavares, especificamente na cena do assassinato de Julião. Para isso, utilizamos elementos da teoria dos modos de Northrop Frye e da teoria do bode expiatório de René Girard, buscando entender as causas da violência de Luís da Silva, o que o teria levado a cometer o assassinato.

Palavras-chave: violência; bode expiatório; arquétipo; *Angústia*.

ABSTRACT

Our study investigates the portrayal of violence in the novel *Angústia* by Graciliano Ramos, examining the dynamics between the characters Luís da Silva and Julião Tavares, particularly in the scene of Julião's murder. To accomplish this, we employ elements from Northrop Frye's theory of modes and René Girard's theory of the scapegoat, aiming to comprehend the motives behind Luís da Silva's violence and what prompted him to commit the murder.

Keywords: violence; scapegoat; archetype; *Angústia*.

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO.....	9
II - MITO E VIOLÊNCIA: UMA ABORDAGEM ARQUETÍPICA E MIMÉTICA.....	11
1. Northrop Frye: mito, ritual e literatura.....	11
2. René Girard: do desejo mimético ao bode expiatório.....	15
III – “A CORDA QUE O ENFORCOU”: ANALISANDO O ASSASSINATO DE JULIÃO TAVARES.....	24
1. Reconstituição do assassinato de Julião.....	24
2. Do mito irônico ao mecanismo vitimário.....	40
IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS.....	59

I - INTRODUÇÃO

No livro *Literatura, violência e melancolia* (2013), Jaime Ginzburg inicia um estudo lançando uma pergunta ao leitor a propósito do romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar: “que ponto de vista é esse, para o qual matar uma filha é legítimo e o incesto é mais grave do que o assassinato?” (Ginzburg, p. 6). Diante de atos violentos, é comum que busquemos suas motivações, tentemos compreender quais circunstâncias levaram a eles. Para isso, a literatura nos oferece uma ampla gama de exemplos.

Desde os mitos gregos até os dias de hoje, é possível encontrarmos exemplos de situações violentas representadas nas páginas da literatura. Enquanto forma de representação da realidade, o texto literário está intrinsecamente ligado às dinâmicas sociais, seja reproduzindo ou as confrontando. Dessa forma, a realidade humana da violência não poderia ser estranha à tradição literária. Encontramos, por toda a parte, histórias de guerras, assassinatos, vinganças e agressões; violências das mais diferentes formas e configurações sociais. A partir disso, Ginzburg observa:

Alguns textos literários podem nos permitir observar as possíveis motivações que levam personagens a matar, ou de modo mais geral, a realizar atos agressivos. Também permitem discutir essas motivações, ponderar se são duvidosas, vagas, determinadas, mais ou menos calculadas (Ginzburg, 2013, p. 7).

Ao observarmos a tradição literária brasileira, encontraremos diversas obras que enfocam a violência e possibilitam ao leitor a reflexão sobre suas motivações. Dentre esses exemplos, destacamos o romance *Angústia*, do escritor alagoano Graciliano Ramos de Oliveira (1892 - 1953). Publicado em 1936, *Angústia* foi lançado em um momento de efervescência política no país, quando Getúlio Vargas comandava o regime autoritário conhecido como Estado Novo, que perseguiu e prendeu o próprio Graciliano. O romance conta a história de Luís da Silva, um funcionário público de aspirações literárias que vive uma vida banal em Maceió, capital de Alagoas. A vida de Luís muda quando ele conhece sua vizinha Marina, com quem inicia um noivado. No entanto, o relacionamento deles é interrompido e Marina se relaciona com Julião Tavares, um bacharel socialmente influente, filho de uma família rica na cidade. Com isso, sentindo-se traído por Marina, Luís alimenta um sentimento cada vez mais forte de vingança, que culmina com o suposto assassinato de Julião Tavares no final da narrativa.

A história é narrada por Luís da Silva com a técnica do monólogo interior, trinta dias depois do assassinato. Através disso, vemos como o desejo violento do protagonista se

desenvolve ao longo da trama, enquanto Luís tenta reconstituir os eventos em torno do assassinato de Julião. Nesse ínterim, a reconstituição é intercalada com digressões de diferentes momentos do passado do personagem, acompanhadas pela repetição de imagens que indicam seu ímpeto violento. O protagonista também nos permite observar diversas características do homem urbano moderno: a condição de isolamento, a incapacidade de se ascender socialmente, o sentimento de insatisfação pela condição vivida e o ressentimento contra as pessoas à sua volta. Essas características geram um mal-estar constante na vida de Luís, que tenta sublimar sua condição através da violência. Desse modo, encontramos na história diversos atos violentos, aos quais Luís retoma constantemente em suas lembranças, acentuando seu desejo de realizá-los na vida real.

Assim como o questionamento inicial de Ginzburg, buscamos entender em nosso trabalho quais as motivações envolvidas no ato de Luís da Silva, o que tornou justificável para ele matar Julião Tavares. Para isso, nossa análise se divide em duas partes. No primeiro momento, nos deteremos às três seções do romance correspondentes à perseguição e ao assassinato de Julião, observaremos quais os mecanismos usados pela narração para reconstituir o evento e de que forma a violência se faz presente nesse momento. Em seguida, utilizamo-nos de conceitos da teoria dos modos, de Northrop Frye, e da teoria do bode expiatório, de René Girard, para analisar os mecanismos usados pela narração, procurando, por meio deles, responder nosso questionamento sobre as motivações de Luís da Silva.

II - MITO E VIOLÊNCIA: UMA ABORDAGEM ARQUETÍPICA E MIMÉTICA

Iniciamos esta pesquisa delineando os pressupostos teóricos que fundamentam a análise do texto literário proposto. Uma vez que buscamos as motivações das ações violentas do protagonista, recorreremos a duas abordagens teóricas. A abordagem de Northrop Frye será mencionada como metodologia de leitura para compreensão do personagem, definindo suas características e motivações à luz de conceitos de sua teoria crítica. Em seguida, com a abordagem de Girard, lançamos um olhar conceitual para o tema da violência, a partir de uma teoria que visa explicar a natureza da violência humana.

1. Northrop Frye: mito, ritual e literatura

Northrop Frye (1912 - 1991) é um crítico literário canadense cujo projeto intelectual consiste em tentar fundamentar um sistema conceitual para a crítica literária, fazendo dela “um corpo organizado de conhecimento” (Frye, p. 13), algo similar ao que é feito nas ciências. Em seu ensaio “Os Arquétipos da Literatura” (1963), ao observar as tendências da crítica do seu tempo, Frye percebe que ela se encontra polarizada em duas tendências. Por um lado, há uma parte da crítica voltada ao comentário. Esse, para o autor, é o lado menos sério e mais confuso, composto por “pântanos de generalidades, pronunciamentos de valor judiciosos, comentários reflexivos, perorações a trabalhos de pesquisa” (Frye, p. 14). Assim, fragmenta-se a crítica em métodos distintos, sem alcançar a unidade desejada. Há, porém, os métodos voltados à análise estrutural da obra literária. Esses são métodos mais sérios, contudo, ainda possuem problemas:

Mas uma abordagem puramente estrutural tem a mesma limitação em crítica que em biologia. Nela mesma, é simplesmente uma série distinta de análises baseadas na mera existência da estrutura literária, sem o desenvolvimento de nenhuma explicação sobre o modo pelo qual a estrutura passou a ser o que é e quais são seus parentes mais próximos (Frye, 2000, p. 15-16).

Com isso, a proposta de Frye é que falta uma hipótese central na crítica, uma tese através da qual as estruturas possam ser compreendidas e explicadas. Essa ciência da crítica literária, para funcionar, precisa partir do pressuposto de total coerência comum a toda ciência. Ou seja, precisa-se pressupor que tal ciência, enquanto corpo de conhecimento organizado, apresenta inteligibilidade e coerência internas, de modo que ela seja possível, embora o objeto dessa ciência, a literatura, não seja ele mesmo totalmente coerente e organizado. Dessa forma,

Frye inicia uma investigação à procura dos princípios que possam fazer essa organização. Para isso, o autor inicia sua pesquisa por uma via *indutiva*, buscando realidades comuns a toda obra literária. Depois, com a formulação dos princípios, parte-se para uma via *dedutiva*, extraído daí a estrutura coerente que unifica as formas literárias.

Começando pela direção indutiva, Frye parte do seguinte dado: toda obra de arte que se pode ser analisada possui uma unidade interna que independe do artista. Tomando a teoria das quatro causas aristotélicas, Frye entende que o artista é apenas a causa *eficiente* da obra, mas há ainda a causa *formal*. Raciocinando nesses termos, é essa causa *formal* o princípio investigável, aquilo que há de inteligível na obra de arte literária.

O fato de que a revisão é possível, de que o poeta faz mudanças não porque gosta mais delas mas porque elas são melhores, significa que os poemas, como os poetas, nascem, não são feitos. A tarefa do poeta é dar à luz o poema num estado tão ileso quando possível; se o poema estiver vivo, fica igualmente ansiosa de livrar-se do poeta e grita para ser desatado de suas memórias e associações privadas, de seu desejo de auto-expressão, e de todos os outros cordões umbilicais e tubos de alimentação de seu ego (Frye, 2000, p. 17).

Desse modo, o que Frye nos indica é que a obra literária não é um produto meramente individual, pois, mesmo que o ato de escrita “dê luz à obra”, os princípios subjacentes a ela são anteriores ao próprio autor, por isso Frye o considera apenas como a causa eficiente, sendo insuficiente apelar a sua psicologia para explicar a causa formal. Isso pode ser demonstrado, de igual forma, observando-se a questão do gênero literário, tendo em vista que a realidade dos gêneros também são anteriores ao autor, o qual só produz com formas pré-determinadas. Após examinar as questões referentes ao gênero, Frye demonstra que as formas como a crítica literária tem tratado o assunto são insuficientes. Ele afirma que se a crítica pode se utilizar de categorias coerentes, deve haver algo na literatura que possibilite isso, deve haver “uma ordem de palavras correspondente à ordem da natureza nas ciências naturais” (Frye, p. 18). Um exemplo disso está no tratamento que ele dá às imagens em poesia. É dito que certos poetas possuem um sistema coerente de imagens, contudo, certas imagens transcendem o seu uso particular em autores específicos e se tornam comuns a uma gama mais ampla de escritores:

Dizemos que todo poeta tem sua própria formação peculiar de imagens. Mas quando tantos poetas usam muitas das mesmas imagens, há certamente problemas críticos muito maiores envolvidos do que biográficos. Como o brilhante ensaio de Mr. Auden, *The enchafed flood*, mostra, um símbolo importante como o mar não pode se restringir à poesia de Shelley, Keats ou Coleridge: está fadado a expandir para muitos poetas como um símbolo arquetípico da literatura. E se o gênero tem uma

origem histórica, por que o gênero dramático emerge da religião medieval de uma maneira tão surpreendentemente semelhante à maneira que emergiu da religião grega séculos antes? Esse é um problema de estrutura mais do que de origem e sugere que pode haver arquétipos de gêneros assim como de imagens (Frye, 2000, p. 18).

Com isso, Frye demonstra que há uma certa regularidade nos gêneros literários e nas imagens poéticas. Tal observação não pode ser explicada apelando-se apenas ao contexto histórico, levando em conta que se repetem em momentos distintos, por diferentes autores. A partir disso, o autor vislumbra a possibilidade de ver a tradição literária como um desenvolvimento de um conjunto de fórmulas primitivas que tem sua origem no mito, no ritual e nos contos populares. A crítica, utilizando-se de um tipo de antropologia literária, deve buscar esses arquétipos pré-literários que informam a tradição conhecida.

Em seguida, percebemos que a relação entre essas categorias e a literatura não é, de forma nenhuma, puramente de descendência, já que as encontramos reaparecendo nos grandes clássicos - de fato, parece haver uma tendência geral de reverter a elas, por parte de grandes clássicos. [...] Aqui começamos a nos perguntar se não podemos ver a literatura não somente como algo que se complica no tempo, mas que se espalha num espaço conceitual a partir de algum centro oculto (Frye, 2000, p. 19).

Ao contrário, Frye percebe que as categorias que encontra no mito e no ritual não explicam a origem das formas literárias de forma apenas genética, traçando a origem histórica delas. Ao contrário, essas categorias funcionam como centros permanentes de significação para os quais a tradição literária sempre retorna, são, portanto, *arquétipos* permanentes da literatura. Com essas observações, o autor chega, por último, à antropologia literária, definindo o eixo que o tipo de crítica, sistemática e científica, almejada por ele, deve seguir. Agora, devemos tomar o caminho dedutivo, partindo de certos axiomas antropológicos para chegar aos arquétipos centrais em torno dos quais a tradição literária se organiza e a crítica deve encontrar seus conceitos.

Frye começa partindo do fato de que o princípio unificador de toda obra de arte é a recorrência. Quando falamos de obras que se dão no tempo, como a música, chamamos essa recorrência de ritmo; quando falamos de artes que se dão no espaço, como a pintura, falamos de padrão. Contudo, também podemos falar de um ritmo da pintura e um padrão na música. A literatura, segundo Frye, encontra-se em algum lugar entre as duas ordens, pois ela mesma se move entre o tempo e o espaço. O ritmo na literatura é a narrativa, enquanto o padrão está na significação geral da obra.

Para o autor, o ritmo, ou o movimento recorrente, funda-se nos ciclos da natureza. Movimentos circulares como os padrões de fertilidade e infertilidade do solo, as estações do

ano e os movimentos do sol e da lua trazem consigo, no terreno da cultura, os *rituais*, expressões humanas que buscam “recapturar uma comunicação perdida com o ciclo natural” (Frye, p. 21). Assim como um fazendeiro precisa fazer sua colheita em certos períodos específicos do ano, adequando-se aos momentos de fertilidade do solo, os rituais em civilizações primitivas são construídos para celebrar ou demarcar certos momentos do ano, tendo em vista as transformações da natureza. Essa característica, para Frye, liga-se à origem da narrativa a partir dos mitos:

Nele, portanto, podemos encontrar a origem da narrativa, sendo o ritual uma sequência (sic) temporal de atos na qual o significado ou a significação está latente: pode ser visto por um observador, mas é em grande parte ocultado dos próprios participantes. O impulso do ritual é em direção à narrativa pura que, se pudesse haver tal coisa, seria repetição automática e inconsciente. [...] O mito é o poder central inspirador que dá significação arquetípica ao ritual e narrativa arquetípica ao oráculo. Consequentemente (sic), o mito *é* o arquétipo, embora fosse conveniente dizer mito somente quando nos referimos à narrativa e arquétipo quando falamos de significação. (Frye, 2000, p. 21).

Assim, com os rituais, temos os padrões de recorrência ligados aos ciclos da natureza, enquanto os mitos são os esquemas narrativos que dão sentido aos rituais. Com isso, Frye consegue chegar a um centro arquetípico comum presente em três movimentos naturais, através dos quais percebemos um mito central: o ciclo solar do dia, o ciclo sazonal do ano e o ciclo orgânico da vida humana. Nesses três ciclos, encontramos movimentos de ascensão e queda que podem ser representados pela busca de um herói. Na fase da aurora, correspondente à primavera, temos os mitos de criação, do nascimento do herói ou de sua ressurreição, com a queda de forças malignas. Em seguida, temos a fase do zênite, correspondente ao verão, com o casamento do herói ou sua entrada no paraíso, um período de paz para a comunidade do herói. O período de paz é interrompido pela fase do crepúsculo, correspondente ao outono, no qual temos a morte e o isolamento do herói de sua comunidade primária. Por último, temos a fase das trevas, correspondente ao inverno, com a completa vitória das forças malignas e a busca do herói por ser reinserido em sua comunidade. A partir disso, o ciclo se repete, retornando à fase primária.

Esse mito central forma o conjunto dos arquétipos recorrentes em toda literatura, os padrões de significação básicos para os quais toda obra sempre retorna. O conjunto de mitos e imagem derivados daí formam uma mitologia, a partir da qual são constituídas as estruturas formais da obra literária. Com isso, Frye conclui que as obras de arte literárias são *mitos deslocados*, pois os padrões que surgem nos mitos são retirados de seus contextos originários e repetidos em outras obras, respeitando-se as variações decorrentes dos contextos históricos

específicos em que as obras são criadas. William Johnsen resume o itinerário percorrido por Frye:

A anatomia de Frye apresentava a estrutura literária básica como a história de um deus que morria e ressuscitava. A razão última dessa história é resolver a perda de identidade entre os mundos humano e natural. Frye correlacionava os mitos narrativos e recorrentes da comédia, do romance, da tragédia e da ironia num único monomito, a história de um único ser que nasce, morre e retorna como o sol: o espírito da comédia para a regeneração da sociedade renasce num rapaz de origem misteriosa, o cavaleiro do romance, que se torna o rei da tragédia, que se torna o *pharmakós* da ironia cujo sparagmos alimenta uma nova comédia (Johnsen, 2011, p. 61-62).

O projeto central de Frye se encontra organizado, sobretudo, em seu livro *Anatomia da Crítica*, com o qual trabalharemos, em nossa análise, através da sua teoria dos modos, que foca nas fases de desenvolvimento do herói a partir do poder de ação do personagem. Dessa forma, podemos investigar a narrativa de *Angústia* à luz de categorias arquetípicas mais amplas.

2. René Girard: do desejo mimético ao bode expiatório

Apesar de sua formação como historiador, René Girard (1923-2015) iniciou sua carreira acadêmica como catedrático de história da literatura na Universidade de Stanford, ensinando literatura francesa. Sua pesquisa se concentrou na literatura do século XIX, especialmente em autores como Stendhal, Flaubert e Proust, além de outros autores importantes para o início da literatura moderna, como o russo Fiódor Dostoiévski. É através do estudo desses autores que Girard compõe sua hipótese mimética, enunciada pela primeira vez no livro *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961).

Em seu estudo, Girard investiga o desenvolvimento dos protagonistas de diversos autores do fim do século XIX e início do século XX. Ele encontra um padrão na maneira como os objetos de desejo dos personagens são construídos, percebendo que seus objetivos principais, os fatores que movem as tramas, nunca são gerados de forma espontânea, mas possuem sempre a mediação de algo ou de alguém que gera esse desejo no protagonista, de maneira que o desejo possui uma estrutura *mimética* e *triangular*. Um dos primeiros exemplos citados por Girard pode ser encontrado em *Dom Quixote*, cujo protagonista abandona a vida de fidalgo para restaurar a cavalaria medieval inspirado em Amadis de Gaula:

Dom Quixote renunciou em favor de Amadis à prerrogativa fundamental do indivíduo: ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é Amadis quem deve

escolher por ele. O discípulo se lança em direção aos objetos que o modelo de toda cavalaria lhe indica, ou parece indicar. Chamaremos esse modelo de *mediador* do desejo. A existência cavaleiresca é a *imitação* de Amadis no sentido em que a existência do cristão é a imitação de Jesus Cristo (Girard, 2009, p. 26).

Assim, o desejo do personagem em restaurar a cavalaria é modelado pela figura de Amadis, que serve como o modelo ao qual Quixote imita. Uma relação similar pode ser encontrada em outro romance analisado por Girard, *Madame Bovary*. Na história de Gustave Flaubert, conhecemos a personagem Emma Bovary, uma mulher de origem camponesa que sonha em viver um estilo de vida típico da nobreza. Quando Emma encontra o médico Charles Bovary, ela tem a expectativa de realizar os seus sonhos através dele, encetando um casamento e o seu estabelecimento em uma família. No entanto, quando percebe que Charles seria para sempre um médico de vilarejo, sem grandes pretensões de crescimento, ela se arrepende do seu casamento e se envolve em diversos casos extraconjugais, animada com a ideia de viver uma vida de aventuras. Dessa forma, percebemos que o desejo por um modo de vida específico, aliado ao seu inconformismo com a situação presente, move toda a trama da protagonista. Seu desejo, porém, assim como o de Quixote, é fortemente orientado pelos livros que leu na adolescência:

Contava histórias, trazia novidades, fazia compras na cidade e emprestava às alunas maiores, às escondidas, algum romance que trazia sempre nos bolsos do avental e do qual a boa senhorita devorava, ela mesma, longos capítulos nos intervalos de seu trabalho. Eram somente amores, amantes, [...] florestas sombrias, tumultos do coração, promessas, soluços, lágrimas e beijos, barcos ao luar, rouxinóis nos arvoredos, *cavaleiros* corajosos como leões, doces como cordeiros, virtuosos como ninguém pode ser, sempre bem-vestidos e que choram como urnas (Flaubert, 2010 p. 54).

Como os romances de cavalaria de Quixote, os romances lidos por Emma são fundamentais na construção de seu desejo. Por isso, Girard denomina esse desejo pelo termo *mimese*, palavra de origem grega que pode ser traduzida como “imitação”. Tanto Quixote quanto Emma constituem seus desejos tendo alguém a quem imitar, esses são os mediadores de seus desejos, as imagens ideais que direcionam para qual direção os desejos devem seguir. Desse modo, entre o sujeito desejante e o objeto desejado, o mediador funciona como o terceiro termo da relação, o vértice do triângulo em cuja base está a linha que liga o sujeito ao objeto, tornando esta uma relação *triangular*.

Contudo, nem sempre as relações miméticas encontradas nas obras pesquisadas por Girard são do mesmo tipo. Nos casos que citamos, ambos se baseiam em figuras míticas, não estando no mesmo plano de realidade dos personagens mencionados. Essa percepção faz com que Girard denomine esse tipo de relação como sendo uma mediação *externa*. No entanto, em

outras obras, o mediador do desejo mimético não é alguém distante, mas um personagem próximo do sujeito desejante. Nesse caso, temos uma mediação *interna*. Explica Girard:

As obras romanescas se agrupam, pois, em duas categorias fundamentais - em cujo interior se podem multiplicar infinitamente as distinções secundárias. Falaremos de *mediação externa* quando a distância é suficiente para que as duas esferas de *possíveis*, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato. Falaremos de *mediação interna* quando essa mesma distância está suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra (Girard, 2008, p. 33).

Em *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, a mediação pode ser caracterizada como sendo de tipo externo, pois o mediador do desejo é algo ou alguém de uma *instância ontológica* diferente do personagem desejante. Percebemos que os mediadores do desejo são figuras ficcionais, sejam as heroínas dos romances lidos por Emma, seja a figura mítica de Amadis de Gaula. Assim, não se encontram diretamente ligadas ao personagem desejante nem podem constituir oposição a ele em relação ao seu objeto de desejo.

No entanto, em suas leituras de Stendhal e Dostoiévski, Girard percebe uma relação diferente de mediação. Podemos encontrar isso na análise de Girard do livro *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski. O protagonista do livro, nunca denominado, é um funcionário público solitário, que vive em situação de pobreza, morando em uma casa lúgubre no subsolo de São Petersburgo. O narrador é alguém inconformado por sua situação, ele se vê impotente em sua vida, incapaz de alcançar seus objetivos. Sua inconformidade se torna mais clara quando é convidado para uma comemoração em homenagem a um antigo colega de escola, Marmieládov. Ali, vemos como, diferente do protagonista, os colegas de sala aparecem como pessoas satisfeitas com suas vidas, visto que todos alcançaram o sucesso profissional almejado pelo protagonista. Nesse momento, através do monólogo interior do personagem, vemos como os amigos são representados de forma negativa. Para o narrador anônimo, aquelas pessoas, especialmente Marmieládov, são indignas do sucesso que possuem; enquanto eles são pessoas medíocres, sem cultura e inteligência, o protagonista se vê como alguém superior, de grande inteligência e superioridade moral. Assim, é ele quem deveria ter acesso ao sucesso que seus amigos alcançaram:

Alguns anos depois, até dava nojo olhá-los. Já aos dezesseis anos eu me surpreendia, taciturno, com eles; já então a mesquinhez do seu pensamento e a estupidez das suas ocupações, jogos e conversas me deixavam perplexo. Havia coisas tão fundamentais que eles não compreendiam e assuntos tão impressionantes e importantes pelos quais não se interessavam, que, sem querer, passei a considerá-los inferiores a mim (Dostoiévski, 2019, p. 81).

Nessa aparente ojeriza do personagem aos seus amigos, vemos a marca do desejo mimético: apesar de se opor a eles, os amigos do protagonista são os mediadores do seu desejo, eles constituem a imagem do que o próprio personagem gostaria de ser. No entanto, diferente dos outros exemplos citados, os mediadores do desejo são pessoas próximas, tanto em sua relação com o protagonista quanto em seu estatuto ontológico; diferente de Amadis de Gaula ou das heroínas dos romances, os amigos são figuras existentes e similares, em sua natureza, ao homem do subsolo. Assim sendo, vemos que a mediação de tipo interno é frequentemente uma geradora de conflitos.

A diferença principal entre os dois tipos de mediação está na condição de possibilidade de o protagonista alcançar seu objeto almejado. Por mais que tente, Dom Quixote jamais será um cavaleiro tal como Amadis o foi, pois ele é uma figura mítica e seus objetos de desejo encontram-se apenas num plano ficcional, impossíveis de serem alcançados na realidade concreta. Quixote inspira-se nele, mas jamais poderá sobrepujá-lo. Já o caso do homem do subsolo é diferente. Visto que seus colegas existem de verdade no plano diegético e seus objetos de desejo são acessíveis ao personagem, a relação mimética do protagonista consiste não em uma flagrante admiração, como é o caso do Quixote, mas em uma relação de conflito e oposição. A admiração do personagem por seu modelo, que pode ser percebida na trama, é recalcada para que se dê lugar ao conflito. Girard explica:

O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador; na mediação interna, esse impulso é quebrado pelo próprio mediador já que este mediador deseja, ou talvez possua, esse objeto. O discípulo, fascinado por seu modelo, vê forçosamente, no obstáculo mecânico que este último lhe opõe, a prova de uma vontade perversa para com ele. Longe de se declarar vassalo fiel, esse discípulo não pensa senão em repudiar os laços da mediação. Esses laços, no entanto, estão mais sólidos do que nunca, pois a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo. O sujeito está persuadido de que seu modelo se julga demasiadamente superior a ele para aceitá-lo como discípulo. Então, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor. Eis aí o sentimento que chamamos de ódio (Girard, 2008, p. 34).

Dessa forma, percebemos que a posição do sujeito numa relação interna é paradoxal. Por um lado, terá admiração pelo mediador próximo, imitando-o, desejando o que ele deseja. Porém, sua admiração não será assumida, mas tomará a forma de um ódio explícito. Assim, é exatamente porque a origem do desejo desses personagens é mimética que ela desencadeia conflitos na trama. No caso do romance de Dostoiévski, o ódio do protagonista por seus amigos cria as diversas situações vivenciadas por ele na narrativa. Com isso, pode-se perceber que o desejo mimético é também um gerador de conflitos.

Na década de 70, a hipótese mimética tomará outras proporções através do diálogo que Girard estabelece com linhas importantes do pensamento do século XX, em especial, a psicanálise freudiana e a antropologia de Lévi-Strauss. Girard percebe que sua hipótese mimética não serve apenas para explicar o funcionamento dos personagens das narrativas modernas, mas também o desenvolvimento da subjetividade humana. Como Freud e Lacan, Girard admitirá que o desejo humano é o fator fundamental da formação de nossa subjetividade. No entanto, o desejo, para Girard, possui uma dimensão metafísica, no sentido de que ele está voltado para além dos objetos dos sentidos, não podendo ser preenchido pela aquisição do objeto desejado. Ademais, o desejo humano surge de uma falta, da percepção da nulidade do eu, que se vendo vazio de identidade, busca suprir sua falta pela apropriação da identidade do outro, imitando o seu desejo. Nesse processo, o sujeito nunca está satisfeito, tendo em vista a impossibilidade de absorver inteiramente o outro. Isso faz com que a busca de novos modelos miméticos se torne sempre inevitável. Essa nova concepção, chamada por Girard de psicologia intersubjetiva, faz da alteridade uma constituinte necessária da formação da subjetividade.

Todavia, se a mimese é parte do processo de formação da subjetividade humana, o potencial gerador de conflitos percebido na literatura também se faz presente na vida real. Destarte, Girard encontra uma pista que o leva a expandir suas pesquisas para discutir sobre a natureza da violência humana. Esse novo passo será dado em seu livro *A Violência e o Sagrado* (1972). Aqui, Girard expande suas considerações iniciais a respeito do processo de mediação interna, atrelando-o agora a novas observações a respeito do funcionamento da violência humana. Para isso, Girard traça duas observações importantes:

Uma vez despertado, o desejo da violência produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta. Esta disposição violenta possui uma certa duração. Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujos efeitos desapareceriam assim que o estímulo deixasse de agir. Storr observa que *é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo*, principalmente nas condições normais de vida em sociedade. (GIRARD, 2008, p. 12, grifo nosso)

Ademais, uma segunda observação de Girard é a de que essa violência, quando não saciada, “procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa” (Girard, p. 13). Essas duas observações sugerem que a violência possui, em princípio, uma força irremediável, pois uma vez suscitada, não pode ser contida, a não ser que encontre alguma válvula de escape, um objeto para o qual ela possa ser lançada. Caso ela não possa ser direcionada para o objeto que a suscitou, deverá encontrar um substituto. Com isso, Girard se pergunta como civilizações antigas, que não possuíam os mesmos sistemas jurídicos que nós possuímos, poderiam

sobreviver. Os aparatos do Estado moderno permitem que a violência seja contida, paradoxalmente, através da violência que pune aqueles que praticam a violência. Uma vez que somente uma instituição possui a prerrogativa de exercer atos violentos, ninguém mais a possui. Contudo, antes da formação das primeiras instituições políticas, não havia como controlar esse processo.

Assim, compreendida a força da violência e seu poder de contágio, um só conflito poderia levar à extinção de toda uma comunidade, esse processo é chamado por Girard de *violência fundamental*. Em um contexto social primitivo, anterior às instituições culturais, não há diferenciações entre os indivíduos, todas as relações miméticas são *internas*, portanto, conflituosas. Não há distinção entre uma violência legitimada, como a perpetuada pelo Estado nas culturas modernas, e a violência ilegítima: “Com o fim das diferenças, é a força que domina a fraqueza, é o filho que golpeia mortalmente o pai; portanto, é também o fim de toda justiça humana” [...] (Girard, p. 71). Dessa forma, um ato isolado de assassinato, por exemplo, em uma comunidade que não possui meios organizados de punir o assassino, pode gerar violentas reações. Indivíduos ligados à vítima podem querer se vingar do assassino, vitimando-o da mesma forma, mas os parentes do assassino também podem querer se vingar deles em seguida, destarte, teríamos um processo interminável de violência que poria fim à vida de todos. Com isso, tem-se a importância dos interditos, normas e tabus, mecanismos preventivos que criam diferenciações sociais e impedem o contágio da violência. No entanto, quando esses mecanismos são violados e a violência aparece, é preciso fazer algo para lidar com ela. Se retornarmos à segunda observação de Girard sobre a violência, atentando-nos à “vítima alternativa”, encontraremos o mecanismo que o autor denominará mais tarde de o *bode expiatório*:

Afirma-se frequentemente (sic) que a violência é “irracional”. No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado assim que o objeto inicialmente visado sair de seu alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma *vítima alternativa*. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (Girard, 2008, p. 13, grifo nosso).

Assim sendo, percebe-se que a busca por uma vítima alternativa é parte do mecanismo humano para lidar com a violência. Esse processo pode ser visto de forma individual, o que Girard aponta exemplificando através de situações encontradas, especialmente, na Bíblia Hebraica e nos mitos gregos. É o caso da *Medeia*, de Eurípedes, em

que a protagonista, cheia de ódio por ter sido desprezada por Jasão, descarrega sua ira nos próprios filhos, matando-os violentamente. Contudo, esse mecanismo também é aplicado de forma coletiva, para lidar com o problema do contágio da violência. Para Girard, esse mecanismo substitutivo é a base da instituição primitiva do sacrifício. Propõe ele que assim como a violência pode encontrar substitutos para ser lançada, o sacrifício ritual se baseia nesse mesmo mecanismo de substituição. Em casos como os das imolações de vítimas animais, por exemplo, a vítima ali imolada serve como um desvio de uma violência originalmente orientada para outro, de modo que a violência seja para ela canalizada. Para comprovar sua hipótese, Girard acrescenta diversos exemplos encontrados pelos estudos antropológicos a partir da observação de comunidades primitivas de diferentes locais, como os povos nuer e dinka, encontrados no Alto Nilo.

Através do sacrifício, o contágio da violência é impedido. Em vez de dirigir a violência contra o assassino real, aquele que merecia a punição pelo crime, ela é desviada para um objeto à parte, algo isolado da comunidade, cuja vida não é importante para ninguém. Assim, a vingança é impossibilitada e a escalada da violência é contida. Para isso, a escolha da vítima é de suma importância. Em algumas culturas, como é o caso da hebraica, as vítimas escolhidas eram animais, como pombas, bodes e cordeiros. No entanto, em outras culturas do antigo oriente próximo, e até mesmo na cultura grega, podemos ver a presença de sacrifícios humanos. Esses indivíduos sacrificados eram denominados, entre os gregos, de *pharmakós*, palavra traduzida como “bode expiatório”, e eram escolhidos especialmente em “períodos de calamidade” (Girard, p. 21). Os bodes expiatórios são páreas, indivíduos deslocados da comunidade, geralmente por características que os inferiorizam e os colocam abaixo das pessoas ao seu redor, como deficiências físicas e psicológicas. Em outros casos, porém, reis e figuras de autoridade também podem ser tomados como objetos sacrificiais, como pode ser observado em ritos sacrificiais de diversas comunidades primitivas. Assim como as pessoas consideradas inferiores estão afastadas da sociedade por sua condição baixa, os reis também estão afastados da comunidade por sua condição alta, ou, como afirma Girard, o rei “escapa da sociedade “por cima”, assim como o *pharmakós* escapa dela “por baixo” (Girard, p. 24). O importante é que a vítima esteja isolada, de modo que não haja riscos de que alguém queira se vingar por ela. Girard sintetiza o processo sacrificial:

O sacrifício tem aqui uma função real, e o problema da substituição coloca-se no nível de toda a comunidade. A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal e tal indivíduo particularmente sanguíneo. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o

sacrifício protege de *sua* própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores (Girard, 2008, p. 19).

Dessa forma, a vítima sacrificial é um substituto da comunidade, que canaliza as disputas e ódios acumulados em seu seio. No entanto, para que o sacrifício faça sentido e seja eficaz em seu propósito, há o que Girard denomina de *mecanismo vitimário*: um processo que torna o objeto apto para ser sacrificado. Em princípio, deve haver uma *identificação* da vítima com a comunidade. Em alguns casos, isso é realizado acusando a vítima por diversos crimes, atribuindo a ela a quebra dos tabus que garantiam a manutenção da ordem social. Outras culturas também possuem gestos em seus rituais que marcam essa identificação, como na cerimônia judaica do Yom Kippur, em que o sacerdote toca na cabeça do bode antes de enviá-lo ao deserto. Além disso, é preciso que haja meios para que a comunidade não entre em contato com sua própria violência. Para isso, o sacrifício é encoberto por um discurso que dissimula a origem da violência, através de uma linguagem religiosa:

O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não-violência de uma forma imediata na vida cotidiana e, muitas vezes, de forma mediata na vida ritual, paradoxalmente por intermédio da própria violência. O sacrifício reencontra a totalidade da vida moral e religiosa, mas somente após um desvio bastante extraordinário. Entretanto, não se deve esquecer que, para ser eficaz, o sacrifício deve ser cumprido no espírito de *pietas* característico de todos os aspectos da vida religiosa (Girard, 2008, p. 33).

Com isso, Girard nos mostra que o meio como a violência sacrificial pode ser justificada é atribuindo-a a um deus. Em muitas culturas primitivas, o sacrifício é visto como uma forma de apaziguar um deus que, devido a uma falta não expiada, encontra-se irado com aquela comunidade. Basta nos lembrarmos da peça *Édipo Rei*, de Sófocles, na qual, diante de uma série de crises que ameaçavam a cidade de Tebas, os cidadãos querem encontrar o culpado, acreditando que, se ele for expulso, a ira dos deuses não recairia sobre eles. Dessa forma, o sagrado, para Girard, é um discurso legitimador da violência: através dele há uma distinção entre a violência legítima e a ilegítima. Por isso, o sacrifício não é feito uma única vez, mas é *ritualizado*, repetido em diferentes fases, seguindo protocolos específicos, para que seus efeitos se prolonguem. Contudo, esse método visa apenas encobrir a origem da violência, pois, uma vez que os deuses tenham ordenado a morte da vítima, eles são os responsáveis por sua morte, não a comunidade que a matou.

Assim, uma vez que a vítima seja passível de ser sacrificada, a culpa pelos pecados da comunidade é *transferida* para ela, de modo que a violência, outrora dispersa, é canalizada e despejada sobre o seu corpo. Para isso, os métodos do assassinato também são especificamente delineados:

O *anátema* é colocado em uma situação em que lhe é impossível sobreviver; ninguém, exceto ele mesmo, será responsável por sua morte, ninguém irá infligir-lhe violência. O infeliz é abandonado sozinho, sem víveres, em pelo mar ou no topo de uma montanha, ou então é forçado a jogar-se do alto de uma falésia (Girard, 2008, p. 41).

Desse modo, a vítima é, de uma vez por todas, isolada da comunidade, carregando a culpa de todos e expiado a culpa por todos. No entanto, os mecanismos escolhidos para o assassinato procuram esconder os culpados pelo ato violento, de maneira que a comunidade não seja obrigada a lidar com sua própria violência. Destarte, uma vez que a violência acumulada foi orientada para o bode expiatório, a comunidade encontra a paz e a concórdia.

Nos anos posteriores, Girard continuará desenvolvendo suas teorias, usando-as para explicar não só questões literárias e antropológicas, como também fenômenos sociais mais amplos. Nessa fase, o termo bode expiatório é cristalizado para se referir às vítimas sacrificiais em geral. Todavia, para os fins de nosso trabalho, um último ponto interessante da teoria de Girard que precisa ser destacado: a ligação entre mito e violência. Para Girard, assim como o discurso religioso é usado para justificar a violência envolvida no ritual sacrificial, os mitos são as narrativas usadas para explicar e sacralizar os rituais. Os mitos possuem, assim, um fundamento violento, porém direcionado para encobrir a origem da violência. Richard Golsan explica o entendimento de Girard:

De acordo com Girard. “todos os mitos [...] têm suas raízes em atos de violência reais cometidos contra vítimas reais”. Esses atos de violência são atos de violência sacrificial e coletiva contra vítimas inocentes; a ordem cultural nasce delas, ou é por elas renovada. Em poucas palavras, o assassinato fundador que está na origem da cultura é o “mecanismo que gera toda mitologia”; trata-se de “uma máquina de fabricar mitos”. O “projeto” da mitologia, por sua vez, é “recordar as crises e o assassinato fundador, as sequências, dadas no âmbito dos acontecimentos, que constituíram ou reconstituir a ordem cultural” (Golsan, 2014, p. 98).

Desse modo, Girard propõe que em todo mito há a recordação de um acontecimento violento real, que, no entanto, é dissimulado pela ficcionalização, de modo que a culpa coletiva é encoberta. Uma vez cristalizado em mito, a paz alcançada pelo primeiro sacrifício é recordada pela narrativa mítica e encenada através dos rituais, dando continuidade ao poder pacificador do sacrifício originário e possibilitando a ordem social. Quando os mitos e os rituais perdem seu efeito, uma crise sacrificial tem início, novas ondas de violência se acentuam e novos sacrifícios se fazem necessários. Assim, uma vez que partimos da premissa de Northrop Frye, segundo o qual toda a literatura é um “mito deslocado”, podemos encontrar na tradição literária os resquícios, em diferentes graus, dos mecanismos violentos presentes nos mitos e rituais. Com esses recursos, podemos partir para a análise de nossa obra.

III – “A CORDA QUE O ENFORCOU”: ANALISANDO O ASSASSINATO DE JULIÃO TAVARES

As seções finais do romance narram o início da perseguição de Luís da Silva a Julião Tavares, tendo como desfecho o suposto assassinato de Julião e as reações psicológicas que o evento gera no protagonista. Após a cena em que Marina aborta seu filho e é seguida por Luís, este assume que Julião Tavares é o pai da criança e o culpado pelo procedimento ao qual Marina teve de se submeter. Ao descobrir que Julião iniciara um novo caso, decide segui-lo pelas ruas, sem que um propósito claro para isso seja sinalizado. A partir da análise da cena do assassinato de Julião, observaremos o desenvolvimento do sentimento de vingança do protagonista, atentando-nos aos mecanismos narrativos que retratam seus estados psicológicos violentos e antecipam o desenlace da trama. Em seguida, através da teoria dos modos de Northrop Frye e da teoria do bode expiatório de René Girard, procuraremos a causa da violência de Luís da Silva, o que realmente o levou a cometer o assassinato.

1. Reconstituição do assassinato de Julião

Na primeira seção analisada, vemos a descoberta do novo caso de Julião e o início da perseguição perpetrada por Luís. Inicialmente, é importante notar que a origem da informação sobre o novo romance de Julião não é esclarecida. “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” (Ramos, p. 238). O narrador não nos informa de quem Luís ouviu a informação, nem se esta foi de fato o que ele interpretou, tendo em vista que ele ouviu apenas “duas ou três palavras soltas”. Dessa forma, não conseguimos atestar a veracidade da informação recebida, sendo, até agora, uma acusação de Luís contra Julião.

Outro aspecto interessante a ser notado é a referência à “datilógrafa de olhos verdes”. A personagem aparece anteriormente nos momentos em que Luís perambula pela cidade tentando esquecer Marina. Apesar de não haver interações entre ela e Luís, os dois se encontram ocasionalmente pelas ruas. Desde o início, porém, Luís lida com a possibilidade de ser traído por ela, da mesma maneira como julga ter sido traído por Marina:

Provavelmente a datilógrafa dos olhos verdes, enquanto sorria para mim no bonde ou na esquina, pensava numa espécie de Julião Tavares que iria visitá-la horas depois. Morava numa casa de quintal sujo, lia romances tolos, admirava uma quenga semelhante a d. Mercedes. O pai era um pobre homem carregado de azares e consumido pelo trabalho, a mãe lavava roupa e queixava-se da carestia (Ramos, 2019, p. 119-120).

Podemos observar que Luís sente medo de que a situação com Marina se repita e, sobretudo, de que Julião Tavares estivesse, mais uma vez, conseguindo alcançar um objeto de desejo almejado por ele. Assim, motivado por essas especulações, Luís continua seguindo Julião em todos os lugares por onde passa, enquanto observa a amabilidade com que todos pareciam tratá-lo. Nesse momento, ao descrever seu aborrecimento em relação ao comportamento do público com Julião, Luís faz referência à corda que lhe fora dada anteriormente por seu Ivo:

Eu engulhava, metia a mão no bolso e apertava a corda. [...] Apalpava a corda. Mexia-me lentamente, pensava nos cabras que meu avô livrava peitando os jurados ou ameaçando a cadeia da vila. Apareciam no pátio desarmados, varrendo o chão com chapéus de couro; mas quando tinham empreitada, dormiam na pontaria, passavam semanas por detrás de um pau, o clavinote escorado numa forquilha, algumas rapaduras e farinha de mandioca no bisaco. (Ramos, 2019, p. 240-241).

A imagem da corda repete-se com acentuada frequência, aumentando cada vez que a narrativa se aproxima do fim, sendo, por isso, importante para nossa análise. Essa imagem pode também estar associada a outros objetos, como cobras, canos, arames e similares, além de imagens de enforcamento. Seu uso na narrativa antecipa o desenlace do conflito com Julião e constantemente representa um sinal de morte ou dos desejos violentos do protagonista. Além disso, para Antonio Candido, a imagem da corda, juntamente com os canos da casa de Luís e as cobras da fazenda do avô servem como símbolos fálicos que indicam a frustração e os sentimentos recalcados do protagonista (Candido, p. 52), o que nos parece explicar sua acentuada repetição nos contextos de digressão. Logo no início do romance, por exemplo, quando Luís está sob os efeitos psicológicos do suposto assassinato, ele se vê enforcando Julião Tavares, enquanto tenta escrever um artigo para o jornal: “Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda” (Ramos, p. 6). No entanto, a referência mais emblemática à imagem da corda aparece em uma das recordações de Luís. Na cena em que chega em casa e encontra Julião, aparentemente, flertando com Marina, Luís da Silva incorre em uma digressão, através da qual retoma memórias de infância, quando morava na fazenda do seu avô. Nesse momento, ele se lembra de quando uma das cobras da fazenda se enroscou no pescoço do avô:

Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las. Às vezes a brincadeira se prolongava, mas afinal as cobras morriam, e perto dos cadáveres ficavam montes de pedras. Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel

chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: - "Tira, tira, tira." (Ramos, 2019, p. 99).

Assim como a imagem da corda, as reminiscências da infância de Luís são constantes, aparecem geralmente como uma superfície de contraste com a qual a sua situação presente é comparada. Seu passado é visto como um “refúgio” e uma época de “inocência”: “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” (Amos, p. 24). Sua infância no campo também é contrastada com a vida adulta na cidade: enquanto o campo é visto como um lugar associado à inocência, é a cidade que o “puiu” e “sujou”, tornando-o um “molambo”. A imagem desse ideal da infância em oposição a sua situação presente acentua a insatisfação de Luís quanto a sua realidade e o seu desejo violento contra Julião Tavares e contra a sociedade ao seu redor. Sobre o uso das digressões, o comentário de Antonio Candido sintetiza o seu papel no romance:

No plano da representação estritamente individual, encontramos a técnica do devaneio, que, em romance na primeira pessoa, serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade. [...] Dessas raízes modestas, o devaneio chegará em Angústia ao crispado monólogo interior, onde a evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que, de dentro, rói o espírito e as coisas (Candido, 2006, p. 26-27).

Dessa forma, percebemos que além da função de compensação contra as frustrações do presente, as digressões também demonstram o estado de deformação mental de Luís. Nas lembranças do passado, dois personagens são normalmente mais salientes, tornando-se figuras centrais com as quais Luís se compara: seu avô, coronel Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva, e seu pai, Camilo Pereira da Silva. Seu avô fora um importante senhor de engenho antes da primeira república, portador de grande status e influência em sua região. Apesar de tê-lo conhecido já velho e em um momento de decadência, Luís se refere à figura do avô sempre como um homem de autoridade, de modo que sua situação como alguém impotente diante da sociedade é contrastada com a autoridade do avô. Seu pai, no entanto, é retratado como uma figura passiva, deitado em uma rede lendo um livro. A imagem do pai morto, deitado com os pés descobertos, também será uma lembrança importante repetida ao longo do texto, sendo uma imagem de impotência com a qual Luís se identificará, imagem esta que será por nós posteriormente analisada.

A lembrança do avô com a cobra enroscada no pescoço é nuclear na narrativa, sendo uma possível origem para a associação da corda como uma imagem de morte. Podemos observar que a imagem do avô parece ser um dos primeiros contatos de Luís, ainda na infância, com a possibilidade da morte, que se tornará patente com o falecimento do seu pai. Assim, as imagens do avô enforcado e dos pés descalços do pai morto, conseguem manchar a imagem idealizada de sua infância, sendo as primeiras marcas da perda de sua inocência. Além disso, o evento vivenciado pelo avô contrasta com a postura arrogante e autoritária exibida por ele. Vemos alguém que é símbolo de superioridade estar sujeito a algo acima do seu controle, algo que ameaça a sua posição e o expõe à humilhação. Transferir tal lembrança para a figura da corda, no momento em que Luís se julga traído por Julião, evidencia o desejo de fazer com Julião algo semelhante ao que aconteceu com o avô, humilhando-o e sujeitando-o à inferioridade. Isso será de suma importância quando considerarmos o modo como Julião será, supostamente, assassinado.

Dessa forma, a narração continua seguindo o padrão de associar eventos e objetos do presente e do passado, construindo as imagens que são recorrentes no texto e que retratam a condição psicológica do protagonista. Esse mecanismo narrativo é explicado por Paes (1988):

A transição entre o agora e o outrora se faz o mais das vezes por meio da metonímia, como nas fusões cinematográficas: um objeto, uma pessoa ou uma palavra que faça lembrar a Luís da Silva determinada passagem da sua infância desencadeia de pronto o processo rememorativo (Paes, 1988, p.44).

Assim, retomando agora a cena da seção analisada, observamos que, ao lembrar do avô, Luís pensa nos homens armados que o acompanhavam. Em seguida, quando retoma a consciência do momento presente, vê-se apoiado em um “rifre imaginário dirigido às costas de Julião Tavares” (Ramos, p. 241), enquanto o perseguia em um bonde. Esse primeiro momento da perseguição se encerra quando ele descobre que Julião estava realmente em outro romance com uma “criaturinha sardenta e engraçada que trabalhava numa loja de miudezas” (Ramos, p. 241). Além disso, descobre também a localização da casa onde Julião e a moça se encontravam, no bairro do Bebedouro.

Na seção seguinte, a perseguição continua de modo mais violento. Luís da Silva segue Julião da casa já isolada em Bebedouro até a volta para a cidade, observando o tempo que passara na casa e os lugares por onde passa na rua. Ao entrar no bonde, Luís observa a postura de Julião ao sentar: “Derramava-se no bonde. E se alguém lhe tocava as pernas, desenroscava-se com lentidão e lançava ao importuno um olhar duro” (Ramos, p. 242). Tal postura é contrastada com a sua própria:

Eu encolhia-me, reduzia-me e, em caso de necessidade, sentava-me com uma das nádegas. As viagens se tornavam horrivelmente incômodas, mas havia me habituado a elas, e ainda que o carro estivesse deserto, não poderia espalhar-me como Julião Tavares: receava que me viessem empurrar e tomar, sem pedir licença, algumas polegadas da tábua estreita. Aqueles modos davam-me a impressão de que tudo em roda era dele. Os passeios públicos eram dele (Ramos, 2019, p. 242).

Nesse momento, vemos outro recurso frequente na narração, as comparações entre Luís e Julião. Observando a maneira de sentar, Luís contrasta o despojamento e segurança de Julião com a sua maneira contida. Ao citar o medo de que “viessem empurrar e tomar, sem pedir licença”, Luís deixa clara sua sensação de impotência diante do mundo, ele se vê como alguém fraco, que poderia facilmente ser dominado por todos. Da mesma forma, Julião também é retratado como alguém influente, alguém a quem todos dirigem afabilidades, como descrito na seção anterior, enquanto nele “as mulheres não reparavam (...) pessoas conhecidas olhavam-me distraidamente (Ramos, p. 243). Além disso, são recorrentes os momentos em que Luís descreve sua aparência de forma negativa:

A gravata enrolava-se como uma corda sobre a camisa rasgada e suja, das bainhas das calças e dos cotovelos puídos saíam fiapos, manchas de poeira alastravam-se na roupa, a sola dos sapatos estava gasta, os meus olhos se enevoavam por causa da fome e descobriam entre as árvores cenas irreais (Ramos, 2019, p. 243).

Em outros momentos, essas descrições negativas também o levam a se comparar aos ratos que viviam em sua casa. Ademais, isso também o isola das mulheres, tendo em vista que Luís acredita que ninguém lhe presta atenção. Na cena em que conhece Marina, por exemplo, a beleza da moça é contrastada à sua feiura: “A pequena estouvada não me prestava atenção. Descontentara-a provavelmente o exame da véspera. Um sujeito feio: os olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é mesmo uma desgraça” (Ramos, p. 42).

José Paulo Paes observa que as imagens de autodepreciação de Luís estão ligadas a uma ótica predominantemente “rasteira” no romance. É comum que o protagonista faça referência a animais, situações e gestos corporais relacionados ao chão, seja no ato de estar sempre de cabeça baixa ou na ênfase aos pés das pessoas. Na cena analisada, por exemplo, vemos como ele observa o jeito como as pernas de Julião estão dispostas quando ele está sentado no bonde e como sua “sola dos sapatos estava gasta”. Essas imagens denotam uma posição de humilhação que o coloca abaixo das pessoas ao seu redor. Como Paes resume:

Este périplo de misérias e humilhações não tarda a transformar o neto de Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva num “Luís da Silva qualquer”, num “pobre diabo”. Estas são as palavras com que se refere a si mesmo logo no começo do romance e que sinonimicamente reitera em mais de uma ocasião: “Uma criaturinha

insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem" (Paes, 1988, p.45).

A ênfase nos pés e no chão nos remete a outra imagem importante presente nas recordações de Luís. Lembremo-nos que assim como o avô de Luís nos remete a uma figura de superioridade, seu pai está associado a uma figura passiva e de inferioridade. Além de ser frequentemente descrito deitado, sua imagem morta, com os pés descobertos, parece ser a origem da imagem dos pés como associação de inferioridade e fraqueza:

Penso na morte de meu pai. Quando voltei da escola, ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme. [...] 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. O resto do corpo estava debaixo do lençol branco, que fazia um vinco entre as pernas compridas. Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes (Ramos, 2019, p. 19-20).

A partir dessa lembrança, a imagem dos pés aparecerá constantemente, inclusive em comparações que Luís faz entre si e o próprio Julião Tavares. Na cena em que Luís encontra Julião flertando pela primeira vez com Marina, a comparação entre o seu sapato e o de Julião acentua sua posição de inferioridade frente ao seu adversário. Saliente-se que, assim como a imagem do pai morto destaca a "feiura" dos seus pés, Luís destaca a "feiura" dos seus em comparação aos de Julião:

A loquacidade de Julião Tavares aborrecia-me. Uma voz líquida e oleosa que escorria sem parar. A minha cólera esfriava, o suor colava-me a camisa ao corpo. A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão. [...] Julião Tavares fechou a cara: - Todos nós temos as nossas obrigações, homem. Cada qual sabe onde o sapato lhe aperta. Olhei os pés dele, e o meu ódio aumentou: - Os seus não devem apertar muito. - Acha? (Ramos, 2019, p. 97-98).

Desse modo, o contraste entre Luís e Julião, assim como o contraste entre passado e presente - ou entre Luís e seu avô -, acentua o mal-estar do protagonista, seu sentimento de insatisfação, solidão e inferioridade em relação ao mundo. Luís da Silva vê-se como alguém distante de todos à sua volta, incapaz de travar relações sinceras e sem poder para mudar sua situação. Isso alimenta o sentimento de ódio cada vez maior por Julião Tavares, culminando na tentativa de assassiná-lo.

Outro aspecto importante nos momentos de comparação são as acusações que Luís faz a Julião. "Julião Tavares julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas. Contra-senso. Então Marina era dele?" (Ramos, p. 243). Essa tendência de acusar Julião sem provas aparece logo no início

de nossa análise, quando observamos que a origem da informação do novo caso de Julião não é esclarecida. Contudo, sabendo que a voz de Luís domina todo o romance, não temos o ponto de vista de Julião. Sendo assim, podemos questionar a veracidade do perfil traçado por Luís, assim como o fizemos no início de nossa análise. Observa-se, por exemplo, que Luís não tem motivos claros para pensar que Julião “julga-se superior aos outros homens”, nem que ele houvera “deflorado várias meninas pobres”. Além disso, Luís alega que Julião imagina-se “dono” das mulheres, mas é o próprio Luís quem aparenta pensar dessa forma, tendo em vista a sua reação ao término do relacionamento com Marina.

As acusações feitas por Luís também são importantes porque servem como uma explicação para o ato a ser perpetrado por ele. Lembremo-nos que os eventos são narrados após o suposto assassinato e Luís parece, através da escrita, buscar uma ordem nos eventos que se sucederam. Sendo culpado das acusações que lhe são impostas, explica-se o porquê de Julião ter sido assassinato. No entanto, não conseguimos confirmar a veracidade das acusações feitas por Luís, por outro lado, conseguimos saber com clareza quem foi o assassino ou, pelo menos, quem planejou matar Julião Tavares. Assim, enquanto toda a culpa de Julião é apenas hipotética, a posição de Luís enquanto assassino o coloca como o verdadeiro culpado da história.

Na seção seguinte, temos os últimos momentos da perseguição e o suposto assassinato de Julião Tavares. Os personagens descem do bonde e Luís continua perseguindo Julião. Em princípio, podemos observar que Luís descreve seus movimentos de forma mecânica, comparando-os a uma marcha militar. Ele parece não ter total controle do que está fazendo, como se estivesse atrás de Julião contra a própria vontade:

Nessas marchas compridas a que me habituei - um, dois, um, dois - a fadiga adormece e quase não penso. Exatamente como uma vontade estranha me dirige, um sargento invisível que se descuidasse do exercício e fosse pelo campo, embrutecido pela cadência - um, dois, um, dois - esquecido da voz de comando, pensando nos versos de um Julião Tavares ou nos bilhetes de Marina (Ramos, 2019, p. 245-246).

As metáforas militares aparecem algumas vezes no texto sem propósito aparente. Não há uma presença marcante de militares na história de Luís, nem nas lembranças de sua infância nem nos acontecimentos que antecedem o assassinato, ainda assim, elas parecem associadas a formas de controle exercidas através da violência. Um exemplo pode ser observado em uma conversa de Luís com o diretor da repartição pública onde trabalha:

- Precisamos um governo forte, seu Luís, um governo que *estique a corda*. Esse povo anda de rédea solta. Um governo duro. E eu havia concordado, naturalmente: -

É o que digo, doutor. Um governo duro. E que reconheça os valores (RAMOS, 2019, p. 46-47, grifo nosso).

Vale salientar aqui a expressão *esticar a corda*, algo que será importante no momento do suposto assassinado de Julião. A corda aparece, nesse caso, como forma de exercer controle sobre algo, impor-se contra alguém, algo que Luís fará com o Julião Tavares. Além disso, a sugestão de estar sendo controlado remete-se a sua sensação de impotência, já destacada no texto, tendo em vista que em vários momentos Luís queixa-se de sua passividade frente a seus superiores, sempre obedecendo a ordens dos outros. Nesse momento, porém, Luís parece passível frente ao seu próprio desejo violento, que o leva a perseguir Julião Tavares. Podemos nos remeter, também, à cena do enforcamento do avô pela cobra, outrora analisada, quando uma figura de autoridade parece subjugada por algo que lhe exerce controle.

No mesmo parágrafo, Luís descreve o momento em que recobra a consciência e passa a caminhar naturalmente como o libertar-se da “autoridade de um sargento invisível” e como o relaxar da “corda” de um boneco (Ramos, p. 246). A referência à corda aparece aqui, mais uma vez, como uma forma de controle, mas, dessa vez, de um controle que está sendo exercido sobre si mesmo. Assim, Luís descreve a violência que está prestes a exercer como algo inevitável e sobre o qual ele não tem controle. Desculpando-se do ato que está para cometer, ele o atribui a uma força externa, assim como, ao longo da narrativa, tenta culpabilizar Julião por uma série de acusações, sem perceber a culpa que possui enquanto assassino do próprio Julião. Paradoxalmente, mesmo ainda intentando assassiná-lo, quando Julião Tavares chega à casa da amante e Luís o espera do lado de fora, ele parece debater-se consigo mesmo acerca do que está para fazer:

Esta necessidade de ver encolerizou-me: - Besta! Farejando imundícies como um cachorro. Procurei um cigarro para acalmar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo me havia oferecido. Desleixado. Conservar no bolso aquele traste e esquecer dos cigarros! (Ramos, 2019, p. 246-247)

Luís refere-se a si mesmo como “besta” por estar ali esperando Julião Tavares, chegando a se comparar com um “cachorro” e, linhas depois, com um “urubu”, seguindo o padrão das metáforas animais usadas para ressaltar sua condição de inferioridade. No entanto, não haveria motivo para continuar ali se ele não considerasse aquela atitude como correta. Ademais, quando encontra a corda no bolso em vez dos cigarros, Luís parece se espantar, como se aquilo fosse fruto de um mero desleixo seu, algo que ele não esperava acontecer. Mas fora uma escolha deliberada andar com a corda, então não deveria haver motivo para o

espanto. Esses pontos sugerem que o ato que Luís está para fazer é algo que acontece ao acaso, sem que ele próprio o tenha premeditado.

Após Julião sair da casa da amante, Luís volta a persegui-lo, mas ele parece cada vez mais reticente quanto à perseguição. As cenas que se seguem refletem a inconsistência da decisão de Luís: ora ele se sente motivado a se aproximar de Julião a qualquer custo, ora parece querer apenas fugir. Esse sentimento de fuga pode ser exemplificado no momento em que Luís vê Julião imbricado pela névoa e o compara a um balão. A figura o remete a uma festa de São João de sua infância:

Tudo tão simples! As moças desdobrando os papelinhos das sortes, Rosenda estudando a bacia de água, Teresa e d. Maria cantando para o balão cair. Apenas o estouro dos buscapés e as risadas de Carcará me incomodavam. Teresa era boa, chupava o dedo mindinho e chorava quando chegavam as redes e os homens *amarrados de cordas* (Ramos, 2019, p. 249, grifo nosso).

A imagem da corda aparece aqui novamente como um fator motivador para a violência de Luís. A lembrança inicia ressaltando a facilidade da sua vida naquele período, seguindo o padrão de ver a infância como uma época de inocência. No entanto, ao remeter à imagem da corda, através da memória dos “homens amarrados de cordas”, ele se apressa novamente para alcançar Julião. Além disso, há também a lembrança de Cirilo de Engrácia “morto, em pé, *amarrado* a uma árvore, coberto de cartucheiras e punhais, tinha os cabelos compridos e era medonho” (Ramos, p. 250, grifo nosso). Cirilo é um cangaceiro cuja foto, morto e amarrado a uma árvore, marca as lembranças de Luís. A imagem aparece algumas vezes nas suas digressões, um exemplo está na cena em que ele persegue Marina, após ela fazer o aborto:

Pensei em Cirilo de Engrácia, visto dias antes em fotografia - um cangaceiro morto, amarrado a uma árvore. Parecia vivo e era medonho. O que tinha de morto eram os pés, suspensos, com os dedos quase tocando o chão. Os pés de Camilo Pereira da Silva, ossudos, magros, eram assim desgovernados. Os de Marina estavam metidos na areia. E Marina parecia morta (Ramos, 2019, p. 233-234).

Aqui, além da imagem da corda, representação de violência, vemos a imagem dos pés, associada diretamente com a morte do pai de Luís e, conseqüentemente, com a ótica rasteira do romance. Percebamos que, além de representar a situação de fraqueza e sujeição da qual deseja fugir, a imagem dos pés também aparece como antecipação do que Luís deseja fazer com Julião: assim como a imagem da corda é transferida para Julião, na passagem da serpente que enforcou seu avô para a corda que o enforcará, da mesma forma a posição de inferioridade, simbolizada pelos pés do pai morto, reflete o desejo de Luís de subjugar seu adversário.

Com isso, a lembrança dessas imagens parece alimentar a necessidade de Luís de se aproximar a qualquer custo do seu antagonista: “A ideia de que nos íamos separar me desesperava. Ali era como *se ele dependesse de mim*” (Ramos, p. 250, grifo nosso). É perceptível, contudo, que, assim como em outros momentos dessa seção da narrativa, Luís esquiva-se da autoria dos seus atos. Se, em outros momentos, seu impulso violento aparece como uma força autônoma que controla seu caminho, aqui ele inverte a motivação de seu desejo por se aproximar de Julião, colocando-o como se o próprio Julião “dependesse” dele.

Essa necessidade de se aproximar de Julião também é reforçada pela ausência dos cigarros, algo que acentua a angústia de Luís, que se encontra agora sem meios de saciar sua ansiedade. Julião, por outro lado, é descrito como alguém que tem aquilo que falta a Luís: “Para que seguir o homem odioso que tinha tudo, mulheres, cigarros?” (Ramos, p. 250) Enquanto isso, a proximidade da cidade forçava também o protagonista a tomar uma decisão a respeito de cometer ou não o ato que intenciona. Em meio a essa atmosfera de ansiedade, ele tem um dos últimos momentos de hesitação antes de assassiná-lo:

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. Uma hora, meia hora depois, passaria pelo guarda adormecido junto a um poste, seria forte, mas ali, debaixo das árvores, era um ser mesquinho e abandonado. [...] A aspereza da corda aumentou-me a frieza das mãos e fez-me parar na estrada, mas a necessidade de fumar deu-me raiva e atirou-me para a frente (Ramos, 2019, p. 250-251).

É interessante observar que há aqui uma inversão na maneira como Julião é retratado. Enquanto, anteriormente, Luís retrata seu adversário como uma figura segura, arrogante e bem quista pela sociedade, aqui ele ressalta a fragilidade de Julião. Em outros momentos, Luís coloca-se na condição de fragilidade, mas agora ele parece ter invertido sua posição com a de seu antagonista. Esse também é um dos poucos momentos em que Luís parece se importar com alguém além de si mesmo, preocupando-se com o estado de Julião.

No entanto, o que Luís parece ignorar em sua reflexão é o motivo pelo qual a situação de Julião naquele momento é perigosa. Ele observa que Julião andava “desprevenido, como uma criança”, mas parece não perceber que não havia motivos para Julião andar prevenido, tendo em vista que nada ali parecia ameaçar a sua segurança. Luís omite o fato de que a única ameaça a Julião naquele lugar era ele mesmo. Como observamos anteriormente, a narração encobre os intentos assassinos de Luís, impessoaliza o perigo que espreita Julião e passa a atribuí-lo a outras coisas. Luís chega a atribuir periculosidade às árvores que cercam a estrada por onde passavam: “Pareceu-me que as árvores em redor estavam vivas e espiavam

Julião Tavares, que os galhos iam enlaçar-lhe o pescoço" (Ramos, p. 251). Ironicamente, é ele que está com uma corda no bolso, querendo enlaçar o pescoço de Julião.

Posteriormente, a narrativa continua seguindo o mesmo padrão. Luís parece querer justificar-se do seu intento antes de cumpri-lo. Em uma de suas digressões à infância, ele se lembra de José Baía, um dos capangas do seu avô que lhe contava histórias. Numa delas, explica como realizava emboscadas para seus inimigos:

O ouvido atento a qualquer rumor que viesse do caminho estreito, o joelho no chão, em cima do chapéu de couro, o olho na mira, a arma escorada a uma forquilha, com certeza não pensava, não sentia. Estava ali forçado pela *necessidade*. No dia seguinte faria com a faca de ponta novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças. [...] Nenhum remorso. Fora a *necessidade*. Nenhum pensamento. O *patrão*, que dera a *ordem*, devia ter lá as suas razões (Ramos, 2019, p. 252-253, grifo nosso).

Luís recorda-se dos atos de José Baía, ao mesmo tempo em que quer justificá-los. Ele age movido por uma *necessidade* e pela ordem do *patrão*. Todavia, não está claro se Luís planeja mesmo justificar os atos de José Baía ou os seus próprios atos. Assim como José Baía, Luís estava agindo pela "necessidade de fumar" e pelas ordens de um "sargento invisível". Dessa forma, seus atos são desculpáveis pela falta de controle sobre eles. Note-se, ainda, que em nenhum momento os intentos de Luís são enunciados. Sabemos o que ele planeja apenas deduzindo suas intenções das imagens de violência, mas em nenhum momento ele diz querer matar Julião, apesar de toda narrativa ser uma recordação de um assassinato que já ocorreu. Vemos, assim, que Luís evita olhar para sua própria violência e enunciar o ato que cometeu.

Nesse contexto, chegamos ao momento em que o assassinato é perpetrado. A percepção do distanciamento de Julião e a probabilidade de perdê-lo de vista interrompem a digressão de Luís e o colocam novamente em estado de alerta. Agora os seus sentimentos parecem cada vez mais contraditórios, ele se sente, por um lado, compelido a deixá-lo ir ou a "avisá-lo de que havia perigo" (Ramos, p. 254). Por outro, ele se sente desafiado pela aparente demora com que Julião anda na rua, como se não atribuísse periculosidade a Luís. Salienta-se, porém, que não há nada que nos indique que Julião reconheceu a presença de Luís, portanto, não teria como ter medo dele. Ainda assim, a irritação de Luís cresce cada vez mais:

Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. [...] Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes!

Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem. -Um homem, percebe? Um homem (Ramos, 2019, p. 254).

Percebamos que o protagonista sintetiza sua condição de “pobre-diabo” ao descrever o modo como se sente tratado pelas pessoas. Em seus principais contextos sociais - a repartição, o bonde, o relógio oficial, os cafés - Luís é tratado como “um cachorro, um ninguém”. Dessa forma, sua posição diante de Julião volta a se inverter. Momentos antes, ele destacava a posição de inferioridade em que Julião se encontrava naquele lugar. Agora, a posição original de inferioridade de Luís é retomada. Mesmo estando próximo a assassinar Julião, ainda assim não consegue escapar totalmente da posição subalterna na qual se vê.

Seu mal-estar também é evidenciado pelo momento em que ele parece falar diretamente com Julião: “- Um homem, percebe?”. Observa-se que Luís se sente humilhado por não ser reconhecido por seu antagonista, por não provocar medo nele. Ao reafirmar para seu adversário sua condição de “homem”, vemos a marca de sua “virilidade espezinhada” (Candido, p. 53). Ainda assim, tal como observamos anteriormente, aqui não temos evidências de que Julião está consciente da presença de Luís. O travessão no trecho indicado sugere, tradicionalmente, uma marca de discurso direto, apontando que Luís está verbalizando seu enunciado, diferente da predominância do monólogo interior. Todavia, a aparente indiferença com a qual Julião trata as provocações de Luís nos deixa margem para desconfiarmos do ponto de vista apresentado na narração. Posteriormente, as provocações do protagonista persistem, mas percebemos que continuam sendo ignoradas:

-Corre, peste. Porque 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 (Ramos, 2019, p. 254-255).

Luís aparenta irritar-se cada vez mais com a suposta apatia de Julião. Vemos como a tendência de tecer acusações contra seu adversário reaparece. Dessa vez, ele retoma a figura da “datilógrafa dos olhos de gato”, sugerindo que ela também poderia ser uma amante de Julião, embora não tenhamos nenhuma interação entre esses dois personagens na trama. Luís da Silva parece, na verdade, expor suas próprias angústias, sem buscar nelas um lastro de realidade. A “deformação mental” que subverte o mundo exterior, tal como afirmada por Candido (2013), aparece de maneira clara, tendo em vista que a maneira como o trecho passa da digressão mental ao discurso direto aponta para uma confusão entre o que é real e o que é imaginado. Ele se questiona se Julião estaria pensando nas “carícias da moça sardenta”, logo depois, responde em discurso direto: “- Isso não vale nada, Julião Tavares.” Luís parece,

assim, travar um diálogo com Julião, ele imagina haver uma continuidade entre o seu pensamento e a realidade, enquanto Julião nem parece estar cômico de que Luís está ali.

Em seguida, um momento importante antecede o assassinato: Julião para por um momento para acender um cigarro. Este parece ser interpretado por Luís como outro gesto de desprezo, por demonstrar a despreocupação de Julião, que não se importa em parar, justamente naquele momento, para acender um cigarro. Observemos também que o cigarro pode ser visto como um símbolo fálico, assim como as cordas, as cobras da fazenda e os canos da casa (Candido, p. 52), de maneira que seu uso simboliza na cena a posição de superioridade de Julião. Com isso, o gesto evidencia, pela última vez, a comparação entre Luís e seu adversário. Enquanto o protagonista, há poucos momentos, mostrava-se ansioso pela falta dos cigarros, seu antagonista parece ter justamente aquilo que lhe falta: "Faltava-me os cigarros, e aquela parada repentina, a luz do fósforo, a brasa esmorecendo e avivando-se na escuridão, endoideciam-me" (Ramos, p. 255).

A sensação de falta, tantas vezes reforçada através das comparações com Julião, aparece aqui em um momento crucial. Lembremos que momentos antes a vulnerabilidade de Julião diante de Luís estava sendo ressaltada pela narração. No entanto, nesse momento, após se sentir humilhado por não ser notado por Julião, Luís ainda é lembrado, pelo gesto de seu antagonista, que, apesar de sua aparente posição de superioridade momentânea, Julião continua possuindo tudo aquilo que lhe falta: o reconhecimento literário, a apreciação da sociedade, as posses financeiras, as mulheres que ele deseja e, por fim, o cigarro que ele tanto queria. Assim, depois de outro breve momento digressivo, Luís mata Julião.

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baia, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. [...] Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso - e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina (Ramos, 2019, p. 255-256).

A cena do assassinato de Julião retoma uma série de motivos recorrentes na narrativa. Em primeiro lugar, observamos o modo como o narrador-personagem descreve o enforcamento. Em vez de se descrever enforcando seu opositor, Luís descreve o evento como

"absurdo" e "incrível", como se aquele acontecimento não estivesse sob seu controle, algo que ele não planejava fazer e, além disso, seguindo a tendência de não assumir a autoria de suas ações, a narração descreve que "*a corda* enlaçou o pescoço do homem". Ou seja, não foi Luís quem jogou a corda e enforcou Julião, foi *a corda* que o enlaçou, ela é o sujeito da ação.

Ademais, o mal-estar frequente de Luís da Silva por sua condição de impotência diante dos outros aparece aqui de maneira explícita. Luís retoma o sentimento de ser um "homenzinho da repartição" e alguém que "só podia se mexer pela vontade dos outros", incômodo este sinalizado diversas vezes na narrativa. O interessante, porém, é o contexto como eles aparecem na cena do assassinato. Luís pratica seu ato violento contra Julião retomando esses fatos à sua memória, ao mesmo tempo que aparenta sentir prazer pelo que está fazendo, a ponto de se descrever cheio de uma "alegria enorme". Isso nos sugere que Luís associa seu mal-estar por sua condição de impotência à figura de Julião Tavares, como se Julião fosse a causa do que acontecia com Luís.

No entanto, seguindo o ponto de vista narrativo estabelecido pelo próprio Luís, a única "culpa" que podemos atribuir a Julião seria apenas a da traição de Marina, mesmo assim, como destacamos em outros momentos, essa interpretação pode ser contestada. Julião não tem culpa se Luís não é reconhecido nos seus contextos sociais. O que podemos depreender daí é que apenas a comparação com Julião, a percepção (verdadeira ou não) de que seu antagonista tem aquilo que lhe falta, é suficiente para Luís considerá-lo culpado.

Dessa forma, o prazer sentido por Luís no ato do assassinato é o prazer de se ver subjulgando seu antagonista. Assim como, momentos antes, havia reconhecido a posição de inferioridade de Julião, contrariando a lógica comum na narrativa, agora essa nova posição é estabelecida definitivamente. Luís não seria mais o "homenzinho da repartição": não seria a vítima das violências perpetradas pelo seu pai, que lhe afogava no poço da pedra, nem do mestre Antônio Justino, que lhe batia com a palmatória na infância, nem da grosseria do chefe da revisão. Luís não seria mais a vítima das violências, porque ele mesmo era, agora, o perpetrador da violência. Sua posição de vítima impotente é transferida para Julião, trocando de posição com ele, e com isso, de alguma forma, trocando de posição com toda a sociedade que ele julga maltratá-lo: todos agora se tornam "figurinhas insignificantes".

Nesse momento, é importante observarmos o papel que os mecanismos da imagem da corda e da "ótica rasteira do romance" (Paes, 1998) ocupam no processo de vitimação de Julião. Em primeiro lugar, lembremos que um dos momentos centrais em que a imagem da corda aparece é a cena em que o avô de Luís é enforcado por uma serpente. Observamos anteriormente que aquela imagem nos mostra uma figura de autoridade, representante de

poder e status social, sendo subjugada, humilhada por algo que escapa ao seu controle. Em segundo lugar, vimos que a imagem do seu pai morto, deitado, com os pés descobertos, relaciona-se, junto a outros gestos, com a ótica rasteira, sendo uma imagem de morte e impotência a qual é temida por Luís.

No assassinato de Julião, as duas imagens se fundem. Assim como o avô de Luís tinha poder e status social na sociedade agrária em que vivia, Julião Tavares, um bacharel filho de pais ricos, é quem possui o poder e o status na sociedade urbana em que vive Luís. Destarte, a corda que enforca Julião é como a serpente que enforca o avô de Luís, reduzindo uma figura de autoridade à insignificância. Da mesma forma, jogá-lo para baixo, vê-lo "escorregando para o chão", é uma forma de transferir a "ótica rasteira" de Luís para Julião. O medo do protagonista de acabar como o pai é sublimado fazendo com seu antagonista aquilo que ele mesmo temia que acontecesse com ele.

Após uma disputa com Julião, que se debate com a corda que o enforca, Luís finalmente vence seu adversário. Nesse instante, a euforia momentânea de estar com seu inimigo nas mãos dá lugar a uma nova ansiedade a respeito do que fazer com o corpo e como fugir da possibilidade de ser preso. Dessa maneira, Luís toma a decisão de deixar Julião pendurando em uma árvore com a corda enrolado no pescoço:

Julião Tavares podia ficar assim, pendurado a um galho, como um suicida. Acreditariam que ele fosse um suicida? Acreditariam. Não acreditariam. Os jornais fariam escândalo, publicariam o retrato da mocinha sardenta. Um rapaz desvairado, perfeitamente, rapaz desvairado. Desembaracei a mão direita e numa das extremidades da corda fiz um laço. Vinha- e afinal uma resolução (Ramos, 2019, p. 260).

A ideia de pendurá-lo pela corda nos remete à figura de Cirilo de Engrácia, "terrível, amarrado a um tronco, os cabelos compridos ensombrando o rosto, os pés suspensos, mortos" (Ramos, p. 260). Nessa cena, a imagem dos "pés suspensos", a qual remete aos pés descobertos do pai morto, representa uma das imagens rasteiras que indicam fraqueza, imobilidade e impotência. Além disso, embora não haja uma referência explícita no texto, a imagem do enforcado suspenso a uma árvore pode nos remeter, também, à figura de Judas Iscariotes, da tradição cristã. O personagem é retratado pelos evangelistas como aquele que teria traído Jesus, entregando-o aos romanos por trinta moedas de prata. Ao reconhecer o seu erro e sentir remorso, Judas suicidou-se, enforcando-se em uma árvore. Nesse caso, a figura de Julião pode ser identificada como um traidor, sendo objeto de humilhação e escárnio ao ser pendurado como Judas, o arquétipo supremo da traição.

Por último, deixar que as pessoas o vejam como suicida faz com que Luís se livre da culpa pelo assassinato. Da mesma forma como Julião foi o tempo todo julgado por Luís, visto como o traidor, o culpado pelos problemas do protagonista, agora ele será visto, pelas pessoas da cidade, como o culpado por sua própria morte. Em certo sentido, se Julião fosse visto como suicida, teria sido realmente "*a corda que o enforcou*", tal como Luís descreveu anteriormente o momento do assassinato de Julião.

Apesar da aparente vitória de Luís, é importante notar que seu intento não é totalmente realizado. A alegria sentida pelo protagonista no momento do assassinato de Julião, que poderia sinalizar o fim do seu mal-estar com a completa transferência de seu status de "pobre-diabo", é substituída, em seguida, por mais mal-estar. Podemos observar, por exemplo, o momento em que Luís suspende o corpo morto de Julião:

Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava tresvariando? Alucinação. Não queria acreditar que pessoas normais se avizinhassem de mim sossegadamente. Agarrava-me com desespero à corda. [...] 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. [...] O grupo foi-se chegando, passou por baixo da árvore. Uma pessoa bateu em Julião Tavares e resmungou: - "Desculpe." A corda resvalou, recuou uns dez centímetros, com certeza Julião Tavares curvou-se um pouco na escuridão (Ramos, 2019, p. 262).

Observemos que o ato de matar Julião parecia colocar Luís numa posição superior às pessoas de sua cidade, as quais eram vistas agora como "figurinhas insignificantes", como ele mesmo o fora. No entanto, ao pensar nas consequências de seu ato, Luís se vê dependente do olhar de julgamento da sociedade que ele tanto despreza. Isso também é evidenciado pela preocupação que sente ao imaginar a reação de diferentes pessoas do seu convívio social, como Moisés e Pimentel. Mesmo tentando escapar do suposto domínio que essas pessoas têm sobre ele, Luís continua preso a elas. Ressalta-se também a sua condição psicológica deformada, que começa a misturar as imagens do presente, do passado e do futuro. Se antes havia fronteiras nítidas entre as digressões ao passado, seu tempo presente e suas especulações sobre o futuro, agora tudo parece acontecer ao mesmo tempo.

Por fim, o maior exemplo da falha do intento de Luís aparece no momento de seu encontro com o morador de rua. Após deixar o corpo de Julião pendurado na árvore, Luís anda sem rumo tentando afastar-se do corpo morto para não ser reconhecido por ninguém. No meio do caminho, encontra um homem dormindo na rua.

Tentei cruzar as mãos sobre os joelhos mas os dedos feridos endureciam e qualquer contato era extremamente doloroso. Sem nenhum receio, dava as costas ao maloqueiro, escondia a cara instintivamente. As mãos grossas esquecidas nos joelhos pesavam em demasia. Levei-as aos bolsos, senti a ausência dos cigarros e a ausência da corda. - Faz favor de me dar um cigarro? [...] - Ah! Tome lá. Estirei a mão ensangüentada e recebi o cigarro de fumo picado que se desmanchada: - Muito obrigado. [...] Impossível qualquer aproximação. O isolamento em companhia de uma pessoa era mais opressivo que a solidão completa. Parecia-me que aquele homem estava morto. Esta ideia afligiu-me tanto que desejei sacudi-lo, conversar com ele, explicar-me, convencê-lo de que estava agradecido (Ramos, 2019, p. 268-269).

O evento carrega dois momentos importantes. No primeiro deles, vemos que Luís pede um cigarro para o homem. Lembremos que anteriormente o cigarro foi justamente um catalisador da violência de Luís, um símbolo fálico que o fez se comparar com Julião e perceber que seu adversário possui aquilo que lhe falta. O assassinato de Julião, a primeira vista, parecia representar a inversão dos papéis, colocando Julião na posição de subalternidade. No entanto, naquela situação, aquele objeto que indicava a falta de Luís ainda não estava com ele. Mais ainda, até mesmo o morador de rua, alguém em condição pior que ele, possui aquilo que Luís não tem. Ele ainda não está na posição de superioridade que almeja, pois depende de alguém “inferior” a ele para lhe dar aquilo que ele quer.

Assim, vemos que o evento ressalta a condição de isolamento de Luís. Se, ao longo da análise, observamos o mal-estar do personagem por ser ignorado pela sociedade ao seu redor, o assassinato de Julião não parece resolver o seu problema. Enquanto, momentos antes, Luís se encontrava cheio de uma “alegria enorme” por ter conseguido derrotar seu adversário, aqui ele se encontra novamente sozinho. Mesmo as visões da multidão o cercando representam apenas o olhar de julgamento dos outros, isolando-o cada vez mais. Não por acaso, ao ter que se deparar com as consequências do seu crime, a única coisa que Luís consegue concluir, repetindo várias vezes ao longo da seção, é a percepção da nulidade de sua ação: “- Inútil, tudo inútil” (Ramos, p. 259).

2. Do mito irônico ao mecanismo vitimário

Em nossa primeira parte da análise, pudemos observar os mecanismos usados pela narração para reconstituir o assassinato de Julião. Dentre esses mecanismos, podemos destacar: a imagem da corda, a imagem dos pés, as digressões ao passado, as comparações e as formas de negação da autoria das ações. Esses mecanismos se repetem e constituem a maneira como Luís, o narrador-personagem, se recorda do acontecimento. Agora devemos

voltar para nossa questão originária, buscando a causa da violência de Luís da Silva, compreendendo, assim, por que ele assassinou Julião Tavares.

Num primeiro momento, se seguirmos o fluxo narrativo constituído por Luís, podemos ver o caso como um exemplo simples de vingança: sentindo-se traído por Julião e Marina, Luís resolve se vingar matando o traidor. No entanto, uma série de motivos nos levam a desconfiar do ponto de vista do narrador. Em primeiro lugar, essa versão dos fatos não justificaria os mecanismos usados para reconstituir o evento. A traição de Julião não possui uma conexão clara com as lembranças da infância de Luís, nem com as violências que ele sofreu, muito menos com a maneira como ele é tratado pelas pessoas ao seu redor. Contudo, o narrador-personagem faz essa relação. Isso fica evidente, principalmente, na cena do assassinato, quando Luís associa o prazer que sente ao matar Julião com a superação de seu mal-estar.

Em segundo lugar, é importante notar as contradições e lacunas na narração de Luís, observando, por exemplo, as várias acusações feitas sem provas, como a ideia de que Julião “julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres” (Ramos, p. 243). Há também os momentos de contraste entre as ações de Luís e o seu discurso, como sua inquietação com Julião Tavares caminhando despreocupadamente pelas ruas enquanto ele mesmo pretendia assassinar Julião.

Finalmente, as várias digressões de Luís durante o evento deixam claro que ele confunde realidade e fantasia frequentemente, fato este evidenciado pelas pessoas que ele vê passando enquanto suspende o corpo morto de Julião. Desse modo, uma vez que a posição do narrador pode ser contestada, podemos traçar novas hipóteses que nos ajudem a clarificar o evento. Nesse ponto, algumas categorias da teoria de Northrop Frye podem nos ajudar a esclarecer um pouco mais as motivações do protagonista.

Em sua teoria dos modos, Frye retoma uma categoria importante da *Poética* de Aristóteles. Buscando traçar as diferenças na produção poética, Aristóteles diferencia três modos de representação de personagens:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou *melhores que nós, ou piores, ou tais quais* [...], pois é evidente que cada uma das mimesis mencionadas se apoiará nessas distinções, e será diferente na medida em que se mimetizam, nesse sentido, objetos diferentes (Aristóteles, 2015, p. 47-49, grifo nosso).

Utilizando-se da distinção aristotélica, Frye sugere que o uso das categorias "melhores que nós, ou piores, ou tais quais" deve ser entendida não em um sentido moral, como o é usualmente, mas como uma referência ao poder de ação dos personagens.

As palavras de Aristóteles para bom e mau, entretanto, são *spoudaios* e *phaulos*, que possuem um sentido figurado de pesado e leve. Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é o herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer, ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência. As ficções, portanto, podem ser classificadas não moralmente, mas pelo *poder de ação do herói*, que pode ser maior que o nosso, menor ou aproximadamente o mesmo (Frye, 2014, p. 145, grifo nosso).

Assim, Frye distingue os heróis de acordo com o poder que eles possuem para realizar suas ações na narrativa. Em seguida, os três níveis definidos por Aristóteles são ampliados por Frye em cinco níveis diferentes de representação mimética. Para os fins de nosso trabalho, vamos nos ater apenas ao quinto nível: o modo irônico. Observemos a descrição feita pelo autor:

Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso ainda se aplica quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade mais ampla (Frye, 2014, p. 147).

Dessa forma, o herói irônico é aquele que possui um poder de ação inferior ao que uma pessoa comum teria. Consequentemente, suas ações na narrativa são mínimas, o mais comum é que ele seja passivo, de modo a ser sempre aquele que sofre as ações dos outros, mas nunca impõe as suas. Ao contrário do herói do quarto nível, o mimético baixo, sobre o qual “exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência” (Frye, p. 146), o herói irônico é frequentemente submetido a situações demasiadamente ruins e improváveis, acima do que costuma acontecer com pessoas comuns. Nesse sentido, o mal que lhe advém é sempre inevitável, pois não há como fugir dele.

Por vezes, as narrativas de modo irônico desafiam até mesmo nossa suspensão da descrença, pondo seu herói em situações insólitas que escapam ao campo da realidade. Um dos mais célebres exemplos desse recurso pode ser encontrado em *A Metamorfose*, de Franz Kafka, cujo personagem Gregor Samsa, em uma manhã, acorda “metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, p. 7). O personagem é posto, desde o início da narrativa, em uma situação sobre a qual não tem nenhum controle e que determina tudo o que ele poderá fazer ao longo do romance. Além disso, dentre várias situações negativas que podem advir sob a vida

de alguém, ser transformado, sem nenhum motivo, em um “inseto monstruoso” escapa de qualquer matriz de possibilidade que encontramos em nossa experiência, por isso o herói irônico é alguém *pior que nós* (Aristóteles, p. 47, grifo nosso), alguém a quem olhamos “de cima para baixo” (Frye, p. 147).

Outra condição importante do herói irônico definida por Frye é sua posição de isolamento. Em sua teoria dos mitos, Frye compreende que o problema central do herói narrativo é o seu isolamento de uma dada comunidade para a qual ele deseja retornar. Tendo em vista as categorias trabalhadas no capítulo dois, vemos que o herói irônico está ligado ao mito invernal da “fase das trevas” (Frye, p. 21), ao momento da morte do herói e da vitória das forças malignas. Enquanto na comédia (fase da aurora) e no romance (fase do zênite) o herói é reinserido na comunidade no fim da narrativa, na tragédia (fase do crepúsculo) e na ironia, o herói permanece para sempre isolado dela. No entanto, a diferença entre a tragédia e a ironia é a ausência do conceito trágico de *hamartia*: uma obsessão do herói que o leva ao isolamento. O herói irônico, por seu turno, “é apenas alguém que acaba isolado de sua sociedade” (Frye, p. 155), sem que algo feito por ele tenha contribuído para isso.

Assim, podemos perceber que o herói do irônico trágico está sempre colocado na condição de vítima. Ele está sujeito aos eventos que lhe ocorrem e não pode fazer nada além de aceitar a condição de isolamento. Para definir esse estado, Frye define um arquétipo importante para o nosso trabalho: “A figura de uma vítima típica ou aleatória começa, portanto, a cristalizar-se na tragédia doméstica conforme essa última se aprofunda no tom irônico. Podemos chamar essa vítima típica de *pharmakos* ou bode expiatório” (Frye, p. 155). A posição do bode expiatório (*pharmakos*) representa a condição característica da vítima, sob a qual a adversidade aparece independente do que ela faça. Define o autor:

O *pharmakos* não é nem inocente, nem culpado. É inocente no sentido de que aquilo que lhe sucede é muito maior do que qualquer coisa proveniente de uma ação sua poderia ter provocado, como o montanhista cujo grito provoca uma avalanche. É culpado no sentido de que é um membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência (Frye, 2014, p. 156).

Nesse ponto, podemos perceber que a descrição feita por Frye sobre o bode expiatório e o herói irônico se relaciona exatamente com aquilo que José Paulo Paes denominou o “pobre-diabo”, especialmente presente na caracterização de Luís da Silva examinada na primeira parte de nossa análise. Assim como o herói irônico descrito por Frye, Luís está o tempo todo sendo submetido a situações ruins sobre as quais ele não tem controle. Na infância, é afogado pelo pai no poço da pedra, sem poder revidar. Na escola, sofre as

palmatórias do mestre Antônio Justino. Ao sair da fazenda do avô após a morte do pai, é obrigado a dormir na rua. Mesmo após arranjar um emprego público, está sempre obedecendo às ordens do diretor da repartição. Ademais, vê seu noivado com Marina acabar, mesmo tentando comprar tudo aquilo que ela pedia. Observemos como a descrição de Paes a respeito do universo do pobre-diabo se encaixa com as características do bode expiatório:

No mundo burguês do romance, o divino é definitivamente expulso do real, o que corresponde à demonização deste: onde não haja divindade auxiliadora, fica o campo inteiramente livre para a *impedidora*, a divindade demoníaca. Não se trata mais, como no mundo épico, de achar o lugar que cabe ao indivíduo numa totalidade orgânica. Agora, a *incoerência estrutural* do mundo ameaça a serenidade da forma artística e o próprio indivíduo se problematiza (Paes, 1998, p. 49, grifo nosso).

Além disso, podemos comparar, por exemplo, o fato de olharmos para o herói irônico "de cima para baixo" (Frye, p. 147) com a "ótica rasteira do romance" (Paes, p. 45). Vimos anteriormente que Luís sempre se utiliza de imagens ligadas ao chão para se referir a si mesmo, imagens estas que o degradam e acentuam sua condição de impotência, seja se comparando a animais rasteiros, como ratos e baratas, retomando a lembrança do pai morto "deitado com os pés descobertos", enfatizando os sapatos e os pés das pessoas ou através de outros gestos, como a cabeça baixa. Nesse sentido, poderíamos compará-lo ao Gregor Samsa, em sua posição de "inseto monstruoso", com o paralelo de que, assim como Samsa simplesmente se torna um inseto, sem fazer nada que o leve a isso, também Luís se torna um "bichinho abandonado" (Ramos, p. 20) por situações pelas quais ele não é culpado, como a morte do pai.

Por fim, as noções de inevitabilidade e incongruência (Frye, p. 156) também se fazem presentes. Luís nunca aparece como um causador das ações ruins que advêm sobre ele, ao contrário, tudo o que lhe ocorre parece estar sempre "causalmente em descompasso com seu caráter" (Frye, p. 155). Isso parece evidente no relacionamento dele com Marina, visto que Luís, segundo sua própria narração, supria aquilo que era exigido pela noiva, mas ela é que o teria traído e humilhado, sem que ele tenha feito nada para merecê-lo. Já a inevitabilidade pode ser observada especialmente no momento do assassinato de Julião. Recordemos que Luís descreve os seus feitos como inevitáveis e independentes de sua vontade. Ele se descreve seguindo as ordens de um "sargento invisível" e sendo controlado por cordas, aliás, no momento do assassinato de Julião, não é ele quem lança a corda para matar seu adversário, *a corda* é que o enforca. Dessa forma, Luís não é culpado pelo que aconteceu, mas é uma vítima do que o "sargento invisível" o obrigou a fazer. Assim como José Baía, ele estava apenas seguindo ordens.

Todos esses exemplos demonstram que Luís da Silva está sempre colocado na posição de uma vítima passiva, que não tem controle sobre sua própria vida. Ele segue, assim, o arquétipo do bode expiatório, sujeito a um "mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência" (Frye, p. 156). Por ser a vítima expiatória, encontra-se também na posição de isolamento, separado de todos ao seu redor, sem conseguir estabelecer laços sociais e se integrar em uma comunidade. Rejeitado por Marina, escondendo-se de seus poucos amigos por lhes dever dinheiro, sem conseguir o reconhecimento que almeja como escritor, resta-lhe apenas flunar pelas ruas, nos bondes e nos cafês, na posição de um observador distante que não pode participar dos eventos. Como sintetiza Antonio Candido:

Não há saída. O judeu Moisés prega a revolução social e distribui boletins. Nada, porém, penetra a opacidade das vidas pequeno-burguesas, inacessíveis à renovação e tropegamente aferradas à migalha. A filosofia de Angústia pressupõe, além do nojo, a *inércia*, amarela e invicta (Candido, 2013, p. 50, grifo nosso).

Com isso, podemos perceber que uma das questões centrais do romance é justamente o problema do *poder de ação* de Luís da Silva. Sendo um bode expiatório, ele é um personagem impotente, está sempre fracassando em todos os seus intentos, nunca consegue aquilo o que quer. Podemos observar isso lembrando do papel que teve o cigarro nos momentos finais antes da morte de Julião: depois de ter perdido Marina para seu adversário, até mesmo o cigarro que ele tanto queria naquele momento estava nas mãos do seu antagonista. Esse conflito entre o querer e a impossibilidade de o realizar é central para compreendermos as motivações de Luís. O objetivo do protagonista é justamente superar sua condição de pobre-diabo, deixar de ser o bode expiatório, tendo o poder de ação.

Essa visão da motivação de Luís contrasta com aquela primeira versão que apresentamos para explicar a sua violência contra Julião, aquela que interpreta o assassinato de Julião como somente um ato de vingança individual de Luís por ter perdido Marina. Entendemos que há mais questões envolvidas no ato do protagonista, e que a questão do poder de ação é central para isso. Em um primeiro momento, poderíamos pensar que Marina é o principal objeto de desejo de Luís, tendo em vista que é o fim de seu relacionamento que desencadeia os problemas vistos ao longo do romance. No entanto, devemos observar que Luís aparenta ter pouco interesse propriamente romântico por Marina. Ao descrevê-la, destaca apenas partes do seu corpo, como coxas, nádegas e quadris. Descrevendo as conversas que tinha com ela, Luís afirma que não diziam nada e que Marina era "frívola, incapaz de agarrar uma ideia" (Ramos, p. 49). Mesmo quando estava noivo, Luís recorda-se apenas dos encontros íntimos que tinham nos canteiros do seu jardim: "baixava-me, agarrava-lhe a orla

da camisa, beijava-a, mordida-a. Isto me dava um prazer muito vivo" (Ramos, p. 88). Em nenhum momento, Luís destaca algo positivo sobre Marina que não seja de caráter apenas sexual. Por fim, ao refletir sobre o fim do relacionamento, Luís pensa acerca do quão diferente seria se Marina tivesse simplesmente terminado o noivado:

Por que foi que aquela criatura não procedeu com franqueza? Devia ter-me chamado e dito: - "Luís, vamos acabar com isto. Pensei que gostava de você, enganei-me, estou embeçada por outro. Fica zangado comigo?" E eu teria respondido: - "Não fico não, Marina. Você havia de se casar contra a vontade? Seria um desastre. Adeus. Seja feliz." Era o que eu teria dito. Sentiria despeito, mas nenhuma desgraça teria acontecido (Ramos, 2019, p. 113).

Percebe-se, assim, que Luís teria considerado terminar o relacionamento com naturalidade, sem aparentar tanta tristeza pelo ocorrido. Ressalte-se também que o relacionamento durou pouco tempo, não havia intimidade o bastante entre Luís e Marina para que ele se sentisse tão despeitado pelo acontecimento. Propomos, então, que a razão para a ira de Luís não é apenas o fim do relacionamento, mas a perda da *posse* de Marina. Mais que isso, ele perdeu Marina para Julião Tavares, com quem já tinha certa antipatia.

Essa perda é acentuada quando Luís descobre que Marina estava grávida de Julião. Observemos que, apesar dos encontros íntimos que tinham no jardim, não há registros de que eles tiveram relações sexuais. Às tentativas de Luís, Marina cobrava a formalização do pedido de casamento e “defendia a virgindade com unhas e dentes” (Ramos, p. 88). No entanto, mesmo sem estarem casados, Marina engravidou de Julião, indicando que ele conseguiu dela algo que Luís não pode obter. Dessa forma, além das diferenças sociais entre os personagens, retomadas frequentemente através das comparações, a gravidez de Marina mostra o poder de Julião acima da impotência de Luís. Enquanto seu adversário tinha acesso pleno ao corpo que antes lhe dava prazer, restava a Luís apenas a posição de um *voyeur*, escutando Marina tomar banho ao lado de sua casa (Ramos, p. 177). Com isso, a falta de poder de ação de Luís é evidenciada, enquanto a superioridade de Julião é afirmada, de modo que o verdadeiro objeto de desejo de Luís não é propriamente a Marina, mas o poder.

No entanto, embora compreendamos a importância que a questão do poder de ação tem na narrativa, isso ainda não é suficiente para elucidar nossa questão principal. Podemos concluir que Luís almeja superar sua posição de impotência, ele deseja ter poder, mas não está claro como ele poderia alcançar seu objetivo assassinando Julião Tavares. Ainda que o fato de Julião ter conquistado Marina seja um exemplo da impotência de Luís, percebemos que sua fraqueza é evidenciada também pelos outros contextos em torno dele, ambientes com os quais Julião não se relaciona. Nesse momento, podemos retomar a exposição que fizemos no

segundo capítulo a respeito da teoria do desejo mimético, de René Girard, central para entendermos a natureza da violência humana, em especial, no caso de Luís da Silva e Julião Tavares.

Segundo a teoria girardiana, o desejo humano nunca é autônomo, mas é sempre mediado pelo desejo do outro (Girard, 2009). Dessa forma, se o objeto de desejo de Luís da Silva é o poder, é necessário que encontremos o mediador desse desejo. Para isso, podemos observar as imagens de poder e autoridade que Luís possui através de dois recursos usados durante a reconstituição do assassinato de Julião Tavares: as digressões à infância e as comparações. Lembremos que as reminiscências da infância, comuns em todos os momentos das seções analisadas, permitem “elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade” (Candido, p. 26) e servem como uma superfície de contraste com a qual Luís compara o seu presente. Nesses momentos, as figuras do avô e do pai se fazem especialmente presentes. Contudo, entre essas duas figuras centrais, há uma importante diferença: enquanto a figura do avô representa um homem de autoridade, ativo, senhor de terras, fruto do patriarcalismo rural do período monárquico, o pai de Luís representa uma figura passiva, inerte em quase todos os momentos, fruto da decadência da sociedade rural da primeira república.

Essa observação nos dá uma pista a respeito do que Luís considera ser alguém que possui poder. Não por acaso, a comparação com o avô é uma das formas recorrentes de acentuar a sua própria impotência:

- Chegue mais cedo amanhã, seu Luís. E eu chego. - Informe lá, seu Luís. E eu informo. *Como sou diferente de meu avô!* Um dia um cabra de Cabo Preto apareceu na fazenda com uma carta do chefe. [...] Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva soletrou o papel que o homem lhe deu e mandou Amaro laçar uma novilha. O cabra jantou, recebeu uma nota de vinte mil-réis, que naquele tempo era muito dinheiro, e atravessou o Ipanema, tangendo o bicho. [...] Quando a polícia de padre Inácio caiu, o delegado prendeu um cangaceiro de Cabo Preto. O velho Trajano subiu à vila e pediu ao doutor juiz de direito a soltura do criminoso. Impossível. Andou, virou, mexeu, gastou dinheiro com habeas corpus - e o doutor duro como chifre. - Está direito, exclamou Trajano plantando o sapatão de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz. No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia (Ramos, 2019, p. 32-33, grifo nosso).

O exemplo narrado por Luís, como outros repetidos na narrativa, mostra o contraste entre o protagonista e seu avô: enquanto Luís recebia ordens dos outros, o velho Trajano é quem ditava as ordens. Assim, podemos perceber que seu avô assume a posição de *mediador do desejo* de Luís, sendo a imagem ideal do que ele gostaria de ser, do tipo de homem que ele gostaria de ter se tornado. É, portanto, o outro a quem Luís imita e direciona seus objetos de

desejo. Esse ideal é reforçado por outros personagens que partilham o mesmo estereótipo de virilidade e força, como o cangaceiro José Baía, de quem Luís se recorda durante a perseguição final a Julião Tavares. No entanto, o pai de Luís assume a posição exatamente oposta, sendo aquilo que Luís não quer se tornar, mas que se vê fadado a repetir, tendo em vista sua recorrente posição de impotência.

Partindo da nomenclatura girardiana, vemos entre Luís e seu avô um tipo de mediação *externa*. Assim como o exemplo de Dom Quixote e Amadis de Gaula, ou das heroínas dos romances de Emma Bovary, o velho Trajano viveu em um momento histórico diferente de Luís. Com isso, a relação de mediação não pode produzir conflitos, visto que não há contato entre o mediador e o sujeito desejante. No entanto, isso não significa que tal relação não produza efeitos negativos em Luís. O ideal de poder simbolizado pelo avô entra em choque com a falta de condições materiais concretas para a realização desse ideal na vida de Luís. O contraste social entre esses dois personagens é claro. Sendo um proprietário de terras em um regime escravagista, o velho Trajano tinha poder sobre todos que estavam sob sua tutela, incluindo os escravos. Enquanto Luís, um simples funcionário público, que não tem os mesmos benefícios materiais que tinha Trajano, é obrigado a sobreviver de sua parca remuneração, estando sempre sob as ordens de outros.

Essa condição faz com que Luís tenha uma visão idealizada do passado, como uma época na qual os problemas do presente não existiam, uma época de “inocência” e “refúgio” (Ramos, p. 24). Um exemplo disso pode ser encontrado em um dos momentos de diálogo entre Luís e seu Ramalho, pai de Marina:

- Não se case, seu Luís. Casamento é buraco. O mundo está perdido. - Isso é por causa do cinema, seu Ramalho. O senhor nunca vai lá. É feliz. Nem calcula as sem-vergonhezas que há na tela. Seu Ramalho baixava a cabeça, pensativo: - Deve ser também por falta de religião. - É. Deve ser por isso. [...] - O cinema é o diabo, seu Ramalho. O senhor não imagina. São uns beijos safados, língua com língua, nem lhe conto. Provavelmente as moças saem de lá esquentadas. - Devem sair, concordava seu Ramalho. Por isso há tanta gente de rédea no pescoço. - Que rédea! Hoje não há rédea. Um sujeito corre atrás de uma saia, pega a mulher, larga, pega outra, e é aquela garapa. - Safadeza. - É. É tudo safadeza. Antigamente essa história de honra era coisa séria. Mulher falada não tinha valia. - Nenhuma, exclamava seu Ramalho, cansado, tossindo. E eram vinganças medonhas. - Vinganças horrorosas, bradava eu excitado (Ramos, 2019, p. 142).

Observemos que, para Luís, o cinema, arte bastante representativa da modernidade, era a causa do “mau comportamento” das mulheres de seu tempo. O “antigamente” é contrastado com sua época e visto como um momento no qual a suposta imoralidade não existia. Além disso, a referência de seu Ramalho às vinganças de seu tempo produzem excitação em Luís. Esse exemplo demonstra uma tendência que também pode ser percebida

na primeira parte da nossa análise: cada vez que o passado é comparado com o presente, mais o mal-estar de Luís aumenta. Por isso, enquanto persegue Julião, Luís se recorda dos homens armados na fazenda do seu avô, de José Baía contando suas histórias e das festas de São João da sua infância. A comparação com o passado, especialmente com as figuras de autoridade de seu imaginário (o velho Trajano e José Baía) revela sua impotência por não conseguir atingir esse ideal. Com isso, sua inconformidade com o tempo presente aumenta e o seu conflito interior é estabelecido.

Sem conseguir o seu objeto de desejo, Luís torna-se “um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação” (Candido, p. 47). Marcado constantemente por esse conflito, o protagonista parece encontrar prazer e compensação na violência, através das histórias violentas de sua infância e dos casos de vingança de seu Ramalho. Percebamos como ele sente excitação ao ouvir as histórias de seu sogro, como pensa em figuras bélicas (Ramos, p. 10) e associa as imagem de cordas a formas de enforcamento. Destarte, Luís parece movido por uma violência inextinguível, cuja escalada em sua consciência é evidenciada de forma cada vez mais frequente.

Se retomarmos as observações iniciais de Girard sobre a natureza da violência, em seu livro *A Violência e o Sagrado*, recordaremos as duas proposições centrais que fundamentam sua teoria do sacrifício: 1º) uma vez suscitado, o desejo pela violência perdura, de modo que é mais fácil instigá-lo do que abrandá-lo; 2º) se o desejo violento não puder se exaurir no objeto que o instigou, ele deverá encontrar uma vítima substituta, uma válvula de escape que possa sublimar esse desejo (Girard, 2008). Assim, observando o perfil que traçamos de Luís da Silva, percebemos que o conflito gerado entre o desejo pelo poder contrastado com sua impotência, mediado pelo conflito mimético com a imagem do avô, instiga seu intento por uma resolução violenta para seu mal-estar. Percebemos que ele está sempre com ódio, mas não vemos um objeto específico para o qual ele o dirige. Vemo-lo falar mal das mulheres, do cinema, da política, das ruas da cidade, dos seus amigos próximos e de vários outros aspectos da sociedade ao seu redor. Dessa forma, seu impulso violento parece sempre disperso e não consegue exaurir-se, exigindo, segundo as proposições de Girard, uma vítima alternativa que sirva de válvula de escape para sua violência. É aqui que nos voltamos à imagem do bode expiatório.

Embora a reconstituição da narração nos oriente a ver Luís da Silva através do arquétipo do *pharmakós*, nossa hipótese principal é que, no momento do assassinato, Julião Tavares é quem se torna o bode expiatório, sendo a válvula de escape através da qual a violência de Luís, outrora dispersa, é condensada e transferida para um mesmo objeto. Os

recursos usados pela narração para reconstituir o evento encobrem a origem da violência de Luís, colocando-o na posição de vítima passiva, servem, assim, como parte do mecanismo vitimário, por meio do qual a culpa pelo evento é transferida para o próprio Julião. Dessa forma, Julião não é assassinado apenas por ter traído Luís e conquistado Marina, mas por ser o bode expiatório para quem Luís transfere violentamente o seu mal-estar. A partir disso, podemos examinar as características do bode expiatório, buscando observar sua presença na relação entre Luís e Julião.

Como expusemos no segundo capítulo, o bode expiatório surge na teoria de Girard como um modo de compreender o sacrifício nas culturas primitivas, pensando nas consequências que o caráter destrutivo do processo mimético poderia ter naquelas sociedades. O *pharmakós* surge em contextos de crises sociais, quando não há meios de diferenciação entre as pessoas. Sem a existência de tabus, hierarquias e interditos, a sociedade se torna mais horizontal, de maneira que as relações miméticas sejam *internas*: os mediadores do desejo não são pessoas distantes, pois estão num mesmo plano ontológico do sujeito desejante. Dessa forma, isso gera conflitos que contagiam todos os membros da comunidade e ameaçam a sua existência. É para que a comunidade seja preservada da violência fundamental que surge o bode expiatório. A violência que estava espalhada e dispersa entre todos é concentrada num só objeto através do sacrifício, restabelecendo a paz e o consenso entre os membros da comunidade.

Esse mesmo processo que ocorre num plano coletivo é repetido em um plano individual na relação entre Luís e Julião. Vimos que o mediador do desejo principal de Luís da Silva é o seu avô, o velho Trajano, primeiro modelo de poder e autoridade que ele tem em mente. Contudo, sendo uma relação externa, não é possível que haja conflito entre eles, o conflito de Luís é apenas interior, não pode assumir formas violentas em um plano concreto. Ao observarmos a relação entre Luís e Julião, porém, vemos uma inversão nessa dinâmica. Luís e seu antagonista são figuras próximas, pertencentes a um mesmo período histórico e um mesmo plano ontológico. Além disso, há outras relações entre eles: frequentam os mesmos círculos sociais, moram numa mesma cidade, possuem amigos em comum e ambos escrevem para os jornais. Dessa forma, o antagonismo que antes era *externo* agora possui um correspondente *interno*, de modo que a distância entre os personagens está “suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra” (Girard, p. 33).

Apesar de sua proximidade, o contraste social entre eles é nítido desde o momento em que eles se conhecem. Enquanto Luís da Silva é pobre, Julião Tavares provém de uma

família rica, “negociantes de secos e molhados, donos de prédios” (Ramos, p. 55). Enquanto Luís escreve artigos por obrigação, sem receber um maior reconhecimento, Julião era elogiado nos jornais (Ramos, p. 54). Tais contrastes irritam Luís e provocam uma relação conflituosa com Julião:

Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficamos 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. Além disso Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca. [...] Diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer (Ramos, 2019, p. 60-61).

Assim, observa-se que Julião possui exatamente aquilo que falta a Luís desde o início, da mesma maneira como demonstramos nas cenas analisadas anteriormente, em que a comparação entre os modos de se sentar e o uso do cigarro por Julião acentuam o contraste. Dessa forma, o paralelo entre os personagens, evidenciado pelas constantes comparações, demonstram a relação conflituosa de Luís por seu antagonista, ainda que tal relação não seja evidenciada através de gestos específicos, apenas pelos monólogos do protagonista. Uma vez que Julião passa a frequentar a casa de Luís, tornando-se mais próximo do personagem, é impossível, seguindo o pensamento de Girard, que o conflito mimético não se desenrole. Com isso, podemos comparar a relação de Luís e Julião com a do narrador anônimo de *Memórias do Subsolo* e seus colegas de escola. Como no romance de Dostoiévski, a ojeriza de Luís é uma tentativa de repudiar “os laços da mediação” (Girard, p. 34) que existe entre eles, motivada pelo obstáculo que seu adversário constitui na realização de seus desejos. Através disso, conseguimos entender, por exemplo, porque o protagonista se sentiu tão ofendido por não ser percebido por Julião enquanto o perseguia na estrada. Apesar do ódio que sente pelo antagonista, Luís parece querer ser reconhecido por ele.

Todavia, o ponto culminante desse contraste se dá, como já observamos, na relação com Marina. Conseguir conquistar Marina, podendo oferecer tudo o que ela queria e ainda relacionando-se sexualmente com ela, demarca definitivamente a posição de superioridade de Julião. Nesse ponto, podemos perceber o paralelo entre ele e o velho Trajano. Ambos são figuras de poder e autoridade em seus respectivos momentos históricos, e é em comparação com ambos que Luís reconhece sua fraqueza. A conexão entre Luís e seu avô, porém, ocorre apenas em um nível imaginário, visto que Luís se relaciona apenas com uma imagem construída por suas lembranças esparsas de infância, enquanto sua relação com Julião é

próxima e real. Por isso, ele se torna uma imagem mais vívida do fracasso de Luís diante da sociedade. O conflito entre o ideal de Luís e sua impossibilidade material de realizá-lo, antes restrito a um nível meramente psicológico, ganha agora um contorno concreto, encontrando alguém que realiza materialmente esse ideal impossível para Luís. Aquilo que o protagonista não consegue ter, seu opositor tem.

Ainda assim, quando retomamos a cena do assassinato de Julião percebemos um excedente de violência que ultrapassa o conflito entre os dois personagens. Destacamos anteriormente que Luís se recorda de vários outros momentos de humilhação que não se relacionam concretamente com Julião: “Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça” (Ramos, p. 255-256). Porém, é o ato de assassinar Julião que indica a Luís uma forma de superar sua condição de humilhação, de modo que ele pode até dizer, naquele momento, que “o homenzinho da repartição e do jornal” não era ele. Matar Julião, para Luís, não era apenas uma forma de resolver seu conflito imediato com ele, mas de resolver, através dele, todos os outros conflitos que se acentuaram ao longo da narrativa.

Com isso, podemos perceber o mecanismo do bode expiatório em operação. Em seu estudo sobre o sacrifício, Girard argumenta que “a imolação de vítimas animais desvia a violência de certos seres que se tenta proteger, *canalizando-a* para outros, cuja morte pouco ou nada importa” (Girard, p. 13, grifo nosso). O objetivo do bode expiatório é o de “ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar” (Girard, p. 15). Da mesma forma, o assassinato de Julião Tavares *canaliza* uma violência demasiada, antes dispersa através de objetos distintos, em um mesmo objeto para o qual a violência é lançada. O desejo violento que consumia sua consciência, incapaz de se realizar de fato, encontra em Julião uma válvula de escape. Porém, enquanto nos sacrifícios a violência é lançada sobre um ser para proteger outros, a violência de Luís é lançada contra Julião para proteger a si mesmo: incapaz de admitir o fracasso ao qual está fadado, prefere atribuí-lo a outrem, culpando-o por seus próprios problemas.

Para isso, há um processo de *transferência de culpa*, através do qual a vítima sacrificada recebe a culpa de todos os membros da comunidade, e por eles sofre as punições que eram devidas. Na cerimônia judaica do Yom Kippur, por exemplo, antes que o bode expiatório fosse expulso do ajuntamento e entregue a Azazel, o sacerdote deveria pôr as mãos sobre o bode e confessar “sobre ele todas as faltas dos israelitas, todos as suas transgressões e todos os seus pecados” (Bíblia, Lv, 16, 21). Dessa maneira, há uma identificação entre a

vítima expiatória e a culpa da comunidade. Somente depois desse momento o bode é expulso, levando consigo o pecado de todos. Semelhantemente, percebemos que Julião recebe diversas acusações ao longo da narrativa, de modo que sua caracterização, feita por Luís, nos leva a considerá-lo tão culpado quanto os outros: ao possuir tudo aquilo que falta a Luís, seu antagonista o humilhou como todos os outros também o fizeram.

Destarte, as falsas acusações feitas a Julião são fundamentais para o mecanismo vitimário, pois através delas ele se torna apto para ser sacrificado. Nos rituais sacrificiais, era comum que as vítimas recebessem uma miríade de acusações que as tornassem culpadas pelos crimes da comunidade, como o parricídio, estupro, regicídio, bestialidade e incesto. Girard explica o raciocínio por trás desse processo, observando a prática entre os chukchi:

Incluindo o próprio culpado de qualquer represália, os chukchi procuravam não cair no círculo vicioso da vingança. Querem embaralhar um pouco as pistas, mas não demais, pois não pretendem anular a significação primordial do seu ato, que é uma resposta ao assassinato inicial, um verdadeiro pagamento da dívida contraída por um dos seus. Para apaziguar as paixões suscitadas pelo assassinato, é preciso opor-lhe um ato que não pareça demais com a vingança desejada pelo adversário, mas que tampouco seja excessivamente diferente dela (Girard, 2008, p. 40).

O que Girard observa nesse parágrafo são os mecanismos através dos quais os chukchi evitavam a vingança. Uma vez que o contágio da violência deve ser impedido, a violência causada pelo assassinato, que deveria vir sobre o assassino, é desviada para um outro objeto. No entanto, para que esse desvio dê certo, é preciso que ele seja razoável para os participantes da comunidade: a vítima não pode ser acusada exatamente da mesma coisa que o assassino originário, mas não pode ser acusada de algo muito diferente. Da mesma forma, ao citar as várias humilhações que sofreu, Luís demonstra estar minimamente consciente a respeito da origem verdadeira de sua raiva, contudo, para que o assassinato de Julião faça sentido, é preciso que venha sobre ele acusações análogas. Lembremos que nos momentos destacados na primeira parte da análise, Luís o retrata sempre como uma figura arrogante, aproveitadora e falsa. Mesmo os elogios feitos a Julião pelos jornais não eram justificados, visto que ele “não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram” (Ramos, p. 53). Em termos morais, Julião sentia-se “dono” das mulheres e houvera “deflorado meninas pobres”. Ademais, a acusação de que Julião estava flertando com Marina quando o encontrou em sua casa (Ramos, p. 96) parecia confirmar o perfil traçado anteriormente por Luís, isso também seria confirmado em seguida, quando Julião e Marina se relacionam e têm um filho.

Se essas acusações fossem verdadeiras, provar-se-ia que Julião fizera mal, não somente a Luís, mas a outras pessoas da cidade. Seu opositor seria mais um exemplo das pessoas que o humilharam, maltrataram e subalternizaram. Assim, sua morte seria justificada.

Todavia, como argumentamos anteriormente, o ponto de vista do protagonista não é confiável e suas acusações devem ser colocadas sob suspeita. Nos termos da teoria girardiana, isso faz parte do processo de racionalização da violência que constitui o sacrifício. A violência é irracional, desarrazoada, mas o mecanismo vitimário administra esse impulso, concedendo-lhe uma razão de ser (Girard, 2008). Para isso, é importante que o sacrifício faça sentido e que a vítima escolhida seja a adequada para ser sacrificada. Da mesma forma, no caso de Julião, é preciso que Luís elabore motivos para seu ato. Dessa maneira, vemos um processo de racionalização em curso, que parece justificar o que ele fez com Julião: é preciso que o antagonista seja culpado por alguma coisa para que possa ser assassinado.

Além disso, essa origem primária da violência deve ser encoberta pela narração. Nesse momento, podemos observar as diversas estratégias usadas pelo narrador-personagem para mascarar a autoria dos seus atos. Para isso, Luís constrói as imagens de inevitabilidade e incongruência (Frye, p. 156) que citamos há pouco. Recordemos, momentos antes do assassinato, quando ele se comparou a um boneco movido por uma corda, temeu que as árvores enforcassem Julião com seus cipós, sentiu que seu opositor dependia dele e, por último, fez da corda o sujeito que enforcou seu antagonista. Assim como as acusações, o modo como Luís descreve o evento esconde sua culpa pelo ocorrido. Tal como a descrição do bode expiatório feita por Frye, Luís constrói uma narrativa em que ele é a vítima nos eventos narrados, alguém que age despropositadamente, fruto de acontecimentos fortuitos e inevitáveis. Dessa maneira, a origem desarrazoada da violência é encoberta e racionalizada em uma narrativa que tenta justificar o assassinato de Julião. Além disso, a construção narrativa de Luís encobre também o paralelo entre a ação dos personagens, visto que muitas ações de que ele acusa Julião são perpetuadas por si mesmo. Ele acusa o seu antagonista de se sentir superior a todos, mas é o próprio Luís que age como se o fosse, ele julga o seu tempo presente como imoral, julga as mulheres de seu rua, julga os transeuntes que encontra pelos lugares e julga o próprio Julião. Apesar de descrever sua impotência, fraqueza e inferioridade várias vezes, nunca consegue se admitir culpado por nada que faz, culpa a todos que convivem ao seu redor, embora somente ele seja de fato culpado por um crime.

Nesse ponto, podemos comparar a estratégia de Luís ao discurso religioso que fundamenta os rituais. Assim como as culturas primitivas atribuíam a origem de sua violência à ira dos deuses, que precisava ser saciada, Luís atribui a responsabilidade de seu crime ao “sargento invisível”. Há uma lógica de evocar uma entidade abstrata para fundamentar seu ato. De modo semelhante, devemos lembrar da importância da construção do mito como uma forma de dissimulação da violência, tal como afirmado por Girard, pois, ao construir sua

narrativa seguindo a estrutura de um mito irônico, construindo em torno de si o arquétipo de um *pharmakós*, o narrador-personagem se nega a enunciar diretamente seu intento e encobre a origem de sua ira.

Com isso, uma vez que a vítima seja considerada culpada e a origem da violência seja dissimulada, ela se encontra apta ao sacrifício. Desse modo, é importante observarmos os meios usados por Luís para cometer o assassinato, pois eles indicam o processo de transferência e condensação da violência em curso desde o início da perseguição a Julião, referimo-nos aqui à imagem das cordas e à imagem dos pés. Lembremos que enquanto as cordas são símbolos fálicos indicadores de morte, violência, controle e recalçamento de desejos, sendo associada ao avô enforcado pela cobra, os pés estão associados à ótica rasteira do romance, remetendo à subordinação, fraqueza e imobilidade, estando ligada à lembrança do pai morto com os pés descobertos. A repetição desses dois significantes na trama sinaliza o mal-estar de Luís da Silva, seja através dos diversos objetos que remetem a cordas, das lembranças de Cirilo de Engrácia, das imagens e gestos que remetem ao chão ou das lembranças do pai morto. Em ambos os casos, os significantes demarcam a condição de pobre-diabo de Luís: ele está sempre sendo controlado por alguém, "era um trouxa, um infeliz, *amarrado*" (Ramos, p. 254, grifo nosso), só podia se "mexer pela vontade dos outros" (Ramos, p. 255), estava sempre obedecendo ordens, sempre com a cabeça baixa diante dos superiores. Dessa forma, ambos representam a condição que Luís deseja superar. Não por acaso, os dois significantes estão presentes durante a morte de Julião Tavares.

Durante o momento do assassinato, é com uma *corda* que Luís decide enforcar o seu antagonista, lançando-o para "o *chão* coberto de folhas secas" (Ramos, p. 256, grifo nosso), desse modo, vemos tanto a presença da imagem das cordas, no modo usado para matar Julião, quanto da imagem dos pés, na escolha de jogá-lo ao chão. Essas escolhas não nos parecem despropositadas. Naquele ato, as duas imagens se fundem, de modo que toda a angústia e mal-estar do protagonista se concentram em um único gesto. No entanto, ao realizar esses dois indicadores simbólicos de violência em Julião, Luís troca de posição com o seu antagonista. Enquanto era ele que antes estava amarrado, humilhado e inferiorizado pela sociedade, agora era Julião que estava sendo amarrado. Da mesma forma, enquanto Luís andava de cabeça baixa, imóvel como o pai morto, agora era Julião que estava sendo imobilizado e baixado ao chão. A violência dispersa que Luís não poderia lançar contra todos que o humilharam estava sendo lançada agora sobre seu adversário: a culpa do pai que o mergulhava no poço, do mestre Antônio Justino que nele batia, do sargento que berrava e da grosseria do chefe são *transferidas* para o antagonista, de modo que seu assassinato é visto

como um modo de expiar a culpa de todos que o humilharam. Na morte de Julião, Luís não se vinga apenas por Marina, ele está se vingando de todos quanto o rebaixaram e tentaram controlá-lo, usando, para isso, os instrumentos dos seus algozes, representados pelo significante das cordas e dos pés. Com isso, Luís pode superar sua condição de pobre-diabo, exercendo o poder sobre Julião.

Assim como indicamos anteriormente, a corda que enforca Julião é a realização do ideal simbólico da cobra que enforcou o seu avô. Como a cobra, a corda reduz uma figura de autoridade à subalternização, demonstrando sua fraqueza e vulnerabilidade. As imagens das cordas e dos pés, nesse contexto, são os sinais dessa transferência, os meios através dos quais Luís inverte sua posição de subordinação, fazendo com seu antagonista aquilo que ele sente que está sendo feito consigo. Por isso aquele ato o enche de um "prazer enorme", pois ali ele condensa toda a sua violência, todo o mal-estar disperso contra tantas pessoas diferentes, lançando-a em um só objeto sacrificável, uma só vítima que representa todos que o maltrataram. A condição de fraqueza e imobilidade que Luís teme em seu imaginário, remetendo especialmente à figura paterna, é realizada concretamente em seu antagonista.

O gesto final da vitimação acontece com o enforcamento, quando Luís suspende o corpo morto de Julião em uma das árvores do local. O ato de ser pendurado em uma árvore remete à morte de Cirilo de Engrácia, cuja lembrança sintetiza os dois significantes principais investigados em nossa análise: a corda que o pendura na árvore e "os pés, suspensos, com os dedos quase tocando o chão" (Ramos, p. 234). Com isso, Luís planejava que as pessoas interpretassem o que aconteceu com Julião como um suicídio, de modo que a sua culpa pelo assassinato fosse encoberta. Lembremos que esse mesmo mecanismo estava presente nos protocolos dos rituais primitivos em relação aos métodos do assassinato, quando se entendia que a vítima deveria ser morta de uma forma em que ninguém, exceto ela mesma, fosse responsável por sua própria morte (Girard, 2008). Uma vez que Julião fosse um suicida, essa seria a imagem que todos teriam diante do evento. Dessa forma, o enforcamento é o gesto que marca a transferência definitiva da culpa sobre Julião e seu consequente isolamento. Assim como o sacrifício, segundo a interpretação girardiana, era uma forma de restabelecer uma concórdia na sociedade, é através do sacrifício de Julião que Luís busca ser reinserido na sua comunidade, conforme o itinerário do herói descrito na teoria de Frye, alcançando a posição de homens como o seu avô e José Baía, homens fortes e detentores do poder. Ao ser suspenso sobre o chão, Julião se encontra finalmente isolado, separado da comunidade por sua morte. Seus pés suspensos não poderiam mais tocar o mundo humano, não estariam mais imersos na comunidade. Luís o vencera, isolando-o para sempre.

No entanto, sendo ainda um herói irônico, a morte de Julião não garante a Luís sua re inserção na comunidade originária. Percebemos isso na cena seguinte, quando Luís encontra o morador de rua e pede a ele um cigarro. Luís continua sem ter aquilo que lhe falta, continua isolado, mesmo na presença de alguém. Se lembrarmos das quatro fases do herói descritas no capítulo dois, perceberemos que o protagonista permanece preso na fase invernal, incapaz de ascender e ultrapassar sua condição. É possível considerarmos que o assassinato não seja real, tendo em vista a forma confusa do relato e sua mistura de elementos reais e fictícios. Ainda assim, o mecanismo do bode expiatório se faz presente, tendo em vista que a culpa é transferida para Julião e a saída violenta é considerada. Contudo, se esse for o caso, demonstra-se mais uma vez o fracasso e impotência de Luís. Por outro lado, mesmo que o assassinato seja factível, o fato é que Luís continua isolado e impotente, de modo que seu intento, mais uma vez, fracassou. Sua violência não conseguiu fazê-lo superar a condição de pobre-diabo, ele permanece sozinho, fadado a reviver suas lembranças.

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de nossa pesquisa, conseguimos investigar a relação violenta de Luís da Silva contra Julião Tavares, pondo em questão quais teriam sido as suas motivações para recorrer ao assassinato no final da trama. Com a teoria de Northrop Frye, percebemos que os mecanismos usados pelo narrador-personagem para reconstituir o assassinato de Julião deslocam o mito irônico do *pharmakós*, construindo um cenário em que a morte de Julião é inevitável, causada por circunstâncias fortuitas. Em seguida, através da teoria girardiana do bode expiatório, desafiamos o ponto de vista apresentado pela narração, mostrando que Julião Tavares se apresenta, na narrativa, como o verdadeiro bode expiatório, tendo sua morte justificada pelo discurso do narrador. Com isso, conseguimos responder a pergunta inicial que fundamentou nossa busca, encontrando as motivações do ato de Luís.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 1 ed. Trad Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém - Nova edição, revista e ampliada 3. imp. São Paulo: Paulus, 2004. 2206p.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. 6 ed. Trad Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Coleção Clássicos Abril, vol 3. São Paulo: Abril, 2010.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. 1 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *Anatomia da Crítica: Quatro Ensaio*s. São Paulo: É Realizações, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

GIRARD, René. *A violência e o Sagrado*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.

GOLSAN, Richard J. *Mito e Teoria mimética: introdução ao pensamento girardiano*. São Paulo. É Realizações, 2014.

JOHNSEN, William A. *Violência e Modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. São Paulo: É Realizações, 2011.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 93 ed. São Paulo: Editora Record, 2019.

PAES, José Paulo. *O pobre diabo no romance brasileiro*. Novos Estudos, n. 20, p. 38-53, mar. 1988.