

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA E CULTURA

ANTONIO MORAIS DE CARVALHO

GRACILIANO: RAMOS EXCLUÍDOS

João Pessoa, fevereiro de 2005

Antonio Morais de Carvalho

GRACILIANO: RAMOS EXCLUÍDOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras — Área de Concentração: Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi

João Pessoa, fevereiro de 2005

Antonio Morais de Carvalho

GRACILIANO: RAMOS EXCLUÍDOS

Tese aprovada em 29 de abril de 2005

Prof. Dr. Andrea Ciacchi (orientador)

Prof^a. Dr^a. Elisalva de Fátima Madruga (examinadora)

Prof. Dr. Hildeberto Barbosa Filho (examinador)

Prof. Dr. José Edílson de Amorim (examinador)

Prof^a. Dr^a. Sônia Lúcia Ramalho de Farias (examinadora)

Prof^a. Dr^a. Genilda Azerêdo (suplente)

Prof^a. Dr^a. Maria do Socorro Rosas (suplente)

AGRADECIMENTOS

Dissertações e teses, com raras exceções, são trabalhos coletivos. Do colega de departamento que nos substitui formalmente ao argüidor que discute o texto conosco, passam muitas sombras. De alguma maneira, gestos e vozes várias se superpõem no texto que assinamos, imprimindo-lhe uma estrutura de palimpsesto.

Borges entendia que se alguém copiasse, letra a letra, o Dom Quixote, de Cervantes, e em seguida pusesse seu nome na capa, o Dom Quixote não seria mais de Cervantes. Em alguns casos, acho que é pela mão que assina e pelos erros (ainda bem que existem os erros!) que o signatário teima em não corrigir que dissertações e teses são assinadas sem constrangimento.

Portanto, agradeço

A Socorro e Roseane, secretárias da Pós-graduação.

Ao PICD, que, mesmo convivendo com a burocracia e o pragmatismo estatais, permanece patrocinando estudos sobre assuntos sem nenhum valor de mercado.

A Isabella Araújo Celino, que colocou-se a minha disposição para procuras bibliográficas e conseguiu uma cópia de *Histórias incompletas*.

A Zenir Campos Reis – que leu o projeto que deu origem a este trabalho e sugeriu que eu deveria prosseguir; pela xerox da melhor introdução de Carpeaux a Tchecov e por alguma indicação bibliográfica; e, principalmente, por me ter atendido nessas vezes todas com um esforço de boa vontade.

Aos professores Edilson e Sônia Ramalho, argüidores na qualificação, pelas oportunas sugestões.

Ao professor Andrea que, à exclusão de um único intervalo dantesco (para não trair as origens), orientou-me sempre com liberdade.

À professora Elisalva, que foi tolerante e generosa, como se fora uma velha amiga.

Aos meus irmãos (Aderaldo, Nevinha, Deusa e Nanete), que, através do afeto, ajudaram-me em todos os instantes.

A Maria Luiza, que, em todos os momentos desta empreitada, fez-se presente, enquanto pôde, com a palavra de estímulo, com o gesto de solidariedade, com a ajuda concreta, digitando, assumindo tarefas minhas do cotidiano, até com a simples presença, em silêncio, que, no meu caso, era o gesto essencial.

A Genilda e Juliano, que, nos momentos de convite à desistência, quando pensei que estava só e derrotado, estiveram ao meu lado, estimulando, insistindo, lendo comigo, sugerindo, pegando na minha mão, obrigando-me a escrever, escrevendo-me.

A angústia dos longos intervalos sem conseguir formular uma frase, o esforço para calar a acídia (companheira diuturna), a coragem de romper a pudicícia da não verbalização – isto, mais do que o trabalho concluído (mas existe trabalho concluído?), dedico a

Vicente Gonçalves de Moraes, meu pai – pela coragem de ser fiel à sua mitologia;

Josefa Moraes de Carvalho, minha mãe – por ter tentado me ensinar a iludir com música o paradigma da dor;

Ninete, a irmãzinha que nos abandonou tão cedo – lição viva de ternura e firmeza entrelaçadas;

Hozanete, minha doce-amarga irmã, que nos deixou desprotegidos – por não se curvar diante de nada que não fosse o puro afeto.

Edílson Amorim, cujo senso dialético revela-se, diariamente, na tentativa de exercício da práxis da tolerância.

Hildeberto Barbosa filho, pelos tempos imemoriais, mas inesquecíveis, das vacas magras, em que éramos pastores da noite e fazendeiros do ar e nos equilibrávamos no arame sem barra – talvez por isto nossas mãos estivessem tão próximas.

Marcos Agra, de quem continuo gostando, mesmo admirando e respeitando, e com quem retomo a conversa suspensa meses ou anos atrás como se tivesse sido deixada no dia anterior.

Genilda Azeredo, que tentou me reensinar a precária palavra “amizade”.

Ariosvaldo, menino antigo como eu, porque vimos um pião brotando da madeira bruta; porque remendamos revista de palavras cruzadas; porque fomos suspensos juntos; porque continuamos completamente despreparados para a vida, porque ainda somos os mesmos (ao menos para nós dois) e podemos conversar sobre gibis e recordar o sabor do picolé de castanha de dona Belmira.

Luiza, pela simplicidade, pela capacidade de alegrar-se com tão pouco, por tantos anos de tolerância, por ter ousado tentar tecer o sonho comigo, pelo companheirismo, pelas viagens sempre embaladas por tantas canções e, principalmente, por Juliano.

Para Juliano, meu filho – tudo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo chamar a atenção para a leitura de *Insônia*, de Graciliano Ramos, livro de contos que vem sendo preterido pela quase totalidade da crítica, sob a alegação de tratar-se de livro inferior aos outros do mesmo autor, com textos produzidos pela força da circunstância, sem o mesmo cuidado dos outros livros.

Num primeiro momento, procedemos a uma revisão crítica da recepção de *Insônia*; num segundo, a uma leitura de cada conto do livro. Embora sabendo do caráter provisório dessas leituras, esperamos ter tornado parcialmente visível, através destas leituras, o mesmo cuidado de composição, o mesmo esforço de expressão, a mesma visão de mundo presente nos demais livros do autor.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; conto moderno; crítica; ironia

ABSTRACT

This work aims at calling the attention to the reading of *Insônia*, by Graciliano Ramos, a collection of short stories which has been neglected by most literary critics, under the allegation that it is an inferior book to the others by the same author, having texts produced under circumstantial force, without the same accuracy of the other books.

In a first moment, we present a critical revision of the critical reception of *Insônia*; in a second, we develop a reading of each short story. Although we know of the provisory character of this reading, we hope it may partially reveal the same accuracy of composition, the same effort at expression, the same world vision characteristic of the other books.

Key words: Graciliano Ramos; modern short story; criticism; irony.

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. A propósito do método	7
3. <i>Insônia</i>: origem, mudanças, descaso	16
4. <i>Insônia</i>: recepção	20
5. Contraponto	39
5.1. Breve ensaio de luz e sombra	40
5.2. Desempenho	53
5.3. Sem chinelos, sob o relógio: a humanidade provisória	70
5.4. Pedacos de realidade	86
5.5. Duplicidade da linguagem, oscilação do poder	99
5.6. Um ligeiro sonho doce	112
5.7. Nem Deus, nem pátria, nem família: propriedade	124
5.8. Desencanto	142
5.9. O processo	157
5.10. Um pobre-diabo	170
5.11. A vítima geral	183
5.12. Nenhuma visita	196
5.13. Uma vida sonhada	206
6. Coda com estrutura de fuga	216
7. Bibliografia	223

Escrever é apenas tornar visível o provisório equívoco.

1. INTRODUÇÃO

Em “Porão”, um dos artigos de *Linhas tortas*, Graciliano Ramos, ao comentar livro de memórias de Newton Freitas, afirma:

O autor só nos mostra a parte externa dos indivíduos. As suas personagens andam bem, falam, mexem-se. Notamos os seus movimentos e vemos onde elas pisam, mas não percebemos o interior delas. Estão atordoadas, evidentemente, não podem pensar direito, mas teria sido bom que os acontecimentos se apresentassem refletidos naqueles espíritos torturados. *Seria preferível que, em vez de vermos um soldado empurrando brutalmente os presos por uma escada com o cano duma pistola, sentíssemos as reações que o soldado, a pistola e a escada provocaram na mente dos prisioneiros* (1989, 95 – grifo nosso).

Esta observação que Graciliano fez ao texto de Newton Freitas não é teórica ou episódica: ela se faz presente de forma constante na prática literária do próprio

Graciliano, chegando mesmo a se constituir em parte de seu método, de sua poética e de sua mundividência. Trata-se de uma concepção que, se afastando do naturalismo-positivista, vai se inscrever no realismo crítico¹, concepção da qual Graciliano é um de nossos maiores representantes. Apresentar esta tensão indivíduo/sociedade, ou indivíduo/história (resultante da tentativa do indivíduo de *ser*, de mudar a ordem das relações entre seres), como uma tensão que se projeta no interior do indivíduo é um dos elementos constituintes do universo ficcional de Graciliano. É nas relações do personagem com o mundo (ou seja: na mediatização que se instaura na percepção do mundo, na reação ao mundo) que fica explícito que o mundo não é um objeto dado, definido, definitivo; o mundo é antes processo: alguma coisa que se move e se define no intervalo-relação sujeito/mundo. Passa por aí, além de uma valorização do sujeito e das relações sujeito/mundo, uma reflexão gnoseológica que também atravessa boa parte da obra de nosso Machado. É o realismo crítico.

Ao escrever *Memórias do cárcere* (livro que cobre o mesmo período e os mesmos problemas sobre os quais escreveu Newton Freitas), Graciliano, mesmo trabalhando matéria viva (fruto da experiência concreta), mesmo realizando um livro de memórias (não obstante o trabalho literário da linguagem alcançado neste livro), ratifica a importância que a visão do sujeito e o pormenor (resultante da seleção do olhar do sujeito) têm para ele.

Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las (1976, 36 – grifo nosso).

(...) Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (1976, 36 – grifo nosso).

Destacam-se, aqui, o relevo dado ao verossímil, ao filtro da sensibilidade individual e do tempo (mas “tempo” não seria apenas metonímia de ser: não seria “tempo” apenas ser em movimento, ser lentamente mudando?). Bem, seguindo a letra, aqui ser e tempo operam seleções na experiência, guardando e esquecendo algumas “coisas verdadeiras”, alguns “acontecimentos essenciais” e destacando “insignificâncias”.

Há outra passagem em *Memórias do cárcere* que talvez possa ser tomada como emblemática e demonstrativa do relevo dado por Graciliano ao sujeito em sua relação com o real: o giro obsessivo que o autor empreende em torno de uma imagem difusa e que não o deixa em paz até que ele consiga desfazê-la em coisa nítida. Estando em Recife, na prisão, à noite, Graciliano vê dois vultos, ao lado de um portão, e não consegue saber o que são. Estes vultos vêm à tona várias vezes no capítulo 7, e a inquietude que eles produzem só se exaure no primeiro parágrafo do capítulo 8, quando ele consegue chegar a uma compreensão satisfatória dos vultos, e, então, sua percepção dos objetos é esclarecida e valorizada.

Clareou o dia, lá embaixo as manchas esquisitas sobressaíram, ganharam contornos, afinal surgiram dois canhões apontando o céu. Realmente não me seria possível dizer se eram canhões, obuses ou morteiros; duas peças de artilharia, de nome incerto e descalibradas, limitavam o portão e produziam bom efeito decorativo, sugeriam força. *Esta verificação me satisfez. Passara a noite intrigado, e, agora, alheio ao despertar do quartel, apenas reparava no insignificante pormenor, como se o resto não tivesse importância.* (1976, 70 – grifo nosso)

Preso, sem saber por que, sem saber para onde iria, ou o que seria de sua vida, em um momento histórico gerenciado pela arbitrariedade, quando até as autoridades mais inexpressivas se espalhavam e surgiam em todo o país se impondo como expressões da verdade e donos da ordem, ficar horas tentando descobrir o sentido de

“vultos” e depois ainda relatar isto...? Esta é uma passagem bastante significativa: dela avulta uma forma de se colocar frente ao mundo, uma forma de se colocar frente à literatura — e esta forma implica no cuidado com o detalhe, com o pormenor, e, sobretudo, num ato de livre escolha, num ato de liberdade.

De *Caetés* a *Memórias do cárcere*, sempre *sem perder de mira a realidade objetiva*, o velho Graça sempre que colocou seus personagens em situação, procurou mostrá-los por dentro, e, para isto, quando não lhes dava voz direta, conduzindo a narrativa em primeira pessoa, fazia largo uso do discurso indireto livre.

Apresentar os personagens numa relação tensiva com o mundo, mostrar os personagens por dentro, privilegiar a voz do personagem, entregando-lhe a narração, ou imiscuir sua voz na narrativa, através do discurso indireto livre, são traços onipresentes em *Insônia*.

NOTAS

1. Utilizamos, aqui, o conceito de “realismo crítico” no sentido em que é apresentado por Alfredo Bosi, no capítulo sobre Graciliano Ramos, em sua *História concisa da Literatura Brasileira*.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 14ª ed., Rio: Record, 1989.

_____. *Memórias do cárcere*. 9ª ed., São Paulo: Martins, 1976, v.1.

2. A PROPÓSITO DO MÉTODO

Apesar de sabermos como é fugidivo e poroso o texto literário, como as teorias e os métodos críticos vêm e vão, se misturam, se diluem, se superpõem ao longo da história, achamos que uma análise que tome como referência a crítica literária “integradora” (para usar a nomenclatura de Antonio Candido – ver referência adiante) é a que tem mais possibilidades de apreender o espírito de um texto literário. Por isto, na nossa tentativa de análise e compreensão do livro *Insônia*, tomaremos como *orientação geral* o método crítico de Antonio Candido, que busca entender os mecanismos externos existentes no texto literário a partir do modo peculiar como estes mecanismos se transformam em estrutura literária. Para Antonio Candido, esta transformação é tão radical, que só a compreensão da estrutura literária em si mesma pode produzir o

correto entendimento dos mecanismos sociais presentes na obra literária. Antonio Candido compreende que a apreensão da integridade da obra de arte só é possível através de uma interpretação dialética que funda texto e contexto como forças que se tensionam num mesmo eixo de sentido; para este crítico, somente este esforço crítico pode superar a velha visão, centrada nos dados externos à obra, e a visão hegemônica a partir do New Criticism, que sonhava a obra literária independente do mundo que a cerca e contamina. É, pois, no cerne da contradição, que Antonio Candido busca apanhar a inteireza da obra literária, ou seja: ele tenta flagrar o fato social (o dado externo) “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2000, 4).

Ou, de forma definitiva:

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. No entanto, natureza, sociedade e ser parecem presentes em cada página, tanto assim que o leitor tem a impressão de estar em contacto com realidades vitais, de estar aprendendo, participando, aceitando ou negando, como se estivesse envolvido nos problemas que eles suscitam. Esta dimensão é com certeza a mais importante da literatura do ponto de vista do leitor, sendo o resultado mais tangível do trabalho de escrever. O crítico deve tê-la constantemente em vista, embora lhe caiba sobretudo averiguar quais foram os recursos utilizados para criar a impressão de verdade. De fato, uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. Se conseguir realizar esta ambição, ele poderá superar o valo entre o “social” e o “estético”, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto (1993, 9-10).

Concluindo:

Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo

exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura (1993, 11).

Na prática analítica, esta concepção se materializa, entre tantas análises, v.g., na proposta de leitura de *Senhora*, de Alencar (em que Antonio Candido vai mostrar que a compra do marido, que tem um sentido social simbólico, encontra suporte formal na composição do romance e nas “imagens do estilo”), na análise de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, em que, segundo Schwarz, “*Formalização estética de circunstâncias sociais; redução estrutural do dado externo; função da realidade histórica na constituição da estrutura de uma obra*” (...) “Designam o momento em que uma forma real, isto é, posta pela vida prática, é transformada em forma literária, isto é, em princípio de construção de um mundo imaginário” (1987, 142). Nesta leitura, a dialética da malandragem, que se estabelece na circulação dos personagens, de classes sociais diversas, da ordem à desordem, às vezes alcança a dimensão simbólica, como, por exemplo, nos casos em que o major Vidigal se apresenta de farda e tamancos, ou quando o mestre de cerimônias é flagrado de solidéu e ceroulas.

Depois de termos lido algumas vezes *Insônia*, depois de termos lido parte substancial (como se pode ver adiante, em “A recepção de *Insônia* em livro”) do que se escreveu sobre este livro, chegamos à conclusão que o melhor seria não adotar um método exclusivo de análise dos contos que compõem o livro, mas, partindo da idéia de que o texto deve ser o ponto de partida e de chegada da leitura, buscar no próprio texto a orientação para a sua leitura.

Que fique claro: não temos a pretensão de realizar um trabalho atrelado à concepção de Antonio Candido ou aos resultados alcançados por este crítico. Nosso intento é mais modesto: é tomá-lo como referência, como orientação geral.

João Luiz Lafetá, em trabalho sobre *Memórias do cárcere*, tomando como base a concepção de Frye de ironia, traça algumas linhas em torno da ironia em Graciliano. Ele diz que o que marca bem a diferença entre o autor de *Angústia* e os romancistas brasileiros contemporâneos de Graciliano é a acentuação irônica deste.

Lafetá diz que o modo irônico se configura na posição de absoluta inferioridade do herói em relação aos fatos e acontecimentos narrados ou com relação à posição do leitor. No modo irônico, o personagem se apresenta em condição de subordinação ao mundo que não pode mudar, que o escraviza ou que o coloca em uma situação absurda. “É o modo típico da grande literatura contemporânea: está em Kafka, Joyce, Calvino” (LAFETÁ, 1977, 227).

Significando mais que essa visão de inferioridade do personagem, esta ironia, do ponto de vista da forma, se apresenta através de um tratamento objetivo, conciso, da linguagem (LAFETÁ, 1977, 227). Sem dúvida, este é um procedimento básico na retórica de Graciliano.

O deslocamento e o desamparo são formas de ironia sempre presentes nos livros de Graciliano: eles se evidenciam na maneira como o personagem não se integra ao mundo em que vive, como é dominado por outro personagem, pelo ambiente, pelas circunstâncias, pelo tecido social. No caso da obra de Graciliano (escritor em que a crítica sempre destacou a constante ironia – sem dizer exatamente em que lugar e como ela se encontrava) é muito importante observar estes desdobramentos do conceito de ironia, pois eles estão muito mais presentes na obra de Graciliano do que a ironia como mero recurso retórico-frasal.

Outro elemento que Lafetá identifica como estando presente na obra inteira de Graciliano é a busca do “espaço da subjetividade do eu, da pesquisa da identidade” (1977, 229). Esta procura atravessa cada texto de *Insônia*.

Embora Lafetá (mesmo observando o comportamento do modo irônico, da situação de deslocamento e desamparo dos personagens e da presença de traços da vanguarda modernista em todas as obras de ficção de Graciliano) não se tenha referido a *Insônia*, estes elementos estão presentes em todos os contos deste livro, de forma direta ou indireta.

Insônia tem uma unidade: em todas as narrativas, temos um personagem central oprimido e/ou solitário; deslocado e/ou desamparado; há uma visível adesão a este personagem por parte do narrador; sempre que o narrador não é o personagem central (isto ocorre na maior parte das narrativas), o narrador adere ao personagem por meio do uso do discurso indireto livre, através do qual ele dá voz ao personagem; há, em todos os contos, um problema de incomunicabilidade entre os seres; embora os personagens centrais, na quase totalidade das narrativas, estejam em situação¹, há em todos eles uma visão interiorizada do mundo. Esta visão é resultante de uma tensão na relação eu-mundo (mesmo nos casos em que o personagem perdeu a capacidade de uso da linguagem verbal – como em “O relógio do hospital” –, o mundo concreto que o cerca e mais o mundo matéria de memória invadem sua interioridade e produzem no personagem central uma luta intestina); há, em cada conto, um trabalho cuidadoso de figurações concretas (como as de João Cabral), que enriquecem e aprofundam a construção dos personagens, e essas figurações vão-se reiterando, de forma idêntica ou similar, pontuando, de maneira peculiar, a formação do clima de cada narrativa; o espaço (com seus desdobramentos) é utilizado, na maioria dos contos, como um componente simbólico.

Todos os contos são bem realizados, embora alguns sejam mais finamente elaborados, como é o caso de “Um ladrão”, “O relógio do hospital”, “Minsk”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Dois dedos”.

Estas narrativas, na sua hábil estruturação literária, trazem à cena questões privilegiadas por Graciliano: a marginalidade, a criança, a precariedade da comunicação humana, as relações com o poder, as relações entre poder e saber.

Para darmos um exemplo com um conto, em “Dois dedos”, as relações entre autoridade (representante do poder) e homem comum, a questão dos papéis sociais, a tensão entre interioridade do ser e mundo exterior, entre o eu e o outro nos são mostradas de forma tão aguda quanto nos romances – em primeiro lugar, pela história dos personagens que passam de amigos e próximos a estranhos e distantes, em decorrência dos novos papéis sociais que vivenciam e, também, da consciência em crise de um dos personagens; em segundo lugar, pela perfeita utilização do espaço: neste texto, ambiente e objetos exercem pressão sobre o personagem central, atuando não apenas como elemento de fundo de cena, mas como função estruturante da narrativa.

Insônia dialoga com *Linhas tortas*, *Cartas*, *Infância* e *Memórias do cárcere*, recriando situações e até personagens que aparecem como pessoas nos livros de memórias. Nestes livros, há momentos de reflexão sobre o fazer literário que são atualizados em *Insônia*; neste sentido, a leitura atenta deste trâmite, propiciando a possibilidade de reflexão sobre as passagens e transformações por que passa o trabalho de Graciliano da observação e experiência vivida até a elaboração do ficcional, pode contribuir, também, para o entendimento das relações entre a poética de Graciliano e suas escolhas de procedimentos técnicos e estéticos, enfim: para a compreensão do processo criativo deste escritor.

Lafetá, em “O porão do Manaus”, aponta o engano “de certa parte da crítica brasileira que recusa ver pontos de contato entre o autor e o impulso vanguardista trazido pelo modernismo brasileiro. *Angústia* é um romance marcado pela deformação expressionista da primeira até a última página” (1977, 229). De nossa parte,

acrescentamos que *Insônia*, que tem vários pontos de contato com *Angústia*, também utiliza recursos expressionistas (e até surrealistas) em alguns contos. Por outro lado, Lafetá esqueceu *Insônia*, deixando de anotar outros elementos que configuram o universo experimental de Graciliano: a construção em móbile e a ruptura de gêneros em *Vidas Secas*, *Infância*, *Dois dedos*, *Histórias incompletas* e *Insônia*. Os capítulos de *Infância* e de *Vidas secas*, da maneira como estão dispostos nestes livros, integram-se perfeitamente numa estrutura fechada de sentido, mas os capítulos destes livros podem ser lidos de forma independente, como se fora uma unidade fechada de sentido. Não é à toa que, ao organizar *Histórias incompletas*, Graciliano põe em prática sua construção em móbile e seu senso de ruptura de gêneros, reunindo capítulos de *Infância* (livro de memórias), capítulos de *Vidas secas* (romance) e contos (dois extraídos de *Dois dedos* e um inédito). *Infância* e *Memórias do cárcere*, embora rotulados pela crítica como livros de memórias, embora construídos com material extraído da própria experiência concreta, vivenciada, são livros que trazem tanto investimento de linguagem, que entram na esfera do literário. Por outro lado, Graciliano, em *Memórias do cárcere*, põe em crise a noção de verdade do texto biográfico ou memorialístico, põe em crise suas certezas, chamando a atenção para o caráter de versão, para o traço fragmentado e subjetivo de seu relato.

Outros recursos revelam a presença de elementos da estética vanguardista em *Insônia*: o uso da linguagem comum, popular. Graciliano (a quem repugnavam determinados excessos modernistas) sabia mesclar os estilos, usando a linguagem do homem comum quando se fazia necessário e adotando a expressão incomum conforme a necessidade de expressão, mas sempre procurando manter a norma culta. Há, também, o uso de recursos técnicos que se enquadram numa prática experimental: por exemplo: a oscilação do narrador: em *A prisão de J. Carmo Gomes*, o narrador ora é onisciente, ora

é observador, afirmando sua incapacidade de saber o que acontecia. Há, ainda, a declarada (em *Cartas*) compreensão do enredo como fator secundário da narrativa, da assunção do mundo interior do personagem como elemento principal.

Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc. (1981, 154).

Este interesse pelo “jogo dos fatos interiores” faz-se presente em quase todos os contos de *Insônia*: em “Insônia”, “O relógio do hospital”, “Paulo”, “Uma visita”, “Luciana”, “A testemunha”, “Silveira Pereira”, “Ciúmes”. Nestes contos o enredo é quase nada: tudo gira em torno do mundo interior dos personagens. Nada mais moderno.

Tudo isto exige e justifica uma análise integral de *Insônia*, que promova a sua “inclusão” na obra de Graciliano Ramos, conferindo-lhe a devida importância. Portanto, o objetivo de nosso trabalho é analisar todos os contos de *Insônia*, no tentamen de, revelando o trabalho de construção de sentido, de representação do mundo, empreendido por Graciliano, fazer ver que *Insônia* é livro tão importante quanto outros (canonizados pela crítica) de Graciliano e que, por contribuir de forma específica e complementar para o entendimento da visão de literatura e de mundo de Graciliano, deve ser estudado com o mesmo rigor analítico com que têm sido estudados os outros livros deste autor.

Talvez fosse bom acrescentar que este trabalho, pela maneira como foi conduzido, tem um caráter mais de ensaio, inclusive no sentido em que o termo é usado nas ciências experimentais, como sinônimo de experimento, de procura, de idas e vindas, à base de tentativa e de erro.

NOTAS

1.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

LAFETÁ, João Luiz. “O porão do Manaus”. em: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini e outros. *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã/Ángel Rama, 1977.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 14ª ed., Rio: Record, 1989.

_____. *Memórias do cárcere*. 9ª ed., Rio: Record (vol. I), 1976.

_____. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

_____. *Cartas*. 2ª ed., Rio: Record, 1981.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

3. *INSÔNIA*: ORIGEM, MUDANÇAS, DESCASO.

Embora a referência a *Dois dedos* conste da orelha da edição crítica de *Insônia* (escrita e padronizada pela própria editora – e repetida em todos os livros de Graciliano), Maria Pitombeira, a responsável pela edição crítica, não inclui *Dois dedos* na seção “cronologia biobibliográfica do autor” (1973, 2). Em seguida, ao fazer o levantamento das edições de *Insônia*, relaciona *Dois dedos* como se fosse um conto, embora assinale a quantidade de páginas deste livro – 126.

José Carlos Garbuglio, no livro *Graciliano Ramos* (edição organizada por ele, Alfredo Bosi e Valentim Facioli), à página 137, informa que *Insônia* (1947), de Graciliano Ramos, tem origem no livro *Histórias incompletas* (1946). No mesmo livro,

à página 473, temos a bibliografia geral, apresentada pelo próprio Garbuglio, mas que possivelmente não foi lida pelo apresentador, pois lá fica claro que o livro *Insônia* tem origem no livro *Dois dedos* (1945), é completamente alterado em 1946, passando a ser chamado de *Histórias incompletas*. Marinela Garbuglio, nesta bibliografia geral, organizada por ela, corrige o equívoco de seu parente, mas, por sua vez, comete dois grandes equívocos: informa que *Histórias incompletas* é livro que “inclui os dez contos de *Dois dedos* (1987, 473), um conto inédito: *Luciana* (sic), três capítulos de *Vidas secas* e quatro capítulos de *Infância*” (aqui temos outro equívoco: De *Dois dedos*, há apenas dois contos em *Histórias incompletas*). Em seguida, informa que *Insônia*, “Além dos contos de *Histórias incompletas*, inclui mais dois: *A testemunha* (sic) e *Uma visita* (sic). Outro equívoco. Em *Insônia*, há apenas três textos que estão em *Histórias incompletas*.

O volume 2 da Coleção Fortuna Crítica, dedicado à obra de Graciliano Ramos, na cronologia do autor, aponta 1946 como o ano de publicação de *Insônia*, além de acrescentar que *Insônia* inclui *Histórias incompletas* (14)... Na folha seguinte, Bibliografia Ativa, coloca o ano (correto) de publicação de *Insônia*, 1947, mas repete o equívoco: diz que este livro inclui *Histórias incompletas*.

Até na nova edição de *Insônia* (primeira a ter um posfácio dedicado ao livro), há um equívoco enorme na orelha (embora na bibliografia do autor, apresentada nesta mesma edição, não haja este equívoco): nela se diz que o livro *Insônia* é o sexto livro de Graciliano. Sem contar com *A terra dos meninos pelados* (que constitui sozinho um livro) ou *Histórias de Alexandre* (a escolher), eliminam-se *Dois dedos* e *Histórias incompletas*.

A correta trajetória editorial de *Insônia* é a seguinte: em 1945, Graciliano publica *Dois dedos*, com dez contos (“Dois dedos”, “O relógio do hospital”, “Paulo”,

“A prisão de J. Carmo Gomes”, “Silveira Pereira”, “Um pobre-diabo”, “Ciúmes”, “Minsk”, “Insônia” e “Um ladrão”). Em 1946, publica *Histórias incompletas* – livro composto por dois contos de *Dois dedos* (“Um ladrão” e “Minsk”); um conto inédito (“Luciana”); três capítulos de *Vidas Secas* (“Cadeia”, “Festa”, “Baleia”) e quatro capítulos de *Infância* (“Um incêndio”, “Chico Brabo”, “Um intervalo”, “Venta-Romba”). Por fim, chega a *Insônia*, 1947, livro composto pelos dez contos de *Dois dedos*, “Luciana” (anteriormente publicado em *Histórias incompletas*) e dois contos inéditos em livro: “A testemunha” e “Uma visita”. Esta versão não sofrerá mais modificações em termos de seleção de contos, embora a segunda edição de *Insônia* seja revista pelo autor. Sendo o resultado de todas estas versões, quando lembramos o escritor rigoroso que era Graciliano, provavelmente isto significa que ele teria chegado a uma versão, se não bem realizada (coisa que Graciliano considerava impossível de alcançar), ao menos satisfatória.

Conforme o Catálogo de manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos, do IEB da USP, os contos constantes de *Insônia* foram escritos nos seguintes anos:

“Dois dedos”: 23/ 11/ 1935; “Paulo”: 09/ 07/ 1936; “O relógio do hospital”: 23/07/1936; “A testemunha”: 08/ 08 / 1936; “Um pobre-diabo”: 13 / 03 / 1937; “Ciúmes”: 06/ 04 / 1937; “Silveira Pereira”: 14/ 08 / 1937; “Um ladrão”: 17 / 10 / 1938; “Insônia”: 16 /07 / 1939; “Uma visita” (sem data: publicado pela primeira vez em março de 1939). “Luciana”: 13 / 12 / 1939; “A prisão de J. Carmo Gomes” (original sem data: publicado pela primeira vez em 1940); “Minsk”: 22/ 07 / 1941.

REFERÊNCIAS

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio: Civilização Brasileira, 1977.

GARBUGLIO, José Carlos et al. (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, Yêdda Dias; REIS, Zenir Campos. Catálogo de manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos. São Paulo: EDUSP, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Edição crítica de Maria Eurides Pitombeira de Freitas. São Paulo: Martins / Brasília: INL, 1973.

4. *INSÔNIA*: RECEPÇÃO

Álvaro Lins, em texto de 1947, ano de publicação de *Insônia*, em apenas uma página, arrasa o livro. Diz o crítico que *Insônia* “representa a parte fraca da obra do Sr. Graciliano Ramos, somente não comparável a *Caetés* pelas qualidades de estilo” (1963, 168). E, depois de dizer que todos os contos do livro são páginas de circunstância, escritas sem grandes cuidados, sentencia: “nenhum deles é um conto” (1963, 169). É difícil compreender por que Álvaro Lins (leitor de Proust, Joyce e Virginia Woolf, autores de tantas ousadias técnicas que o exigente crítico aceita, entende, legítima e louva) fica perplexo diante das pequenas ousadias nacionais e as confunde com imperícia técnica. E o nosso mais famigerado crítico da época, do alto de seu escolástico impressionismo, devasta mais: “peças como ‘A Prisão de J. Carmo Gomes’, ‘A

testemunha’, ‘Ciúmes’ e ‘Uma Visita’, só desejaríamos que nunca tivessem sido escritas; elas são literariamente indignas de qualquer escritor” (1963, 169). O crítico salva dois contos deste livro, a que não chama sequer de contos, mas de capítulos: “Dois Dedos” e “Minsk”, acrescentando: “Reparando bem, a verdade é que uma peça como “Minsk” salva todo um volume, vivendo por si mesma de maneira definitiva” (1963, 169). E inclui “Minsk” entre os “capítulos” que são pequenas obras-primas de Graciliano. Como se vê, é muito pouco sobre um livro. E o comentário vai do elogio desmedido à diatribe limpa. Se Álvaro Lins acerta no que respeita a “Minsk”, equivocase esfericamente no que tange aos quatro contos que condena – e dos quatro, ao menos “A prisão de J. Carmo Gomes” é, indiscutivelmente, uma obra-prima da contística mundial, que, inclusive, traz à cena questões vivas à época em que os contos foram lançados e que continuam vivas, porque sempre recorrentes no universo político-social, sem contar que apresenta, ao mesmo tempo, questões atemporais e universais, e que tudo isto adquire caráter de essencialidade como resultante do tratamento crítico e literário que Graciliano lhe empresta.

Wilson Martins, em “Graciliano Ramos, o Cristo e o Inquisidor”, de 1948, ensaio de doze páginas sobre a obra de Graciliano, utiliza apenas as seguintes linhas para falar sobre *Insônia*:

Os contos do Sr. Graciliano Ramos, agora reunidos no volume *Insônia*, nada oferecem a mais para completar ou para modificar o exame crítico de sua obra. Pelo contrário: eles ainda mais facilmente e mais imediatamente que o romance nos oferecem documentos para comprovação das teses expostas. São de qualidade desigual esses contos, mas em todos eles permanece a visão psicológica do Sr. Graciliano Ramos. Citaria apenas “Insônia”, “Um ladrão” e “Minsk” como exemplos de estudos psicológicos que, para usar mais uma vez a expressão de Paulo Honório, dão idéia de terem sido realizados fora da terra. Digo isto sem a menor intenção restritiva, antes como pormenor importante para marcar a comprovação das teses expostas neste ensaio (42-43).

Como se vê, no último período, o crítico parece estar mais preocupado em validar suas teses do que em analisar o livro. Que, aliás, não analisa. Fala, com demasiada agilidade, sobre três contos, aparentemente utilizáveis (e utilizados) para comprovar suas teses. E apesar da ressalva final, esse psicologismo abstrato, a que se refere Wilson Martins, não se aplica nem a “Um Ladrão”, em que toda psicologia (até o momento de descontrole final) é supervisionada pelo outro (é a psicologia de um homem em ação que está sempre preocupado com as reações possíveis dos outros); nem a “Minsk”, em que o próprio ensimesmar-se do personagem central é resultante de suas relações fraturadas com o mundo. Mesmo em “Insônia”, o delírio divide a cena com a angústia de reconhecimento do real. Mas o pior de tudo é a pressa: onze linhas para julgar um livro.

Variações Sobre o Conto. Neste livro de 1952, Herman Lima, embora não faça referência ao livro *Insônia*, faz um breve comentário ao livro *Dois Dedos* (“primeira versão” de *Insônia*, que contém, à exclusão de três contos, os mesmos textos de *Insônia*). Na recepção de primeira hora, foi este o crítico primeiro a aceitar Graciliano como contista, sem reservas. Ele coloca o contista no mesmo nível do romancista, acrescentando que seus contos estão “impregnados da mesma densidade de atmosfera emocional, da mesma funda substância humana, da mesma pureza de língua e de expressão estética das páginas melhores de *São Bernardo* e *Angústia*” (104-105). E acrescenta:

São cortes verticais da vida, um processo de laboratório na análise da alma, uma frieza de escalpelador na vivissecção da sua pobre humanidade marcada de taras e de fracassos, de par com a simplicidade mais parcimoniosa de meios, a que é alheia, no entanto, “indigência de qualquer natureza” (1952, 105).

Pela própria limitação da obra, imposta pelo seu caráter panorâmico, o comentário é breve e genérico; mas o trabalho foi de fundamental importância pois se contrapôs a voz de Álvaro Lins (à época, o crítico mais respeitado no país), abrindo uma vereda significativa no que parecia ir-se estabelecer como estrada única.

Ainda em 1952, Sérgio Milliet, em artigo posteriormente publicado em *Diário crítico*, após chamar a atenção para o fato de o romancista ter deixado o contista na zona de sombra, anota com muito equilíbrio a importância dos contos de Graciliano: “a qualidade de seus contos é do mesmo nível que a dos romances” (1982, 278).

Milliet lembra que, como a síntese, a densidade e a elegância quase seca da expressão são a marca do estilo de Graciliano; como este não privilegia, em suas narrativas, o enredo em relação aos demais elementos da narrativa; como o enredo não é o mais importante no conto, o autor de *Insônia* nos oferece a medida mais exata de sua arte no conto, que é construído com homogeneidade de inspiração e fatura pelo escritor alagoano.

O crítico atenta, também, para questões de técnica (anotando a perfeição e variedade da técnica de Graciliano), de linguagem (apontando a correção e a língua artística) e de estilo que

decanta-se ainda mais em seus contos. (...) O vocábulo certo entra no lugar adequado à expressão mais feliz. A sintaxe não tem rebuscamento, a pontuação é precisa, funcional. Raramente usa o sinônimo como recurso; raramente, também, vale-se da repetição, da insistência. Quando o faz, é de fato para tornar mais claro o seu pensamento e não como efeito retórico (1982, 281).

O crítico, tão atento ao aspecto da repetição como elemento de estilo, deixou de anotar a questão da repetição como elemento constituinte da própria composição do personagem e/ou do drama, estratégia recorrente em vários contos de *Insônia*.

Milliet percebe ainda uma característica importante nestes contos: o monólogo interior:

(...) em vez de olhar de fora os seus personagens, o escritor se coloca dentro deles, se identifica com eles, com uma segurança, uma verdade que provam a qualidade de psicólogo. (...) Graciliano é antes de mais nada um observador do mundo interior, por isso até nos seus romances sociais o humano domina e se impõe (1982, 280-281).

E conclui:

Não se deu ainda o valor a esses contos de Graciliano Ramos. É necessário, fechando por algum tempo seus romances, olhar para as histórias curtas. Delas saíram por vezes as obras maiores, como “Vidas Secas”, e nelas se contêm, tenho essa convicção, trechos de recordações que talvez não venham nunca a figurar nas memórias do escritor. Dentro de uma obra que sentimos admiravelmente autêntica, esses contos se mantêm em nível idêntico. Cumpre atentar para sua riqueza (1982, 282).

O crítico escreveu este artigo não apenas em função de *Insônia*, mas de *Dois dedos* e *Histórias incompletas* também; por isto, a referência a *Vidas secas*, livro que tem alguns capítulos incluídos em *Histórias incompletas*.

Até o mestre Antonio Candido é verbalmente avaro e fartamente equivocado ao tratar do contista Graciliano:

Antes, porém, escreveu alguns contos e *Vidas Secas*. Os primeiros são, no geral, medíocres. Constrangidos e dúbios, mais parecem fragmentos; faltam-lhes certa gratuidade artística e a capacidade de afundar-se sinceramente numa situação limitada, esquecendo possíveis desenvolvimentos, sem o que dificilmente se manipula um bom conto (1992, 44).

Realmente, é muito pouco. É quase nada. Diante de um ensaio de fôlego como “Ficção e confissão” (que se detém sobre cada romance e sobre os livros de memórias

de Graciliano), espera-se um argumento consistente que comprove a precariedade de *Insônia*. E fica a pergunta: o que é “gratuidade artística”?

Nelly Novaes Coelho, em ensaio de 1964 sobre a obra de Graciliano, refere-se a *Insônia* apenas para relacionar os personagens deste livro com três personagens dos romances.

Luísa, Madalena, Marina, bem como todas as personagens dos contos de *Insônia*... estão todas cercadas por muros invisíveis. Lembro-me do Ladrão, magistralmente captado por Graciliano (*Insônia*). Não foi o inconsciente (e para ele inexplicável) impulso de beijar a moça adormecida que precipitou a sua tragédia? (1977, 65)

Nelly, ao menos, refere-se a “Um Ladrão” como sendo peça magistral. Mas repete-se o ritmo de passagem na referência a *Insônia*.

Em 1969, Assis Brasil publica um livro sobre Graciliano com 158 páginas; destas, 85 constituem um ensaio de Brasil sobre a obra de Graciliano; destas 85, 4 são dedicadas a *Insônia*. Brasil pertence ao grupo dos sectários de Lins, não tendo, portanto, muita complacência com os contos de Graciliano.

Depois de afirmar que *Insônia* é o livro mais irregular e irrealizado de Graciliano, Brasil, na esteira de Lins, diz que “Minsk” é a obra “mais realizada e perfeita do volume” (1969, 87). O crítico em pauta salva ainda “Dois dedos” e “A testemunha”, contos que considera bons, e diz, seguindo os passos de Lins, que “Ciúmes”, “Um pobre-diabo”, “Uma visita” e “Silveira Pereira” “são verdadeiramente vexatórias”. Diz que estas narrativas não deveriam ter entrado no volume. “Uma auto-crítica mais decidida e Graciliano Ramos as teria rasgado” (1969, 90). Em seguida, paradoxalmente, o crítico fala do “saldo positivo da linguagem, o equilíbrio narrativo e ampla desenvoltura dos recursos literários do escritor” (1969, 88).

É justo salientar que o crítico em pauta (ao contrário de todos os críticos anteriores que denegriram o trabalho de contista de Graciliano) apresenta dados literários no tentamen de justificar suas assertivas críticas, mas estes, em sua maioria, não são convincentes, antes parecendo conceitos genéricos deslocados, aplicados artificialmente aos contos. No entanto, ao falar sobre “Dois dedos” e “A testemunha”, o crítico percebe o uso adequado do ambiente como componente da estruturação do drama.

É interessante notar que, ao referir-se ao “corte final, abrupto, deixando no ar muitas interrogações” (1969, 90), em “A testemunha”, Brasil observa que Graciliano deixa de lado a narrativa tradicional, submissa ao começo, meio e fim, lembrando que este tipo de procedimento ainda não havia sido difundido no Brasil, que, à época, desconhecia a técnica do conto moderno.

1969. Em *A Análise Literária*, Massaud Moisés analisa “Um Ladrão” (1984, 123-143). A análise, visando a objetivos didáticos, segue um roteiro esquemático, tentando pôr em prática a compreensão dos elementos estruturais da narrativa, ao tempo em que busca introduzir o leitor no universo da leitura de textos literários. Daí, o caminhar passo a passo pelo texto, como se o fora descobrindo. O texto é esmiuçado, abrindo-se portas para a formulação de algumas leituras. É a primeira leitura de um conto de Graciliano, e é interessante notar como, na conclusão, Massaud Moisés, um teórico no assunto, frisa, enfaticamente, que este é um conto típico – ao contrário do que afirmou Álvaro Lins, sem nenhuma análise.

Hélio Pólvora, em 1970, publica *Graciliano, Machado, Drummond e outros*, livro cuja primeira parte é dedicada a *Insônia*. Sobre este livro, ele diz ser título de significação menor na bibliografia de Graciliano e que o romancista

(...) parece haver composto *Insônia* com as sobras emocionais de suas obras maiores. Aproveitou o bagaço de cana sobrado à moenda – mas nem por isso esse volume, quinto de sua bibliografia, é menos importante para aferição crítica. Ele confirma a órbita pessoal, a acidez da prosa, o método de composição baseado em algumas vivências sempre remoídas (1975, 17).

É bom lembrar que o ensaio em pauta não é dedicado unicamente a *Insônia*. Este é utilizado (parte dele) para comprovar a tese (de Hélio Pólvora?) do fundo memorialístico que perpassa a obra de Graciliano.

Embora sejam notórias as relações entre experiência existencial e obra em Graciliano (relações que o próprio romancista faz questão de enfatizar), essas relações não se mostram de forma assim tão direta e transparente, antes de forma oblíqua e diluída, reelaboradas que são no processo de transformação da experiência em escrita literária. Os exemplos aqui citados nem sempre são felizes, e, em alguns casos, parecem esvaziados de significação – é o caso, v.g., da associação de uma passagem de “A prisão de J. Carmo Gomes” a um momento de *Infância*.

É interessante notar que Hélio Pólvora chama a atenção para o fato de que toda a narrativa de Graciliano (à exceção de *São Bernardo* e *Angústia*), em sua concepção, parece obra de contista.

Fernando Cristóvão, em 1972, publica uma tese de doutorado sobre a obra de Graciliano. Como Hélio Pólvora, ele afirma que é no conto que melhor Graciliano se encontra como criador literário. Diferentemente de Pólvora, Cristóvão fundamenta o que diz. Para ele, toda a obra de Graciliano foi construída em pequenos blocos (capítulos – “contos”) com grande concentração dramática, uma certa unidade de tempo e espaço, descrição sóbria; embora, evidentemente, se relacionassem de forma unificada e coerente, formando uma sólida estrutura: o romance. Cristóvão utiliza-se de variados exemplos em que textos foram publicados como contos, antes, para depois surgirem num romance, e mostra como vários capítulos de romance podem ser lidos como

contos. Também este crítico não analisa, como um todo, *Insônia*, a que, paradoxalmente, se refere como sendo “a mais fraca de suas obras”. (1986, 152).

A explicação parece estar em que *Insônia* é uma espécie de resíduo de materiais literários à espera dum contexto: as suas histórias mais pobres ficaram aí a aguardar que chegasse a hora de serem transfiguradas em romances, como principiou a suceder com “A Prisão de J. Carmo Gomes” e, provavelmente, “Luciana” e “Minsk” (1972, 152).

Mas o trabalho de Cristóvão é o primeiro a tentar algum critério razoável para explicar algumas debilidades do livro. No subcapítulo “O Ponto de Vista da Terceira Pessoa”, depois de falar das preferências gracilianas de narrador, ele afirma:

Porque o conto é uma narrativa muito marcada pela concentração unitária da ação, tempo e espaço, e servida pelo diálogo que a mantém na linha do “objetivo, plástico, horizontal”, repele naturalmente divagações e monólogos, chegando a soçobrar se a análise psicológica se tornar dominadora.

Nos contos da primeira pessoa, em *Insônia*, é precisamente isso que acontece, pois não chegam a organizar-se de maneira consistente dentro do gênero: a obsessão da análise e a ausência total de diálogo condenam-nos ao fracasso. O substituto do diálogo, que o autor utilizou e que consistiu em empregar frases exclamativas em discurso direto, foi insuficiente para criar a ilusão coloquial (1972, 44).

Cristóvão diz que este problema não acontece com os contos em terceira pessoa porque nestes a ação ou o conflito, com o apoio dos diálogos e de frases exclamativas em discurso direto, criam uma consistência dramática. E acrescenta que, nestes contos, a amplitude do ponto de vista da terceira pessoa é reduzida às dimensões da primeira pelo monólogo interior direto. Em seguida, o autor faz algumas observações sobre uma particularidade do uso da terceira pessoa no conto “Um Ladrão” e sobre a consciência de Paulo (no conto homônimo) do desdobramento do corpo em duas partes, sem que isso implique em desdobramento da personalidade. “Paulo é outro corpo ou outra parte do corpo, mas não é outra pessoa porque nunca passa a sujeito, antes permanece sempre

sob a mesma designação pronominal de identidade que estrutura todo o enunciado” (1972, 46).

Embora não analise *Insônia* em sua totalidade, dos que vêem este livro de maneira negativa, é este trabalho que, possivelmente, melhor se aproxima do livro, até esta data.

“O Delírio da Forma” (1975) é o título da leitura que Wendel Santos faz de “O Relógio do Hospital”. Utilizando categorias da fenomenologia, mas privilegiando o texto em análise, Wendel Santos realiza uma leitura primorosa. Wendel segmenta o processo de interrelações em três blocos. Com esses artifícios metodológicos, ele consegue apreender e formular a angústia, a solidariedade, a dor, a desesperança, o pavor, a indiferença, o ódio, enfim, todo um amplo espectro de emoções que brotam na interioridade de um sujeito (que se apresenta como pura consciência) em decorrência de suas relações consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

Em 1977, sai a fortuna crítica de Graciliano Ramos. Há nenhum artigo ou ensaio especificamente sobre *Insônia*.

Maria Consuelo Cunha Campos, em *Sobre o conto brasileiro*, no capítulo “Do Modernismo à Atualidade”, tudo que diz sobre *Insônia* é o nome do livro e do autor. É verdade que dá a outros autores o mesmo tratamento, mas a muitos dedica ao menos algumas palavras sobre a obra.

Com “As Antecipações num conto de Graciliano Ramos”, Antonio Manoel dos Santos Silva resgata um daqueles contos execrados por Álvaro Lins: “A Prisão de J. Carmo Gomes”. Entendendo que o princípio estruturante deste conto é a antecipação (enquanto figura formal e de composição), Santos Silva lê este conto a partir de uma divisão triádica: a antecipação autônoma, a antecipação heterônoma e a antecipação composicional. A utilização deste recurso não é estéril pois, ao tempo em que o modelo

vai sendo utilizado, o crítico vai lendo as dobras ideológicas do texto, os recursos simbólicos do texto, os desvãos da linguagem. É leitura consistente, centrada no texto e, se nos convida a participar com preenchimentos outros, não é pela precariedade da leitura: antes, pelas possibilidades que esta leitura abre e pela própria riqueza do conto.

Em *O Conto no Brasil Moderno*, longo ensaio, Fábio Lucas, por **ironia do destino ou ignorância bibliográfica**, refere-se a Graciliano Ramos como contista por causa de *Vidas Secas*. Quanto a *Insônia*, nenhuma referência: nem o nome do livro é citado.

Luiz Costa Lima, em *O Conto na Modernidade Brasileira*, tem o cuidado de dizer que, embora contista eventual, Graciliano Ramos, ao lado de Mário de Andrade, abre “o segundo veio decisivo na fisionomia do moderno conto brasileiro” (1982, 186). Segundo Costa Lima, é através da absoluta ausência de qualquer incursão lírica ou de qualquer solução de humor que a penetração da realidade coloquial de Graciliano se diferencia da de Mário.

Os acontecimentos entram na narrativa como as próprias palavras, i.e., fazem parte de sua rotina sem que desvendem o que a vida antes deles já não fosse. A realidade é esse véu espesso, onde as formas grotescas tanto podem advir da visão conturbadora do enfermo, quanto de sua própria aparência normal. Tomada como pesadelo, a realidade é cinza, dura, angulosa e traiçoeira. Isso impede que nos contos do autor, como de resto em toda sua ficção, haja o mínimo espaço para a irrealização do imaginário (1982, 187).

E Costa Lima prossegue com uma das questões que vem perseguindo (em seu percurso de teórico da literatura), qual seja: o veto ao imaginário. Por esse veio, diz que o fato de o conto de Graciliano não abrir espaço para a irrealização do imaginário não significa que a observação do autor diga respeito a fatos realmente sucedidos, mas que suas situações são moldadas “como se sua matéria fosse o real realizado e não o real imaginado” (188). Para Luiz Costa Lima, em Graciliano, o inferno não são os outros ou

os desastres que os personagens provocam contra si próprios, mas a própria matéria de que a vida é feita.

Por isso o doente no hospital sonha livrar-se de seu corpo, nele se deixar entre os trapos sujos. Não é a morte que se pede, mas outra forma, reclamo que o enfermo se faz mesmo por saber ser o seu atendimento impossível: ‘Desejo que me operem e me livrem dele’ (i.e., deste corpo). – ‘Sairei pelas ruas, leve, e o meu coração baterá como o coração das crianças. Paulo ficará na mesa de operações, continuará a decompor-se no mármore do necrotério’ (1982, 188).

Depois de dar mais um exemplo de desacerto do vivente com a vida, citando o conto “Minsk”, como comprovante de que esta questão já tem início no universo da criança, Costa Lima esclarece que não está querendo pôr metafísica na visão de Graciliano: para este, a repulsa à vida é paralela à verificação de como se passa a vida humana.

Seu ódio à vida, portanto, nem deriva simplesmente de uma postulação política nem converte esta postulação em um mero apêndice à sua visão fundamental. Assim, em “A Prisão de J. Carmo Gomes”, a violência política contra o outro constitui uma das modalidades – nem a privilegiada, nem discrepante quanto ao que se tomaria como uma repulsa intimista – da crueldade onívora. Sem recorrência ao humor, quase sem se permitir que o lirismo amacie a palavra de crueza, o coloquial que Graciliano desvenda é o da miséria, da baixeza que se depositam no cotidiano. Assim, sua extrema qualidade de escritor não resulta da tematização do imaginário, mas da concentração nas redes da realidade material e psicológica, que ultrapassa o documentalismo mesmo pelo adensamento da materialidade (1982, 189).

Apesar de fazer uma leitura peculiar de *Insônia*; apesar de proceder naquela linha que busca fundamentar suas assertivas; apesar de reconhecer a importância de Graciliano como contista; apesar da tentativa de situar com propriedade a contística de Graciliano no espaço do conto moderno, o trabalho de Costa Lima dá a impressão de referir-se à obra de Graciliano como um todo, e não a *Insônia*. Por outro lado, ele fala

apenas sobre três contos do livro e, a exemplo da maior parte de nossa crítica, parece preocupado mais em comprovar sua tese do que em analisar o livro.

Em 1987, é publicado *Graciliano Ramos*, da coleção Escritores Brasileiros, da Ática. Também deste livro, consta nenhum estudo específico sobre *Insônia*. Apenas, antes da seleção de contos, José Carlos Garbuglio faz uma rápida apresentação em que dá informações incompletas sobre a pequena migração dos contos até *Insônia*. Dá informações biográficas, referentes ao período de produção dos contos, relaciona o processo de composição dos personagens com o de capítulos de *São Bernardo* e *Angústia* e, por fim, acena para o fato de *Insônia* ser um “excelente meio de iniciar-se em Graciliano Ramos” (1987, 137). Conquanto seja tão genérico (nas suas observações sobre os contos) quanto todos os que fizeram breves comentários, este crítico consegue dizer mais do que aqueles.

Ainda em 1987 é dado à publicação *O Conto Brasileiro e sua Trajetória* (Modalidade Urbana dos Anos 20 aos Anos 70), de Elódia Xavier. Como o subtítulo indica, o livro (tese de doutorado) opera um corte na produção contística brasileira – um motivo para estudar mais e melhor determinados autores. Não é o que acontece em relação a Graciliano. Há estudos sobre Adelino Magalhães, Mário de Andrade e Alcântara Machado. Sobre Graciliano, nada. Quantidade à parte, seria o velho Graça menos importante (mesmo como contista) do que, por exemplo, Adelino Magalhães?

Em *Conto brasileiro contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt apresenta o contista Graciliano, mas o faz indiretamente, reproduzindo apenas o discurso de alguns dos críticos aqui já contemplados.

Em 1993, Ana Luiza Montalvão apresenta dissertação sobre *Insônia*. Pela primeira vez, alguém escreve um trabalho longo dedicado a este livro. Até 2003, quando saiu a nova edição de *Insônia*, em cuja bibliografia sobre Graciliano consta este título

(embora com a referência completamente truncada), eu não tinha conhecimento deste trabalho e, em parte pela referência equivocada, em parte porque o trabalho já tem um certo tempo, só tive acesso à dissertação no segundo semestre de 1994. Naturalmente, há coincidências em nossos trabalhos, no que respeita a questões gerais, mas nossas maneiras de lidar com estes tópicos centrais é bem diversa.

A dissertação tem 4 capítulos.

O primeiro capítulo, intitulado “Os anos 30”, é composto por 3 partes: a primeira é dedicada aos aspectos culturais e políticos dos anos 30; a segunda, de forma sucinta, tenta mostrar a atualização do Modernismo, suas relações com o processo sócio-histórico, a emergência do novo regionalismo; a terceira tenta tecer uma biografia cultural de Graciliano.

O segundo capítulo, dividido em duas partes, procura fazer uma retrospectiva histórico-teórica do conto, enquanto narrativa típica, e uma síntese deste tipo de narrativa no Brasil, do século XIX até 1990. A bibliografia que dá suporte ao capítulo é escassa, além de não utilizar trabalhos mais substanciais sobre o assunto, àquela época divulgados à larga nos meios acadêmicos.

O terceiro capítulo tem três partes: na primeira, Montalvão procura mostrar as circunstâncias materiais da vida de Graciliano em que se deu a produção dos contos de *Insônia*; na segunda, diz que o processo de introspecção, em Graciliano, implica na “elaboração de um texto dialógico, onde as vozes nunca se exprimem em mão única, operando, ao contrário, sempre em processo de autoquestionamento” (1993, 70). Em seguida, tenta explicar, de forma rápida, a teoria do dialogismo, de Bakhtin; na terceira parte, Montalvão comenta ligeiramente os contos, reunidos em blocos por recurso técnico, característica ideológica, psicológica.

No último capítulo, a autora da dissertação faz um resumo do que apresentou no terceiro capítulo, chama a atenção para o humanismo de Graciliano e para o fato de alguns críticos acharem *Insônia* um livro menor por não perceberem que este livro apresenta a mesma atitude frente à vida que o escritor apresenta nos romances, que se vale dos mesmos processos de composição utilizados nos romances.

Este trabalho tem seu mérito, mas, como a maioria dos trabalhos, tem alguns problemas. Não há uma análise sequer de um conto. Todos os capítulos são estanques. As partes que compõem os dois primeiros capítulos também são estanques entre si. Mesmo no terceiro capítulo as partes são estanques, e a questão do dialogismo (que em tese seria a ferramenta de leitura dos contos) é praticamente esquecida na hora de comentar os contos.

Quando refiro a incomunicabilidade dos capítulos, não o faço com uma visão meramente burocrática do problema. Não penso que em um trabalho acadêmico as idéias de todos os capítulos têm de ser retomadas em todos os capítulos; nem mesmo que tenham de ser retomadas de forma anunciada em alguns. Penso que a comunicação entre os capítulos pode se dar de forma discreta, diluída. Ou até acho que, dependendo dos capítulos, todos podem ser estanques; mas, se em um capítulo se erige uma teoria como ferramenta de trabalho, ela tem de ser, de alguma maneira, utilizada.

Finalmente, em 2003, após algumas edições de *Insônia* sem nenhum critério textual (apesar deste livro ser talvez o único de Graciliano a possuir uma edição crítica), surge uma edição revista deste livro, tomando como base a 2ª edição, revista pelo autor. Esta 29ª edição (de Wander Melo Miranda) ainda traz erros de revisão, mas é já um avanço em relação a quase todas as outras e é superior a todas as anteriores num ponto: tem um posfácio, de Letícia Malard, sobre este livro, o que se constitui em grande (embora paradoxal) novidade.

Malard começa por traçar uma retrospectiva da trajetória editorial de *Insônia*, propiciando ao leitor comum, pela primeira vez, a possibilidade de conhecer a origem de cada conto e o percurso que antecedeu a organização deste livro de contos. Depois de referir a pequena quantidade de crítica sobre este livro, Malard fala que a crítica assinala “a compulsiva introspecção dos narradores” (...); “a temática colada em fatos reais vividos pelo próprio Graciliano” (...); “a inferioridade estética – quando se comparam os contos aos romances – devido à premência financeira de escrever e publicar ‘qualquer coisa’, no tempo de prisioneiro e nos anos subseqüentes” (2003, 145). Malard generaliza: estas observações que ela faz não são de toda crítica. Em seguida, Malard diz que o que importa, agora, “é tentar compreender as narrativas que compõem o livro em sua modernidade cultural e política, articulada com as condições do Estado, à época de sua produção e primeira publicação” (2003, 146). Para alcançar seu intento, Malard, depois de elencar alguns movimentos políticos dos anos 30, sem o menor esforço de análise, extrai a questão do “patronato do Estado” do conto “Dois dedos”. Em seguida, tenta refazer os passos do Estado conservador (anos 30 e começo dos 40), no que respeita à cultura, embora dedicando pouco espaço à literatura. Isto feito, Malard aponta três vertentes presentes em *Insônia*, “polarizações da modernidade em 30: o intelectual cidadão prestando contas à repressora burocracia estatal em face dos progressos e retrocessos dos movimentos políticos e suas conseqüências; as tensões entre Arte moderna e Estado conservador; o Eu, prisioneiro agonístico em face da liberdade de um Outro não-humano, palco e rede da necessidade de convivência com os humanos – a cidade/hospital, contraface da cadeia, excrescência da urbe” (2003, 151).

Malard ainda escreve oito linhas sobre “O relógio do hospital”; nove linhas sobre “Paulo” (estas, meramente descritivas); 16 linhas sobre “A testemunha” (destas, a metade é descritiva; a parte interpretativa busca suporte na vida de Graciliano e na

comparação com um episódio de *Vidas secas*) e segue comentando alguns contos com extrema brevidade, aqui e ali, tentando explicar as narrativas a partir da vida de Graciliano. Por fim, Malard vê o conto “Insônia” “como uma espécie de hipertexto dos contos do livro” (...): “hipertextualização [que] pode ser lida como alegoria dos conflitos e contradições político-culturais da década de 30, dos quais Graciliano foi importante agenciador e agente” (2003, 156).

Em resumo: não há uma só avaliação crítica de *Insônia* que seja fundamentada na análise de todos os textos. Todos os trabalhos sobre *Insônia*, elogiando e ressaltando qualidades, desdenhando, depreciando o livro, relevando seus defeitos (em alguns casos em decorrência das próprias limitações impostas pelo tipo de trabalho – prefácio, artigo para jornal etc.), são apressados e genéricos. O que há de sério em relação ao livro são as análises de Massaud Moisés, Wendel Santos e Antonio M. dos Santos. Mas cada trabalho destes, como se viu, restringe-se a um conto.

Uma avaliação equilibrada e justa de *Insônia*, do lugar que o livro ocupa na obra de Graciliano, exigiria a análise de cada um dos contos; o estabelecimento do diálogo entre os contos (à procura de linhas integrativas do livro), entre este livro e os demais de Graciliano, e a apreensão dos procedimentos técnicos e estéticos presentes nos contos, visando à compreensão de um processo mais amplo: a estrutura de sentido literário.

No próximo capítulo, procederemos à análise de todos os contos do livro, na tentativa de, através das próprias análises, ir recolhendo as linhas de força do livro, já arroladas na introdução.

REFERÊNCIAS

- BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos*. Rio: Organização Simões Editora, 1969.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio: Civilização Brasileira, 1997.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio: Gradus, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio: Editora 34, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. “Solidão e luta em Graciliano”. In COUTINHO, Afrânio (dir.). *Graciliano Ramos*. Rio: Civilização Brasileira, 1977.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. 3ª ed., Rio: José Olympio, 1986.
- FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. “Introdução à edição crítica de *Insônia*”. In RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1973.
- GARBUGLIO, José Carlos et alii (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- GARBUGLIO, Marinela Caruso. Bibliografia geral. In GARBUGLIO, José Carlos et alii (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio: Serviço de Documentação do Min. de Educação e Saúde, 1952.
- LIMA, Luiz Costa. “O conto da modernidade brasileira”. In: PROENÇA Filho, Domício (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- LINS, Álvaro . “Valores e misérias das vidas secas”. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio: Civilização Brasileira, 1963.
- LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil Moderno”. In: PROENÇA Filho, Domício (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.

- MAIA, Ana Luiza Montalvão. *O Contista Graciliano Ramos: A Introspecção como forma de perceber e dialogar com a realidade*. Brasília: UnB, 1993.
- MARTINS, Wilson. “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”. In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 10ª ed., São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- MALARD, Letícia. In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, vol. VIII. São Paulo: Martins/Edusp, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 7ª ed., São Paulo: Cultrix, 1984.
- PÓLVORA, Hélio. “Um aspecto de Graciliano Ramos”. In: *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio: Francisco Alves, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.
- SANTOS, Wendel. “O delírio da forma”. In: *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- SILVA, Antônio M. dos Santos. “As antecipações num conto de Graciliano Ramos.” In: D’ONÓFRIO, Salvatore et al. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória*. Rio: Padrão, 1987.

5. CONTRAPONTO

5.1. BREVE ENSAIO DE LUZ E SOMBRA

“O importante não é o que fazem de nós, mas o que nós próprios fazemos daquilo que fazem de nós.”

(Sartre)

Não sei se estou sofrendo
ou se é alguém que se diverte
por que não? Na noite escassa
com um insolúvel flautim.

(Carlos Drummond de Andrade)

Primeiro conto do livro *Insônia*, "Insônia" é uma narrativa que, de imediato, chama a atenção pelo seu modo de construção. E a justificativa para tal é que muito pouco *acontece* na narrativa em termos de organização de eventos que culminem num enredo com introdução, desenvolvimento e resolução de conflitos; ou seja: "Insônia" não se constrói propriamente sobre uma *história* (a não ser que se considere como tal o registro da agonia advinda de uma noite de insônia na vida do narrador-protagonista). Na falta de uma história, em sentido tradicional, o leitor é quase que compelido a se concentrar, de imediato, no modo de organização da narrativa, em sua estrutura discursiva.

O conto é narrado pelo narrador-protagonista através da técnica narrativa do monólogo interior, uma escolha que, como não poderia deixar de ser, define, de modo substancial, a (tentativa de) transmissão da realidade representada. Em *Discurso da Narrativa*, especificamente no capítulo que trata do "Modo", Gérard Genette enfatiza as inovações da narrativa moderna (de que "Insônia" constitui exemplo) no que concerne à presença, distanciamento, ou 'apagamento' da instância narrativa. O monólogo interior estaria naquele extremo em que as marcas da presença da instância narrativa são obliteradas em favor do personagem. Genette explica:

O leitor seria instalado no pensamento do personagem central já desde o início da narrativa; desta forma, o desenrolar ininterrupto daquele pensamento, que substitui por completo a forma habitual de narrativa, nos informaria sobre o que o personagem faz e o que acontece a ele (171).

Neste sentido, Genette diz preferir a expressão *discurso imediato* a monólogo interior, uma vez que, para ele, a questão central "não é que o discurso deva ser interno, mas que deva ser emancipado de vez (a partir das primeiras linhas) dos auspícios do narrador, tomando desde o início o seu lugar na frente do palco" (172). No *Dicionário de Teoria da Narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes chamam a atenção para o fato de que o monólogo interior "exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens(...). É um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as idéias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens" (1988, 266-7). Reis e Lopes também enfatizam o desaparecimento da instância narrativa em favor da "'voz' da personagem [que] atinge o limite possível de sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem" (1988, 267).

Estas questões (e outras que ainda virão à tona no presente comentário) adquirem uma dimensão substancial em "Insônia" devido ao fato de a narrativa se

concentrar na 'voz' de apenas um personagem, que 'conta' seu drama em primeira pessoa e em tempo presente, real (ao menos, temos a ilusão de que assim o seja). Outra questão relevante decorre da origem do conflito vivenciado pelo narrador-personagem: a incapacidade, ou impossibilidade, de voltar a dormir, de vencer aquele momento (eterno) de insônia. Este recorte é importante por situar a representação do conflito não só num espaço (a cama, o quarto) e tempo (a noite, alta noite) circunscritos, limitados, mas num tempo noturno, escuro, em que a questão de (in)visibilidade externa, os contornos do que é possível ver, delineiam e afetam o olhar e o registro do narrador-protagonista.

“Insônia” tem início com o narrador sendo acordado por uma questão que passa a atormentá-lo: “Sim ou não?”. Esta questão funciona como uma espécie de motivo recorrente do conto, sendo repetida muitas vezes ao longo do texto. Esta questão constitui, também, um elemento catalisador de outras questões: ela irá configurar o deslocamento, a condensação e a ressonância do problema (ou dos problemas) que afeta(m) o personagem narrador – único personagem do texto. O texto termina com a mesma pergunta inicial, agora repetida duas vezes, o que passa a idéia de retorno, de persistência do problema. A figura do pêndulo (“a mais atroz das figuras”, no dizer de Simone Weil – citada por Bosi (2003, 20)), algumas vezes referida nominalmente pelo personagem-narrador, nas suas diversas manifestações e desdobramentos, é a figura central deste texto.

Sim ou não? Esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo e acordou-me. A inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo (Ramos, 2003, 9).

Esta abertura traz à cena duas questões conflitantes: o sono e a vigília. A inquietante oscilação inicial se desdobra em outras situações bipolares: inércia e

movimento, consciência e delírio, luz e sombra, sempre uma oscilação, um movimento duplo que o próprio personagem percebe como “pancadas de um pêndulo inexistente” (10). Parte destas bipolaridades produz uma reversão de valores: se, por um lado, o delírio incomoda o personagem, este delírio se dá exatamente quando o personagem está acordado. Por isto, a luz, a vigília, o movimento são percebidos como negativos pelo personagem sem nome. O personagem deseja mergulhar no sono, na inconsciência, na sombra.

Embora haja momentos no conto em que o personagem refere elementos da realidade em que está inserido, numa tentativa de provar que não está delirando, a atmosfera predominante no conto é de nítido delírio. O que contrasta com o delírio circundante é a maneira como o personagem descreve os momentos do drama, todos vazados numa linguagem que recorre a figuras concretas para melhor presentificar as visões do narrador. Esta precisão narrativa termina por dar maior consistência ao próprio delírio.

Havendo apenas um personagem no conto, tudo se passando na cabeça deste personagem, tudo sendo matéria de sua mentação ou verbalização, os objetos são hipervalorizados pelo narrador, que os converte em atores, em seres que têm ação sobre ele. Ao referir pessoas, o narrador não as coloca diretamente em cena: elas surgem como elemento referido, uma alteridade genérica – nunca alguém personalizado.

E o drama central do personagem poderia ser mesmo esta hesitação: a convivência com a alteridade ou o solipsismo. Parece haver paz apenas no sono, na zona de sombra, na anulação do eu. Se há momentos em que a convivência com o outro parece apontar para um possível afeto, este surge na zona de sombra e o olhar cético do narrador logo desfaz esta promessa:

Se a escuridão fosse completa, eu conseguiria encostar-me de novo, cerrar os olhos, pensar num encontro que tive durante o dia, recordar uma frase, um rosto, a mão que me apertou os dedos, mentiras sussurradas inutilmente (12).

(...)

Um, dois, um, dois. Que me dizia ontem à tarde aquele homem risonho, perto de uma vitrina? Tão amável! Penso que discordei dele e achei tudo ruim na vida. O homem amável sorriu para não me contrariar (14).

A forma como o conto inicia e termina – através da pergunta "Sim ou não?" (9) – emoldura a sua organização estrutural e é já ilustrativa das inúmeras dúvidas e duplicidades presentes na narrativa. Primeiro, o "sim ou não?" é definido como pergunta, que "surgiu-me de chofre no sono profundo e acordou-me" (9). Porém, já no segundo parágrafo, temos:

Sim ou não? Para bem dizer não era pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho: era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido. Nunca ninguém despertou de semelhante maneira. Uma garra segurando-me os cabelos, puxando-me para cima, forçando-me a erguer o espinhaço, e a voz soprada aos meus ouvidos, gritada aos meus ouvidos: – "Sim ou não?" (9).

Na verdade, a tentativa de definir o "Sim ou não?" – não só através do que *não é*, mas do que *é* – perpassa a narrativa como um todo. Tendo acabado de definir o "sim ou não?" como pergunta, o narrador-protagonista volta atrás para tentar explicar melhor: "Para bem dizer não era pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho". E se não era isto, o que era então?: "Era uma espécie de mão poderosa", "uma garra", figuração concreta que materializa a voz, transformando-a em um ser concreto, que tem poder de atacar, de agarrar, de puxar; mais adiante, no trecho citado, este ser indefinido volta a ser identificado como uma voz "soprada aos meus ouvidos, gritada aos meus ouvidos: – 'Sim ou não?'" Como devemos compreender a oposição entre "soprada" e "gritada"? Como uma gradação? Primeiro a voz sopra, depois grita? Ou como resultante da própria

confusão instalada na mente do narrador-protagonista, para quem o sopro tem a dimensão, ou intensidade, de um grito?

Na verdade, o desenvolvimento da narrativa se confunde com a própria tentativa do narrador-protagonista de definir a origem desta repetição alucinante do "Sim ou não?" – uma repetição que aparece 22 vezes no conto. Em outras palavras, uma forma inicial de apreender o que 'acontece' em "Insônia" seria através do efeito que a pergunta "Sim ou não?" provoca no personagem e sua tentativa de compreensão e interpretação deste efeito. Outras expressões que definem a pergunta, e o que, ou quem, estão por trás da pergunta são: "interrogação absurda" (10); "uma alucinação" (10); "alguém [que] chegou, pegou-me os cabelos, levantou-me do colchão, gritou-me as palavras sem sentido e escondeu-se num canto" (11); "será um ladrão?" (11); "Será um rato faminto que roeu a porta, se chegou a mim e continuou a roer interminavelmente?" (12); "(...) e em todas as igrejas há sinos tocando, lúgubres: "Sim ou não? Sim ou não?" (13); "A pessoa invisível que me persegue não se contenta com a interrogação multiplicada: aperta-me o pescoço" (13); "Os vermes insaciáveis dizem baixinho: – "Sim ou não?" (14); outras referências voltam a identificar "Sim ou não?" com uma voz-agente, corporificada, personificada: "Como é possível uma voz apertar o pescoço de alguém? Rio, tento libertar-me da loucura que me puxa para uma nova queda, explico a mim mesmo que o que me aperta o pescoço não é uma voz: é uma gravata. A voz diz apenas: – "Sim ou não?" (14). Ao término do conto, a origem da voz encontra-se no próprio narrador-protagonista: internaliza-se; "O frio sacode-me os ossos. E os ossos chocalham a pergunta invariável: – Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não?" (16).

Todas estas passagens são representativas do que acontece na narrativa como um todo, em que o estado de atordoamento, aflição, agonia e alucinação do narrador-protagonista (assim como em "Paulo") afeta diretamente o registro e transmissão do

drama vivido. O "sim ou não?" deflagra não só a narrativa, mas serve de metonímia para representar a dúvida e indefinição geral sobre as quais a narrativa se constrói. A este respeito, é relevante observar que várias das definições quanto à origem do "sim ou não?" são colocadas enquanto perguntas (será isto, será aquilo?), algo que dá a dimensão exata do caráter de suposição e dúvida características da realidade expressa. Além disto, há uma recorrência de verbos e advérbios (ver grifos nas passagens a seguir) que corroboram a impossibilidade de certeza do personagem, em favor da mera *tentativa* de definição e de compreensão da realidade vivenciada: "*Nada sei*: estou atordoado e preciso continuar a dormir (...)" (9); "*não sei* se o relógio está longe ou perto (...)" (11); "Por que *fui imaginar* que este jato de luz é diferente dos outros e funesto?" (10); "Conto as pancadas e *engano-me*" (12); "Evidentemente *me equivoco* (...)" (12); "(...) *parece que* está me perguntando qualquer coisa" (15); "*Parece que* um grande vento se derrama gemendo sobre as árvores" (15).

A dúvida e duplicidade já introduzidas pelo "sim ou não?" se materializam em vários outros aspectos da narrativa, cuja organização se dá com base na justaposição de duas realidades: em princípio, uma ordinária e normal (a do sono profundo); outra estranha e anormal (a da insônia). A representação destas duas realidades se torna mais complexa porque a realidade do sono, como não poderia deixar de ser, é mediada e expressa por uma mente insone, aflita, alucinada, atordoada. Mas mesmo esta realidade da insônia e da alucinação é atravessada por *flashes* de momentos de lucidez: "Estou bem, é claro. Tudo em redor se conserva em ordem: a cama larga não aumentou nem diminuiu (...)" (10). Este vaivém da alucinação à lucidez e da lucidez à alucinação também é perceptível nas referências feitas a certos momentos do passado recente, quando o narrador-protagonista relembra cenas cotidianas, ordinárias ("Que me dizia ontem à tarde aquele homem risonho, perto de uma vitrina?" (14)) e em referências

feitas a um tempo futuro próximo, impregnado de desejo ("Amanhã comportar-me-ei direito, amarrarei uma gravata ao pescoço, percorrerei as ruas como um bicho doméstico, um cidadão comum, arrastado para aqui, para acolá, dizendo frases convenientes. Feliz, completamente feliz" (15)).

Estas duas realidades se alinham com duas formas diferentes de se ver o narrador-protagonista, que "vivencia", ao longo da narrativa, uma transformação física e emocional, passando de um "bicho inferior, planta ou pedra" (9) – porque em estado de sono profundo – a um ser de "olhos muito abertos, cheio de pavores" (10). E há um momento em que o próprio narrador-protagonista se questiona: "Sim ou não? Estarei completamente doido ou oscilarei ainda entre a razão e a loucura?" (10). De fato, é esta oscilação entre a razão e a loucura que constitui um parâmetro para a compreensão de "Insônia".

Ainda no que diz respeito à construção do personagem, percebemos, de início, e em linhas gerais, uma oposição entre a normalidade e previsibilidade de um cidadão comum e a loucura que dele se apossa como consequência da impossibilidade de dormir e da realidade que sua mente insone e aflita imagina e cria. Mas é importante enfatizar que a construção advinda da alucinação se dá de forma gradativa, de modo a que percebamos não só o desenvolvimento da aflição, mas também a forma como o narrador-protagonista se vê em termos de deterioração física: "O que há de sensível nesta carcaça trêmula concentrou-se nos dedos, e os dedos apalpam ossos de caveira" (12).

Voltemos a falar da construção do espaço. De início, e em termos físicos, o espaço é bastante circunscrito: trata-se do espaço do quarto, que é representado metonimicamente e de forma gradual, primeiro com referências ao colchão, à cama, à mola, ao travesseiro, aos lençóis, e depois às paredes e ao próprio quarto. Porém, o

estado de atordoamento (de delírio? De pesadelo?) do narrador-protagonista afeta e alarga, de modo substancial, as noções de espaço e tempo da narrativa:

Caí da cama e rolei fora daqui nem sei que tempo, longe, muito longe, gastando-me no espaço. Partículas minhas boiaram à toa entre os mundos. De repente uma janela se abriu na casa vizinha, um jorro de luz atravessou-me a vidraça, entrou-me em casa e interrompeu a ausência prolongada (11).

Como se percebe do trecho acima, a realidade objetiva do quarto (inclusive, agora, não só contextualizado em relação à casa do personagem narrador, mas também em relação à casa vizinha – elementos que dão um ar de normalidade à descrição), é contrastada com uma realidade de sonho (ou de pesadelo) de difícil apreensão objetiva: "rolei fora daqui nem sei que tempo, longe, muito longe, gastando-me no espaço. Partículas minhas boiaram à toa entre os mundos" (10-11). São inúmeras as referências a um espaço que se projeta para fora do quarto, primeiro através da luz que parece emanar da casa vizinha, e depois através de um espaço cósmico, metafísico, com referências a uma "imensidão, fora da terra" (11). A este respeito, é perceptível a repetição da expressão "órbitas vazias" (14,15,16). E não só isto: o próprio espaço do quarto adquire conotações simbólicas que refletem a deterioração física e emocional ("Estou só e morto" (14)) do narrador-personagem:

A luz que vinha da casa próxima desapareceu, a vidraça apagou-se, e este quarto é uma sepultura. Uma sepultura onde pedaços do mundo se ampliam desesperadamente (14).

Algo que ainda precisa ser enfatizado em relação à técnica narrativa do monólogo interior é que, sendo um discurso mental, "cuja enunciação acompanha as idéias e as imagens que se desenrolam no fluxo da consciência das personagens" (Reis e

Lopes, 1988, 267), tal aspecto influencia e define a organização formal da narrativa, apresentando

(...) uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional (Reis e Lopes, 1988, 267).

Neste sentido, chama a atenção a utilização de repetição, não só em termos lexicais, mas em termos de elementos figurativos, como é o caso da referência ao relógio, mais especificamente, às pancadas do relógio; a referência à luz; a referência à brasa do cigarro. O recurso da repetição, em "Insônia", cria um tal vaivém (uma estruturação também pendular) que se tem a impressão de que nada se desenvolve linearmente, ficando tudo girando sobre um mesmo ponto: o "sim ou não?". É como se o martelar da voz contaminasse tudo que o narrador-personagem vê, ouve e sente: "Um, dois, um dois. Certamente são as pancadas de um pêndulo inexistente. Um, dois, um, dois" (10). Tempo depois as pancadas já são identificadas como "Sim, não, sim, não" (11). Ironicamente, esta inter-relação entre a voz que o personagem supõe ouvir e as pancadas do relógio acaba criando uma desarticulação temporal. As batidas do relógio servem para marcar o tempo cronológico; no entanto, a percepção das pancadas é já afetada por uma mente (des)controlada pelo "sim ou não?", e isto acaba anulando a função objetiva do relógio:

Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade. Que tempo dormi? Esperarei até que o relógio bata de novo e me diga que vivi mais meia hora, dentro deste horrível jato de luz.

Um, dois, um, dois. Tudo isto é ilusão. Ouvi uma pancada dentro da noite, mas não sei se o relógio está longe ou perto: o tique-taque dele é muito perto e muito distante (11-12).

Voltando às características formais do monólogo interior, referidas acima, percebe-se uma contradição no discurso do personagem, uma contradição que é compatível, como já o dissemos, com a dúvida e duplicidade introduzidas pelo "sim ou não?": "Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade". Ora, a própria estrutura justaposta destas duas frases, que associa as pancadas do relógio ao martelar da voz, solapa o princípio de realidade almejada. E tanto assim o é que depois nos deparamos com a declaração de que "tudo é ilusão". E a contradição atinge o ápice na constatação de que "o tique-taque [do relógio] é muito perto e muito distante". Aqui, temos mais uma vez a inter-relação de tempo subjetivo e tempo cronológico: o tique-taque perto é o tique-taque advindo da mente, contaminado pelo "sim ou não?"; o tique-taque distante poderia ser o do próprio relógio. Ou seria o contrário?

Há outros momentos da narrativa em que a percepção do narrador-personagem é filtrada e expressa pelo ritmo do vaivém introduzido pelo "sim, não, sim, não" ou "um, dois, um, dois". Por exemplo, num dos momentos em que ele imagina que alguém está rindo no quarto, o riso acompanha e imita o ritmo já referido: "Por que estão rindo? Hem? Por que estão rindo aqui no meu quarto? An, an! An, an! Não há motivo. An, an! An, an!" (13). Um outro momento diz respeito ao movimento que a brasa do cigarro faz:

A brasa do cigarro desloca-se vagorosamente, chega-me à boca, aviva-se, foge, empalidece. É uma brasa animada, *vai e vem*, solta no ar, como um fogo-fátuo. Os meus dedos estão longe dela, frios e sem carne, metidos em órbitas vazias. Toda a vontade sumiu-se, derreteu-se – e a brasa é um olho zombeteiro. *Vai e vem*, lenta, *vai e vem*, parece que me está perguntando qualquer coisa (15 – grifo nosso).

Como não responder, de imediato, que o que a brasa (olho zombeteiro) está perguntando é "sim ou não?" Este exemplo revela a acumulação de figuração que o "sim ou não?" vai adquirindo ao longo da narrativa. Aqui, o movimento da brasa lembra o

"sim ou não?", que por sua vez lembra o movimento do tique-taque do relógio, expresso magistralmente pela repetição da expressão verbal "vai e vem" (que acontece três vezes), de modo a materializar a própria reprodução imagética do movimento.

Após estas parcas observações, uma pergunta final: a transformação do ritmo do "sim ou não?" em "sim, não, sim, não" e "um, dois, um, dois" traz à tona o ritmo da marcha militar. O que esta associação acrescenta à narrativa de "Insônia"? É possível, é legítimo, desenvolver esta questão à luz do contexto político e histórico vivenciado pelo autor Graciliano Ramos?

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Rio: Editora 34, 2003.

GÉNETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio: Record, 2003.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

5.2. DESEMPENHO

Dentre tantas passagens da experiência para a representação ficcional, constantes na obra de Graciliano, o conto “Um ladrão” pode servir como exemplo claro do processo de transfiguração, tais são as similitudes entre os elementos que compuseram o relato do dado factual e os elementos que compuseram o relato ficcional, tal é a mudança qualitativa na passagem para o ficcional.

Quando de sua prisão, Graciliano conviveu com ladrões de diversos níveis. Conversou com alguns deles. A alguns, reagiu com indiferença; a outros se opôs. Com um deles, Gaúcho, em especial, conversou várias vezes, ouvindo dele relatos minuciosos de roubos que perpetrou e descrições dos procedimentos genéricos

prováveis de ser utilizados durante um roubo. Tudo isto vem relatado no segundo volume de *Memórias do Cárcere*.

No caso específico de Gaúcho, Graciliano soube colocar-se frente à alteridade de forma receptiva, aberta, revelando, ao lado da estupefação frente a determinadas atitudes do ladrão, uma certa simpatia, relativa admiração mesmo.

Finda a surpresa, confessei a mim mesmo que poderia tornar-me sem esforço amigo do ladrão. A firmeza, a ausência de hipocrisia, a coragem de afirmar, tudo revelava um caráter. (...) Dos rápidos minutos desse encontro apenas resta o bom efeito causado pelo tipo anormal (Ramos, 1976, 61-62).

O interesse de Graciliano pelos relatos de Gaúcho, pela possibilidade de penetrar no universo íntimo do colega de prisão, fica visível em trechos como

Se não fosse a enorme fadiga, distrair-me-ia ouvindo o rapaz, buscaria sondar os pensamentos e os sentimentos de um ladrão, mas a curiosidade arrefecia, os músculos frouxos recusavam-se a gesticular, as pálpebras caíam e apenas me era possível enxergar a esquisita madeixa, o curioso ricto amável e sarcástico, nos membros e no peito marcas de tatuagens (1976, 73).

Alguns momentos do conto “Um ladrão” foram tirados, literalmente, do relato de Gaúcho (ao menos do relato de Gaúcho que nos é relatado por Graciliano em *Memórias do Cárcere*). O protagonista do conto é um jovem sem nome, aprendiz de ladrão, desajeitado, extraído exatamente de um dos relatos de Gaúcho, e que é visto com muito desdém por esta figura. Gaúcho, por sua vez, embora sendo onipresente no conto, pois é constantemente lembrado pelo personagem principal, não chega a participar da ação, existindo apenas como referência constante na memória do jovem ladrão. Vejamos como Gaúcho, em conversa com Graciliano, conta a história de seu colega, aprendiz de ladrão:

–Não sei como certas pessoas se metem nesta vida. Eu tive um aprendiz assim, não dava. Foi um pivete muito ordinário, e quando cresceu, chegou a descuidista, não passou a ventanista. E queria ser escrunchante. Eu dizia: — “Rapaz, deixa de novidade. Tu não tens nervo para lunfa.” Mas o desgraçado teimava em me acompanhar: —“Me leve, Gaúcho.” Eu cedia. Botava a caneta na fechadura, e o garoto começava a tremer. Um dia se estrepou. Arrumei um assalto, guardei na memória a casa toda e a vizinhança (1976, 90).

(...) Como eu ia dizendo, o meu ajudante não prestava para nada. A última vez que me acompanhou endoideceu e nunca mais se levantou. Arrombei a porta, fomos à copa, achei um queijo, comemos uma banda; piquei o resto e despejei querosene em cima. (...)

– Por nada. Só para fazer miséria. Subimos uma escada. Na sala da frente estava dormindo um casal de velhos. No guarda-vestidos afanei uma carteira com grana e um bobo. Um bobo, sim senhor, um relógio. Andei na casa toda, que não é direito sair deixando gaveta fechada. No oratório havia muito santo, mas nessas coisas de religião eu não mexo. Enfim consegui muamba regular para o intrujão. No derradeiro quarto vimos uma lindeza com os peitos de fora. Aí o sujeito perdeu a ação, ficou besta, de olhos arregalados, como se estivesse diante de uma imagem do altar. Puxei a manga dele, chamei e tornei a chamar: —“Vamos embora.” Nem ouvia. De repente subiu na cama e deu um beijo na boca da moça. Calcule. Foi encanado e escrachado, natural. Larguei-me escada abaixo, soltei a muamba, saí da casa, atravessei o jardim, pulei a grade. Felizmente salvei a carteira e o bobo (1976, 90-91).

À exclusão da perversidade (o picar o queijo, despejando-lhe querosene em cima), eliminada da narrativa, pois teria função negativa em relação ao aprendiz de ladrão (personagem da simpatia do narrador), todos os dados deste relato se encontram no conto – aí temos um resumo do conto, o núcleo do conto “Um ladrão”. Mas como literatura não é apenas episódio, o conto nos propicia uma experiência estética e humana que o relato de Gaúcho (ou outro qualquer relato de pura experiência) não poderia oferecer. Como disse Graciliano, em carta a Heloísa,

Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc. (Ramos, 1981, 154).

No conto, o que acontece é exatamente isto: o jogo dos fatos interiores. E Graciliano colocou Gaúcho em segundo plano, transformou o ladrão mal sucedido em

protagonista, procurou vê-lo com uma certa piedade, mostrando-o por dentro e revelando o mundo a partir de seu olhar (o contrário do que Gaúcho fez), revestiu a história de detalhes, de contornos e, num estalo, ampliou o drama vivido pelo aprendiz de ladrão, acrescentando, à tensão e ao medo próprios de quem vive a experiência do furto, o sentido de performance, o drama da representação, da atuação, convertendo o que seria apenas uma história de roubo mal sucedido em um profundo drama literário e humano. Esta a grande diferença entre um simples relato do vivido e um texto literário: transfiguração do dado da experiência, que se diferencia e materializa através do trabalho da técnica e da linguagem: o sentido escoando não apenas dos signos, mas por entre os signos, compondo mais que uma simples história: um móbil de sentidos. Ainda contribui, decisivamente, para esta transfiguração, uma organização particular dos dados isolados (ou apreendidos em uma outra ordem, às vezes casual, às vezes circunstancial, geralmente apenas seqüencial) da experiência, formulando uma específica estrutura de sentido. Os dados da realidade não estão organizados em função de um sentido (ou de um feixe de sentidos) ordenador. Este sentido ordenador é a escrita ficcional do real, sua formulação literária, que estabelece.

O título “Um ladrão” já indicia a decisão de apresentar, não um tipo genérico, sobre o qual já existe toda uma mitologia negativa estereotipada, mas sim a trajetória de um indivíduo. Mas, conquanto haja o cuidado de apresentar um personagem, e não um tipo, há um lado universal, também, expresso na ausência de nome, que certamente aponta para uma intencionalidade: reunir, no anonimato, toda uma série de pequenos ladrões aprendizes, envoltos na “profissão” por falta de opção. Portanto, há a convergência do particular e do universal.

A exemplo de todos os personagens importantes de Graciliano, o personagem central deste conto é apresentado por dentro: seus objetivos, seus conflitos, seus medos,

suas lembranças, tudo isto acompanhamos como se estivéssemos na cabeça do personagem. Graciliano não está interessado em julgar ou condenar o ladrão; o que ele pretende é mostrar um ser humano completo, feito de carências, medos, anseios, objetivos de sobrevivência, desejo de conquistar um lugar no espaço social. Para isso, Graciliano escolhe um indivíduo que ainda não age mecanicamente, que vive cada momento de sua “aventura” como um observador de si mesmo, avaliando cada gesto: um ladrão aprendiz, ainda não habilidoso, ainda não automatizado, “viciado”.

O narrador, em alguns momentos do conto, compara o ladrão a uma criança:

Aproximou-se do morro, as pernas bambas, tremendo como uma criança (19).

O medo foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho. (23)

A vaidade infantil murchou de repente (24).

E, em certo momento, ele nem chega a comparar: ele já inclui, ao generalizar e omitir a comparação, o ladrão no rol das crianças, ele o considera uma criança: “Deve haver uma divindade protetora para as criaturas estouvadas e de articulações perras” (17).

Essas comparações não são gratuitas ou casuais: elas refletem a compreensão que o narrador tem da fragilidade e estouvamento do personagem, mas também revelam uma certa visão de compaixão que o narrador deixa passar em relação ao ladrão. Digase, de passagem, que a primeira das duas últimas citações está inserida em um parágrafo em que não consta a palavra ladrão (termo que não aparece, aliás, em nenhum momento do conto), em que não há nenhuma palavra de condenação aos atos do ladrão: a frase sobre as crianças portanto, é uma maneira indireta de incluir o ladrão do conto (e, por extensão, os ladrões precários) neste universo das crianças. A uma certa altura do conto,

o próprio ladrão, expressando sua visão de Deus, aproxima-se da visão ingênua e mística que o narrador (numa adesão ao mundo do personagem) revela à página 17: “Deus não havia de permitir infelicidade”(23). Esta convergência de visão do narrador em relação ao personagem revela um certo olhar de compaixão ou de simpatia do narrador em relação ao personagem central.

Ao contrário de Gaúcho, que espatifa o queijo e derrama querosene em cima, o ladrão protagonista de “Um ladrão”, famélico, procura o queijo que vira na casa e, não o encontrando, devora alguns nacos de carne com sofreguidão, sem mastigar.

O narrador apresenta o personagem, também, como um despossuído, um abandonado, um desamparado: “Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua”. (19) A expressão “seria bom” pode ser lida em duas vozes e, em uma delas, certamente pressupõe toda uma carga afetiva.

Durante minutos, lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste, enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal-encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A menina de tranças era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes (20).

Dados como estes vão criando no leitor uma redução no senso de intolerância natural a este tipo de indivíduo.

O ladrão não tem nome, mas não constitui um mero tipo, representação de caráter plano e facilmente reconhecível; ao contrário, o personagem, pelas hesitações constantes, pela alternância entre medo e coragem, entre vontade de prosseguir e recuar, pela disforia e euforia, pelas nuances que apresenta, interna e externamente, é redondo.

Arrependeu-se de não ter estudado melhor o local: devia ter-se empregado lá como criado uma semana (18).

Afastou-se, receoso de que alguém o observasse (19).

Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua (19).

Aproximou-se do morro, as pernas bambas, tremendo como uma criança (19).

O coração bateu com desespero, a vista se turvou. Não conseguiria enxergar a esquina e o guarda (20).

De repente sentiu grande medo, pareceu-lhe que o observavam pela frente e pela retaguarda, achou-se impelido para dentro e para fora do jardim, a rua encheu-se de emboscadas (20).

Um estremelecimento dispersou essas recordações meio apagadas. Quis fumar, temeu acender um cigarro (20).

Sim, não, sim, não (21).

Sim, não, sim, não (21).

O medo foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho (23). Realizara uma proeza, sim senhor, só queria ouvir a opinião de Gaúcho (23).

Também um desgraçado como ele manter-se em semelhante empresa! Tinha capacidade para aquilo? Não tinha. (...) A vaidade infantil murchou de repente (24).

(...) os dedos tremiam, os números atrapalhavam-se (26).

O título deste conto poderia ser, com a mesma eficácia do que já o nomeia, “Desempenho”. Ao lado do caráter pragmático da luta pela sobrevivência, há, por parte do personagem central, uma observação e uma avaliação constantes de seus atos, tendo sempre como referência um “superego” chamado Gaúcho, mestre e paradigma constante do aprendiz de ladrão. O personagem central parece estar representando o tempo todo o papel de ladrão para um espectador “onisciente” (no caso, Gaúcho, figura de mestre introjetada pelo aprendiz de ladrão). Portanto, os atos do personagem central têm um caráter dramático, pois o ladrão é apresentado como uma figura frágil, medrosa,

imperita, e sua luta pela sobrevivência é realizada no espaço do interdito social, realizando-se na contramão da lei, do estado, da moral, da propriedade privada, com todos os riscos em que isto implica. Seus atos têm, ainda, um outro acento dramático, no sentido de que eles são praticados como se para uma exigente platéia (a consciência do ladrão e a onipresença de Gaúcho), diante da qual o ladrão age como um ator sempre preocupado com a própria atuação, e da qual espera o aplauso. Este aspecto de desempenho, teatral, lúdico, subordinado à visão de um “juiz” ausente e onipresente, também contribui para a configuração do estatuto de “bom ladrão” e reforça o sentido dramático do personagem nisso de superpor um conflito desnecessário (a avaliação do desempenho) aos conflitos concretos: as dificuldades de movimento, o medo de ser preso, a certeza de estar agindo de forma proibida, errada... Em momentos cruciais da narrativa o personagem central subordina tudo à virtual avaliação desse espectador “onisciente”, fincado no interior de sua consciência. E o ver-se em desempenho é introjetado de tal forma, que às vezes a figura de Gaúcho nem é citada: a preocupação com o desempenho rouba a cena de tal modo, que o medo de ser preso termina por ser menor do que o medo de falhar.

O que o preocupava naquele momento, porém, era menos o receio de ser preso que a convicção da própria insuficiência, a certeza de que ia falhar (24).

Mas, na maior parte do tempo, é a figura de Gaúcho que invade a cena como um alter ego fantasmático, misto de pai e patrão, quase uma ameaça:

Arrependeu-se de não ter estudado melhor o local: devia ter-se empregado lá como criado uma semana. Era o conselho de Gaúcho, que tinha prática (18).

Trazia no bolso as agulhas, só porque Gaúcho lhe ensinara o uso delas. Não se arriscaria a utilizá-las. Gaúcho tinha nervos de ferro. Tirar anéis de uma

pessoa adormecida! Que homem! Anos de prática, diversas entradas na casa de detenção (25).

Boiavam-lhe no espírito dois esboços de projetos: contar o dinheiro, coisa que não poderia fazer no corredor, e descrever a Gaúcho a aventura (25).

Devia retirar-se. Deu alguns passos, recuou vexado, receoso das pilhérias que Gaúcho iria jogar-lhe quando soubesse que ele tinha deixado uma casa sem percorrê-la (25).

Recordou os disparates que praticara. Santa Maria! Desastrado. Se falasse a gaúcho com franqueza, ouviria um sermão (29).

A preocupação com o desempenho (o sentido de desempenho de seus atos) é tanta que o personagem central, em plena atividade de roubo, chega até a imaginar-se realizando proezas que não precisaria realizar...

Estacou surpreendido: como nunca havia trabalhado só, imaginara que a fechadura emperrasse, que fosse preciso trepar no sofá e cortar com diamante um pedaço de vidraça. Deitaria por baixo da porta um jornal aberto, enrolaria a mão no lenço e daria um murro no vidro, que iria cair sem ruído em cima do papel. Agarrar-se-ia ao caixilho com as pontas dos dedos, suspender-se-ia, entraria na casa, a cabeça para baixo, as mãos procurando o chão. Ficaria pendurado algum tempo, feito um macaco, os dedos dos pés curvos à borda da abertura, como ganchos. Era quase certo não se sair bem nesse pulo arriscado. Falharia, sempre falhava.

Procurou a vidraça inutilmente: não existia vidraça. Nem existia jornal. Estupidez fantasiar dificuldades (21-22).

E há, ainda, a necessidade de contar a proeza a Gaúcho.

Realizara uma proeza, sim senhor, só queria ouvir a opinião de Gaúcho. Se não acontecesse uma desgraça, procuraria Gaúcho no dia seguinte. (...) Contaria a história no dia seguinte, sem falar no medo, e Gaúcho aprovaria tudo, sem dúvida (23).

O aprendiz de ladrão preocupa-se tanto com o desempenho, que chega ao ponto de não ter prazer no que conquistara facilmente:

Dirigiu-se à saleta, voltou com a tentação de entrar nos quartos, trazer de lá alguns objetos para vender ao intrujão. Parecia-lhe que, recomeçando o trabalho em conformidade com as regras ensinadas por Gaúcho, de alguma forma se reabilitaria. O maço de notas, adquirido facilmente, nem lhe dava prazer (30).

Embora o personagem central seja marginalizado, seu universo moral e religioso e suas aspirações são emblemáticos de uma certa dobrez ideológica, típica da classe média. A burguesia cria e defende valores nos quais não acredita e os repassa para a classe média, o proletariado e os que vivem à margem da sociedade, e todos estes acreditam nos valores que lhe foram impostos. Desta forma, conquanto esteja cometendo um “pecado” (roubar), o personagem, ao deparar-se com um santuário, no interior da casa, deseja apoderar-se das imagens, mas recua, vislumbrando na possibilidade de furto dos santos um sacrilégio:

Abriu uma porta a ferro, acendeu a lâmpada, viu um oratório. Desejou apoderar-se dos resplendores das imagens e do bordão de São José, de ouro, pesado. Afastou-se, com medo da tentação. Não cometeria semelhante sacrilégio (25).

Ou, quando teme acontecer-lhe de ser flagrado e preso, em pleno exercício do pecaminoso ofício do furto, imediatamente socorre-se de Deus, em quem confia:

Se não acontecesse uma desgraça, procuraria Gaúcho no dia seguinte. Se não acontecesse uma desgraça. Benzeu-se arrepiado. Deus não havia de permitir infelicidade (23).

Inútil a ciência de Gaúcho. Quando Deus quer, as pessoas não acordam (29).

O ladrão quer livrar-se da desgraçada profissão, apagá-la de sua história, para isto ele quer sair do lugar onde mora, ir morar em lugar distante onde não conhecessem sua história, uma forma de apagar o passado. Ele insiste, repetidamente, que não tinha

jeito para aquela profissão, uma maneira de justificar sua retirada, mas também de dizer que estava ali contingencialmente. O personagem tem convicção que sua profissão não presta, inclusive quer livrar-se dela, como fica visível no comentário autocrítico que faz, quando vislumbra uma possibilidade de deixar a prática do furto, de mudar de profissão. A ciência do procedimento errado é tanta que ele pretende livrar-se de Gaúcho (seu mestre e referência e a quem tanto admira), *criar vergonha, virar pessoa decente* (grifo nosso):

Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante, onde ninguém o conhecesse, largaria aquela profissão, para que não tinha jeito. Nenhum jeito. Não diria nada a Gaúcho, evitaria indivíduos assim comprometedores. Ia endireitar, criar vergonha, virar pessoa decente, arranjar um negócio qualquer longe de Gaúcho. Sim senhor. Apalpou o rolo de notas através do pano, meteu o botão na casa da algibeira. Criar vergonha, sim senhor, o que tinha ali dava para criar vergonha (26).

O sonho de vida deste personagem marginalizado é nitidamente pequeno-burguês: seus anseios são iguais ao de todo cidadão comum de classe média, sem nenhuma consciência política, ou com uma posição política de direita. Antes do desfecho negativo, o personagem imagina mudar de vida, como já mostrado, mas mais do que mudar de vida, ele quer assumir o comportamento típico do proprietário de classe média, com todos os receios, desconfianças, exigências, caprichos e exclusões próprios da classe. Vejamos:

Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregueses, pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente. E Gaúcho nem o reconheceria se o visse gordo, sério, bulindo na caixa registradora. Naturalmente (28).

O trecho é eloqüente. E o “naturalmente”, sozinho, fora do período, é rico de sentidos: vale mais que uma oração: abre-se em sentidos que se irradiam sobre alguns termos do período anterior e forma, sozinho, “um período”. O “bulindo na caixa registradora” corresponde à eversão dos valores vividos pelo personagem enquanto ladrão, mas soa um pouco irônico: imaginando-se o ladrão do lado de lá da registradora (símbolo do capital), sendo observado pelo ex-colega de profissão, com quem sempre esteve bulindo na registradora, mas do lado de cá, ele precisa dizer a si mesmo que a mudança é possível e legítima – daí, o “naturalmente”.

O beijo na moça, atitude incosequente do aprendiz de ladrão, posta em prática após o satisfatório roubo (lembrar que o ladrão amador havia conseguido uma quantia suficiente, em sua avaliação, para estabelecer-se, confessando, inclusive, já estar disposto a deixar a profissão) e que culmina com sua prisão, se insere numa moldura bem construída com toda uma rede de causalidade. Desde o começo da narrativa, fica claro que o aprendiz não tinha jeito para a profissão. O próprio mestre o tinha alertado que “ele escolhesse profissão menos arriscada” (18); ele mesmo não tinha “nenhuma esperança de se acomodar àquele ingrato meio de vida” (18). Uma certa insegurança de criança, que o narrador lhe atribui algumas vezes; suas hesitações ao longo do conto; o seu comportamento condicionado sempre à aprovação do outro (que diz de sua insegurança e indefinição), tudo isto contribui para que o leitor não entenda o comportamento final do protagonista como inverossímil. Não bastasse, existe ainda a recordação da garota que tinha sido matéria de seu encantamento juvenil e que se converte em desejo atualizado em presença da moça parcialmente desnuda, à meia-luz da noite. Logo no início do conto, o protagonista, ao lembrar de sua infância, recorda uma “menina de tranças [que] era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes.” (20) Um pouco depois, “Pensou de novo na menina da escola primária,

no sorriso dela, nas pálpebras que se baixavam, escondendo olhos verdes, de gato” (23).

Até que

Olhou a cama, julgou a princípio que estava lá uma criança, mas viu um seio e estremeceu. Voltou-se, não devia arriscar-se à toa. Deu uns passos em direção à porta, deteve-se, curvou-se, observou a moça. Achou nela traços da menina de olhos verdes. O coração bateu-lhe demais no peito magro, pareceu querer sair pela boca (26).

Depois de considerar estupidez a comparação e o sentimento, o ladrão retira-se do quarto, liberta sua sensação de fome, devora quase sem mastigar pedaços de carne, lambe os dedos, passa em revista os disparates que praticara, relembra Gaúcho, reafirma que vai livrar-se dele, mas é tomado pela idéia de subir a escada e descer só para “convencer-se de que não era tão desazado como parecia” (30). Então:

E lembrou-se da menina dos olhos verdes, que lhe surgiu na memória com um seio descoberto. Absurdo. Quem estava com o seio à mostra era a moça que dormia no andar de cima. Como seriam os olhos dela? (30)

A partir deste momento crucial, em que, na visão do protagonista, as imagens da menina e da moça se fundem, o personagem faz alguns esforços para retomar as rédeas dos acontecimentos, mas termina cedendo aos impulsos eróticos e sentimentais beijando a moça, num trecho longo, mas que vale reproduzir, tal é a eficácia da percepção, da imaginação e da linguagem que materializa os dois passos precedentes (serão mesmo precedentes?).

No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou. Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, a cama girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca. Girando, aproximando-se e afastando-se, mosca. E a necessidade de pousar, de se livrar dos giros vertiginosos. A figura

de Gaúcho esboçou-se e logo se dissipou, os óculos do homem da loja e os vidros da casa fronteira confundiram-se um instante e esmoreceram. Novas pancadas de relógio, novos apitos e cantos de galos, chegaram-lhe aos ouvidos, mas deixaram-no indiferente, voando. E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça (30-31).

A cena é complexa e completa. Primeiro, há a descrição figurativa que, por um lado, transmite a avidez do protagonista – este, como uma mosca diante de um torrão de açúcar protegido por um ser humano, dá giros e giros até mergulhar sobre o torrão; segundo, a figuração abre uma perspectiva de leitura do personagem central: na luta arriscada pela sobrevivência; no fato de o ladrão ser um ser repulsivo como um inseto que a gente quer banir; no movimento constante e giratório em torno de um alvo; nas idéias que vão e voltam, nas frases que repete, no medo que desaparece e retorna; hesitando todo o tempo, com inúmeras idas e vindas, o personagem lembra esse movimento repetido, persistente e rotatório de uma mosca. Depois, há a convergência, a concentração de elementos que se vinham repetindo em algumas cenas do conto (Gaúcho, os óculos do homem da loja, pancadas de relógio, apitos e cantos de galo), todos com sentido repressivo, mas que agora surgem e esmaecem frente à presença incontrolável do desejo, numa eficiente síntese.

O resto dos acontecimentos vem em forma de sumário. A crônica de uma prisão anunciada (ou de um insucesso anunciado) já havia sido antecipada no aparente paradoxo que abre o conto: “O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois.” A Graciliano interessava a intensidade do drama, a tensão por entre as palavras, que deram consistência ao drama. Ele consegue isto e ainda consegue a surpresa do ato final, mesmo depois de eliminar qualquer perspectiva de salvação do personagem central, graças aos efeitos da imaginação, da técnica, da linguagem, sem prejuízo de sua compaixão pelos desamparados.

Dois contos de Rubem Fonseca dialogam com “Um ladrão”: “Desempenho” e “O cobrador”. “Desempenho” tem de “Um ladrão” a anômala preocupação de seus protagonistas com a performance, com a atuação, em uma situação, a rigor, que não exigiria tal preocupação. O objetivo principal de um lutador é ganhar a luta, se possível sem machucar-se, machucando-se o mínimo possível ou ao menos não sofrendo pancadas que deixam o corpo para sempre vulneráveis ao primeiro golpe; de um ladrão, é, depois de ter conseguido o que era possível roubar, escapar ileso. Em um lutador, a preocupação com o desempenho ainda pode ser esperada porque há uma platéia em sua frente participando ativamente, exigindo uma performance satisfatória (gritando seu nome, vaiando, aplaudindo, incitando, atirando coisas no ringue); sem contar que, na maioria dos casos, da boa performance, deriva a vitória. No caso de um ladrão, não só não há platéia a assistir-lhe, como toda e qualquer platéia é indesejável, pois implicaria no comprometimento da atuação, no insucesso da tarefa. E aqui reside o grande lance do conto, que acrescenta uma platéia interiorizada (a onipresença de Gaúcho) às dificuldades naturais de um aprendiz de ladrão, porque, só interiorizada a platéia seria verossímil – interiorizada, ela se torna mais efetiva e incisiva do que se fora real, mas exterior, ganhando em dimensão expressiva.

No conto “O cobrador”, o protagonista (o cobrador) sai roubando, estuprando, matando, e anunciando, a cada atitude violenta, o motivo do gesto, que é meramente pessoal (Como diz Gide, via Antonio Candido, “Nunca expor *idéias* a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres” (1976, 54). Depois de breve conversa com uma figura politizada, o personagem se converte politicamente, achando que sua atitude de resposta à sociedade é uma missão. Neste caso, o drama, embora apresentado com muita força naturalística, perde um pouco em força expressiva, por conta da explicitude retórica do cobrador. No caso de “Um ladrão”, o protagonista, embora sem revelar

consciência alguma das raízes do seu problema, vai relembrando momentos de seu passado, em determinadas cenas, e estes momentos, repetidos e somados a determinados atos do presente e, em alguns casos, superpostos a estes atos do presente, vão produzindo fusão e confusão de sentimentos, vão explicando, e, pela expressividade, dando consistência e caráter de verossimilhança às atitudes do personagem.

Executando um certo desvio interpretativo, talvez pudéssemos chamar este conto de “A angústia da influência”. Primeiro, porque há, por parte do aprendiz de ladrão, um sentido de busca, de procura de consecução da coisa (do trabalho) bem feita, e não da coisa facilmente conseguida (e nisto ele lembra o ideário do artista construtivista). Tanto é assim, que, em determinado momento do conto, o aprendiz chega a confessar que o que conseguira até então não tinha valor por não ter sido conseguido com dificuldade, ou seja: com arte: conseguido com dificuldade, utilizando as técnicas da arte de Gaúcho. Depois, porque a relação entre o protagonista e Gaúcho semelha aquela antiga relação entre artistas (mestres/artesãos) e aprendizes. Todo o ideal persecutório de alcance de perfeição do discípulo (sempre tomando a lição do mestre como constante e única referência) faz-se presente aqui da forma mais incisiva: através da introjeção dos exemplos do mestre, que sitiam a consciência (às vezes de forma inconsciente) do discípulo como matriz comparativa, como elemento aferidor de seu desempenho. Por fim, porque, a partir de um certo momento, depois de toda tentativa de imitação, o aprendiz passa a querer livrar-se do mestre.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. Et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: 5ª ed., Perspectiva, 1976.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 9ª ed., São Paulo: Martins, 1976, v.2.

_____. Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

_____. *Cartas*. 2ª ed., Rio: Record, 1981.

5.3 SEM CHINELOS, SOB O RELÓGIO: A HUMANIDADE PROVISÓRIA

Os contos "O Relógio do Hospital" e "Paulo" partilham afinidades temáticas e estruturais que possibilitam a consideração de suas narrativas em diálogo: ambos são narrados em primeira pessoa, por um sujeito que se encontra à beira da morte, numa cama de hospital; ambos dramatizam a questão da imobilidade física e da incomunicabilidade entre os seres; ambos aludem ao corpo como espaço da doença e ao hospital como lugar de confinamento do doente; ambos expressam os sentimentos de solidão, desamparo e medo advindos da doença em estado grave e da proximidade da morte; ambos denunciam o efeito devastador do sofrimento causado pela doença, em termos emocionais e mentais, podendo inclusive provocar a loucura; mas possuem relevância autônoma e valores narrativos intrínsecos que os distinguem e os sustentam individualmente.

Consideremos, então, em princípio, "O Relógio do Hospital". O texto "O Delírio da Forma" (1978), análise de Wendel Santos sobre este conto, valoriza a utilização do ponto de vista em primeira pessoa não só para enfatizar que na narrativa em questão "tudo é compreendido a partir da posição de um único sujeito", e "tudo é resultado de uma consciência em movimento" (11), mas para discutir a forma como este sujeito se relaciona com ele próprio, com o outro e com o mundo. Ao fundamentar sua leitura na *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, Wendel Santos elabora uma sólida discussão do conto que capta o processo de produção de sentido a partir de três segmentos: a constituição do mundo; a constituição do outro; a constituição do sujeito. No primeiro segmento de significação, a constituição do mundo, o crítico chama a atenção, em primeiro lugar, para a função dos sentidos: já que o sujeito encontra-se imobilizado fisicamente, numa cama de hospital, sua apreensão e percepção da realidade e do mundo são filtradas pelos sentidos – visão, audição, tato, gustação e olfação –, alguns sentidos tendo mais relevância que outros, como é o caso da audição, cuja importância se faz sentir, ao longo da narrativa, através da grande quantidade de informações sonoras que o personagem capta e revela no desenrolar da história, isto sem contar que um dos elementos figurativos centrais do conto é o relógio, objeto cuja existência se configura para o narrador através de seu tique-taque recorrente. Em segundo lugar, Wendel Santos observa que esta constituição do mundo "pode ser dividida em análise do mundo distante e análise do mundo próximo" (13), algo que resulta da interferência de outros tempos e espaços na mente do sujeito. Como não poderia deixar de ser, o crítico salienta a importância de dois objetos recorrentes na narrativa, e afetivamente significativos para o sujeito do drama em questão: o relógio (já introduzido no título do conto) e os chinelos, responsáveis por dar "ao sujeito a sensação de estar com os pés na terra, de viver o cotidiano, a situação doméstica que se associa,

imediatamente, ao objeto" (Santos, 1978, 13). No entanto, creio que ele deixa de lado significados metafóricos relevantes no que dizem respeito ao relógio. Voltaremos a este ponto mais adiante.

A análise do segundo segmento de significação – a constituição do outro – considera a presença de quatro seres na rotina de delírio do protagonista: o homem dos esparadrapos (que, de início, aparece-lhe como uma cara que o persegue); a enfermeira; o médico; a criança. Segundo Santos, a constituição do outro permite ao herói vivenciar sentimentos distintos: a indiferença (em relação ao que o médico diz), o terror/horror (em relação ao homem dos esparadrapos), a agressividade (em relação à enfermeira) e a compaixão (em relação à criança) (17). Wendel Santos também menciona a existência de um processo de identificação entre o narrador-protagonista e o homem dos esparadrapos e a criança, ambos, assim como aquele, também em situação de sofrimento, isolamento e desamparo (17).

O terceiro segmento de significação – a constituição do sujeito – enfatiza o argumento central da discussão de que "o mito central do conto é a história de uma consciência" (18); desta forma, "o herói do conto é o herói do pensamento" (18) (digase de passagem que esta observação vale para quase todos os contos deste livro e para todos os romances de Graciliano), e é como pensamento, desenvolvido através da técnica do monólogo interior, que a narrativa se materializa. Como se pode perceber, a discussão de Santos é elaborada a partir da relação entre a consciência do herói – também referida como um "Ego que medita" (11) – e sua percepção do mundo, do outro e de si próprio. A análise de Santos é fechada, sólida e convincente, mas como há sempre sobras em qualquer análise – tentaremos observar estas sobras. Quando consideramos a narrativa de "O Relógio do Hospital" como um todo, percebemos que sua discussão deixa de lado (inclusive devido ao recorte privilegiado pelo crítico),

questões cruciais referentes à doença, à morte, ao corpo como espaço da doença, ao cadáver, ao espaço do hospital, à relação entre paciente e médico, paciente e enfermeiras, paciente e familiares. Tentaremos desenvolver estas questões no presente comentário, ao mesmo tempo em que procuraremos dialogar com alguns aspectos analisados por Santos.

Vejamos a forma como a narrativa de "O relógio do hospital" inicia:

O médico, paciente como se falasse a uma criança, engana-me asseverando que permanecerei aqui duas semanas. Recebo a notícia com indiferença. Tenho a certeza de que viverei pouco, mas o pavor da morte já não existe. Olho o corpo magro estirado no colchão duro e parece-me que os ossos agudos, os músculos frouxos e reduzidos, não me pertencem (33).

Ao menos dois aspectos chamam a atenção de imediato no discurso do narrador-protagonista: primeiro, algo significativo que diz respeito à relação entre médico e paciente: o sujeito não acredita nas palavras do médico (embora este o trate com paciência e seu discurso pareça verdadeiro), sente-se enganado, e percebe a gravidade de sua doença e de sua situação dramática de modo distinto do médico. O segundo aspecto, que a passagem acima introduz, refere o olhar do doente sobre seu corpo: trata-se de um corpo decadente, que se transforma gradativamente e negativamente, anunciando a precariedade humana: o corpo é *magro*, os ossos são *agudos*, os músculos são *frouxos* e *reduzidos*; disto resulta uma sensação de não identificação com este corpo, por parte do sujeito, revelando um descompasso entre seu pensamento (ainda aparentemente e temporariamente são) e seu corpo gravemente doente.

Três parágrafos depois, o paciente observa que

O médico se dirige em linguagem técnica a uma mulher nova, e ela me examina friamente, como se eu fosse um pouco de substância inerte, diz que meus sofrimentos vão ser grandes (33).

Novamente entra em cena o uso da linguagem como elemento de poder que mediatiza as relações entre paciente e profissional da saúde. O quase total silêncio verbal do personagem central, sua impossibilidade de resposta, pode ser visto como metáfora central do conto: como o sentimento de impotência por que é tomado o paciente (qualquer paciente) nas mãos do profissional da saúde. O próprio espaço do conto também pode abrir-se em metáfora genérica: a vida é uma enfermaria; o homem é um indigente que sequer consegue comunicar-se. No primeiro trecho (citado mais acima), o médico trata o doente de forma condescendente, como se falasse a uma criança, ou seja, esconde dele a verdade; nesta última passagem, o médico faz uso de *linguagem técnica* – linguagem médica – certamente porque dialoga com uma residente, aprendiz de medicina, alguém que pode partilhar com ele o suposto saber médico, diferentemente do paciente. A atitude da "mulher nova", que o "examina friamente, como se [ele] fosse um pouco de substância inerte" (34), bem como aquilo que ela diz sobre seus sofrimentos, também são relevantes para informar sobre a relação médico-paciente. Sem falar que a reação e avaliação dos médicos (considerando que a "mulher nova" é uma médica-residente) em relação ao estado do paciente são completamente contraditórias. Estas questões nos fazem pensar nas relações de poder que se configuram quase sempre entre os profissionais da saúde (médicos e enfermeiros) e o paciente doente; tais relações são mediadas por um saber especializado, supostamente detido pelo médico, de um lado, e, de outro, a total (ou quase total) ignorância do paciente sobre sua própria doença que, sendo sua, embora, não lhe pode ser revelada. Neste caso específico, a comparação entre o sujeito e uma criança (como percebemos na primeira citação) "transfere" ao paciente a ignorância que é peculiar à criança, atribuindo, deste modo, à relação médico-paciente um caráter de condescendência,

paternalismo e autoritarismo. A ironia decorrente deste desencontro de informações (o médico detém o saber, portanto, ele *assevera* que o paciente ficará ali pouco tempo; o paciente apenas escuta, fingindo acreditar, até porque não consegue se comunicar verbalmente) é que é no corpo do doente que a doença se encontra. É o doente que sente, que sofre, que morre aos poucos. No entanto, de modo geral (e também no caso específico desta narrativa), seus relatos não são ouvidos, a experiência de sua dor não é considerada, sua vivência de doente é praticamente ignorada (a residente examina o paciente *friamente*, como se fora substância inerte). Disto resulta uma relação de distanciamento entre médico e paciente e, conseqüentemente, uma relação de desconfiança do paciente em relação ao médico, e, muitas vezes, de insucesso do médico no que diz respeito ao diagnóstico, aplicação do tratamento e possível cura da doença.

Em outra passagem da narrativa, nos deparamos com uma avaliação do paciente sobre seu estado, bem como sobre os profissionais de saúde do hospital: "Zango-me. Não me tratam, deixam-me acabar à míngua, apodrecer como um corpo morto" (41). (Em "Paulo", a propósito, chama a atenção, por exemplo, a recorrência de todo um campo semântico associado à decomposição, como é o caso do termo "pus" e das frases "corpo que se desmancha", "carne que apodrece", "sinto que me decomponho"). Ao longo da narrativa de "O Relógio do Hospital", também são várias as referências à divisão e fragmentação do corpo, o que indica, de um lado, a sua materialidade precária, provisória; de outro, sua natureza manipulável, disponível, reificável:

O trabalho dos médicos iria prolongar-se, cacete, meses e meses, ou findaria vinte e quatro horas depois, no necrotério? Cortado em pedaços, uma salmoura esbranquiçada cheirando a formol, o atestado de óbito redigido à pressa, um cirurgião de mangas arregaçadas lavando as mãos, extraordinariamente distante de mim (34).

Assim como em "Paulo", também não há, neste conto, nenhuma tentativa de suavização do drama representado. As imagens suscitadas pelo discurso utilizado são demasiado cruas e dão a medida do nível de compreensão que o sujeito tem acerca de sua realidade; uma realidade onde parece só haver lugar para a descrença e a desesperança, onde a ameaça da morte impera. Corroborando a passagem já citada, aqui também o trabalho dos médicos é representado de forma fria, distante, mecânica (e a presença do advérbio "extraordinariamente" dá bem o tom deste distanciamento). Eis o fim a que o ser humano se presta: cadáver a ser transformado em peças anatômicas (41). Este aspecto de frieza e distanciamento dos profissionais de saúde (médicos e enfermeiros), bem como a consciência do sujeito sobre o caráter *funcional* do corpo – corpo enquanto objeto material, concreto, anatômico – aparecem em outras partes da narrativa, como exemplificamos a seguir:

– Como vai o menino?

A enfermeira responde-me que vai bem, mas certamente procura iludir-me. Há um cadáver miúdo perto daqui, vão despedaçá-lo na mesa do necrotério, os serventes levarão a roupa suja para a lavanderia. Um colchão pequeno dobrado na cama estreita.

(...)

O cadáver pequeno vai ser transformado em peças anatômicas (41).

De novo, a certeza de estar sendo enganado, iludido. Porém, a visão do colchão pequeno, dobrado na cama estreita, constitui signo de ausência do menino e, portanto, informa mais que as palavras da enfermeira. A forma como o sujeito relata suas percepções – de modo objetivo, direto, sem rodeios – dá bem a dimensão de compreensão e desilusão que ele tem acerca do que acontece no hospital: a morte é parte daquela rotina e não constitui um acontecimento que interrompa a aparente *normalidade* do hospital. Depois da morte, a "vida" continua: o atestado de óbito é redigido à pressa, as roupas sujas são levadas para a lavanderia, o cadáver é levado ao

necrotério e transformado em peças anatômicas. Ironicamente, no contexto desta narrativa específica, pouca e limitada será a função do cadáver: provavelmente servirá para aulas de anatomia e ensino de operações cirúrgicas.

Ao menos duas representações do hospital podem ser vislumbradas a partir dos relatos do narrador-protagonista, sujeito do drama em questão: a primeira, mais aparente, está associada ao hospital como espaço da doença, do sofrimento e da morte, cujos representantes são o próprio sujeito; o homem dos esparadrapos, paciente da enfermaria dos indigentes; e a criança (que o personagem central imagina ter morrido, e cujo cadáver, segundo ele, deve ter sido transformado em peças anatômicas). Em sua discussão, Santos faz uma distinção entre o sentimento que o narrador nutre pelo homem dos esparadrapos – um sentimento de horror – e aquele que sente pela criança – um sentimento de compaixão (16). Na verdade, não creio que a sensação de um sentimento elimine a sensação do outro, que tal distinção se sustente. Quando atentamos para as passagens em que tanto o homem dos esparadrapos quanto a criança são referidos, percebemos que a compaixão é o sentimento dominante: "Aqueles soluços desenganados devem vir da enfermaria dos indigentes, talvez o homem dos esparadrapos esteja chorando" (39). Aliás, esta compaixão é estendida a outros pacientes do hospital, referidos de modo genérico, e a outros seres desamparados e não assistidos, que vivem nas ruas. Há, com efeito, uma comoção geral com a dor humana, que a fusão de menino de rua e criança hospitalizada, promovida pelo olhar do personagem central, parece querer evidenciar:

Que desgraça estará sucedendo? Deixo cair os braços, os uivos lastimosos da criança recomeçam, as minhas dores crescem, dão-me a certeza de que os médicos atormentam um pequenino infeliz. Penso nos vagabundos miúdos que circulam nas ruas, pedindo e furtando, sujos, esfrangalhados, os ossos furando a pele, meio comidos pela verminose, as pernas tortas como paus de cangalhas. Talvez estejam consertando uma daquelas pernas (39).

Os infelizes calaram-se, todos os sofrimentos esmoreceram, fundiram-se naquela voz áspera e metálica (42).

O primeiro trecho também ilustra uma estratégia que resulta do próprio vaivém do pensamento do sujeito, movimento de que ele próprio tem consciência e que serve de referência e norteamento ao leitor para a compreensão de diversas associações feitas ao longo da narrativa. O próprio sujeito, refletindo sobre as idas e vindas de sua consciência, diz: "O pensamento escorrega de um objeto para outro" (42). No caso do trecho acima, os uivos da criança que se encontra no hospital levam-no a pensar nas crianças que vivem nas ruas, e a associar a criança que se encontra internada com uma dessas crianças desamparadas. O leitor pode até inferir que, se a criança chora tanto, certamente encontra-se sozinha, sem nenhum familiar para ampará-la ou oferecer-lhe alívio e consolo. As associações feitas pelo sujeito – através de um *pensamento que escorrega de um objeto para outro* – revelam que se trata de alguém que, embora sofrendo (ou, talvez devamos dizer, exatamente porque sofre) ainda se compadece da dor do outro e tem consciência a respeito do espaço do hospital como microcosmo socialmente estratificado. A propósito, a recorrência do espaço "enfermaria dos indigentes" (onde se encontra o homem dos esparadrapos), ao longo da narrativa, mostra que o hospital reproduz a injustiça social do espaço exterior.

A segunda representação do hospital que podemos considerar a partir desta narrativa está associada aos papéis dos profissionais que nele atuam e que possuem funções bem definidas (embora a narrativa apenas "pincele" suas rotinas de atribuições), como é o caso do médico e da enfermeira, e mesmo da suposta médica-residente. Além da frieza e distanciamento que definem esses profissionais – atributos que podem ser associados ao poder decorrente do saber, que torna "superior" e distancia –, é também importante observar que várias das atividades realizadas pelas enfermeiras são

mostradas de forma indeterminada, o que desloca a ênfase do agente para a ação e para o paciente, ou seja para aquele que sente e sofre: "Furam-me o braço, uma agulha procura lentamente a veia" (35). E ainda: "Vultos amarelos curvam-se sobre a cama, que sobe e desce, levantam-me, enrolam-me em pastas de algodão e ataduras, esforçam-se por salvar os restos deste outro maquinismo arruinado" (36). Esta referência figurativa ao corpo do doente como um "maquinismo arruinado" é significativa por diversas razões: primeiro, iguala-o a um objeto, uma coisa (que, na narrativa em questão, está associada ao relógio) – e um objeto e coisa que não funcionam mais; segundo, sendo um objeto, sua condição de paciente, seu estado de passividade, ganham uma dimensão e visibilidade maiores, porque a condição de coisa torna-o impotente e vulnerável para que o outro o manipule, tenha domínio sobre ele. Essa questão já é, em certo sentido, introduzida no início do conto:

Nenhum pudor. Alguém me estendeu uma coberta sobre a nudez. Como é grande o calor, descobri-me, embora estivessem muitas pessoas na sala. E não me envergonhei quando a enfermeira me ensaboou e raspou os pêlos do ventre (33).

Esta segunda representação do hospital ainda pode ser compreendida através de sua própria *especialização*, já que o mesmo é dividido em ambientes distintos: há a recorrente referência à enfermaria dos indigentes; à sala de operações; ao necrotério; à lavanderia. E não se trata de uma especialização que apenas atenda às especificidades de cada ambiente, ou ao confinamento e cuidado exigidos por determinadas doenças. Como vimos acima, o hospital constitui um microcosmo social (portanto, podendo ser entendido como metáfora do mundo) e, como tal, imita as injustiças e discriminações do mundo de fora: indigente é indigente em qualquer canto. E o sujeito, embora

fisicamente impotente e passivo, revela toda uma consciência e solidariedade em relação à dor do outro.

Esta relação que se dá entre o sujeito e o outro, entre o sujeito e o mundo (tão bem discutida por Wendel Santos) perpassa a narrativa como um todo, e acaba por situar o hospital num espaço social urbano maior, em que se vêem (através do pensamento do sujeito) "telhados, árvores e igrejas esboçando-se à distância" (35); em que se ouvem "rolar de automóveis, um canto de bêbedo, lamentações dos outros doentes" (35-6). E quando os ruídos urbanos desaparecem, o elo entre o hospital e o mundo de fora ainda se mantém através do tempo que envolve tudo: "As vidraças, a chuva, os ruídos, sumiram-se. Há uma noite profunda, um céu pesado que chega até à beira da minha cama" (37). É claro que a consideração da noite como "profunda" e do céu como "pesado" revela a contaminação do espaço exterior pela visão de desamparo e desesperança do sujeito.

Esta contaminação é magistralmente materializada na figuração do relógio. Há inclusive um movimento inverso de transformação quando consideramos o relógio e o paciente: o relógio¹ vai sendo descrito com atributos humanos, enquanto o sujeito vai perdendo sua humanidade, e semelhando cada vez mais uma coisa velha, um "maquinismo arruinado" (36).

(...) Um gemido fanhoso de relógio fere-me os ouvidos e fica vibrando (34).

(...) avultam as pancadas fanhosas do relógio. Som arrastado, encatarroado e descontente, gorgolejo de sufocação. Nunca houve relógio que tocasse de semelhante maneira. Deve ser um mecanismo estragado, velho, friorento, com rodas gastas e desdentadas. Meu avô me repreendia numa fala assim lenta e aborrecida quando me ensinava na cartilha a soletração. Voz autoritária e nasal, costumada a arengar aos pretos da fazenda, em ordens ásperas que um pigarro interrompia. O relógio tem aquele pigarro de tabagista velho, parece que a roda se desconchavou e a máquina decrepita vai descansar (36).

Aqui também fica claro que *o pensamento do sujeito escorrega de um objeto para outro*: o barulho das pancadas do relógio é contaminado pelas lembranças da voz do avô. Em outros trechos, o relógio *geme*, assim como os doentes: "O relógio bate de novo. Tento contar as horas, mas isto é impossível. Parece que ele tenciona encher a noite com a sua gemedeira irritante" (37). Outras referências ao relógio dão conta de seu efeito demasiado negativo no paciente, desenhado de maneira eficaz através de figurações concretas, bem ao gosto de Graciliano:

Uma badalada corta-me o pensamento. Estremeço: parece que ela me chegou aos nervos através da ferida aberta, me entrou na carne como lâmina de navalha (39).

É como se, de repente, o relógio invadissem aquele espaço, ficando tudo sob seu domínio, sob seu efeito devastador. De novo, há uma inversão de atribuições: é o paciente (em princípio, humano, mas cuja humanidade vem sendo perdida) quem *sofre* as ações desferidas pelo relógio – objeto que adquire poder de violência de ser animado: "Estava tudo calmo. De repente o relógio velho começou a mexer-se e a viver" (41). Ou seja, é como se à medida que a morte se aproxima do sujeito, o relógio fosse adquirindo mais "vida". Essa onipresença do relógio – em contraponto à insignificância e invisibilidade do sujeito – é ainda expressa na forma como o conto termina:

Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho (43).

Inclusive, como a mente atordoada do sujeito (cujo pensamento *escorrega de um objeto para outro*) já associou, ao longo da narrativa, o barulho do relógio a gemidos, à voz do avô, aos gritos dos doentes, o leitor tende a imaginar, na citação acima, a dupla

possibilidade de significação, e considerar "do relógio velho" também como complemento de "gemidos", "gritos" e "vozes". Ou não. Na verdade, é esta ambigüidade e duplicidade de sentido que tornam esta narrativa (a exemplo das outras de *Insônia literária*, no sentido mais verdadeiro do termo.

Como já dissemos, várias das questões comentadas aqui também se aplicam a "Paulo", principalmente aquelas que dizem respeito à doença, à morte, ao hospital e à relação entre os profissionais de saúde (médicos e enfermeiros) e o paciente doente. Diria, inclusive, que em "Paulo", o sofrimento do sujeito é expresso de forma ainda mais crua, sobretudo se considerarmos o vocabulário usado para falar da doença (a exemplo da recorrência dos termos "pus", "ferida" e "chaga") e do estado mental de quase loucura do protagonista. No entanto, como os próprios títulos já indicam, em "O Relógio do Hospital", o foco parece recair sobre as associações metafóricas e pedaços de narrativas de outros tempos e espaços, que o barulho do relógio vai suscitando na mente do sujeito. Realmente, trata-se de um elemento que *contamina* o pensamento do personagem, a ponto de o mesmo dizer: "Tenho a impressão de que o pêndulo caduco oscila dentro de mim, ronzeiro e desaprumado" (42). Em "Paulo", o foco parece ser este outro – Paulo – o duplo intruso, seu lado direito em decomposição, que ele imagina ter se apossado dele com o intuito de destruí-lo.

É importante enfatizar que ambos os contos são construídos a partir da utilização do monólogo interior (técnica posta em relevo na discussão de "Paulo", a seguir) e da alternância entre a realidade mais imediata do hospital e aquela lembrada, e desejada, pela consciência do protagonista. Esta justaposição de realidades é materializada de forma bastante contundente sobretudo na última parte de "O Relógio do Hospital", quando o tique-taque do relógio é associado aos seguintes fragmentos de experiências: ao toque-toque do cajado a bater nos paralelepípedos (42); ao despertador pertencente

ao espaço onde se encontra uma mulher (prostituta? Certamente alguém com quem o sujeito tivera experiência sexual no passado) que se despia (42); ao modo de falar do professor, que "falava como se mastigasse pedras" (43) (impossível não lembrar, aqui, imediatamente, de "O sertanejo falando", deste outro amante das figurações concretas, João Cabral); ao tique-taque da máquina de escrever (43).

Esses elementos formais dão conta da modernidade desses contos e da consciência artística de seu autor; mas também informam sobre algumas de suas preocupações com o efeito que espaços de confinamento (a exemplo de hospitais, que também lembram prisões; salas de audiência – "A testemunha", "Dois dedos"–, sala fechada – "Um pobre diabo") podem provocar nas pessoas. Neste sentido, ambas as narrativas podem ser lidas como denúncias sobre a frieza e distanciamento dos profissionais de saúde em relação ao doente, sobre a forma como a medicina é praticada (o médico detém o saber, e, conseqüentemente, o poder; o doente é ignorante e ignorado) e sobre a forma como os doentes são negligenciados e isolados em suas dores de doente.

NOTAS

1. Um adendo: dois elementos deste conto foram retirados da própria experiência vital de Graciliano, como vem relatada em *Infância*: a figura do avô, que é diluída, mimetizada, ‘ou mimetiza o relógio’, e o relato de sua iniciação sexual, que se dá com uma prostituta (embora esta palavra não conste do relato), recriada no conto de forma mais contida e sem que se possa dizer, com certeza, tratar-se de uma prostituta.

A voz lenta, nasal, pigarreada pelo excesso de tabaco, rolava com um ronron descontente que nos arranhava os ouvidos, depois se insinuava, se adocicava, tomava a consistência de goma (Ramos, 1976, 23).

Meu avô era exigente. Detinha-se numa desgraçada sílaba, forçava-me a repeti-la, e isto me perturbava. As longas barbas brancas varriam-me a cara assustada; os olhos azuis, repletos de ameaças, feriam-me; a voz engrossava, rolava, entrava-me nos ouvidos como um trovão fanhoso e encatarroado (129).

(...) avultam as pancadas fanhosas do relógio. Som arrastado, encatarroado e descontente, gorgolejo de sufocação. Nunca houve relógio que tocasse de semelhante maneira. Deve ser um mecanismo estragado, velho, friorento, com rodas gastas e desdentadas. Meu avô me repreendia numa fala assim lenta e aborrecida quando me ensinava na cartilha a soletração. Voz autoritária e nasal, costumada a arengar aos pretos da fazenda em ordens ásperas que um pigarro interrompia. O relógio tem aquele pigarro de tabagista velho, parece que a corda se desconchavou e a máquina decrépita vai descansar (Ramos, 1993, 36).

Otília da Conceição, à beira da cama, esperava em silêncio. Arriei sobre a mala pequena e, em silêncio também, comecei a descalçar-me. A vista se turvou, os dedos úmidos tremeram, o cordão do sapato deu um nó cego. Esforcei-me por desatá-lo: molhava-se de suor, cada vez mais se complicava. E o meu desgosto era imenso (1976, 253).

A mulher desapertava a roupa, despia-se cantando, e eu me conservava distante, encabulado, tentando desamarrar o cordão do sapato, que tinha dado um nó. Não podia descalçar-me e olhava estupidamente um despertador que trabalhava muito depressa. Os ponteiros avançavam e o laço do sapato não queria desatar-se (1993,42).

REFERÊNCIAS:

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

SANTOS, Wendel. "O Delírio da Forma". In: *Os três reais da ficção*. Petrópolis, Vozes, 1978.

5.4. PEDAÇOS DE REALIDADE

“Paulo” é uma narrativa contada pelo narrador-protagonista, construída, portanto, em primeira pessoa. Adotando a terminologia de W. C. Booth, em *A retórica da ficção*, diríamos que se trata de uma narrativa com um “narrador-agente” (1980, 169), já que este participa dos eventos narrados, como protagonista. Seguindo a terminologia de Gerard Genette, trata-se de uma narrativa com narrador autodiegético, ou seja, “aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS e LOPES, 1988, 118). Aspectos semânticos relevantes decorrentes da escolha desse tipo de narrativa dizem respeito não só à perspectiva narrativa – já que “o narrador narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1988, 43) –

mas à organização temporal da história, “pois que o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados” (REIS e LOPES 1988, 119).

Em “Paulo”, no entanto, não há um fendimento significativo entre tempo vivido e tempo relatado, já que a narrativa, mesmo referindo alguns momentos de um passado remoto, ou mesmo de um hipotético futuro, chega até o leitor, em sua maior parte, em tempo presente. Com efeito, a narrativa transmite uma agonia (significativamente, do gr. *agonía*, ‘luta’ contra a morte) presentificada, que acontece simultaneamente ao momento da leitura:

Pedaços de algodão e gaze amarelos de pus *enchem* o balde. *Abriram* todas as vidraças. E no calor da sala *mergulho* num banho de suor. Já me *vestiram* diversos camisões brancos, que em poucos minutos se *ensoparam*. Não *posso* afastar os panos molhados e ardentes (45 – grifo nosso).

Essa é a forma como o conto inicia. Os verbos postos em destaque mostram claramente a alternância, em termos temporais, entre ações do presente e de um passado recente. À medida que a narrativa se desenrola, tal organização temporal é ampliada com alusões a (fragmentos de) um passado mais remoto, bem como a um possível tempo futuro. Porém, a predominância do tempo presente contribui para uma dramatização maior do efeito de sofrimento, agonia, abandono e dor do personagem; efeito já anunciado, metonimicamente, não só pelo pus dos “pedaços de algodão e gaze amarelos” que “*enchem* o balde”, pelo “banho de suor” que ensopa os camisões, mas também pela incapacidade e imobilidade da personagem, sugeridas em “me vestiram” e “não posso”.

O narrador-protagonista encontra-se numa cama de hospital, em estado de decomposição em vida. Parece estar sofrendo de doença terminal (câncer?); certamente está sofrendo os incômodos pós-operatórios de uma delicada cirurgia (o termo técnico

da doença não é claramente mencionado, porque não importa: o que importa é o sofrimento, o delírio, a presença do duplo, seus desdobramentos); ao mesmo tempo, acredita que se recuperará. Como a visão é do personagem, como este se sente fragmentado, as referências são dadas, inicialmente, a partir de frases do tipo “corpo que se desmancha” (45), “a minha carne, que apodrece” (45); do “pus”, que é mencionado diversas vezes; das palavras “curativo” e “ataduras” (46); e a partir dos termos “ferida” (“a ferida tortura-me, uma ferida que muda de lugar e está em todo o lado direito” (47)) e “chaga” (“o punhal revolve a chaga que me mata” (52)). Como se percebe, são referências bastante concretas e cruas, que dão uma idéia clara do sofrimento do personagem. Não há tentativa alguma de suavização da aflição, da situação-desesperadora-limite vivenciadas pelo personagem, sujeito/objeto do drama em questão; além disso, o fato de tais referências partirem dele próprio, enquanto narrador, aumenta ainda mais o grau de dramaticidade da situação e de sua condição solitária a lutar contra a morte, ao mesmo tempo em que espera por ela.

Ainda a propósito do tipo de foco narrativo adotado neste conto, há que se considerar uma outra questão importante, que diz respeito tanto à adequação formal do modo de organização das informações narrativas, a partir de uma mente em agonia, quanto à própria escolha do recorte de idéias apresentado. Isto porque

(...) a análise do discurso narrativo de um *narrador autodiegético* tenderá normalmente a subordinar as questões anunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração. (REIS e LOPES, 1988, 121).

Assim sendo, “Paulo” constitui, sem dúvida, uma narrativa substancial e reveladora em seu modo de articulação discursiva. Uma das questões cruciais diz respeito ao estado de sofrimento real do personagem; um sofrimento, em princípio,

físico, mas tão devastador, que influencia e determina seu estado emocional e mental, e, conseqüentemente, a função de sua mente (uma mente desequilibrada, agônica, que alterna longos momentos de delírio com poucos de lucidez) enquanto fonte e foco de informações narrativas. Isto dificulta a compreensão do conto: este exige um constante esforço do leitor para o estabelecimento da relação entre as informações narrativas e a fonte de narração, visando à formação de uma linha de sentido.

Um exemplo claro disto é a forma como a visão do narrador-protagonista capta o espaço a sua volta. Não só a sua visão do espaço e das pessoas é afetada por uma “garoa” e “neblina densa” que invadem a sala (45; 46), mas por lembranças que lhe chegam pouco claras, como as recordações de “fisionomias apagadas” (45). São várias as referências a esta visão nebulosa, embaçada, e, conseqüentemente, àquilo que é visto de forma difusa, sem nitidez: “A alguns passos, uma figura de mulher se evapora. Aproxima-se, está quase visível (...)” (46). O delírio, ao mesmo tempo em que amplia (equivocadamente rompendo) os limites do real, limita a apreensão desse mesmo real; é, pois, a própria limitação da visão do narrador-personagem que cria este espaço onírico, de sombras: “O nevoeiro embranquece novamente a sala, as paredes somem-se, o rosto da mulher mexe-se numa sombra leitosa” (48).

A limitação em relação à visão encontra eco e paralelo tanto na impossibilidade da fala (“Se me fosse possível falar, pedir-lhe-ia que me deixasse” (46)) quanto numa incapacidade mais geral de movimento e expressão explícita: “A imobilidade atormenta-me, desejo gritar, mas apenas consigo gemer baixinho” (46). Tudo isto cria um quadro de total desespero e quase loucura no narrador-protagonista. Porém, ainda a respeito dos sentidos, se por um lado temos a miopia do olhar e a imobilidade e mudez do personagem, por outro, temos a agudeza de sua audição: “Muitas pessoas falam, há um burburinho interminável na escuridão. Seria bom que me deixassem em paz. A

conversa comprida rola na sala enorme; a sala é uma praça cheia de movimento e rumor” (46). Note-se a *abundância* (representada pelos termos “muitas”, “interminável”, “comprida”, “enorme” e “cheia”) que caracteriza a ação – no caso, a fala – dos outros, em oposição à *falta* que caracteriza a “vida” do personagem. Trata-se de uma abundância tal que chega a transformar o espaço do hospital (em princípio, um espaço de silêncio e repouso) numa praça. Exatamente aí, residem acerto, funcionalidade, adequação e eficácia na eleição da metáfora. O recurso à comparação apresentaria o barulho como grande, mas não como descomunal e de profundo incômodo ao narrador. A simples elipse da preposição amplia e aguça a dimensão que o narrador quer dar ao barulho. Não bastasse, é normal que, no mundo do delírio, a percepção de certos dados de “realidade” se torne mais percuciente. Na passagem específica deste conto, somente a metáfora recobre, com força de verdade, a percepção e o sentimento ampliados de barulho, de incômodo e de diferença entre o doente e os saudáveis, que, indiferentes ao drama do doente, conversam em redor, em voz alta, em seu clima normal de conversa de praça.

Alguém poderia contra-argumentar que esta informação, filtrada pela capacidade de audição do personagem, só poderia resultar de sua mente confusa. Quem conhece o submundo dos hospitais sabe que a informação soa bastante próxima da realidade: um hospital é mesmo este espaço em que, de modo geral, as pessoas saudáveis (não só os médicos, enfermeiros, mas os acompanhantes de familiares doentes) vivem suas rotinas de conversa, movimento e relativa lucidez de modo distanciado do doente. É como se uma barreira enorme os separasse, fazendo, inclusive, muitas vezes, com que o paciente (e este termo, neste contexto, adquire conotação densa, no sentido de passividade e de espera contínua) seja quase que totalmente ignorado em suas vontades, em sua subjetividade, passando, de certo modo, a já ser considerado um morto-em-vida,

incapaz não só de falar, de agir, de mover-se, mas também de compreender e sentir. De modo geral, as pessoas tendem a esquecer que o doente continua vivo em seus sentimentos e em sua atividade mental. Em “Paulo”, ironicamente, a impossibilidade de comunicação entre o narrador-personagem e sua mulher, por exemplo, é algo de que ele próprio tem consciência:

Se pudesse, diria qualquer coisa à figura alvacentas, que tem agora as feições de minha mulher. Um assunto me preocupa, mas certamente ela não me entenderia se eu fosse capaz de expressar-me. Contudo necessito pedir-lhe que mande chamar o médico. A voz sai-me arrastada, provavelmente digo incongruências. Minha mulher espanta-se, uma grande aflição marcada nos beijos lívidos e na ruga da testa (46-47).

O trecho ilustra, através de duas construções sintáticas condicionais (“se pudesse...”; “se eu fosse...”) desejo e impossibilidade de comunicação. Quando a tentativa de comunicação é enunciada, ainda que de modo precário (“a voz sai-me arrastada”), acaba produzindo efeito contrário, o de comunicar “incongruências”, provocando o “espanto” e a “aflição” da mulher. Momentos depois, o próprio narrador-personagem, que oscila entre o delírio e a lucidez (num lampejo de lucidez que só ele poderia ter, pois somente ele vive os dois lados), ironicamente endossa a visão lúcida da esposa quando, ao revelar o “assunto” do pedido que tentara fazer a sua mulher, justifica a incompreensão desta, que, tendo por base um critério de normalidade, ignora o drama íntimo de seu marido:

A ruga da testa de minha mulher desfez-se. Provavelmente ela supôs que o delírio tinha terminado. Absurdo imaginar um indivíduo preso a mim, um indivíduo que, na mesa de operações, se afastaria para sempre. Arrependo-me de ter revelado a existência do intruso. Certamente minha mulher vai afligir-se com a loucura que me persegue (47- 48).

Em outros momentos da narrativa, o personagem se refere a este “intruso” que tomou conta dele. A sensação de ser duas pessoas é tamanha que ele chega a nomear a outra criatura: Paulo. Mesmo que, como ele próprio explica, Paulo não tenha rosto, trata-se de alguém que o persegue diariamente, xingando-o, ameaçando-o, rindo de sua condição de moribundo, através de “um sorriso medonho, sem dentes, sorriso amarelo que escorre pelas paredes, sorriso nauseabundo que se derrama no chão lavado a petróleo” (49).

A inserção de Paulo no drama já intenso vivenciado pelo narrador-protagonista constitui uma evidência do grau de desequilíbrio mental que o mesmo atingiu: daí a reação de espanto e aflição de sua mulher. Por outro lado, o lado do leitor, o único que tem acesso à mente do personagem, trata-se de um desequilíbrio inteiramente normal, no sentido de esperado, previsível. O leitor é capaz de compreender e aceitar, como verossímil, toda a lúcida loucura que o narrador-personagem vivencia. Afinal, o que significam sanidade e normalidade numa circunstância dessas, em que se morre aos pedaços, em que o elo de comunicação com o mundo exterior tornou-se impossível, cortado, em que o sujeito se encontra isolado, deslocado, num mundo só seu? A situação acaba ganhando conotações irônicas porque o doente passa a ser o único que tem uma compreensão plausível sobre sua condição desesperadora:

Comecei um discurso, uma espécie de conferência, para explicar quem é Paulo, mas atralhei-me, cansei e desprezei aquelas inteligências tacanhas. Tempo perdido. Sentia-me superior aos outros, apesar de não me ser possível exprimir-me (49).

Exemplos como este mostram que a narrativa é construída de modo a alternar momentos de delírio, desespero e loucura com momentos de consciência e certa normalidade, momentos em que o narrador-personagem tenta, por exemplo, ler o jornal;

outros em que faz comentários sobre as enfermeiras, os médicos, as criaturas embrutecidas que o cercam; outros ainda em que observa as mudanças de tempo, quando escurece, quando esfria; momentos em que oferece visões mais claras, inclusive das paredes do hospital e das folhas dos coqueiros lá fora; momentos quando refere-se aos remédios, à procura de sua artéria para aplicação de injeção, à troca de gaze e algodão: “(...) reconheço que minha mulher tem razão quando me oferece pedaços de realidade: visitas de amigos, colheres de remédio, a comida horrível” (50). Como o trecho revela, são apenas “pedaços de realidade” – e de uma realidade concreta, palpável e exterior, que segue a perspectiva dos outros; sob a perspectiva do personagem, o restante de realidade é preenchida por sua imaginação, tanto no que diz respeito às suas percepções e compreensão de sua condição presente, quanto no que se refere às suas lembranças do passado e desejo (de) futuro. Mesmo tendo consciência da gravidade de sua doença, mesmo pressentindo a morte rondando, ainda há alguns momentos de esperança, ou, ao menos, de desejo de que tudo seja diferente, de que ele possa ser novamente alguém comum, que anda pelas ruas:

Entrarei nos cafés, conversarei sobre política. Uma, duas vezes por semana, irei com minha mulher ao cinema. De volta, comentaremos a fita, papaguearemos um minuto com os vizinhos na calçada. Não nos deteremos diante da porta de João Teodósio. Apressaremos o passo, fugiremos daqueles olhos medonhos de quem vê almas (50).

Como se vê, não há nada de extraordinário em seus desejos: apenas a visibilidade do simples, da liberdade de ir e vir, da conversa jogada fora, da companhia e cumplicidade de sua mulher, da vida sem sobressalto e mistério – o mistério, por exemplo, contido nos olhos de João Teodósio. Neste ponto, creio ser relevante registrar a presença recorrente de João Teodósio no delírio e na lucidez (é claro que toda a narrativa decorre da mente do personagem; mas, neste caso, quero opor realidade

imaginária à realidade dividida com os que estão no hospital) do narrador-personagem; João Teodósio talvez lhe seja um amigo, um vizinho, alguém que é apresentado ao leitor da seguinte forma: “João Teodósio, espírita e maluco. João Teodósio tem olhos medonhos, parece olhar para dentro e fala nos bondes com passageiros invisíveis” (48). Ironicamente, o narrador-personagem também olha para dentro e discute com Paulo, um ser sem rosto, e cujo corpo ele próprio define como “esta carne que se imobiliza e apodrece” (49); provavelmente, é esta a concepção que as pessoas (a exemplo de sua mulher, como denotam sua aflição e ruga na testa) têm acerca dele próprio: alguém maluco, que vê o invisível, assim como João Teodósio. Certamente, é outra a razão do autor ao incluir João Teodósio nas lembranças do personagem: extrair, sugerir ao leitor, uma relação entre os dois como contraste: pois o personagem central não confunde Paulo, mesmo em seu delírio, com as visões místicas e transcendentais de João Teodósio: mesmo desesperado em seu delírio, o narrador sabe que Paulo não é de “outro mundo”.

Os últimos parágrafos do conto informam sobre o estado cada vez mais precário e decadente do personagem e a aceleração de seu desequilíbrio emocional e mental. Além da ferida que o tortura, do suor que lhe escorre pelo corpo, agora ele é acometido por tosse e soluços. Passagens como a que se segue dão bem o tom da agonia que o mesmo vivencia:

Gemo, o suor corre-me entre as costelas magras como as de um cachorro esfomeado. Tenho sede. A enfermeira chega-me aos beijos gretados um cálice de água. Bebo, ponho-me a soluçar. Os soluços sacodem-me, rasgam-me, enterram-me o punhal nas entranhas (51).

A partir deste fato, o narrador-personagem, no delírio, fundindo real e imaginário, conclui que está “sendo assassinado” (51) por Paulo, que “remexe com um punhal a

ferida” (51). Imagina ter sido abandonado por sua mulher, e começa a ter visões de outros espaços: imagina que se encontra numa floresta, caído, mas as imagens e o barulho do hospital se embaralham com as imagens de fora, ao mesmo tempo em que as rãs do pântano vêm coaxar na sala. A confusão em termos de espaço repete-se em relação à sua concepção de Paulo: primeiro, ele diz não conhecer Paulo; depois, admite que sempre viveram juntos; e volta a mencionar a necessidade de se livrar de Paulo, e seu desejo de andar pelas ruas, leve, com um coração que semelha o coração das crianças (52). Novamente a figura de Paulo interfere:

O que estou dizendo, a gemer, a espojar-me, é falsidade. Paulo compreende-me. Curva-se, olha-me sem olhos, espalha em roda um sorriso repugnante e viscoso que treme no ar (52).

Para as pessoas que devem estar ao seu redor, não deve haver mais dúvida a respeito do delírio do personagem. Num trecho um pouco anterior ao citado acima, ele tenta explicar a Paulo que não o conhece, que Paulo não tem motivo para matá-lo: “Peço-lhe que me deixe, balbucio súplicas nojentas. Não lhe quero mal, não o conheço” (51-52). À ação de “balbuciar súplicas”, podemos associar as expressões verbais “dizendo, a gemer, a espojar-me”. São expressões que, por um lado, denotam a dificuldade, ou mesmo a incapacidade de expressão do personagem; por outro, dão conta de seu sofrimento e agonia. E tudo acaba ganhando proporções maiores, devido à incompreensão dos outros acerca da figura de Paulo. Diferentemente do leitor (o único que tem acesso à visão interior do personagem, seus pensamentos, suas sensações), as pessoas em volta do mesmo não têm outras informações que contribuam para uma interpretação daquilo que testemunham. E eis que chegamos ao último parágrafo do conto:

Uma figura branca desmaia. O burburinho finda. Alguém me segura novamente o braço, procurando a artéria. O punhal revolve a chaga que me mata (52).

É possível que “a figura branca [que] desmaia” seja sua mulher, também já referida como “figura alvacentá” (46), porque quase sempre vista, ao longo da narrativa, envolta numa “sombra leitosa” (48). O dado novo que o último parágrafo traz é o desmaio da mulher, como se numa reação-limite; todas as outras ações se apresentam como repetições, como resultados habituais da experiência do personagem. Trata-se de mais um dia de agonia. O conto termina, mas o personagem não morre: a agonia continua.

Certamente, das idéias que estruturam o texto, independente de interpretação, todas se reúnem em torno do movimento da divisão: divisão entre delírio e lucidez; divisão entre o eu e os outros; divisão íntima. Da forma direta e imediata como se apresenta no texto, a primeira divisão certamente é a origem das outras duas; a segunda se dá na separação entre o narrador e os outros: na impossibilidade de comunicação entre o personagem e os circunstantes; a divisão íntima se dá através da divisão que o narrador anuncia: sua parte esquerda, sã, sua parte direita, podre, que ele quer extirpar; também através da convivência com Paulo (o duplo, o intruso que está associado ao lado direito do personagem central, pois se apresenta como elemento também em decomposição e que quer destruí-lo, e a quem o personagem central também quer eliminar). Seria o delírio apenas o recurso narrativo, mediador, através do qual se apresentaria a agonia e se viabilizaria a discussão da ruptura entre o eu e os outros, da impossibilidade de comunicação entre os seres, da impossibilidade de compreensão profunda e ampla da realidade? Neste sentido, além dos vários atos de incomunicabilidade dos personagens, há uma frase bastante significativa:

Afinal ignoro quem é Paulo e reconheço que minha mulher tem razão quando me oferece pedaços de realidade: visitas de amigos, colheres de remédio, a comida horrível (50).

De um lado, Paulo, o mundo mentado, pedaço de realidade, que ele desconhece; de outro, o mundo concreto, a realidade de que só se apreendem pedaços, fragmentos.

REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

LEITE, Lígia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

5.5. DUPLICIDADE DA LINGUAGEM, OSCILAÇÃO DO PODER

Ao introduzir sua discussão sobre "Tipos de Narração", Wayne C. Booth diz que "o autor não pode optar por evitar a retórica; a sua escolha é apenas entre tipos de retórica a usar" (1980, 165). Por "retórica" Booth quer referir, particularmente, o "modo de narrar" – ou seja, as várias formas em que a voz do autor pode se materializar na narrativa. Tradicionalmente, sabemos com Booth que a distinção mais recorrente diz respeito a pessoa (quem fala na narrativa é primeira ou terceira pessoa?). No entanto, tal distinção nada nos diz de importante "a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como as qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos" (Booth, 1980, 166).

De fato, a relevância da identificação dos efeitos resultantes de determinado modo de narrar já nos é sugerida pela própria conotação da expressão "ponto de vista", também usada, em narratologia, como sinônimo de "foco narrativo" ou "focalização". Considerando que, já num sentido ordinário, a expressão "ponto de vista" abarca não só noções de pessoa, espaço, distância e ideologia (quem vê? de onde se vê? com quem se vê? quanto se vê? sob que perspectiva ideológica se vê?), mas se abre em atividade mental (cognição, conceituação, memória, fantasia), quando consideramos o sentido da expressão "ponto de vista" no campo dos estudos literários, sua complexidade aumenta devido aos outros elementos da narrativa, tais como caracterização e personagem (também uma fonte de informação narrativa), ambientação e espaço (físico, psicológico), enredo, tema, tom, tropos (a exemplo da ironia), em relação aos quais a noção de focalização, ou ponto de vista, deve ser analisada.

Em princípio, todo texto literário narrativo se presta a uma análise do seu modo de narração, até mesmo aqueles em que a narrativa se constrói quase que exclusivamente em forma de diálogo (como em alguns contos de Hemingway, v.g.), e se nos apresenta aparentemente de modo não mediado. Observemos como o conto "Luciana" constitui um exemplo substancial de como sua narrativa – e conseqüentemente seus significados e efeitos – estão visivelmente atrelados a estas noções de ponto de vista e focalização.

Primeiro, consideremos o título – "Luciana". Luciana não é apenas a personagem central do conto, mas a *personagem-focalizadora* (para usar um termo de Reuter) – ou seja, apesar de o conto ser narrado em terceira pessoa, quase todas as informações narrativas são filtradas por sua mente, por suas percepções, por suas conjecturas, por suas meditações, por suas dúvidas e ações (note-se, por exemplo, a constante presença, na narrativa, de verbos que denotam tais ações: "Luciana adivinhava

a consideração (...)" (53); "Luciana percebia as palavras, mas não atinava com a significação delas (...)" (55); "Luciana teve um deslumbramento (...)" (55). E como Luciana é uma criança (embora a narrativa não nos diga sua idade), a adoção deste tipo de focalização se torna ainda mais eficaz e efetiva, já que sua apreensão da realidade e do mundo em que se insere é limitada e definida por sua mente infantil e inocente. A forma como o conto inicia já introduz o leitor neste universo:

Ouvindo rumor na porta da frente e os passos conhecidos de tio Severino, Luciana entregou a Maria Júlia as revistas e as bonecas de pano, ergueu-se estouvada, saiu do corredor, entrou na sala, parou indecisa, esperando que a chamassem. Ninguém reparou nela (53).

Como se vê, a primeira informação narrativa é transmitida através do que Luciana ouve ("ouvindo rumor (...) e os passos (...)"). Trata-se de um indício, para o leitor, de que seu caminho narrativo será o caminho de Luciana: sua compreensão de leitor acerca da narrativa que ora lê será direcionada, em grande parte, pela personagem-focalizadora Luciana. Porém, o fato de o leitor ser adulto fará com que o mesmo interprete o mundo que Luciana vê, ouve e apreende, de forma não só diferente dela, mas de modo mais amplo ou mais profundo: um diálogo claro será travado entre o que a narrativa (através de Luciana) oferece enquanto fonte narrativa, e o que o leitor apreende a partir, por exemplo, da ignorância e ingenuidade de Luciana. A título de ilustração, ainda no trecho acima, chama a atenção a frase "Ninguém reparou nela". Na verdade, há todo um contraste criado entre a ansiedade de Luciana em fazer parte daquele momento que a chegada de tio Severino introduz (um momento dos adultos) e o seu desapontamento em relação ao fato de que, para eles (tio Severino, papai e mamãe), ela, Luciana, não existe. A propósito, o primeiro parágrafo do conto é já ilustrativo do contraste entre mundo infantil (representado por Luciana, sua irmã Maria Júlia, suas

revistas e bonecas de pano) e o mundo adulto (representado pelos personagens adultos já citados e pela criada). Esse mundo adulto tem sua ação mediada por expressões mais semanticamente marcadas, tais como, "homem considerável" (53) e "senhor da poltrona" (53) – para se referir a tio Severino – e "donos da casa" (53) – para se referir aos pais de Luciana. Estas são expressões (note-se que a narrativa oferece outras, tais como, "pessoas grandes" (53), "ser poderoso", (54) "criatura forte" (54), "criaturas experientes" (59)) que denotam a autoridade e poder dos adultos (em oposição à vulnerabilidade e submissão infantil), ainda mais por ter como origem o *ponto de vista* de Luciana, algo que ainda será reforçado pelo poder discursivo do próprio tio Severino:

(...) Às vezes na família repetia-se uma frase que tinha peso de lei.
– Foi tio Severino quem disse.
– Ah!
E não se acrescentava mais nada (53).

Não só o que tio Severino diz é incontestável, inquestionável, mas aquilo que se diz que ele disse. É relevante enfatizar que o que tem "peso de lei" não é especificamente o que ele disse, pois, a esta altura, nem sabemos o que ele disse: o que tem peso de lei é a frase "Foi tio Severino quem disse", ou seja, o discurso de tio Severino já imbricado nas palavras de outrem. Dizendo de outro modo, trata-se de um caso em que as palavras ganham aceitação, credibilidade e respeito na medida em que se encontram atreladas à pessoa que fala – no caso em questão, a figura de tio Severino.

A relevância da palavra do outro – no caso específico deste conto, de tio Severino – possui uma função definitiva na forma como Luciana se vê e vê os outros a sua volta (ainda mais por ser uma criança, com a mente e comportamento visivelmente em formação), e conseqüentemente, na forma como sua consciência individual ganha corpo e sentido. Trazendo à tona um dos princípios teóricos de Bakhtin, diríamos que a

palavra de tio Severino constitui uma palavra autoritária, encontrada de antemão (Bakhtin, 1988, 143). É uma palavra que, em sentido geral, pode ser identificada com a palavra religiosa, política, moral, a palavra do pai, dos adultos, dos professores (Bakhtin, 1988, 143). Dizer que a frase "Foi tio Severino quem disse" tinha "peso de lei" significa dizer que tanto o que ele diz é inquestionável, quanto aquilo que se diz que ele diz. Ora, ainda recorrendo a Bakhtin, sabemos que é próprio da natureza da palavra querer ser ouvida; mas não só isto: "a palavra, que sempre quer ser *ouvida*, sempre procura uma compreensão responsiva" (Bakhtin, 2003, 333). No entanto, ao discurso de tio Severino, nada se acrescenta, além de um monossilábico e confirmativo "Ah!".

Vejamos, de modo mais detalhado, como aquilo que tio Severino diz vai servir de suporte, ao longo da narrativa, para as ações e meditações de Luciana.

Mas antes, observemos outras questões. Em primeiro lugar, há uma distinção clara entre Luciana e sua irmã Maria Júlia. Enquanto Luciana é caracterizada como "um azougue" (59), Maria Júlia é descrita como uma criança a quem parecem faltar elementos vitais: "Encolhida e pálida, Maria Júlia cambaleava (...) (54). E ainda: "Encolhida e bamba, Maria Júlia manejava bonecas, sossegadinha, no corredor e na sala de jantar" (59). Até os adjetivos "encolhida", "pálida" e "bamba", bem como o verbo "cambaleava", parecem se revestir de um sentido figurado: Maria Júlia pode ainda não saber andar com firmeza, literalmente falando, mas *aos olhos* de Luciana ela é uma "coitada" (59), sem vida, cuja insegurança transcende a (in)capacidade física.

Enquanto Maria Júlia brinca de boneca, Luciana brinca de ser moça e de imitar "as senhoras que usam sapatos de tacão alto" (54); mais especificamente, Luciana brinca de ser D. Henriqueta de Boa Vista:

(...) Luciana se arranjava só: prendia cordões numa caixa vazia, que se transformava em bolsa, com um pedaço de pau armava-se de sombrinha e lá ia

reme dando um pássaro que se dispõe a voar, inclinada para a frente, os calcanhares apoiados em saltos enormes e imaginários. Assim aparelhada, chamava-se D. Henriqueta da Boa Vista (54).

Na falta de alguém com quem partilhar suas fantasias, Luciana entende-se "com as paredes" (54) e interage com "as amigas invisíveis de D. Henriqueta de Boa Vista" (54). A caracterização de Luciana enquanto "azougue" define bem o fato de que seu ser possui todos os sentidos em alerta: Luciana *ouve*, Luciana *lembra*, *recorda*, Luciana *desobedece*, Luciana *dialoga mentalmente*, Luciana *percebe*, Luciana *vê* – e, em sua *visão* de criança, tudo parece ganhar contorno desproporcional: "[Luciana] arregalava os olhos claros, via a figura engelhada aumentar, a roupa escura e os sapatos pretos incharem como pneumáticos" (55). No entanto, e paradoxalmente, é na sua incapacidade de compreender as palavras (ou, talvez fosse melhor dizer, de compreender as palavras sob a perspectiva dos adultos) e na sua capacidade de articular sílabas e palavras soltas, enquadrando-as em novos contextos (e, conseqüentemente, dando-lhes um novo sentido, ao mesmo tempo em que provoca o comentário agressivo e cruel dos adultos – isto, claro, na visão do leitor), que vários dos efeitos do conto serão criados.

Vejamos o momento-chave em que tal fato acontece na narrativa:

[Luciana] desistiu da observação, meio decepcionada, e ia esgueirar-se para o corredor quando algumas sílabas da conversa indistinta lhe avivaram a recordação de outras sílabas vagas, largadas por um moleque na rua. Acercou-se do sofá, interrompeu o discurso do velho e repetiu bem alto as palavras do moleque. Papai e mamãe estremeeceram, tio Severino engoliu em seco, murmurou:

– Esta menina sabe onde o diabo dorme (55).

Mais uma vez (a exemplo do que tio Severino *disse* no trecho anterior), não sabemos o conteúdo do que disse Luciana. Porém, o comentário de tio Severino nos

serve de indício para tirar nossas próprias conclusões. E, mais importante do que saber o conteúdo da fala de Luciana é reconhecer que o trecho acima revela a importância da fala e do discurso de tio Severino enquanto elementos que definem as ações e reações de Luciana, bem como a visão que os adultos possuem dela. Diferentemente de tio Severino (que afirma que "Luciana sabe onde o diabo dorme" – ou seja: para ele Luciana sabe o que diz, sua linguagem define o que ela é), o leitor tem consciência da precariedade do conhecimento lingüístico que a mesma possui: a "conversa" dos adultos para ela era "indistinta"; e mesmo as "sílabas" (que já indicam fragmentação e incompletude, e que foram meramente *repetidas* do moleque) são caracterizadas pelo narrador como "vagas": o narrador diz "sílabas" para mostrar que Luciana não sabia o sentido da palavra que pronunciara: apenas repetia os sons que decorara, embora tivesse uma vaga percepção do efeito que causava. Ou seja, tudo isto mostra que Luciana não sabe bem o que diz; assim como não consegue atinar com o significado da expressão "saber onde o diabo dorme". Aliás, tal informação já fora antecipada pelo narrador em momento anterior: "Luciana percebia as palavras, mas não atinava com a significação delas (...)" (55).

Do mesmo modo, Luciana pode não saber o significado das palavras de tio Severino, mas ela sabe que suas palavras têm "peso de lei", e as toma como verdade; mais que isto, uma verdade positiva a seu respeito; para ela, "Tio Severino tinha feito uma revelação extraordinária" (55):

Luciana teve um deslumbramento, o coraçãozinho saltou, uma alegria doida encheu-a. Sentiu-se feliz e necessitou desabafar com alguém (55).

Como não perceber a ironia resultante do contraste entre o significado da expressão para os adultos (tio Severino, seus pais e o leitor) e o significado da expressão para Luciana? A ironia é inclusive reforçada pelo fato de o diálogo

- Foi tio Severino quem disse.
- Ah! (56)

ser novamente inserido na narrativa sem que se sinalize quem está falando. Trata-se, na verdade, de uma repetição com efeitos distintos. Primeiro, difere da primeira ocorrência por não trazer nem a frase introdutória nem a conclusiva ao diálogo. O diálogo agora vem solto – ou, para tentar dizer melhor, é simplesmente intercalado com o discurso do narrador (*via* Luciana). No entanto, apesar de agora aparecer num contexto diferente, o diálogo não se desvencilha do seu significado original. Sua repetição endossa, para Luciana, o peso de verdade contido na observação feita a seu respeito, algo que a autoriza a interpretar a reação dos pais, ao comentário de tio Severino, da seguinte forma: "Papai e mamãe, silenciosos, refletindo na opinião rouca do parente grande, com certeza diziam "Ah!" por dentro e orgulhavam-se da filha sabida" (56). Esta segunda recorrência deixa definitivamente claro que linguagem e ação se confundem: *dizer é agir, fazer; discursos são atos*. A linguagem dá existência à realidade que ela nomeia, fazendo-a existir: "Tio Severino tinha feito uma revelação extraordinária, e Luciana devia *comportar-se* como pessoa que sabe onde o diabo dorme" (55 – grifo nosso).

Tal comportamento implica primeiramente um conhecimento acerca da "figura monstruosa" (57), expressão usada para se referir ao diabo. Mas o que sabe Luciana sobre o diabo? "(...) relativamente ao diabo, só podia garantir, baseada nas informações da cozinheira, que ele era preto, possuía chifres e rabo" (57). Mais uma vez, nos deparamos com a relevância do *discurso do outro* como suporte para as hipóteses de

Luciana. E Luciana, nesta narrativa, começa a construir suas relações: deduz, por exemplo, que Seu Adão carroceiro, apesar de preto como o diabo, "era bom, (...) era ótimo" (57). Mas a fala de tio Severino passa a ecoar na fala de sua mãe, que diz, " – Esta menina tem parte com o diabo" (58). Luciana, observando o novo contexto em que tal constatação aparece, deduz:

Certamente o diabo também fugia de casa. Lisonjeada e medrosa com a terrível associação, Luciana persistia na desobediência, os puxões de orelha não a livravam da curiosidade. Interrogara seu Adão a respeito dos hábitos da obscura personagem, mas como dispunha de vocabulário escasso, não se explicara bem e obtivera respostas ambíguas (58).

Termos como "interrogar", "personagem", "vocabulário", "explicar" e "respostas" – representativos que são do ato lingüístico enquanto diálogo – dão bem a dimensão do processo por que Luciana passa a fim de compreender a relação existente entre ela e o diabo. É interessante perceber que a narrativa contrasta o conhecimento dos adultos acerca do diabo (o conhecimento da cozinheira, o conhecimento de Seu Adão) – um conhecimento que o leitor reconhece como fantasioso, e portanto, não-verdadeiro – e a ignorância de Luciana, ignorância esta que é atribuída a sua limitação lingüística e incapacidade de se fazer compreender. Ora, mais uma vez tal contraste gera ironia. O leitor, que detém um conhecimento superior ao dos personagens, tem consciência de que as "respostas ambíguas" que Luciana coleta só podem mesmo ser ambíguas, já que não existe verdade absoluta a respeito da existência do diabo. Aliás, a própria expressão "personagem obscura" (para se referir ao diabo) ilustra não só a compreensão literal que Luciana tem da figura, ao expressar que o diabo é um ser que não se vê, que não se sabe onde mora, que se esconde, que se disfarça, mas também o fato de que, sendo um *personagem*, constitui uma construção, uma invenção.

O conto termina de modo a enfatizar a crença de Luciana na associação apontada por tio Severino e sua mãe entre ela e o diabo: "Ainda não sabia [onde o diabo dorme], mas haveria de saber. E cantava no íntimo (...). Descobriria o lugar onde o diabo dorme, começaria a busca no dia seguinte" (59).

Diante das considerações feitas até agora acerca do conto "Luciana", algumas conclusões podem ser vislumbradas: 1. o conto constitui uma denúncia de como a consciência e comportamento infantis são moldados através da violência física (Luciana também apanhava da mãe) e discursiva dos adultos ("Agora a frase de tio Severino firmava-lhe a convicção" (58)); 2. o conto apresenta, de forma magistral, a utilização da "personagem focalizadora", que possibilita, dentre outros efeitos, a criação de ironia, uma vez que justapõe (ou talvez fosse melhor dizer, contrapõe) a ingenuidade e inocência de Luciana à falta de sensibilidade e ao autoritarismo, para não dizer, violência, dos adultos; 3. o conto se constrói com base em algumas oposições, que acabam gerando alguns modelos de organização: para tio Severino e sua mãe (cuja fala já se baseia na palavra com "peso de lei" de tio Severino), Luciana se assemelha ao diabo; para a narrativa maior (a que só o leitor e o autor implícito têm acesso), Luciana é caracterizada em sua leveza, em sua curiosidade, em sua mente ativa de criança. A leveza de Luciana ganha respaldo na comparação feita entre ela e uma ave ("lá ia remendando um pássaro que se dispõe a voar" (54); "(...) atirou na sala as suas longas pernas sacudidas de ave" (58); "(...) o corpo magro balançava, indo e vindo, movendo as asas". (59)). Uma outra oposição diz respeito não só ao mundo infantil e mundo adulto, mas, dentro do mundo infantil, à diferença já apontada entre Luciana e Maria Júlia. Ainda uma outra oposição também merece ser observada no que diz respeito ao mundo adulto. Nem todos os adultos são caracterizados de modo negativo. É verdade que a maioria o é. No entanto, em oposição a esta maioria, temos Seu Adão, o

carroceiro que, "quando via crianças chorando extraviadas, recolhia-as, contava histórias lindas, ria mostrando os dentes alvos" (57). A própria Luciana era uma destas "crianças extraviadas", que Seu Adão levava de volta à casa (note-se que, contrariamente à idéia de proteção de Seu Adão, para Luciana, sua casa constituía uma "gaiola" (60)) e defendia (" – Tenha paciência, dona, pedia o negro" (58)). Há, na verdade, uma certa cumplicidade entre Seu Adão e Luciana, a quem ele chama de "a pequena amiga" (58). 4. Em oposição à "palavra autoritária" de tio Severino, temos as estórias de Seu Adão, que se alinham com as brincadeiras de faz-de-conta de Luciana, com suas *performances* de D. Henriqueta de Boa Vista, ou seja, com o mundo de fantasia e magia infantil. Aliás, em certo sentido, Luciana – ironicamente, em sua ignorância – já começara a questionar a verdade da frase de tio Severino, quando pondera sobre a descrição do diabo dada pela cozinheira: "Chifres e rabo. Para quê? Admirou-se dessa extravagância. Que precisão tinha ele de chifres e de rabo? Preto, estava certo. No bairro moravam alguns pretos, sem chifres nem rabo" (57). A verdade é que o comentário de tio Severino ("– Esta menina sabe onde o diabo dorme" (55)) mais o comentário posterior de sua mãe (" – Esta menina tem parte com o diabo" (58)) aguçam ainda mais a natureza já curiosa e observadora de Luciana, que, mesmo reconhecendo uma certa monstruosidade no diabo, não se intimida com a possibilidade de sua busca. Ao contrário, fazer jus ao que se diz dela é um modo de se igualar aos adultos – e assim também ter poder de fala e conhecimento, ser alguém que sabe das coisas. A propósito, a transformação de Luciana em D. Henriqueta de Boa Vista (há nome com ar mais adulto?) revela exatamente sua vontade de não ser ela, de ser gente grande, de ser importante.

Ironicamente, para o leitor, fica ainda a possibilidade de associação do diabo não com Luciana, mas com os adultos (à exceção de seu Adão) que a cercam: são eles que

de fato partilham "os poderes do diabo" (58): tal é o caso de sua mãe, "criatura forte" que anuncia perigo (54); ou mesmo tio Severino (com seu "olho duro"), que "lhe inspirava receio" (58). O leitor sabe que certa "monstruosidade" do diabo já se fazia bem próxima de Luciana.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Unesp / Hucitec, 1988.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio: Difel, 2002.

UM LIGEIRO SONHO DOCE

De modo geral, contos constituem textos autônomos, na medida em que, numa coletânea de contos, não há a necessidade de dialogarem explicitamente entre si, um dando continuidade a outro, como fazem os capítulos de um romance. Mas há, na história da literatura, alguns exemplos de escritores que construíram contos em que o mesmo personagem se repete, criando um diálogo explícito entre os contos em que tal personagem aparece: tal é o caso de James Joyce, com a coletânea *Dublinenses*. Neste caso, além de alguns personagens se repetirem em alguns contos do livro, há também o fato de todos serem dublinenses, e a intenção clara de relacionar, ainda que de modo indireto, os personagens e seus dramas pessoais à cidade de Dublin e ao seu universo cultural, em sentido mais genérico. Este aspecto mostra que, embora cada conto em

Dublinenses possa ser estudado isoladamente, há vários elementos – não só a repetição de personagens, o espaço comum da cidade, mas também determinadas temáticas, como a religiosa, a da solidão, a da inação – que dão unidade aos contos.

A produção de contos também constitui, para alguns escritores, momentos de experimentação para a construção posterior de romances. Há o caso conhecido de Virginia Woolf, com sua personagem Mrs. Dalloway, que existiu inicialmente como personagem do conto “Mrs. Dalloway na Bond Street”. Há o caso de Eça de Queirós, cujo conto “Civilização” foi convertido no romance *A cidade e as serras*.

O processo de composição de Graciliano Ramos transita de forma peculiar nos dois modos citados acima: foram inicialmente “contos” que deram origem ao livro *Vidas secas*; em *Insônia*, há o caso dos contos “O relógio do hospital” e “Paulo”, construídos a partir do mesmo drama (o sofrimento — o sentimento — de imaginária morte iminente do narrador-protagonista) e do mesmo espaço (o hospital); há também o caso de “Luciana” e “Minsk”, também construídos a partir dos mesmos personagens (Luciana, seus familiares e amigos) com experiências semelhantes relacionadas ao universo infantil e adulto. Mas é preciso não perder de mira que a relação conto / capítulo de livro tem, em Graciliano, um tratamento bem específico. Embora tivesse uma nítida compreensão do que era conto, romance, memória, Graciliano compunha cada capítulo de romance como se fora um conto: uma unidade fechada, com sentido em si próprio. Não foi à-toa que publicou uma coletânea de contos (*Histórias incompletas*) composto por capítulos de romance, capítulos de memórias e contos.

O comentário do conto “Luciana” já revelou que se trata de uma narrativa que denuncia um abismo entre o mundo infantil (representado principalmente por Luciana) e o mundo adulto (representado por seus pais, tio Severino e a empregada da casa). Luciana precisa se submeter às regras de comportamento impostas por sua mãe, e a

desobediência às mesmas acaba culminando em punição física e violência discursiva. De um lado, temos a autoridade, o conhecimento e a “palavra de lei” dos adultos; de outro, a submissão, vulnerabilidade e ignorância de Luciana, cuja mente e personalidade (como acontece com qualquer criança) são moldadas a partir das experiências que ela vivencia cotidianamente. Resíduos destes aspectos ainda aparecerão em “Minsk”.

O conto “Minsk” apresenta os mesmos personagens de “Luciana”: Luciana, sua irmã Maria Júlia, seus pais, tio Severino, seu Adão carroceiro e a cozinheira; até d. Henriqueta de Boa Vista – personalidade que Luciana encarna para brincar de ser grande – está presente. O único personagem novo e diferente é Minsk, “um periquito grande, com manchas amarelas” (61), presente de tio Severino a Luciana. É importante enfatizar que a própria Luciana tem consciência da novidade que Minsk simboliza, e da mudança que sua presença na casa acarreta, em oposição à mesmice que caracteriza os outros personagens, como a passagem a seguir revela:

O instinto de mamãe é que não se modificava: de quando em quando lá vinham arrelias, censuras, cocorotes e puxões de orelhas, porque Luciana era espevitada, fugia regularmente de casa, desprezava as bonecas da irmã e estimava a companhia de seu Adão carroceiro (63).

O início da narrativa – que coincide exatamente com a chegada do periquito – dá conta da admiração e contentamento de Luciana com o presente, caracterizado como uma “maravilha” (61), talvez porque diferente de “um cara suja ordinário, de uma cor só, pequenino e mudo” (61). Além de ser grande e de possuir penas verdes e amarelas, o periquito “andava torto, inchado e fazia: – “Eh! eh!” (61). Como em outras situações presentes no conto anterior, em que Luciana é freqüentemente ignorada pelos que a rodeiam, aqui também a alegria de Luciana com o periquito não encontra eco nem interesse por parte dos outros habitantes da casa: “A cozinheira não lhe prestou atenção,

Maria Júlia franziu os beiços pálidos num sorriso desenxabido” (61). Mas Luciana não esmorece com a indiferença dos outros; e sua primeira providência é “batizar o animalzinho” (61). Fica claro que Luciana não quer dar um nome qualquer ao periquito, mas aproximar a aparência do bichinho ao signo que o nomeará. Sua primeira tentativa (ao tempo em que o contempla) de combinação de sílabas, a fim de formar uma palavra sonora (62), não funciona. E, depois que Luciana abre um Atlas, o nome acaba sendo escolhido pelo próprio periquito, que “saltou-lhe da mão, escorregou na folha de papel, moveu-se desajeitado, percorreu lento vários países, transpôs rios e mares, deteve-se numa terra de cinco letras” (62), chamada Minsk. E Luciana decide: “Pois fica sendo Minsk, sim senhora. Caminhou muito e parou em Minsk. É Minsk” (62).

E a narrativa segue mostrando o desenvolvimento da relação afetiva entre Luciana e Minsk. Primeiro, há um momento de familiarização não só com os diversos espaços da casa – quartos, móveis, árvores do quintal – mas com um morador mais antigo, o gato, que Luciana temia pudesse agredir seu periquito. Para alívio da menina, o gato “aceitou a nova camaradagem e, dias depois, estirado numa faixa de sol, cerrava os olhos e agüentava paciente bicoradas na cabeça” (62).

A convivência com Minsk é responsável por uma mudança significativa no comportamento de Luciana: de menina rebelde, que fugia de casa com frequência, gostava de aventurar-se na carroça de seu Adão, de brincar de ser moça feita, fingindo ser d. Henriqueta de Boa Vista, Luciana agora

(...) se encolhia pelos cantos, vagarosa, Minsk empoleirado no ombro. Sentia-se novamente miúda, quase uma ave, e tagarelava, dizia as complicações que lhe fervilhavam no interior, coisas a que de ordinário ninguém ligava importância, repelidas com aspereza (64).

De fato, há um contraste claro entre o comportamento fossilizado dos adultos, que continuam a agir como sempre agiram (a mãe continuava impaciente e agressiva; a criada negra continuava rabugenta e estúpida; o pai continuava ausente; tio Severino, distante) e o comportamento de Luciana, que sofre modificações não só significativas (embora tal aspecto seja de início ignorado pelos adultos), mas vivencia o que talvez constitua sua primeira experiência de cumplicidade afetiva e dor. Luciana encontra no periquito, “colorido e ruidoso, de espírito dócil e compreensivo” (64), o que ninguém em sua casa conseguia lhe dar. A relação entre os dois revela a troca de afago e carícias: “Os braços magros de Luciana curvavam-se sobre o peito chato, formavam um ninho. E os dois cochilavam um ligeiro sonho doce” (64).

A cumplicidade entre os dois também decorre do fato de que ambos têm uma natureza irrequieta e não se satisfazem com os limites impostos pelo espaço doméstico. Assim como Luciana, “Minsk era também um ser disposto às aventuras e à liberdade” (64). Em “Luciana”, já somos informados de que a menina costuma fugir de casa e que Seu Adão carroceiro é o responsável por recolhê-la e trazê-la de volta a sua mãe. Há também várias comparações entre Luciana e uma ave. Ao final do conto “Luciana”, a casa é inclusive referida como “a gaiola” (60) — uma conotação que produz uma analogia entre Luciana e uma ave e, deslocada para a leitura de “Minsk”, certamente serve para reforçar ainda mais a semelhança e cumplicidade entre Luciana e Minsk.

A respeito da caracterização de Luciana, o conto “Minsk” nos oferece dados não apresentados no conto anterior, e que terão uma influência substancial na experiência de dor que Luciana vivenciará. De menina fugitiva e desobediente, que, segundo a visão dos adultos, tem parte com o diabo, agora, em “Minsk”, Luciana é mostrada como

(...) estouvada, [que] nunca via os lugares onde pisava. Mexia-se aos repelões, deixava em pontas e arestas fragmentos de roupa e da pele. Tinha além disso o mau vizo de andar com os olhos fechados e de costas (65).

É claro que, sendo uma criança esperta e inteligente, tais “experimentos” constituem desafios para Luciana e uma maneira de ela “desafiar” os adultos . São momentos em que ela não só experimenta vencer limites, sair da normalidade previsível, mas também medir forças com os adultos que a oprimem. E, como era de se esperar, tais hábitos acabam culminando em acidentes, que a narrativa resume da seguinte forma:

Uma pisada em falso, um choque na mesa, um trambolhão, e o orgulho se desmanchava. Um calombo aparecia no quengo, engrossava, justificava as impertinências caseiras. Luciana baixava a crista, humilhada. Necessário recomeçar as experiências, até acertar (65).

Tanto esta quanto a citação encontrada mais acima revelam que, embora Luciana passe por experiências de dor física, elas não são suficientemente potentes, ou relevantes, para demovê-la em suas novas tentativas. É como se tais acidentes, ao confirmarem as previsões dos adultos, fazendo com que ela se sentisse humilhada, porque derrotada, constituíssem mais uma motivação para a menina continuar tentando, como ela própria diz, “até acertar”.

No entanto, uma grande ironia acontece.

Um dia em que andava de costas e com os olhos fechados, Luciana pisa em Minsk e o mata. Claro que esta informação não é dada assim, de forma brusca, mas de modo a acompanharmos o tempo gasto por Luciana para compreender o que estava acontecendo; assim, podemos também sentir todo o alarme, perplexidade e pressentimento de desgraça de Luciana, cujos sentimentos, após o acontecido, são expressos da seguinte forma:

Parecia que era ela que estava ali estendida no tijolo, verde e amarela, tingindo-se de vermelho. Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensangüentadas. Minsk. Devia ser um sonho ruim, com lobisomens e bichos perversos. Os lobisomens iam surgir. Por que não acordava logo, Deus do céu? Saltar a janela, andar em ruas distantes, entrar na carroça de seu Adão (66).

Considerando-se que Luciana é apenas uma criança, que ainda não tem consciência da crueldade e sofrimento da vida; considerando-se toda a cumplicidade e afeto desenvolvidos e vivenciados entre ela e Minsk, podemos deduzir quão difícil e doloroso é para ela não só a perda de Minsk, mas principalmente a consciência de que esta perda foi provocada (ainda que involuntariamente) por ela própria. Em decorrência destes fatos, Luciana não mais será a mesma. Neste sentido, podemos considerar a narrativa de "Minsk" como uma narrativa de iniciação, na medida em que oferece a Luciana a possibilidade de adquirir um tipo de conhecimento sobre a vida e sobre a morte que afetará, de forma definitiva, sua constituição emocional e psicológica. Com Minsk, Luciana vivencia uma experiência de sonho e de dor. E a intensidade da dor é proporcional à profundidade do afeto que ela sente por Minsk. Em momentos anteriores na narrativa, Luciana se confunde com Minsk em seu espírito de aventuras e de liberdade; agora, Luciana se contamina do sentimento de dor e de morte: "Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensangüentadas. Minsk" (66).

Sabemos que em culturas primitivas os membros da comunidade experimentam rituais de dor como condição para marcar a passagem da fase infantil ou adolescente para a fase adulta. Estas cerimônias, chamadas de cerimônias de iniciação, são caracterizadas por diversos rituais, que incluem desde o uso ritualístico de comida, o isolamento, a instrução de crenças e segredos da tribo, até a dor física, quando, por exemplo, alguma parte do corpo é cortada. Na verdade, o que estes exemplos de rituais sugerem é exatamente a capacidade de vivenciar emoções como o medo e o desamparo,

e de suportar a dor física; capacidade, por sua vez, que acaba se constituindo numa marca ou evidência de crescimento emocional e psicológico indispensável à introdução do ser no mundo adulto. Todo rito de passagem, por mais primitivo que seja, é um processo cultural que implica em quatro partes no mínimo: data aprioristicamente estabelecida para celebração; preparação para a celebração; ritual de celebração e repetição. A certeza da repetição e a experiência acumulada pela repetição levam as gerações mais velhas a prepararem as mais novas para o rito. A preparação, a data da celebração (que em certo sentido é, em si mesma, preparatória, pois evita a surpresa, o imprevisto) e o relato dos que já passaram pela experiência reduzem o impacto do ritual, da passagem. Com Luciana, o rito de passagem se dá fora da cultura: é por obra do acaso, do acidental, que ela, sem mediações culturais, passa a dor. Do rito, só lhe coube a parte negativa, para a qual não foi preparada. Quando Luciana apresenta, de forma intuitiva, o contraste entre a densidade de realidade que a morte de Minsk provoca e a “amenidade” dos sofrimentos diários vivenciados por ela, até aquele momento, ela expressa a incapacidade em aceitar o desastre sem tamanho, a realidade crua: ritual para o qual não a prepararam.

Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo se sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferenciava das outras dores (67).

A realidade é pesada demais para Luciana, e ela gostaria que tudo aquilo não passasse de um pesadelo; ela queria poder retomar o ritmo de sua realidade cotidiana habitada por seres invisíveis e povoada por estórias inventadas, confidências às árvores do quintal e às paredes. É como se algo tivesse definitivamente se quebrado e se perdido dentro dela.

"Devia ser um sonho ruim, com lobisomens e bichos perversos. Os lobisomens iam surgir. Por que não acordava logo, Deus do céu? Saltar a janela, andar em ruas distantes, entrar na carroça de seu Adão" (66).

Quando comparamos "Luciana" e "Minsk", um dado crucial os distingue no que diz respeito à aquisição de conhecimento por parte de Luciana. Em "Luciana", é possível perceber uma oposição clara entre aquilo que Luciana efetivamente sabe (ou seja, muito pouco) sobre a vida e aquilo que os adultos imaginam que ela sabe. As referências a Luciana como uma menina "que sabe onde o diabo dorme" (55) ou "que tem parte com o diabo" (58) não informam somente sobre sua personalidade irrequieta e rebelde, mas são reveladoras da insensibilidade dos adultos em compreender o espírito curioso de Luciana. A curiosidade que caracteriza sua personalidade é substituída, na perspectiva dos adultos, por um saber pernicioso. Ironicamente, a utilização de tais referências constitui momentos significativos para que a própria Luciana tente descobrir que semelhança é esta entre ela e o diabo, que atributos ambos possuem que justifiquem tal comparação. E fica claro, diante de suas tentativas de descoberta, que sua incapacidade de compreensão decorre da sua ignorância acerca da própria figura do diabo. Sendo um ser que não existe concretamente, como compreender a comparação em sentido literal? Sem acesso ao nível de compreensão literal, como compreender o sentido conotativo?

Tudo isto mostra que em "Luciana" o conflito se configura em termos da oposição criada entre a autoridade e o poder dos adultos – algo que se materializa não só em termos de gestos e ações, mas também em termos de conhecimento lingüístico e discursivo – e a submissão, inocência e ignorância de Luciana, que, paradoxalmente, tiram partido da imponderabilidade, da fluidez, da ambigüidade da linguagem. Em "Minsk" tal conflito ainda perdura, mas de forma residual, como se fora mais

acentuadamente um pano de fundo. Aqui, o núcleo dramático está centrado na relação entre Luciana e Minsk: o contato inicial entre os dois, a compreensão mútua, o desenvolvimento do afeto, e, ao final, a descoberta da morte, da perda, da dor.

Uma outra diferença crucial diz respeito ao tipo de conhecimento que Luciana adquire em "Minsk". Se, em "Luciana", a aquisição de conhecimento é intimamente relacionada à aquisição de conhecimento lingüístico e discursivo (e é claro que, como sempre, isto acaba afetando sua forma de se relacionar com o mundo), em "Minsk" o acesso ao conhecimento se dá da forma mais concreta e crua possível. Inclusive há um momento em que Luciana se dá conta da precariedade dos avisos que lhe eram dados, ao mesmo tempo em que percebe a diferença da intensidade e da qualidade da dor que experimenta:

Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo se sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferenciava das outras dores (67).

Mais uma vez, o recurso à figuração concreta é eficiente: sofrimento que some “sob tiras de esparadrapo” é sofrimento material, pequeno, volátil. O sofrimento agora era abstrato, anímico, substancial, radical – coisa que esparadrapo não cobre.

Luciana reconhece que os adultos sabem mais do que ela. No entanto, mesmo sabendo mais, falharam na transmissão deste conhecimento para ela, fazendo com que se sinta desapontada e traída: "Por que não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham." Este trecho ilustra um momento de aprendizagem *real* (porque vivenciada) e solitária (já que ninguém a ensinou) por parte de Luciana. Agora ela *sabe* que há uma diferença significativa entre as dores: algumas são mais simples e superficiais (como as quedas, os arranhões, as pancadas), sofrimentos ligeiros; outras se

configuram como "um bolo na garganta, peso imenso por dentro, qualquer coisa a rasgar-se, a estalar" (66) – estas são dores mais profundas, que deixam marcas indeléveis. Esta descoberta delimita a perda de inocência de Luciana e constitui-se em porta de entrada num mundo menos aconchegante, menos livre e menos doce.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio: Record, 2003.

5.7. NEM DEUS, NEM PÁTRIA, NEM FAMÍLIA: PROPRIEDADE

Peças como *A Prisão de J. Carmo Gomes*, *A Testemunha*, *Ciúmes*, *Uma Visita*, só desejaríamos que nunca houvessem sido escritas; elas são literariamente indignas de qualquer escritor, ainda mais de um escritor da espécie do Sr. Graciliano Ramos (LINS, 1963, 169).

Esta observação de Álvaro Lins, escrita em 1947, esperou 30 anos para ser indiretamente corrigida. Com “As antecipações num conto de Graciliano Ramos”, Antônio Manoel dos Santos, privilegiando o recurso da antecipação (elemento que atravessa o texto e que o crítico utiliza como eixo de leitura) e esquadrinhando “A prisão de J. Carmo Gomes” sob vários outros aspectos, empreende um eficiente trabalho de análise e interpretação em que fica visível o meticuloso trabalho de Graciliano Ramos na composição do conto e torna a observação do Sr. Álvaro Lins leviana.

O próprio título do conto é já uma espécie de antecipação (já que a situação final de J. Carmo vem nele anunciada) que, logo no início do conto, se prolonga em uma figuração, que reafirma a antecipação anterior.

E a casa do Meyer, a casa que o major Gomes adquirira em longos anos pacientes e arrastados, ficou deserta, para bem dizer ficou deserta, apenas com duas criaturas: o canário e o gato. O canário molhava-se no bebedouro da gaiola, o gato cochilava em cima de uma cadeira – e as talas que os separavam permitiam entre eles uma espécie de cordialidade.

Entre d. Aurora e o irmão é que não havia cordialidade. Por isso um tinha sido comido (69-70).

Mas as várias antecipações, articuladas, não diluem a densidade do texto, nem mesmo o interesse da leitura, pois o conto não tem sua estrutura organizada em função da pura fábula ou da manutenção do interesse do leitor em torno de surpresas da peripécia ou no fecho do conto, mas, sim, em função de uma construção literária fundada em um drama humano complexo, que tem sua origem num processo sócio-histórico-familiar, mas que se resolve em um processo de interiorização, em um esforço de construção de uma racionalização que justifique um ato infame.

A respeito do reconhecimento da importância do enredo, da questão do primado dos grupos sociais sobre o indivíduo e da importância da introspecção na narrativa, há algumas observações de Graciliano que nunca são citadas em excesso.

Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc.(Ramos, 1981, 154).

O Sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo — uma cidade inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar. Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhão. Toda a análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade (Ramos, 1989, 92).

Depois da tentativa falha, isento-me de apresentar a alma de um criminoso, a de um seringueiro, almas que desejei expor, não vistas de fora para dentro, mas de dentro para fora, lançadas por gente pequenina, rebotalho social (259).

Em “A prisão de J. Carmo Gomes”, Graciliano põe em evidência temas de importância universal, e isto sem perder a dimensão concreta, histórica e particular do problema. Neste conto, contracenam a luta pela sobrevivência, o mito da fidelidade à família, o conflito entre razão e emoção e problemas historicamente marcados (o Integralismo, a Revolução de 30, a Intentona Comunista, a Intentona Integralista, o conflito indivíduo e história, ao lado do processo de luta pela instauração de uma hegemonia ideológica e política). Tanto quanto nos melhores romances de Graciliano, nesta curta narrativa a questão da constituição de uma ideologia, da presença do ideológico como motor subterrâneo do processo histórico, aparece de forma finamente elaborada.

A maior parte do conto se passa no interior da personagem, d. Aurora. O conto começa pelo meio dos acontecimentos, em 1938, na manhã posterior à frustrada rebelião integralista. Depois, dá-se um longo “flash-back”, e d. Aurora relembra seus desejos políticos da semana anterior; depois relembra fatos mais antigos: os diálogos de seu pai, o major Carmo Gomes, com o irmão; a morte do pai, a revolução de 30, seu desespero, na época; por fim, o conhecimento da professora Júlia, o levante do 3º regimento e sua adesão ao sigma. A partir daí, suas idéias circulam entre o medo da derrota dos integralistas, sua fidelidade ao grupo (que, na verdade, era apenas a superfície de seu comportamento) e a necessidade de delatar o irmão – o que implica em idas e vindas no tempo. As oscilações, as idas e vindas de d. Aurora ditam o ritmo do conto, encontram seu correspondente na estrutura temporal da narrativa, que se

desenrola com desdobramentos e fragmentos de acontecimentos, com idas e vindas no tempo.

A questão do desamparo, visto como traço marcante do modo irônico, e deste associado à tragédia imitativa, como se encontra em Northrop Frye, e cuja presença Lafetá tão bem percebeu nos romances de Graciliano, faz-se presente em todos os contos de *Insônia*, com acento bem marcado neste conto ora comentado.

O conto apresenta a história de dois irmãos (José Carmo Gomes e d. Aurora). Da forma como a história é narrada, José Carmo fica na zona de sombra da narrativa, não tem voz (como diz Frye: [na tragédia imitativa baixa](...) “em contraste com a tragédia imitativa elevada, o patos é aumentado pela mudez da vítima” (1973, 45), e seus atos são indiciados ou apresentados pelo narrador, mas principalmente pela irmã, d. Aurora. Sabe-se que José é um cidadão retraído, calado, que vive metido consigo mesmo e com suas leituras. Para sua irmã, estas leituras é que são perigosas, pois portadoras de idéias comunistas, em pleno momento histórico de caça aos comunistas. Em meio a suas hesitações, contradições e delírios ideológicos, d. Aurora conhece d. Júlia, uma professora esperta que, percebendo a fraqueza de d. Aurora, incute nesta o terror do comunismo, a necessidade de delatar José, como forma de combater o comunismo e a salvação política através da adesão integralista. D. Aurora vira militante integralista e vai lentamente produzindo motivos que justifiquem a delação de seu próprio irmão, ato que por fim se configura.

No outro pólo está a incongruente ironia da vida humana, na qual todas as tentativas para transferir a culpa a uma vítima dão a essa vítima algo da dignidade da inocência (FRYE, 1973, 48).

D. Aurora, personagem central, não é vista pelo narrador como abstratamente má (como se costuma dizer habitualmente: como de índole má): há vários elementos que

formam sua personalidade e sua visão de mundo, que a encaminham para a delação do irmão. O pai, os amigos do pai, a professora do passado e a do presente, as circunstâncias históricas (a acirrada luta entre Integralismo, Estado e comunismo, com sua borra de crueldade respingando inclusive sobre os inocentes) que a circundam, tudo isto moldou (ou se apropriou de) seu líquido caráter. Naturalmente, sua história pregressa e as circunstâncias que a cercam no presente não a absolvem do hediondo gesto de delação do irmão, mas o explicam.

Pôs-se a fazer um longo exame de consciência, mergulhou no passado, lembrou-se do major Carmo Gomes, gordinho, baixinho, terrivelmente conservador, desgostoso do filho, que não arranjava profissão decente e lia brochuras subversivas. Para consertar esse filho degenerado, o major esgotara todas as razões conhecidas, e, incapaz de levá-lo ao bom caminho, recorrera às ameaças:

– Tu acabas na cadeia, José (75).

Tanto repetira a frase que d. Aurora se convencera de que o fim do irmão seria realmente a cadeia (76).

Lembrava-se da história do Brasil. A professora não era vesga, era fanhosa. – “Quem foi o primeiro governador-geral?” Quantas mudanças depois desse primeiro governador-geral! As estampas representavam índios monstruosos, nus, de beijos furados. Os revolucionários não se distinguiam bem deles: saqueavam, queimavam, destruíaam (77).

D. Aurora é contraditória, hesitante, inconsistente, incoseqüente, irracional, volúvel, perdida, líquida.

Teriam os estudantes de cabelos escorridos aquele horrível costume que lhes atribuíam? D. Aurora sacudiu a cabeça e afastou o juízo temerário. Para que estar catando defeitos no próximo? (71)

Falaria ao sujeito naturalmente, como se não tivesse interesse, e recomendaria uns conhecidos que o jornal mencionava. Não, não recomendaria ninguém. Seria imprudência (74).

As idéias morais de d. Aurora se alteravam profundamente. Eram bons os indivíduos que se achavam perto dela. Eram maus os que passavam de largo. Se alguém despia a camisa verde, perdia numerosas virtudes, e o que a vestia, embora fosse um malandro, purificava-se (p. 81).

Condenou os indivíduos responsáveis pela bagunça, uns criminosos. Tinha alguma coisa com eles? Não tinha. Queria uma revolução. Agora não queria nada, mas na semana anterior ainda sonhava com um barulho diferente dos outros, um barulho dentro da ordem, sem risco. Certamente era preciso sangue. Em passeatas e em *meetings*, algumas vezes se assanhara. Sangue, perfeitamente, sangue dos inimigos da pátria (74).

Na sua alma acabrunhada operava-se uma reviravolta: agora xingava o governo. Se se entregasse o poder aos revolucionários, eles não teriam motivo para zanga e talvez usassem generosidade (p. 78).

Por tudo isto, pela sua inteligência curta, pela sua compreensão estreita dos mecanismos da realidade, pela sua incapacidade crítica, ela acredita nas ameaças de d. Júlia (personagem não casualmente caracterizada como vesga), ela crê na mitologia negativa atribuída ao comunismo, ela acredita que pode ter sua casa tomada pelos comunistas (ainda hoje há várias pessoas que temem os comunistas por virtuais atos desta natureza), adere ao Integralismo e, finalmente, delata o irmão.

Pela ausência de senso crítico, pela estreita mundividência, D. Aurora é a mais legítima representante do senso comum. Mas, o seu ato de delação fere a mais rasteira ética, rasga o mais corriqueiro dos pactos do homem comum, e, neste sentido, o comportamento de D. Aurora exemplifica, à perfeição, um dos modos do conceito de irônico, de Frye.

Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico* (40).

Naturalmente, também estes traços e dados não justificam a sua delação, mas ajudam a compreendê-la e até contribuem (por paradoxal que possa parecer) para emprestar mais vigor e até negatividade à sua certeza única, sua convicção em manter o patrimônio a qualquer custo, sua decisão de delatar o irmão.

Não bastasse, d. Aurora é superficial em tudo e vive num mundo de aparências. Nem mesmo com a própria igreja, a quem ela sempre recorre nos momentos de medo ou desespero, ela mantém um vínculo verdadeiro; nem sequer a freqüenta e ainda transfere para os outros até o ato de rezar por si própria.

O badalar dos sinos animou-a debilmente. Outras pessoas iam agora à missa, rezar por ela: as filhas do sargento, a professora vesga, a mulher do funcionário da polícia, o caixeiro míope, os dois estudantes de cabelos escorridos, o instrutor do tiro (70-71).

Agarrara essa opinião num comício e estava certa de sempre ter pensado assim (86).

Ignorava o sentido exato de *legião*, mas, depois de escutar o discurso de um chefe, guardava a palavra, que parecia significar número e força. Legião de amigos. Confiava nas coisas indeterminadas (71).

No seu egocentrismo, na sua incompreensão do lugar que ocupa no mundo, no seu delírio político, ela se sente traída por todos: pelos desconhecidos, pelo governo, que também não lhe conhece a existência, e pelos seus chefes integralistas.

Sentia-se traída: pelos desordeiros, que tinham espalhado nas ruas confusão e terror, e pelo governo, que teimava em conservar-se, não se demitia, ranzinza. E também se considerava um pouco traída pelos seus chefes, por não haverem previsto a desgraça e, em discursos, martelando o peito, berrarem com tanta energia que era difícil a gente não acreditar neles (74).

Mesmo quando lastima a sua imperícia frente aos momentos de escolha, os sentimentos de d. Aurora são misturados.

D. Aurora refletiu com mágoa nessas intransigências repentinas, na malícia e na fraqueza de amigos que desertam em horas de aperto. Mas o pesar misturou-se com admiração e temor. Um estranho respeito amolecia-a, jogava-a, perplexa, aos sujeitos hábeis que escolhem a posição conveniente, a palavra exata, a hora de bater palmas (75).

Ela, coitada, entregara-se antes do tempo. E lamentava não poder explicar-se, gritar que reprovava aquele desconchavo e respeitava a autoridade (75).

É importante observar que d. Aurora não é pessoa de muitas posses, não tem muitos bens a defender. Mesmo seu único imóvel não se constitui em um bem muito valioso do ponto de vista monetário.

Na pequena casa do Meyer, à rua Castro Alves, d. Aurora Gomes, filha do major Carmo Gomes, hoje defunto, soltou o jornal desanimada, com um aperto na garganta, procurando ar, o diafragma contraído (69).

Também fica claro que sua situação financeira não podia ser muito boa, pois se seu pai, o provedor da casa, adquirira a casa a prazo, em prestações a perder de vista, certamente não recebia um grande soldo – “E a casa do Meyer, a casa que o major Gomes adquirira em logor anos pacientes e arrastados” (...) (70)

Mas é igualmente verdadeiro que d. Aurora, mesmo que perdesse a casa, não ficaria no meio da rua, pois como afirma, peremptoriamente, o narrador, quando da lamúria da personagem, logo após a morte de seu pai...

Esse brado egoísta não tinha cabimento: d. Aurora ficava com algumas economias, a casa do Meyer, o soldo e o montepio do finado. José começava a ganhar dinheiro nos jornais, de ordinário comia fora, não dava incômodo (76).

Mostrando o comportamento de uma pessoa que pouco tem a defender, que não aspira ao poder, que nem sequer mantém contato direto com os que têm muitos interesses em jogo e/ou que estão à frente da disputa pelo poder, como ato que mesmo assim funde processo individual e processo histórico, Graciliano torna mais incisivo, por redução, o grau de entrelaçamento entre espaço individual e espaço coletivo, entre atos privados e atos políticos, entre interesses individuais e comprometimento histórico.

Para a personagem central, a questão central, que medeia tudo, são os dois bens “pessoais”: a casa (o patrimônio, o capital) e a família (o irmão). Para d. Aurora, ideologia boa é aquela que lhe garanta o patrimônio. D. Aurora não se integra ao Integralismo por uma questão ideológica, abstrata. Ela não se liga ao movimento porque acha que este se propõe a, por exemplo, criar um mundo socialmente mais justo: ela se entrega a ferro e fogo ao Integralismo porque acredita que ele evitará a perda de sua propriedade. Em alguns momentos de sua vida, em decorrência de seu caráter e da situação histórica, a irmã de José oscila entre um grupo político ou outro (entre uma ideologia ou outra), mas nunca oscila entre um grupo político e a manutenção de seu patrimônio. D. Aurora oscila, também, entre encobrir/proteger o irmão e entregá-lo à polícia. (Isto contribui para sua consistência como personagem que, com suas contradições, parece pessoa de se pegar, não figura de papel ou títere.) Estas oscilações também contribuem para a criação da tensão essencial do conto, que surge do drama íntimo e concreto do personagem, e não de artifícios retóricos ou narrativos artificiais. Por fim, quando a situação limite a leva a escolher entre patrimônio e família, ela constrói uma justificativa que fere a lógica e a racionalidade (embora seja convincente para ela) e escolhe ficar com o patrimônio e delatar o irmão.

D. Aurora é um Paulo Honório de saias – Paulo Honório (personagem central de *S. Bernardo*, de Graciliano) atropela tudo que surja a sua frente em defesa de seu patrimônio; d. Aurora atropela seu próprio irmão, que é tudo que surge a sua frente como obstáculo à manutenção de seu patrimônio. D. Aurora, em certo sentido, torna o problema mais grave, pois, ao contrário de Paulo Honório, ela tem consciência do erro que iria cometer: por isto constrói, para si, uma “racionalização” (que beira o absurdo e dá a nota mais dramática do texto) que justifique a condenação de seu irmão e a absolva do erro de condená-lo. Já Paulo Honório só tem consciência de seu erro muito tempo

depois da morte de Madalena. D. Aurora lembra outro anti-herói, Bentinho, (protagonista de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis) que constrói toda uma retórica falaciosa para condenar Capitu. José, irmão de d. Aurora, a exemplo de Capitu, não tem voz, e este fato empresta um caráter ainda mais dramático ao conto.

Manoel dos Santos (D'ONOFRIO,1979, 44-46) chama, com insistência, a atenção para o augúrio como um dos elementos de sustentação da trama, sem, no entanto, relacionar o dado do augúrio com o universo da tragédia, em que ele ocupa lugar de destaque. A história de d. Aurora bem pode ser vista como uma tragédia composta sob a ótica crítica da modernidade, em que Graciliano instala um anti-herói como personagem central e, paradoxalmente, ri do augúrio, tomando-o como elemento de sustentação da ideologia (que, como quer Marx, não passa de falsa consciência) deste personagem.

No mundo deste conto, duas forças se digladiam para chegar ou permanecer no poder; para tanto praticam seus atos de violência, grandes ou pequenos, de forma coletiva ou individual, através dos aparelhos de repressão do Estado, de grupos de reação ou de indivíduos, pessoas comuns aliadas a um desses segmentos de poder (a professora, por exemplo), sempre em nome de uma causa (não importa se ilusória, abstrata, equivocada) defendida por um grupo. Mas existe outro tipo de violência: alguém usa a aparente ideologia do partido (ou do grupo) para livrar-se do próprio irmão, um pouco por pressão social, muito por interesse próprio. Movimento coletivo (correspondente a interesses coletivos ou de grupos) e atitudes e interesses individuais se cruzam para formar esse compósito invisível, embora onipresente, chamado história. Graciliano tenta apresentar o lado concreto da história, o único visível, o individual: para isto trabalha com a microfísica do poder: a metonímia da luta em sociedade, do darwinismo social, que coloca dois irmãos um contra o outro. Certamente Graciliano

não perde de vista o que há de vigoroso, mas também de mítico, no grupo, e o apresenta na visão de D. Aurora:

Outras pessoas iam agora à missa, rezar por ela: as filhas do sargento, a professora vesga, a mulher do funcionário da polícia, o caixeiro míope, os dois estudantes de cabelos escorridos, o instrutor do tiro. Consideradas em conjunto, de longe, essas figuras pareciam capazes de sacrifício e heroísmo; isoladas, surgiam mesquinhas e egoístas. O caixeiro e as moças do sargento só se ocupavam com os seus negócios. Teriam os estudantes de cabelos escorridos aquele horrível costume que lhes atribuíam? (70-71)

D. Aurora é fraca e inconsistente, mas, paradoxalmente, motivada pelo interesse concreto (a manutenção do patrimônio) e atrelada ao partido, ela se supera, é impulsionada a ação.

Há momentos em que ela se decepciona com os membros de seu partido: ela não entende que sua “legião” bela, forte, ideal é composta por inúmeros seres precários, pessoas que são iguais a ela, mas são estes seres precários, contudo, que dão concretude à “legião”. Por outro lado, estes seres precários, reunidos, sentem-se fortes, extrapolam dos seus limites.

Ignorava o sentido exato de *legião*, mas, depois de escutar o discurso de um chefe, guardava a palavra, que parecia significar número e força. Legião de amigos. Confiava nas coisas indeterminadas. A confiança pouco a pouco minguou, a fortaleza e a quantidade reduziram-se, a legião distante se desagregou – e em lugar dela ficaram os dois rapazes de cabelos escorridos, o míope, o instrutor, as filhas do sargento, a professora vesga e a mulher do funcionário da polícia. Achou-se perto dessas pessoas e enfraqueceu: evidentemente nenhuma delas poderia ajudá-la. A suposição de que a companhia boa na véspera se tornara inconveniente andou-lhe na cabeça, localizou-se, permaneceu ali, esgaravando-lhe os miolos (71-72).

Para d. Aurora, não importa que partido ou que ideologia é correta: importa quem lhe garanta a casa, o bem imóvel, o patrimônio. Mas o seu ato não pode ser visto

isoladamente como ato exclusivo de interesse pessoal: no momento em que, embora pensando exclusivamente em seu interesse próprio, na defesa de seu patrimônio, ela adere ao Integralismo, o seu ato passa a ser político, como todas as conseqüências políticas do ato: ela passa a agente histórico, podendo ser responsabilizada, conjuntamente com outros agentes históricos, pelos rumos do processo social. Há uma reversibilidade na ação: se por um lado ela colabora com o movimento e nele se escuda para auferir vantagens, o movimento a obriga a praticar atos, utiliza estes atos em benefício próprio e ainda a inclui na responsabilidade pelos resultados diante da história¹. Graciliano está preocupado em mostrar o movimento da história, mas sua maneira de tentar apreender o processo, de fisgá-lo, é mostrando o dado concreto, o ato dos indivíduos que, articulados, produzem o ato histórico, a história.

D. Aurora se liga ao Integralismo e delata o irmão para defender o patrimônio dela, mas importa observar, também, que: d. Júlia a convence que somente vinculando-se ao partido a delatora salvaria a sua casa; que, em seguida, d. Júlia, indiretamente, com atitudes sorrateiras, induz d. Aurora à delação do irmão; que a idéia de fidelidade à causa do partido também funciona como elemento propulsor para d. Aurora delatar o irmão. A intenção final de d. Aurora tem um caráter privado: a manutenção de sua casa, mas este seu intento, da forma como é perseguido e alcançado, implica em atos que atendem a interesses partidários (eliminação de inimigos do partido, v.g., favorecendo o Integralismo): é, portanto, ao mesmo tempo, um ato político. Embora de forma microfísica, d. Aurora é um agente histórico. É isto que está por trás do interesse individual, e termina por responsabilizar o indivíduo por seus atos, pela sua escolha, que, afinal, traça o contorno de sua liberdade (Sartre).

Fica visível, pelo avesso, na cena em que D. Aurora só vê indivíduos, em vez do Integralismo como um movimento aglutinante de um grupo de indivíduos, que um

centro de poder, não sendo, em sua complexidade, apenas um amontoado de indivíduos, simples soma de indivíduos, não existe fora dos indivíduos. Fora do indivíduo, não existe a história. Existe o mundo, mas não a história. Embora a história seja mais complexa do que a linearidade de um simples grupo de pessoas, e o processo histórico, algumas vezes, se desenrole até por movimentos inconscientes e mecânicos (“e a história se arrasta indiferente/ de oito em oito horas de trabalho” – Félix de Athayde), ela é conduzida por interesses individuais sincronicamente convergentes, ainda que por motivos ou modos diversos. Fazendo parte de um destes grupos (que com ela concorda na defesa da propriedade privada, do patrimônio, da casa), ela age historicamente, é um agente histórico, pois capaz de defender a eliminação de quem se oponha a seus “princípios” ou de atos violentos concretos em defesa de sua crença, como, por exemplo, a exclusão social de um indivíduo, no caso, seu próprio irmão, já que ele faz parte de um grupo que se opõe à manutenção da propriedade privada, à sua “irmandade”, portanto.

A transformação de sentimentos de fraternidade em senso de “irmandade” não se dá de modo brusco: há toda uma gradação e confluência de fatos, interesses e mentação, uma convergência de forças, que leva à decisão final.

Pôs-se a fazer um longo exame de consciência, mergulhou no passado, lembrou-se do major Carmo Gomes, gordinho, baixinho, terrivelmente conservador, desgostoso do filho, que não arranjava profissão decente e lia brochuras subversivas. Para consertar esse filho degenerado, o major esgotara todas as razões conhecidas, e, incapaz de levá-lo ao bom caminho, recorrera às ameaças:

– Tu acabas na cadeia, José (75).

Tanto repetira a frase que d. Aurora se convencera de que o fim do irmão seria realmente a cadeia (76).

Esta lembrança da relação fraturada da figura do pai com o irmão, principalmente a repetição desta frase, que funcionará como refrão na cabeça de d.

Aurora, contribuirá de forma decisiva para dar suporte à formulação de uma justificativa satisfatória aos intentos da personagem delatora.

– Vão-se os anéis, fiquem os dedos (81).

Confiava na repressão, mas por fim o número de acusados chegara a inquietá-la. (83).

Nesse ponto uma aflição lhe roera a alma: vivia ali com ela, respirando o mesmo ar e consumindo o montepio, um Carmo corrompido. Realmente não se comunicavam, quase se desconheciam, mas, quisessem ou não quisessem, eram Carmos, filhos do major e proprietários da casa do Meyer (83).

A família, remota e esfarelada, perdida no interior, servia para desabafos. José manchava os cabelos brancos dos avós. Que diabo escrevia ele, trancado no quarto? Ultimamente os jornais lhe pagavam as bobagens. A idéia de que aquilo se vendia aperreava a mulher. Habitara-se a julgar o irmão uma coisa inútil. A inutilidade começava a mexer-se, os papéis datilografados significavam dinheiro – e o julgamento se modificava. José se dividia em duas partes: uma, encolhida e caseira, merecia desprezo; a outra, que se manifestava nas folhas, tornava-se perigosa. D. Aurora precisava combater uma delas. Lembrava-se da reticência de d. Júlia: – “Seu irmão...” E da profecia do major: – “Tu acabas na cadeia, José.” Tentava comover-se, achar a sentença demasiado severa, absolver o desgraçado. Talvez o pobre se corrigisse (83-84).

Esses bons propósitos esmoreciam. Impossível deixar criminosos em paz, até eles resolverem emendar-se. D. Aurora exprobrava-se, remoia sem descanso o valor dos que tinham recalçado sentimentos e largado em público a afirmação cruel e indispensável. Se cada um determinasse conservar em casa um foco de infecção, a que se reduziria o movimento? (84)

Em casa. Lá vinha de novo a casa. Que interesse tinha José em entregá-la aos agentes de Moscou? Hem? Que interesse tinha? Se fosse toda dele, seria loucura, sem dúvida, mas enfim ninguém podia reclamar; oferecer, porém, de mão beijada, a parte dela, isto não: era safadeza, era ladroeira (84).

D. Aurora se compadecia do irmão. Se ele tivesse escutado os conselhos do capitão Barros, seria um homem. Não atendera aos amigos, fora entregar-se a impostores que lhe exploravam a vaidade. Tirassem-lhe a vaidade, e J. Carmo Gomes se tornaria Zezinho, um menino tolo que não sabia servir-se das mãos, pisava nos buracos e necessitava castigo. Sem dúvida, necessitava castigo para se comportar direito, não se cortar nas facas que pegava, não correr para baixo dos automóveis (86).

E d. Aurora se convencera de que o único meio de proteger o irmão seria guardá-lo a ferrolho e chave. Longos dias essa idéia lhe rondara o espírito. As razões de ordem econômica foram afastadas com indignação: intolerável pensar em dinheiro. Era também verdade que ela gostava de Zezinho. Não tinham tido origem no mesmo ventre? Restava, pois, aquele motivo, a que d.

Aurora se pegava com força, receosa de que ele se desfizesse. O moço ficaria bem na cadeia. Ausente do mundo e das publicações abomináveis, afugentaria pensamentos maus (87).

Atrapalhava-se. Alguns olhares ambíguos pareciam-lhe censuras. – “Seu irmão...” D. Júlia deixara a frase incompleta, mas via-se perfeitamente que tinha o rapaz em má conta. Provavelmente andavam por aí a cochichar que d. Aurora, uma oportunista, vestira a camisa verde por manha, acendia uma vela a Deus e outra ao diabo. Ninguém acreditava na sinceridade dela. Uma oportunista. Quando a gangorra virasse e a gente da esquerda serrasse de cima, J. Carmo Gomes a defenderia. Era o que pensavam, certamente. E d. Aurora não tinha sossego. Dedicava-se ao partido, recebia tarefas pesadas, mas não estava satisfeita. Em todas as conversas percebia remoques. Badalava que não conhecia parentes, que não se responsabilizava por ninguém. Perturbada, os olhos baixos, procedia como quem se desculpa. Abria-se às vezes com d. Júlia, chegava quase a pedir-lhe que fizesse a delação. A professora ouvia-lhe com reserva, atenta, o nariz longo, os beijos finos apertados, as pálpebras caídas. D. Aurora notava-lhe nos modos uma reprovação contínua. E afastava-se, impelida para várias direções (87-88).

Necessário salvar o irmão. Saíra de casa e fora denunciá-lo à polícia (88).

O que, neste caso, torna mais grave o ato final, a delação, é que esta só se torna exequível como um imperativo da vontade, e d. Aurora, caráter tão oscilante, figura tão sem vontade, persegue tão firmemente o seu intento de defender a propriedade, que, com truques de racionalização, busca e consegue ludibriar as raízes morais, deflagrando um deslizamento de valores no seu íntimo, capaz de quase apagar-lhe dramas e resolver conflitos, levando-a a aceitar uma atitude, a agir de maneira que, em outro momento, certamente lhe repugnaria.

Embora, neste texto, o sujeito seja posto em destaque, no centro da cena, o que está por trás é a história, o ato político, que transcende o mero ato individual – não fora d. Aurora militante do Integralismo, a sua própria relação com o patrimônio seria outra e, sobretudo, sua ação seria outra, provavelmente, pelo seu caráter, seria uma inação.

Observando o miúdo, o particular, o concreto, concentrando-se na determinação de um cidadão comum (na maioria das vezes, sem senso crítico, mas possuidor de “sua” verdade, conduzido e conduzindo-se por mitologias sociais ou privadas que se cruzam

com interesses individuais, de pequenos grupos e de grandes massas), Graciliano mostra a importância da ação individual, ainda que como gota, no tecer do fluxo torrencial da história.

A idéia essencial do patos é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer. Por isso a tradição fundamental do patos exigente é o estudo da mente isolada, a história de como alguém identificável com nós mesmos é dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social (FRYE, 1973, 45).

Ao renunciar, de fato, à descrição da totalidade social (...), os historiadores tentaram pensar os funcionamentos sociais fora de uma partição rigidamente hierarquizada das práticas e das temporalidades (econômicas, sociais, culturais, políticas) e sem que fosse dada primazia a um conjunto particular de determinações (fossem elas étnicas, econômicas ou demográficas). Daí as tentativas para decifrar de outro modo as sociedades, penetrando nas meadas das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é deles (CHARTIER, 1991, 176-177).

Os historiadores levaram séculos para descobrir isto. Graciliano, muito antes, percebeu.

NOTAS

1- Bastante ilustrativo do problema é o filme “Lacombe Lucien”, de Louis Malle, em que, por ingenuidade, ignorância e falta de opção, um cidadão vira colaboracionista – só que, ignorante ou não, a partir de um certo momento, ele passa a ser socialmente responsabilizado pelos seus atos.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Felix. “O gesticulador”. In: *Revista Civilização Brasileira*. Ano III, nº 15.

Rio: Civilização Brasileira, 1967.

CHARTIER, Roger: “O mundo como representação.” Em “Estudos Avançados”, São

Paulo: Instituto de Estudos Avançados/USP, 1991.

D’ONOFRIO Salvatore et al. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio: Record, 2003.

_____. *Cartas*. Rio: Record, 1981.

_____. *Linhas tortas*. Rio: Record, 1989.

DESENCANTO

Um momento de fina representação da tensão dialética entre o sujeito e a realidade objetiva está no conto “Dois dedos”, constante do livro *Insônia*. Este conto narra a história de um médico (Dr. Silveira) que resolve rever um amigo de adolescência, com o qual havia 20 anos não se encontrava, e que agora se tornara

governador. A esposa do médico tenta dissuadi-lo da visita, dando a entender que o velho amigo se convertera em político e, portanto, pertencia a outra esfera social. Dr. Silveira não acredita nesta mudança (para ele, aquela grande amizade do passado permanecia intacta) e vai à procura do “amigo”. Chegando ao gabinete do governador, o médico começa a se impressionar com o ambiente e, a partir das ressonâncias de sua percepção do mundo externo (objetivo, material) no seu psiquismo, o personagem central começa a achar que o governador já não se lembra dele. Seu novo estado de espírito e a frieza com que o governador o recebe fazem-no desistir de seu objetivo inicial (uma visita de cortesia e reaproximação do velho amigo) e o levam até a solicitar o que ao longo da narrativa afirmara não pretender.

Uma questão central de “Dois dedos” é a relação entre sujeito e realidade e a imagem que o sujeito forma da realidade. Neste texto, observamos como, embora a realidade objetiva tenha um poder de ação sobre o indivíduo, ela não é tão “objetiva” assim; ela não se mostra como algo acabado, definitivo, imutável, mas como ato, como parte de um processo, como algo em construção, como um estímulo, que, dependendo da ação/reação do indivíduo, passa a ter uma face “concreta”, podendo ou não ter um caráter irrevogável. No conto em estudo (como em tantos casos da vida real), é a própria imaginação do sujeito que se encarrega de ajudar a realidade, deformando-a (revelando-a e ampliando-a) em detrimento do sujeito. Aqui, o processo de interiorização do real ratifica e amplia a ação paralisante do real sobre o sujeito.

No desenvolvimento deste conto, alguns procedimentos são articulados em torno da questão acima destacada: as relações eu/ outro; passado/ presente; realidade/ imaginação; vida autêntica (amizade)/vida falsa (distanciamento/desconhecimento do outro); aparência/essência; papel social/“pessoa”; pensamento/ação; permanência dos sentimentos/volubilidade dos sentimentos. Nesta análise, realizaremos um corte no

texto, privilegiando apenas dois segmentos, em torno dos quais realizaremos a leitura da narrativa: a relação sujeito/real e essência/aparência. De passagem, chamaremos a atenção para uma figuração basilar do conto (os dois dedos – que, inclusive, dão nome à narrativa); para o ambiente (que tem uma função importantíssima neste conto) e para a questão dos nomes dos personagens e sua relação com os papéis que assumem.

Este conto, centrado na figura do personagem central, tem como fio básico a interiorização que este personagem realiza dos seres e do mundo. Toda a ação externa do conto se passa em poucos minutos; a ação “interior” é que elabora, como recordação, um longo tempo num átimo. Aqui, a palavra “recordação” será plenamente apreendida se for vista com o sentido de lembrança empreendida com o coração. Ao referir o passado, o personagem que recorda traz este passado à cena sempre mediado pelo coração, por um olhar emocionado, e, por isto, tudo do passado é visto como algo agradável e positivo. Isto, até que a frieza do encontro com o governador imponha a lógica do presente, com toda a negatividade do mundo. Como a relação com o real é mediada pela emoção desconcertada do personagem central (face ao desacerto entre o seu desejo de reencontro amigável – a busca dos valores autênticos – e a frustração resultante do impacto diante do ambiente do poder e da frieza da recepção – que trazem à cena o novo “papel” de que estava investido o velho amigo) e pela residual tentativa de salvar o presente através da fixação de fragmentos do passado, Graciliano, com grande coerência e perfeita articulação dos elementos fulcrais da narrativa, embora utilizando um narrador de terceira pessoa, faz que a voz do personagem central tenha relevo na narrativa e, ao lado do tempo cronológico, trabalha com o tempo psicológico e faz que passado e presente se superponham sem ordem lógico-temporal, mas numa inteira lógica de fluxo de consciência, quando a voz é do personagem central.

O conto começa pelo meio dos acontecimentos, com uma ação presente: Dr. Silveira (personagem central), acabando de atravessar a antecâmara do palácio e dirigindo-se ao gabinete do governador. O contínuo quisera exigir cartão de visita, tentara barrar a passagem do médico, mas este, num gesto natural e decidido de afastamento, se impôs, e o porteiro, pensando que Dr. Silveira era um político importante, curvou-se, e até afastou a cortina, dando-lhe acesso à passagem para o gabinete do governador. Vemos, a seguir, o personagem central adentrar o gabinete do governador, com muita naturalidade e leveza, e passamos a saber, pela voz do médico (via discurso indireto livre), como houve amizade e intimidade entre Dr. Silveira e aquele que, agora, é governador.

Em seguida, temos um corte temporal na narrativa, voltando ao momento que precedeu a visita ao governador, quando Dr. Silveira comunica o desejo de rever o amigo à esposa; esta, sabendo que o amigo antigo agora estava envolto na esfera política e reconhecendo os papéis sociais, aconselha o marido a não procurar o amigo. O médico, que conserva todos os sentimentos antigos em relação ao governador, não quer reconhecer os papéis sociais, nem mesmo vislumbrar uma possível mudança de papéis promovida pelo poder de que está investido seu antigo amigo. Com o olhar preso ao passado, quando sua relação com o atual governador era experienciada como uma relação autêntica, ele quer negar as relações de poder – como se sua negação pudesse anular o real. Daí, sua frase:

– Que política! Eu me importo com política? É que fomos criados juntos. Assim, olhe (89).

E, acreditando na permanência da velha amizade, tenta demonstrar o nível de proximidade que havia entre ele e o velho amigo com um gesto do cotidiano bastante

eficiente, nisso de ser uma imagem “concreta”, e que Graciliano soube utilizar de forma magistral como elemento figurativo do texto, primeiro, alterando-o levemente, depois, inserindo-o numa rede de repetições, com modificações, que culmina com a destruição do gesto, da imagem e da crença:

Juntava o médio e o indicador da mão direita, de modo que se conservassem em posição horizontal, movia-os ligeiramente. Nenhum dos dedos ultrapassava o outro.

– Assim.

Estirava o indicador e contraía o médio, para que ficassem do mesmo tamanho. *Infelizmente não tinham ficado. Um deles estudara Direito, entrara em combinações, trepara, saíra Governador; o outro, mais curto, era médico de arrabalde, com diminuta clientela e sem automóvel (90 – grifos nossos).*

Graciliano, que utiliza esta imagem dos dois dedos também como título, investe, no acréscimo ao gesto rotineiro, a imagem de mais dois efeitos retóricos: a *antecipação* (D’Onofrio, 1979, 7-10) e a ironia. Há, no gesto mesmo de o personagem *forçar* a conformação dos dedos, na tentativa, vã, de apresentá-los como iguais, a transferência do artificial da situação para o sentido: ou seja: é como se o autor estivesse anunciando a inutilidade do gesto e anunciando ainda, por antecipação, o malogro da tentativa de Dr. Silveira aproximar-se do governador. Já a ironia corre por conta da duplicidade sintático-semântica estabelecida entre os dedos e os personagens no diálogo imediatamente supracitado, cujos momentos grifados destacam o artifício. (No final, retomaremos esta imagem.)

É, pois, envolto na certeza da velha amizade, que Dr. Silveira, com o mesmo olhar adolescente, senhor da situação, vai, tranqüilo, procurar o governador, e é por isto (porque tinha dentro de si a certeza da amizade do governador) que ele despreza as aparências, atropela contínuo e protocolo e entra ainda tranqüilo no gabinete do governador. Por sua vez, o contínuo, que, no cumprimento do protocolo, maquinalmente

tenta barrar a passagem de Dr. Silveira, frente aos atos e gestos firmes e seguros do médico, termina por acreditar na aparência, confundindo Dr. Silveira com um figurão da política: “Deve ser troço de política” (89) – diz o contínuo, deixando-o passar.

Eis um dos momentos deste conto em que a visão (falsa ou verdadeira – não importa) que o sujeito tem do real termina por produzir a “realidade”. Em decorrência do modo como o sujeito se relaciona com o real, pode resultar o primado da aparência (como neste caso) que, para o sujeito, suplantar a realidade. Depois que o Dr. Silveira se desequilibra, seu comportamento será todo gerenciado pelas aparências, que, para ele, terão valor de realidade.

O primeiro momento de hesitação de Dr. Silveira surge quando ele entra no palácio do governo, ambiente que nunca freqüentara, e cujas dimensões o incomodam; mas a convicção de que o governador era seu amigo o faz prosseguir com segurança. Ao entrar no gabinete do governador, Dr. Silveira escorrega no soalho; este simples deslize produz, no médico, o início do processo de insegurança: todas as certezas do personagem começam a deslizar interiormente e, a cada nova relação com o ambiente, sua angústia se amplia. (Graciliano utiliza, aqui, o ambiente com grande força expressiva: o ambiente funciona como parte estruturante da construção dramática, e não apenas como elemento de fundo ou complementar.) A partir do momento em que as certezas de Dr. Silveira começam a ser minadas, a aparência das coisas começa a virar dado de realidade, começa a projetar sua sombra sobre o médico, contribuindo para a construção de seu inferno íntimo. Vale observar como atitudes, situações ou pessoas que, antes do deslize, eram vistas pelo Dr. Silveira como não problemáticas, passam a se tornar problemáticas depois do deslize. Por exemplo: antes de sair de casa (90), Dr. Silveira achava tolice preocupar-se com roupa (“Escovara e vestira a roupa menos batida. *Isso de roupa era tolice*, mas afinal fazia uma eternidade que não via o amigo, o

irmão, unha com carne.” (90)), mas, próximo ao final do conto, ele se mostra arrependido por não estar bem vestido (... “A roupa estava realmente safada, os sapatos cambavam.” ... “A roupa era de mendigo. Não tinha pensado na roupa ao sair de casa.” ... “E arrependia-se, ali, na ponta da mesa, mostrando a camisa que entufava na barriga”(96)). Até o contínuo, que Dr. Silveira, ao entrar no palácio, “atropelara” (por estar seguro da amizade do governador) se converte num fantasma, de quem o médico quer fugir, no meio do conto, quando já está emocionalmente inferiorizado: “Queria voltar, atravessar o espaço que o separava da porta, levantar o reposteiro, fugir do contínuo, do guarda, alcançar a rua” (94-95). Uma simples fileira de volumes bem encadernados, com letras douradas na lombada (que não passava de uma encadernação de inane diário oficial), tem seu valor ampliado, pois é percebido por Dr. Silveira como uma enciclopédia ou um dicionário enorme e caríssimo. A percepção deste objeto (que na compreensão de Dr. Silveira é símbolo de poder econômico e de saber – símbolo que faz o médico considerar-se inferior ao governador) estabelece em definitivo o desequilíbrio de Dr Silveira. A imagem ou lembrança desta “enciclopédia”, ou de parte dela, ressurge em vários momentos da narrativa, sempre com ação acachapante sobre o personagem central:

De relance percebeu uma fileira de volumes taludos, bem encadernados, e *entristeceu*. Devia ser um dicionário monstruoso, uma enciclopédia, qualquer coisa assim para contos de réis. Engano: era simplesmente uma coleção do *Diário Oficial*. Mas isto produzia efeito extraordinário, e Dr. Silveira *imaginou ali grande soma de ciência* (91 – grifos nossos).

Ao tamanho da coleção e ao seu suposto grande valor monetário, Dr. Silveira superpõe o saber (improvável) que atribui ao dono da coleção; tudo isto (embora falso) se materializa no psiquismo do médico com valor de verdade, adquirindo um poder que o faz sentir-se inferiorizado, humilhado e termina por esmagá-lo.

Notara apenas a mesa enorme, as cadeiras altas demais, as vidraças e os livros, *especialmente a coleção encadernada a couro com letras douradas nos lombos* (92 – grifo nosso).

Quis retroceder, abandonar a sala triste e silenciosa; olhou para trás, encontrou os volumes do *Diário Oficial, terríveis, com letras douradas nos lombos de couro. Não conseguiria adquirir uma coleção assim rica, mesmo a prestações* (94 – grifo nosso).

(...) *impossível obter volumes grossos como aqueles encadernados a couro, com letras douradas nos dorsos* (95 – grifo nosso).

As encadernações não lhe saíam da cabeça. Muitos livros, aparência de biblioteca. Volumes grossos, com letras douradas nos lombos (97 – grifo nosso).

Num mundo em que as aparências (o parecer) e as posses (o ter) valem mais do que o ser (ou em que “parecer” e “ter” se confundem com ser), os objetos crescem em valor e expressão, terminando por exercer pressão e controle sobre os seres. Estas relações produzem o mundo reificado(r), em que as pessoas esmagam e/ou se deixam esmagar através de/pelas suas posses (objetos) e pelas posses dos outros. É o que acontece com o Dr. Silveira: para ele, o mundo das aparências ganha peso de realidade, e esta realidade introjetada pelo personagem como valor de verdade direciona todo seu comportamento, o esmagando.

Não podemos esquecer que Dr. Silveira era médico. Modesto, não famoso, ainda assim era médico; certamente desfrutava de um prestígio mínimo, próprio da profissão. Só que, diante do poder, sente-se um “Zé-ninguém”, e, como assim se sente, age como tal, sofre como tal. Colocar um médico nesta situação, reduzindo-o a um qualquer frente ao poder, amplia o drama das relações entre destituídos de poder e detentores de poder. E quando lembramos que o governador fora seu amigo íntimo outrora, e, agora, investido de um “papel” que o diferencia do velho amigo, passa a ser um “outro”, estranho, isto torna mais agudo o drama.

Tomando um personagem (atípico para a situação) que não é um “Zé-ninguém” e levando-o a converter-se nisto, através da relação que o personagem trava com o real e da introjeção que este personagem faz da leitura que ele mesmo realiza do real, Graciliano mostra, de forma aguda, como as relações com o poder podem ser ideologizadas, mediatizadas por uma aura mítica, protetora, que, criada e/ou endossada pela cultura e por quem estiver na relação com o poder, cega os agentes e/ou “objetos” da relação. Em outras palavras: vemos, aqui, como a relação do sujeito com o real é o próprio constructo desse real: ou seja: como o real não é um dado, algo definido e definitivo: é antes um processo resultante das relações entre sujeito e real.

O ambiente, com seus objetos, não só contribui de forma decisiva para a criação de uma atmosfera de asfixia como sublinha e reforça os sentimentos do personagem central. Os móveis do gabinete são um caso à parte: eles são distorcidos pelo olhar de Dr. Silveira e o esmagam: o assoalho é muito brilhante e o médico nele escorrega, sobrevivendo, no personagem, o medo de cair e passar vexame; as cadeiras parecem absurdamente altas; a águia sobre o espaldar das cadeiras é uma ameaça; os “livros” são enormes e valiosos; a mesa parece maior do que o salão, separando e distanciando ainda mais o governador (sentado na outra extremidade da mesa) de Dr. Silveira, que, preso às peias de seu psiquismo, fica dando passadas a esmo, à direita e à esquerda, sem sair do lugar:

Avançou um passo para contornar a mesa e chegar-se ao homem pelo lado direito; recuou, avançou pelo lado esquerdo – e permaneceu no mesmo lugar. Indecisão estúpida (94).

Esta imagem se repete à página 95: “Não avançava nem recuava. Iria aproximar-se pela direita ou pela esquerda?” Ainda na página 94, há uma hipálage que vai muito além de um artifício retórico, ao expressar, com muita eficiência, o sentimento do

médico: “Quis retroceder, abandonar a sala triste e silenciosa”. O que ocorre aqui é uma transferência dos sentimentos do médico para a sala. Neste caso específico, ao transferir a interioridade subjetiva para o objeto, dotando este de sentimentos, ele não só amplia os sentimentos como os materializa; é como se o narrador quisesse dizer que estes sentimentos eram tão fortes no personagem que saíam de dentro e se derramavam pela sala, se tornavam objetivos, visíveis.

Um outro elemento que desconcerta o Dr. Silveira são os olhos do governador. Desde o primeiro instante em que o olhar do médico se depara com os olhos do ex-amigo, ele os classifica de “empapuçados” (expressão esta que se repete várias vezes no texto, sempre como um sinal de negatividade que cai sobre o médico). É importante notar que o personagem central nunca se refere ao olhar do governador, mas sim aos olhos empapuçados, como que indiciando, naquela deformação dos olhos, a deformação do olhar: a impossibilidade de o governador ver o velho amigo, de reconhecer o médico; em outras palavras: de o governador possibilitar ao médico, com vê-lo, reconhecê-lo, o reconhecimento de si próprio, de algo que o ligasse ao velho amigo, que sobreviesse do passado, um resquício da amizade antiga, enfim.

O movimento de repugnância do homem que escrevia na cabeça da mesa durara um segundo, transformara-se num sorriso de resignação. O antigo camarada tinha aquele sorriso mas não tinha o gesto de aborrecimento nem os olhos empapuçados. Que mudança! E em pouco tempo (92).

Neste momento, a mudança dos olhos é um identificador das mudanças por que passou o velho amigo. E o comentário parece ser irônico: “Que mudança! E em pouco tempo” aponta para as duas mudanças (a do presente da narração e a do presente com relação ao passado), e, com fundi-las, o médico sublinha a volubilidade das mudanças e,

sobretudo, despeja, sobre o vínculo do passado, a precariedade que a mudança brusca e artificial do gesto presente indica.

Ao passar a identificar o governador pelos olhos empapuçados, metonimicamente, repetidas vezes, a partir do momento imediatamente supracitado, Dr. Silveira vai relevar, no ex-amigo, o lado de deformação e de decadência, que, por extensão, passam a ser o índice da deformação e da decadência do vínculo que o médico julgava permanecer entre ele e o governador. Desde o primeiro momento em que ocorre esta metonimização do governador (92), há onze repetições desta expressão, o que é muito sugestivo da modificação do tónus no modo de representação do amigo de outrora, a partir do momento em que a certeza da amizade começa a se esfumar.

Retomando a imagem dos “dois dedos”. Esta imagem surge algumas vezes no texto e funciona como um espelho, refletindo o sentimento íntimo do personagem central. Quando surge pela primeira vez, esta imagem é expressa pelo Dr. Silveira com naturalidade e convicção:

(...) É que fomos criados juntos. Assim, olhe.

Juntava o médio e o indicador da mão direita, de modo que se conservassem em posição horizontal, movia-os ligeiramente. Nenhum dos dedos ultrapassava o outro.

– Assim (89-90).

À medida que vai perdendo a tranquilidade, parece que Dr. Silveira repete a imagem para tranquilizar-se; depois, para acreditar que o sentimento que a imagem expressava era verdadeiro. Já desconfiando da realidade, desiste de tentar igualar o comprimento dos dedos:

(...) do outro lado do reposteiro se achava um homem que fora para ele unha com carne. Dois dedos, assim, juntos, movendo-se no mesmo nível e *quase do mesmo comprimento* (95 – grifo nosso).

Finalmente, ele mesmo destrói a imagem de forma incisiva (“O antigo companheiro também era outro, *um dedo amputado*” (95 – grifo nosso).) e assinala o equívoco, convocando os elementos cênicos para a composição do quadro configurador da distância atual entre os antigos amigos:

Tinham sido dois dedos, assim, mas estavam separados. Como vencer a separação, a mesa enorme que se interpunha entre eles, rodeada de cadeiras altas? (97 – grifo nosso).

No primeiro volume de *Memórias do Cárcere*, Graciliano diz:

Há entre eles homens de várias classes, das profissões mais diversas, muito altas e muito baixas, apertados nelas como em estojos. Procurei observá-los onde se acham, nessas bainhas em que a sociedade os prendeu (35).

Essa visão se faz presente neste conto através da relação dos personagens com os papéis que vivem, e na imobilidade que estes papéis impõem aos personagens. Esta imobilidade se realiza no aspecto formal através dos nomes dos personagens. Somente dois personagens têm nome: Dr. Silveira e Silveira pai. Mesmo assim, ambos são nomeados pelo sobrenome, e seus sobrenomes vêm agregados aos papéis (doutor e pai). Mas como Silveira pai demonstra uma certa revolta e abertura para o outro, e Dr. Silveira quer fazer valer a permanência de um valor autêntico, a amizade (mesmo em presença da possibilidade de esvaziamento deste valor), eles têm uma meia identidade: são identificados por sobrenomes: são “pessoas”. Mas mesmo a tentativa de mobilidade, de diluição dos papéis sociais, mostra-se inútil frente à relação concreta de poder: diante do governador (ou até antes: diante do cenário do poder), o médico não vislumbra possibilidade de reinício da amizade: o que vê diante de si é o outro, o estranho. Os outros personagens são indiciados no conto pelos papéis (esposa, contínuo, governador),

pois suas atitudes de insensibilidade e/ou imobilismo são incompatíveis com atitudes de “pessoas”.

No final do conto, Dr. Silveira, devastado, capitula, assume definitivamente o jogo de aparências, ao exibir o anel de médico (encarnando, agora, um papel), e termina pedindo o emprego (que, ao longo da narrativa, afirmara não desejar pedir), deixando de lado o desejo de qualquer possibilidade de recuperação da amizade. Esta atitude final, contraditória, nos leva a duas visões: primeira: o médico não queria, realmente, pedir o emprego, o que ele queria mesmo era reencontrar o amigo, “recuperar o tempo perdido”, reencontrar-se consigo mesmo, com um seu tempo de felicidade; segunda: as negações de intenção de pedido de emprego são apenas um meio que o médico encontra para encobrir o verdadeiro motivo da visita (pedir um emprego), motivo que Dr. Silveira, por uma questão de vaidade ou orgulho, não quer aceitar. Pedir um emprego ao ex-amigo seria confessar o fracasso atual de um vencedor no passado a um derrotado no passado, ora vencedor, numa inversão emocional produtora de um senso de inferioridade que Dr. Silveira não quer ou não pode aceitar. Se caminharos nesta segunda direção de leitura, seremos levados a pensar que o médico, ao procurar o ex-amigo, esperava reatar a amizade, através da qual, o emprego viria naturalmente, sem solicitação e sem mácula (seria este o anseio de Dr. Silveira?). Como se desfaz a possibilidade de retomada da amizade, a realidade cai como um teto sobre o médico, deixando inteiro somente o chão do cotidiano: a necessidade do emprego. Por isto, Dr. Silveira, deixando de lado qualquer tentativa de reconhecimento do ex-amigo, confessa a “pobreza” e, assumindo/aceitando a realidade crua, sem nenhuma fantasia, pede o emprego. Neste caso, pedir o emprego seria assumir a crueza dos fatos mas sem nenhuma rendição. Se aceitarmos, no entanto, que o Dr. Silveira realmente não tencionava pedir o emprego, o final se torna mais cruel, potencializando a dramaticidade

da cena: neste caso, o dado de realidade desmancha, de tal forma, o dado do desejo, a ponto de o personagem central terminar por fazer exatamente o contrário do que desejava (aquilo que fez questão de afirmar, em alguns momentos do conto, que não desejava fazer). O problema é que enfrentar a realidade concreta (ou seja: não tendo sido reconhecido pelo governador, apresentar-se como um velho amigo) é doloroso demais; pedir o emprego é deixar de lado a amizade, esquecer o que veio fazer ali, agir como um desconhecido, evitar a decepção maior, a vergonha: a provável frieza do governador após a identificação do médico. Tornar clara, material, a extinção da amizade, que o médico até antes de entrar na sala imaginava continuar, lhe seria tão doloroso que ele prefere pedir o emprego, pedir o que não queria, prefere humilhar-se, passar por qualquer um a assumir o papel de ex-amigo. Menos doloroso é frustrar o que vinha afirmando ser o objetivo único de sua visita: retomar a amizade, e, por extensão, o passado, o projeto, o sonho.

Seja qual for a direção de leitura (e parte da qualidade do texto consiste em criar-se, de partida, a impossibilidade de definição, a convivência das duas possibilidades de leitura), a ironia das circunstâncias sublinha a cena e repercute pelo conto como um todo.

REFERÊNCIAS

- D'ONOFRIO, Salvatore et al. *Conto Brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979, pp. 7-10.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed. Rio, Record, 2003.

5.7. O PROCESSO

O conto “A testemunha” é a narração de um breve episódio: o depoimento prestado à Justiça por um trabalhador da imprensa (Gouveia), perante o juiz, alguns funcionários, o promotor e o advogado de defesa (Dr. Pinheiro). Gouveia nem vira o crime sob investigação, mas uma “indiscrição no café” (100) terminou por levá-lo a ter de depor. Desde o início ele teme “embrulhar-se”, e opta por basear suas respostas nas versões conflitantes dos noticiários e de sua mulher, e não no pouco que efetivamente observara. Depois de um depoimento truncado, é liberado sem maiores conseqüências, mas o profundo mal-estar ocasionado pela situação não o abandona. É importante atentar para o fato de que todo o conto se constrói a partir de uma situação absurda: a do homem de boa-fé que, convocado a depor sobre fato que desconhece, em vez de

confessar sua ignorância, deliberadamente cria uma colagem de versões conflitantes e, inevitavelmente, se complica.

O conto se estrutura a partir da tensão personagem/situação, e é especialmente focado no sentimento da realidade por parte do protagonista, ou seja, em sua psicologia, suas emoções, seu drama. Sem deixar de ser uma narrativa (categoria baseada necessariamente na ação que ocorre no tempo), o texto, uma vez voltado para o discurso eminentemente emocional (e portanto pouco factual) termina por caminhar no sentido da descrição, ou, em outras palavras, do estático (em oposição ao dinâmico) e do lírico (em oposição ao épico). As exceções mais evidentes e chamativas a este caráter geral pouco narrativo ocorrem quando, em dois trechos próximos, um mais longo e um mais curto, o narrador insere a história (passada e futura) das vidas dos acusados (o gordo e o negro) – trata-se de cortes que causam estranhamento e que serão comentados no momento oportuno.

Uma vez focado na subjetividade do personagem principal, o texto é marcado por algumas palavras/idéias/sensações predominantes e recorrentes que vêm a constituir seu verdadeiro fio condutor. Preliminarmente, estes campos semânticos podem ser identificados como: o desagradável, sujo; a impotência; a incomunicabilidade, desorientação; a animalização. Nesta leitura, tentaremos empreender a análise do desenvolvimento e significação destes campos, em relação com outras idéias que, mesmo não repetidas à exaustão, também adquirem destaque no texto.

O autor, através da identificação entre forma e conteúdo (própria do objeto verdadeiramente artístico), gesta a identificação leitor/personagem, ou mais precisamente, observador/obra: ele faz um texto que não somente descreve a intimidade do protagonista, mas recria e amplifica cada uma de suas sensações (os temas recorrentes citados), através de engenhosa utilização dos recursos literários.

Dentro desta reflexão, a escolha de um narrador em terceira pessoa que recorre freqüentemente ao discurso indireto livre não é acidental, mas, ao contrário, constitui a melhor forma de colocar em vivo conflito os universos do sujeito e da realidade externa, mantendo ambos em sua força imediata. Não por acaso, trata-se do mesmo recurso utilizado em “Dois dedos”, onde se objetiva tensão semelhante.

A opção, nos dois contos, pelo início da narração no meio dos acontecimentos, deixando as explicações para depois, tem resultados diferentes: causa uma desorientação semelhante à de Gouveia no leitor de “A testemunha” (quem é este homem? Por que ele está aí? O que ele efetivamente testemunhou?), mas não no de “Dois dedos” (neste conto, os questionamentos são prontamente dirimidos).

Depois desta primeira aproximação, cabe, então, proceder a um estudo mais extensivo dos campos semânticos preliminarmente levantados, tentando enfeixá-los num universo coerente que ajude a construir uma leitura do texto.

Em freqüente associação com o ambiente, o *leitmotiv* do desagradável, sujo, decadente, nauseante se desenrola por todo o texto, e é o primeiro a vir à baila, logo no segundo parágrafo, ainda em sua expressão mais suave: (...)“tudo à toa, desorganizado” (99).

Gouveia e o leitor ainda estão em seu primeiro contato com o ambiente – o lugar indefinido da audiência. A partir daí, as palavras que descrevem o lugar e a situação vão se renovando, aprofundando, enegrecendo, à medida que o narrador revela a razão de sua presença (uma intimação para depor), que vão chegando juiz, promotor, advogados (entre eles o Dr. Pinheiro) e acusados e que se inicia o depoimento:

(...) sala suja de escarro e lixo. Porcaria, falta de ordem (...) urubus que maculavam as nuvens (...) acontecimento desagradável (99).

(...) soalho carunchoso (...) (100)

(...) tábuas gastas e oscilantes (100).
(...) depoimento cacete (...) (100)
(...) semelhante maçada (...) (100)
– Estupidez (100).
(...) soalho antigo e bichado (...) (101)
(...) grande mesa poeirenta (...) (101)
(...) formalidades agourentas (...) (101)
Teatro, palhaçada, tudo palhaçada (101).
(...) cadeira onde ele se acomodava mal (...) (102)
As perguntas desnecessárias constroem-no, amesquinham-no(102).
Tinha as mãos úmidas e as orelhas pegando fogo, a vista escurecia (...) (104)
Pensou em cemitérios e em fogos-fátuos (105).

O depoimento transcorre sem conseqüências outras que não o massacre psicológico de Gouveia. Porém, já na rua, após o ocorrido,

Gouveia arrepiava-se, desconjuntava-se. Parecia-lhe que ainda marchava sobre tábuas carunchosas e oscilantes (...) (107)

Pensamentos contraditórios (opressivos e felizes) vêm-lhe à mente, que se debate:

O preto amacacado, num cubículo sujo, comeria bóia nojenta, mofaria muitos anos na esteira esfarrapada cheia de percevejos (108).

Lembrou-se da inglesa do sobrado, dos lindos olhos da inglesa, do vaso de flores da inglesa. Pensou em seu Fernandes, que todas as manhãs lhe pedia o jornal emprestado (...) (108)

Mas, finalmente, vem à tona todo o mal estar cristalizado:

A amolação da audiência entrou-lhe no espírito – o tique-taque da máquina, o chiar dos papéis, as frases antiquadas, os cochilos, o caranguejo enorme levantando a pata enorme. Empalideceu e encostou-se a um muro, tremendo, o coração aos baques e o estômago embrulhado (108).

Enquanto ainda na sala de audiência, o narrador opta por direcionar a maioria das referências à sujeira e ao mal-estar para o ambiente e a situação (em vez de para o sistema de poder e o personagem), materializando tais referências. O deslocamento efetuado faz com que, no conto, o espaço da sala de audiências comente a realidade circunscrita e revele o mal-estar do protagonista e a injustiça dos atos. Mas, uma vez no espaço exterior, o mal-estar não se dissolve, e surge em sua verdadeira face, onipresente, como anunciado pelos urubus da primeira página. Lá fora ainda estão o Dr. Pinheiro e o acusado gordo. O próprio corpo de Gouveia responde a toda sujeira e decadência a que teve de se submeter – como se impregnado delas. O que se percebe, portanto, é que, em “A testemunha”, assim como em “Dois dedos”, o espaço físico, diegeticamente, provoca reações profundas nos protagonistas, reações estas que, uma vez analisadas, são fruto da realidade humana, bem mais complexa, simbolizada pelo próprio espaço.

A debilidade, passividade ou impotência, traduzida na incapacidade de reagir à realidade, constitui a segunda linha de significação identificada. É uma contingência do sujeito diante do poder, e, assim como o mal-estar, surge logo no início do texto, de forma discreta, para se mostrar depois mais explicitamente. Note-se que a idéia em questão emerge, muitas vezes, da tentativa frustrada de ação por parte do protagonista:

(...) pretendiam metê-lo (99).

(...) arriscou uns passos tímidos (...) Dois funcionários entraram pesados (...)
(100)

(...) rosou Gouveia irritado, aventurando-se a dar uma patada nas tábuas (...)
Foi encostar-se novamente à varanda, amofinado (100).

(...) ali estava à espera da justiça (...) (100)

(...) ali à disposição da justiça, igual a um preso (100-101).

Tentou marchar com segurança no soalho (...) que balançava como um navio (101).

(...) reduziram Gouveia à condição de inseto, quiseram derrubá-lo da cadeira (...)
(102)

O promotor (...) passou Gouveia às unhas dos advogados (102).

(...) teve a impressão de que o achatavam, machucavam numa prensa. Acuado entre o sorriso do primeiro bacharel e o pedantismo do segundo (...)
(102)

Gouveia sentiu um choque e vergou o cachaço (...) (103)

(...) teve um medo terrível do advogado (...) a voz esmoreceu (...) (103)

Teve um rompante interior. Selvagens, cambada de brutos. Não ligava importância a nenhum (...) – Posso fumar? (103)

Sabia que tudo era inútil, que as declarações se modificavam, se redigiam em língua desconhecida (...) Um boneco nas mãos de Dr. Pinheiro (104)

Animou-se, zangou-se, afirmou que aquilo era uma emboscada. Odiou o bacharel, desejou arrancar-lhe a cara. Acendeu outro cigarro (...) temeu soltar uma praga. Sabia lá nada? (104)

(...) dr. Pinheiro empurrava-lhe para dentro da cabeça aqueles seres de outro mundo (...) (105).

Só quando sai para a rua é que finalmente Gouveia se acha “livre das mentiras e das ciladas” (107) (liberdade relativa, como já foi visto, uma vez que o drama é também subjetivo, e portanto inescapável). Ao perseguir este tema, o autor mostra uma relação em que a realidade acontece à revelia do sujeito. Este tem seguidos ímpetos de protesto, reflexo da mínima consciência de um trabalhador da imprensa, mas eles nem chegam a

se manifestar, e dissolvem-se seguidas vezes, frustrados. A situação é de uma tensão angustiante entre dois pólos com poderes extremamente desiguais, e termina por reduzir o protagonista a um verdadeiro inseto, esmagado e impotente (como se verá adiante). Assim, fica patente a motivação do imenso mal-estar analisado anteriormente.

Esta linha de significação se relaciona diretamente com outra: a da incapacidade de se comunicar (entender e se fazer entender), que deixa Gouveia completamente desorientado e aumenta sua impotência:

Atrapalhava-se e tinha cócegas na garganta (...) (102)

Hesitou, e o juiz recomendou-lhe tento. Assustou-se (...) Provavelmente dissera não quando era preciso dizer sim (...) (102)

E Gouveia se atordoou (...) julgou-se um idiota, meteu os pés pelas mãos, disparatou, comendo frases (...) (102).

A perplexidade aumenta com o interrogatório do Dr. Pinheiro, apontado como “um inimigo” e “um caranguejo” desde sua primeira aparição (101), sem maiores explicações. Graciliano precisa de uma página inteira de texto para descrever sua pergunta “sonora, gorgolejada, cheia de adjetivos compridos” (103) e a reação de Gouveia.

(...) julgou ter ouvido mal (...) experimentou vivo constrangimento. Ia jurar que lhe tinham dito uma porção de asneiras, mas as carrancas sérias desnortearam-no (...) não compreendera nada, ali estava simulando atenção, procurando (...) alguma idéia. Certificou-se que em roda o achavam imbecil (...) (103).

No mesmo sentido, observem-se as diversas descrições do crime:

(...) vira ajuntamento na calçada, um carro e a cabeça do chefe de polícia (100)

(...) realmente só percebera a multidão, barulho, um carro e a frontaria do chefe de polícia (100).

(...) gente se comprimira na calçada, um automóvel roncara e a careca do chefe de polícia aparecera (106).

Os trechos constituem uma verdadeira espiral (movimento cíclico de volta a um ponto ligeiramente diferente), bastante expressiva da vertigem que o personagem enfrenta, bem como de seu depoimento repetitivo e de sua ausência de saída. Efeito semelhante é obtido quando Dr. Pinheiro é descrito como “caranguejo” por sete vezes seguidas (páginas 101, 102, 103, 104 e 107). É interessante perceber como recurso semelhante foi utilizado no conto “Dois dedos” (a repetição em espiral da expressão-título), com objetivo diferente – sublinhar as mudanças no estado de espírito do protagonista.

No ápice, a desorientação é tal que termina se fundindo ao mal-estar e à incapacidade, integrando os três *leitmotive* levantados até agora, numa passagem especialmente expressiva:

(...) o juiz lhe traduzia a prosa vulgar numa linguagem arcaica, pomposa e errada (...) Gouveia (...) cada vez mais se enterrava. Tinha as mãos úmidas e as orelhas pegando fogo, a vista escurecia, um nevoeiro ocultava as figuras. Perdia o fôlego, estava-se afogando, mexia-se com desespero. Sabia que tudo era inútil, que as declarações se modificavam, se redigiam em língua desconhecida (...) (104)

A idéia da incomunicabilidade surge quando Gouveia se depara com a deformação do discurso (seu e dos outros), ou seja, surge a partir de um código deturpado (a linguagem) deliberadamente usado para deturpar a realidade. O que se sente é que os circunstantes do protagonista não estão lá para elucidar os fatos, mas justamente para impedir a elucidação, usando, para tal, o depoimento deste ser impotente. Assim, torna-se cada vez mais clara a origem do desespero do personagem:

ele se vê inesperadamente e inescapavelmente enredado, manipulado para fins alheios, dos quais ele discorda firmemente, como fica claro em suas tentativas de resistir.

Partindo para o campo semântico da animalização, observamos que Gouveia é inicialmente associado a um rato, quando este descreve sua situação, antes do depoimento, com a palavra “ratoeira” – antecipando a verdadeira armadilha já pronta para ele e mostrando sua consciência do fato. Pouco depois, quando ele se revolta com o fato de ter de prestar depoimento sem nada ter a ver com o caso, as palavras são “patada” e “rosnou”, associadas diretamente à sua tentativa de ferocidade; mas a partir de então, é associado unicamente a “inseto”, impotente e frágil diante do Dr. Pinheiro. Este outro, em partes (“focinho”, “papo”) e no todo (“caranguejo”, “caranguejo monstruoso”, “caranguejo medonho”, “peru”, “camaleão”, “animal feroz”, “bicho primitivo”, “jibóia”), é incessantemente animalizado, geralmente como uma ameaça terrível, mas, durante o interrogatório, como uma besta inchada pelo discurso (“peru” e “camaleão”, especificamente). Finalmente, enquanto o acusado negro é associado a “macaco” (o arremedo de ser humano?), o branco é associado a “cavalo”, por seu passo certo (por seguir a rota da vida burguesa “adequada”, como se adestrado?). Recorrendo às metáforas animais, Graciliano mostra as diversas nuances das relações de poder entre sujeitos envolvidos neste universo: uns, com força para serem monstros; outros, frágeis e esmagados; mas todos com o signo da desumanização, da decadência e da degradação (características já exploradas na elaboração do espaço). Note-se como em “Dois dedos” a desumanização fora tratada com outro recurso – a perda dos nomes próprios.

A partir de todo o exposto, percebe-se com mais clareza como o texto trata do sujeito inocente que se vê jogado num universo injusto, decadente e desumano, envolvido numa situação francamente absurda, diante dos quais sua impotência é tamanha que parece haver um véu entre ele e a realidade, tornando inúteis suas

tentativas de resistência, fuga, ou mesmo de entendimento, resultando, assim, numa angústia profunda – misto de náusea, desorientação e desespero. A palavra *pesadelo* é a mais adequada para descrever tal quadro, com tudo de pior que um pesadelo tem, inclusive a impressão de que ele não vai acabar nunca, ou a ilusão do *sonho de que se acorda em outro sonho*. Estas idéias ancoram no texto – depois que ele sai do depoimento:

“Um transeunte pisou-lhe um calo. Bem. Estava livre das mentiras e das ciladas (...) Gouveia arrepiava-se, engulhava, desconjuntava-se (...) desejava que lhe pisassem novamente os pés com força” (107).

Vê-se o alívio quando a dor aparentemente o liberta do pesadelo, lhe dá a sensação de vida real, de sentimento verdadeiro, depois o transtorno (de volta ao pesadelo) e a ânsia por nova pisada que verdadeiramente o desperte. Mesmo sem ser sonho, não há escapatória desta realidade, pois a relação fraturada com o mundo, uma vez internalizada (como no caso de Gouveia), se vincula ao sujeito de tal forma que passa a estar indissociavelmente *dentro* dele (assim como um pesadelo, e tão inescapável quanto). Não se pode fugir de si mesmo, essa é a lógica do trauma e do pesadelo.

O paralelo com o universo de Kafka é nítido, especialmente pela presença do sujeito tragado pela realidade absurda (da qual seria aparentemente fácil livrar-se) que, impotente, desorientado e angustiado, vai-se enredando cada vez mais. Neste sentido, a questão judicial e a animalização são pontos de contato que reforçam o paralelo entre os dois universos.

Depois que Gouveia observa os dois acusados (um gordo, certamente rico, e um preto, certamente pobre), ele tenta descobrir “o que havia nas manchas escuras” deles, e não somente os pedaços fortemente iluminados; ele tenta perscrutá-los além do que lhe

é mostrado. A partir deste ponto, se insere no conto a narração da vida dos acusados (fala do narrador? Suposições de Gouveia?), ocupando cerca de uma página, dividida em dois fragmentos, um sobre o passado e outro sobre o futuro. Trata-se de rupturas que causam estranhamento, ao trazer outros personagens, outros espaços e outros tempos para o texto. A vida do rico é tratada com riqueza de detalhes, espaços, personagens e ironias, em dezesseis linhas, enquanto a do pobre é descrita, secamente, em seis. As duas vidas são mostradas como correndo paralelas, sem se cruzar (dois encontros casuais entre os acusados são relatados); todos os recursos literários são utilizados para sublinhar as diferenças entre os dois, e sua impossibilidade de aproximação. Tanto que Gouveia conclui que o rico certamente será solto, e o pobre, preso.

A opção pela ruptura da unidade da narrativa, com a inserção destes fragmentos, leva-nos, naturalmente, a uma atenção especial sobre seu sentido, que aponta para a existência de um *status quo* injusto e inevitável (tão inevitável que é possível prever todo o futuro dos personagens, e não somente sua absolvição ou condenação). Entendida desta forma, a ênfase na impossibilidade de mudar os papéis sociais e o destino desses homens e de seu julgamento constitui não somente uma temática cara ao autor (como apontado na análise de “Dois dedos”), mas se encaixa perfeitamente na estrutura de significação deste conto específico, pois se alinha com a idéia da injustiça, com o absurdo da situação (por que investigar se já se sabe o resultado final?), e do poder esmagador do *status quo* (do qual tanto o acusado rico como o sistema judiciário e o Dr. Pinheiro fazem parte). Na verdade, ao atentar o leitor para tais questões, esta pequena narrativa constitui uma verdadeira chave de leitura do texto.

Assim, é possível entender porque o narrador coloca em cena o absurdo da testemunha que nada sabe: ela mostra o absurdo, a inutilidade de um depoimento que, de uma forma ou de outra, nunca serviria para nada, pois não poderia mudar a realidade;

toda a investigação é uma farsa inútil; Gouveia é apenas um títere legitimador. E em última análise, a impotência de Gouveia adquire o caráter universal da impotência contra um todo um sistema, e o fato de ele ser um trabalhador da imprensa pode apontar também para a debilidade desta instituição. Imerso no turbilhão, ele não pode escapar deste drama, que o acompanha em toda parte, pois está na realidade objetiva, e está, também, dentro dele.

Em “A testemunha”, os dois pólos da dicotomia sujeito/realidade objetiva são colocados em cena criticamente: o autor trabalha tanto a injustiça de um sistema como o destroçamento irreversível que este pode causar no sujeito, através de uma relação opressiva e torturante que só pode ser descrita como um *pesadelo real*.

Tomando “Dois Dedos” como parâmetro de comparação, percebe-se que, em “A testemunha”, mesmo com uma ênfase narrativa muito menor (já que prescinde de explicações e da história pregressa do protagonista, se focando apenas no instante narrativo) e concentrando-se no universo sensorial do personagem, Graciliano abre um amplo leque de questões, tratando-as de forma coerente e literariamente rica. A interiorização dolorosa do mundo pelo ser permanece como fio condutor, e a cosmovisão permanece crítica e pessimista.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

5.10. UM POBRE-DIABO

Grandes pintores, de da Vinci a Picasso, têm pintado várias versões de uma mesma obra, estudando diferentes combinações de luz, cor e disposição dos elementos no espaço. Cada uma delas é única, não se desvalorizando pela existência de outras versões. Diante dos contos “Dois dedos” (datado de 23/11/1935), “A testemunha” (datado de 08/08/1936) e “Um pobre-diabo” (datado de 13/03/1937), a primeira impressão é de se estar diante de fenômeno semelhante, ou seja, de textos que tratam de uma mesma temática, que utilizam um conjunto similar de elementos, e que, através de determinadas variações, chegam a três resultados únicos e bastante significativos. O fato de eles terem sido elaborados sucessivamente, em um curto espaço de tempo (menos de um ano e meio), reforça a hipótese do artista que, diante de uma temática que lhe é cara,

a estuda e reestuda; a decisão de publicá-los é a prova de que ele os considerava, todos, produtos ímpares, únicos, relativamente acabados. A insistência no valor intrínseco de cada um é importante para evitar uma interpretação equívoca de que se trata de três esboços, ou de “três contos que valem por um”.

Em “Um pobre-diabo”, Graciliano retoma a questão do indivíduo oposto ao mundo, ou seja, da relação sujeito/realidade objetiva. Mais especificamente, volta ao psiquismo do sujeito colocado diante das figuras e espaços que representam o poder. O fio narrativo, revelado a muito custo, é que um homem (um leitor atento, provavelmente um jornalista) vai ao gabinete do deputado governista (que ele despreza) pedir-lhe algum favor e, no local, diante do discurso do deputado, se desorienta de tal forma que nem ao menos chega a fazer seu pedido.

O presente texto tentará evidenciar os campos semânticos a partir dos quais se desenvolve a significação geral do conto, partindo da tensão que se estabelece entre os dois personagens, não sem antes abordar o uso expressivo de estrutura narrativa, espaço, tempo e discurso, que dão lastro a essa arquitetura de sentido. Ao mesmo tempo, irá gradativamente contrapondo o texto em questão a “Dois dedos” e “A testemunha”, de modo a desvendar a natureza das relações de similitude e alteridade entre eles, com objetivo duplo: sublinhar a identidade de cada texto e delimitar um núcleo comum de inegável importância para Graciliano (uma vez que permanece nos três).

Inicialmente, percebe-se que o fato narrado é mínimo; o autor faz questão de torná-lo ainda menor: não nomeia os personagens, não explica como o personagem principal chegou no local onde está o deputado com quem se encontra e nem qual é seu pedido; ele despe o conto até só restar um esqueleto seco e contundente – o sentimento da situação por parte do personagem – que é o que realmente lhe interessa.

Mesmo trabalhando com uma narrativa-tronco tão exígua, o autor não abre mão de inserir dois episódios absolutamente narrativos (um mais longo, sobre a angústia advinda de um quase-atropelamento, outro mais curto, sobre o sentimento de fragilidade resultante de um quadro caído na cabeça do protagonista), que indiciam/comentam o sentimento do personagem (retomaremos esta questão adiante). A recorrência a outras narrativas que comentam/reforçam/ampliam/aclaram o significado da narrativa-núcleo, conhecida como “construção em abismo”¹, é artifício muito utilizado (das mais diversas formas, com diversas funções) por Graciliano. Em *Insônia*, este recurso é utilizado, v.g., em “Dois dedos” (em que o presente é corolário do passado antigo narrado) e em “A testemunha” (com a narrativa do gordo rico e do negro pobre), mas desta vez é mais seca, embora sendo igualmente funcional.

À exceção destas narrativas intercaladas, Graciliano se foca disciplinadamente no sentimento da situação por parte do personagem, recusando-se a inserir em sua narração outros elementos que não contribuam para seu objetivo. Por exemplo: o fato de o visitante estar lá para fazer um pedido, que daria ao leitor uma base confortável de entendimento, só é revelado na penúltima página: “Nem o pedido, laboriosamente preparado, conseguira formular” (123).

No momento de sua revelação, a informação não está lá apenas para explicar algo; ela mostra o grau de desorientação do personagem principal. Assim se justifica sua ausência em momentos anteriores, quando seria supérflua, apenas informativa. Mesmo a profissão do protagonista é omitida, ou quase:

Meteu-se num corredor escuro (...) *pensou nos telegramas estrangeiros lidos pela manhã* (...) E ao pisar na calçada, criticava livros, mentalmente. A literatura do político era, com efeito, ridícula (124 – grifo nosso).

Os telegramas estrangeiros do último trecho indicam que ele provavelmente trabalha na imprensa, e surgem, de passagem, quando ele se sente mais calmo, já como símbolo do seu envolvimento em atividades cômodas, rotineiras. Se econômico no relato dos fatos, Graciliano não o é na investigação da psicologia do protagonista; ao contrário, este é o mote do texto. Tanto é assim, que fica bastante claro em diversas passagens que o protagonista é um leitor atento e crítico, consciente da injustiça da realidade, pois isto irá interferir em sua relação com o deputado, toda mediada pelo discurso e pela avaliação do discurso alheio:

Detestava aquilo, desprezava o autor, um pedante, homem de frases arrumadas com aparato. Lendo-o, sentia-se duplamente roubado. Em primeiro lugar perdia tempo. E como levava uma vida ruim (...) Injustiça, evidentemente (119).

Em casa (...) ser-lhe-ia fácil discutir e indignar-se, catar minudências, concluir que estava sendo roubado. (...) Depois retomaria com rancor o livro ou jornal, torceria o nariz a um defeito qualquer, e o defeito se alastraria na página inteira como nódoa (120).

E sorriu, descobrindo que não perdera o discernimento (122).

A consciência da falta de valor do político não só aumenta o drama do personagem, por não lhe impedir de se deixar dominar por ele (como já foi apontado em análises anteriores, os fatos de Dr. Silveira ser médico, em “Dois dedos”, e de Gouveia ser jornalista, em “A testemunha”, têm o mesmo efeito), mas, além disso, mostra como a circunstância, o ambiente, o discurso e, especialmente, o papel exercido pelo político (que se materializa no corpo mesmo do político) obscurecem a visão de sujeito e servem ao poder. Neste conto, a própria figura do deputado, falando e se movendo, surge como o principal meio de convencimento e obscurecimento da realidade:

O político *influyente* passeava sem se fatigar (...). *E falava.* (...)

Que dizia o deputado? *Não podia compreender*, mas deviam ser coisas graves e corretas, diferentes daquela prosa escrita, gorda e mole. Encolheu-se cheio de respeito, *vencido pelo som e pelo gesto* conveniente (119-120 – grifos nossos).

Agora estava distraído e incapaz de julgar. As palavras do orador perdiam-se, confusas. *O que havia era o gesto*, o gesto que desenhava no ar figuras bojudas. Teve a impressão de que a sala se enchia de panelas. Isto lhe causava sério transtorno, porque, *andando com firmeza* no soalho bem envernizado, *o político havia crescido muito*. Sumira-se o escritor medíocre. *Um sujeito respeitável movia-se com aprumo e dignidade* (120 – grifos nossos).

Neste ponto do texto, *o som e o gesto* do político adquirem força tão incrível que o mero desenho de suas mãos no ar parece gerar objetos sólidos que enchem a sala, e sua figura domina o protagonista de tal forma que parece crescer fisicamente. Para sublinhar semelhante estado de coisas, surge a única descrição física de qualquer personagem no conto, corporificando a figura que cresce, que ganha detalhes, que se impõe fisicamente, ameaçadora, diante do jornalista acuado:

Os olhos duros e cinzentos contrastavam com a voz suave; a queixada larga avançava, agressiva, armada de fortes dentes amarelos; os cantos da boca pregueavam-se ligeiramente; o rosto vermelho tomava a aparência de uma cara de gato.

Sentiu medo. Quis afastar-se – e percebeu que estava sentado na mesa, diante do orador governista, que se conservava de pé (120).

É justamente neste momento, quando se sente ameaçado, que se insere a narrativa sobre o quase-atropelamento, em que o personagem ficou acuado entre um bonde, um automóvel, um poste, caixões de defunto e uma carroça de leiteiro – ecoando a situação atual, pavorosa e sem saída.

Inversamente, quando o deputado pára e se cala, ele perde força instantaneamente, o que reforça a ligação direta entre o exercício do poder e a representação do papel de orador, que é uma das idéias centrais do texto:

Fazia com efeito um minuto que o orador andava em silêncio (...) A mão deixara de agitar-se acariciando a frase redonda, as figuras bojudas como painéis tinham desaparecido.

Bem. Achou que a personagem diminuía um pouco, tomara proporções quase vulgares. A pupila dura espetava-o, mas o discurso findara – e evidentemente existia redução (123).

Assim como em “Dois dedos” e “A testemunha”, o narrador de 3ª pessoa, associado ao discurso indireto livre frequente, é a melhor opção para confrontar mundo e visão de mundo, ou visão subjetiva e objetiva. Neste sentido, percebe-se (assim como nos outros contos) que mesmo as pequenas intervenções do discurso direto continuam a investigação da interioridade do protagonista, como pensamentos não-ditos ou murmúrios entre dentes:

–Homem das cavernas, monologou (117).

–Estátua muito mal-arranjada, pensou (122).

–Cretinos (124).

Só há (um embrião de) diálogo verdadeiro na despedida, como a comentar ironicamente a ausência de comunicação real durante o encontro – mesmo com todas as palavras proferidas.

Esta mesma idéia de tensão entre dois pólos (o sujeito e o mundo) é retomada na forma como o espaço é tratado, contrapondo o espaço do gabinete (fechado, em que a figura do deputado — símbolo do poder — se destaca e impõe) ao espaço exterior (público, coletivo, despersonalizado) em que o peso da alteridade diminui:

(...) esta incoerência irritou-o. Desejou afastar-se, atravessar a porta, entrar no corredor, virar à esquerda, tocar um botão, descer, ziguezaguear à toa pela cidade, traço insignificante (118).

Precisava sair dali, percorrer as avenidas, entrar nos cafés, abalroar os transeuntes, escutar pedaços de conversas, ver miudinhos os tipos imponentes e dominadores. Aquela entrevista, que lhe havia colado no espírito algumas esperanças, acabava mal (123).

Enquanto, no espaço do gabinete (ambiente fechado, propriedade “privada” do deputado), o protagonista fica irritado e angustiado, o espaço exterior (aberto e público) é visto como alternativa, *possibilidade* de escape. A utilização da seqüência de orações coordenadas assindéticas remete imediatamente à velocidade, à facilidade de movimento, e se torna, portanto, uma forma eficiente de transformar em sintaxe a rapidez, o burburinho da cidade, e mais que isso, a liberdade do protagonista ao fim da entrevista. Mesmo assim, o espaço anônimo da cidade não é ideal, como fica evidente em outros trechos:

As pessoas que rolavam nos automóveis apareceram-lhe armadas e ferozes, cobertas de peles cabeludas (118).

Os ônibus e os bondes moviam-se devagar, como formigas, e a carga deles aumentava ou diminuía nos postes, uma parte esgueirava-se na sombra – linhas insignificantes dentro da noite (118).

Em casa, de pijama e chinelos, em frente do livro ou do jornal, ser-lhe-ia fácil discutir e indignar-se, catar minudências, concluir que estava sendo roubado (...) Agora estava distraído e incapaz de julgar (120).

As pessoas da cidade, fora de tempo e de lugar, se desumanizam (viram carga ou linhas insignificantes), enquanto ônibus e bondes adquirem vida. Somente em casa (no seu universo privado, na sua cápsula protetora) é que ele está seguro o suficiente para se colocar à vontade (de chinelo e pijamas), no controle da situação. O que se percebe, assim, é que a delimitação de espaços é usada para falar de uma situação especialmente desagradável, paralela a uma sociedade também desumanizadora, contra a qual o indivíduo tenta se refugiar em seu mundo particular, em sua individualidade.

Retomando o expediente de usar expressivamente um espaço fendido entre interior e exterior, Graciliano simultaneamente sublinha e comenta a situação/sentimento do protagonista (no caso, ludíbrio/desorientação) e estende esse conteúdo para a sociedade, assim como fizera em “Dois dedos” (com a aparência/essência) e em “A testemunha” (com injustiça/mal-estar). Ainda sobre o espaço, é enriquecedor perceber as referências insistentes ao assoalho presentes nos três contos. Liso e brilhante (“Dois dedos”, “Um pobre-diabo”) ou sujo e carunchoso (“A testemunha”), o assoalho só é possível num nível elevado em relação à rua. E assim, historicamente associado aos sobrados senhoriais ou ao *piano nobile* dos *palazzi* italianos, é a própria representação do poder sediado nos ambientes descritos – atrapalhando, incomodando ou ajudando a impressionar (negativamente) o protagonista, de acordo com cada um dos textos.

Até o momento, tem-se investigado como, através da estrutura do texto, foco narrativo e espaço, Graciliano aborda os efeitos psicológicos da confrontação de seu protagonista (a quem adere de forma completa, mas impiedosa) com uma figura representativa do poder, e, portanto, com o poder em si. Continuando a análise desta confrontação, levantaremos alguns campos semânticos evidentes no texto, que vão dar conteúdo a esta confrontação.

Inicialmente, percebe-se que é recorrente a idéia do protagonista como ente anacrônico, inadequado, desagradável, fora de tempo e de lugar:

– Homem das cavernas, monologou. Criatura paleolítica. Homem das cavernas, sem dúvida (117).

As pessoas que rolavam nos automóveis apareceram-lhe armadas e ferozes, cobertas de peles cabeludas” (118).

Olhou com desgosto a mão (...) Comprida, fina, inútil (118).

Criatura paleolítica. Mãos compridas, finas, inúteis (118).

Tentou aparentar desembaraço, falar. A voz rouca, metálica, fanhosa, escapou-lhe como um grunhido.

Aquela voz horrível sempre lhe causara prejuízos (...)

O som desagradável trouxe-lhe a idéia de serras chiando em madeira dura (123).

Assim como um homem das cavernas está fora de seu lugar, o protagonista é inadequado àquela situação. Ele é capaz de sentir essa realidade, e repete para si mesmo a inadequação, projetada sobre suas mãos e sua voz. Mas se as mãos e a voz, símbolos da capacidade de interação do homem sobre o mundo, são inúteis, então o homem não tem poder de ação. A impotência surge, assim, no olhar do próprio sujeito, e é desenvolvida longamente pelo narrador, a partir dos atos incoerentes do protagonista, ou dos esboços de atitudes que não chegam a se concretizar. Desde o início, o personagem se mostra confuso, indeciso, e sua falta de atitude o deixa ao sabor dos acontecimentos. Dentre os campos semânticos identificados, este é o mais rico, o que é índice de sua importância no texto:

Estendeu a mão ao deputado governista e balbuciou algumas palavras confusas, de que ele mesmo ignorava a significação. O gesto era contrafeito: enquanto o braço avançava timidamente, o resto do corpo se retraía, parecia querer recuar além da parede (117).

(...) como se achava perturbado, confundiu-os com a multidão que fervilhava lá embaixo, na rua.

Pensou no jogo de bilhar. Massé? Era, devia ser massé. A bola avançava, mas recuava antes de alcançar a tabela ou outra bola (118).

Agora estava distraído e incapaz de julgar. As palavras do orador perdiam-se, confusas (120).

Sentiu medo. Quis afastar-se – e percebeu que estava sentado na mesa, diante do orador governista, que se conservava de pé. Escorregou para o chão, envergonhado (120).

Mexia-se desordenadamente e não conseguia orientar-se (...) A morte buzina, empurrava-o para todos os lados, fazia-o dançar como um a barata doida (...) Fugira-lhe a consciência (...) Pisara a calçada, apoiara-se a um caixão, desmaiado e quase idiota (121).

A angústia (...) voltava-lhe agora, ao descer desajeitadamente da mesa. Avançou atordoado no soalho, ouviu passos à direita, temeu recuar (121).

Queria ver a rua novamente. Se voltasse o rosto, avistaria a chaminé da fábrica (...) Não se voltou (122).

Não sabia precisamente o que dizia naquele instante (123).

O resto se perdeu num murmúrio. Deu uns passos vacilantes na madeira envernizada e escorregadia, retirou-se tonto (124).

Todas estas idéias poderiam se resumir na de debilidade extrema. Observando o personagem (indivíduo consciente, como já foi visto) imerso numa situação que o deixa tão desamparado, confuso, sem mãos e sem voz, é inevitável pensar nele como um pobre coitado – um pobre-diabo, como antecipa o título. Esse sentimento é reforçado pelo contraste com o poder demonstrado pelo deputado:

Ouvia desatento a voz sonora do político, sentia nela estranho poder, achava natural que nas câmaras e galerias se excitassem e batessem palmas escutando-as (118).

Em todo caso o deputado *governista* era um *bom jogador* (118 – grifo nosso).

O político *influyente* passeava *sem se fatigar*. Máquina bem construída, nenhuma peça prejudicava a função das outras (119 – grifo nosso).

A relação do sujeito com o poder, corporificado na figura magnética do deputado, o ludibria e degrada tão inescapavelmente a ponto de ele ser descrito como “uma grande ave depenada” (123), perto do final. E, logo adiante, com expressão ainda mais cortante: “uma grande ave depenada e friorenta” (123). É esse processo de degradação, visto por dentro, que o texto dissecava.

Observando em conjunto esta trilogia do poder (“Dois dedos” — EXECUTIVO —, “A testemunha” — JUDICIÁRIO e “Um pobre-diabo” — LEGISLATIVO),

percebe-se como cada conto toca, mais atentamente, em um aspecto da relação do sujeito com o poder, produzindo, assim, uma alteridade em relação aos outros. “Dois dedos” mostra o sujeito sufocado pela predominância da aparência sobre a essência e pela imersão dos indivíduos em seu papel; dos três, é aquele em que os questionamentos da idéia da relação com o poder são mais mediados. “A testemunha” trata de sentimento ainda mais forte de asfixia, advindo da decadência e da vileza do sistema judicial, da mitologia que o cerca. Por fim, “Um pobre-diabo” opta por enfatizar a aniquilação completa do sujeito diante da figura “superior” na qual se corporifica o que está aureolado pelo poder.

Ao mesmo tempo, existe um evidente núcleo comum de significação, definido essencialmente pelo massacre do indivíduo, impotente em sua relação com o poder, num universo de imobilidade (ou injustiça) social, que se mostra muito caro ao escritor. As opções semelhantes em relação a espaço e foco narrativo, e a progressão de estruturas cada vez mais secas, mais despidas de elementos acessórios (detalhes, personagens, complexidades temporais) indicam a segurança de Graciliano no caminho trilhado como o mais adequado para expressar sua cosmovisão.

NOTAS

1. Sobre o conceito de “construção em abismo”, ver “*A ponta do novelo*”, de Lúcia Helena Carvalho, estudo em que o conceito não só é discutido, como aplicado a *Angústia*, de Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*. São

Paulo: Ática, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

5.11. A VÍTIMA GERAL

A palavra "ciúme", segundo o dicionário, significa, dentre algumas acepções, "sentimento doloroso que as exigências de um amor inquieto, o desejo de posse da pessoa amada, a suspeita ou a certeza de sua infidelidade, fazem nascer em alguém" (*Novo Dicionário Aurélio*). Este sentimento é um dos poucos “bens” distribuídos democraticamente – não é à toa que o senso comum vive dizendo que quem ama sente ciúmes. Na história da literatura, este sentimento se faz presente em uma quantidade significativa de obras; na Literatura Brasileira, um texto é imediatamente lembrado quando nos deparamos com esta temática: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, romance em que este sentimento leva à distorção do real, ao inferno íntimo, ao ato equivocado. Em Machado (como em Graciliano – não esquecer *S. Bernardo*), o

problema do ciúme (apresentado a partir de uma subjetividade) guarda relações com um mundo patriarcal, antecedente, e co-produtor de parte do drama. Em “Ciúmes”, a ordem patriarcal não é apresentada diretamente como coadjuvante do desespero de d. Zulmira: ela pode ser deduzida a partir das atitudes e pensamentos da personagem.

Em "Ciúmes", o sentimento do ciúme, seus efeitos e desdobramentos são construídos a partir de uma personagem feminina, d. Zulmira, viga mestra da estrutura do texto: reações, sentimentos e percepções acerca da provável traição do marido são filtradas através de d. Zulmira. (A centralidade de d. Zulmira na narrativa é tamanha que o marido praticamente não aparece como actante; ele é mais uma referência do que um actante.) Apresentar o mundo a partir da percepção que um personagem oferece deste mundo, da forma como reage a partir desta percepção, é, como já falamos na introdução, recurso recorrente em *Insônia*, fazendo parte não só de uma estratégia técnica, mas também de uma escolha conceptual de Graciliano, que, por um lado, prefere cindir a visão positivista de mundo, relativizando-a através do cruzamento do movimento objetivo da vida com o ordenamento que o sujeito dá a este mundo, a partir de um ângulo particular, interior, subjetivo; por outro lado, expondo a visão íntima do personagem central, reduz a possibilidade de maniqueísmo, revelando as oscilações e contradições íntimas do personagem central, perdido entre o julgamento do outro e suas próprias atitudes e pensamentos.

Desde a abertura da narrativa, fica visível a forma emocional com que d. Zulmira responde às solicitações do mundo. As primeiras reações de d. Zulmira, após tomar conhecimento da suposta traição do marido, são materializadas enquanto gestos agressivos, vontade de quebrar tudo a sua volta: após lançar um olhar assassino à mulher que lhe revelara a transgressão do marido, d. Zulmira dá duas chineladas no filho inocente, sai "dando ligeiras patadas nervosas no soalho" (110), "batendo mais

fortemente com o calcanhar na tábua" (110), "atirando grandes pernadas em todas as direções" (110). Não só as ações em si são reveladoras da ira que D. Zulmira sente, mas os adjetivos e advérbio ("ligeiras", "nervosas", "fortemente", "grandes") usados, bem como o termo "patadas" (adequado a animais irracionais), expressam seu descontrole, irracionalidade e modo agressivo de extravasamento.

A violência contra o pequeno Moacir, que, "sossegado num canto, manejava bonecas" (109), ganha dimensões ainda maiores, não só por tratar-se de uma criança, mas por tratar-se de uma criança que nada de concreto tem a ver com a suposta traição de seu marido, pai de Moacir. A violência ainda transcende o ato físico de bater porque revela a revolta de D. Zulmira com o fato de Moacir brincar com bonecas: "– Toma, safadinho, molengo. Tu és fêmea para andares com bonecas? Marica" (109).

Há outros momentos na narrativa em que Moacir e suas bonecas vêm à tona, chegando mesmo a confundir a origem da raiva de d. Zulmira:

O que mais a incomodava eram os brinquedos do pequeno Moacir. Retirou-se da janela e entrou a passear no quarto, atirando grandes pernadas em várias direções. Como numa das viagens encontrasse o caminho obstruído pelas bonecas, espalhou-as com um pontapé:
– Marica, moleirão (110-111).

São vários os significados e efeitos decorrentes da "intromissão" de Moacir e suas bonecas na narrativa dos ciúmes. Primeiro, serve para contrastar mundo adulto com mundo infantil (principalmente se nos posicionamos do lugar de Moacir); segundo, serve para denunciar como o mundo infantil é já moldado, construído, guiado e julgado através de potentes estereótipos do tipo "bonecas são brinquedos de meninas"; terceiro, o aspecto efeminado de Moacir parece se alinhar não com d. Zulmira, que é mulher e que, portanto, potencialmente e teoricamente deveria possuir as supostas características ditas femininas, mas com a maneira passiva e previsível do marido:

Mas o homem barbudo sempre fora inofensivo. Ela se divertia em experimentá-lo praticando leviandades. O marido não se alterava: comia com o rosto em cima do prato, andava de cabeça baixa, tranqüilo, sem opinião (111-112).

Por um lado, é, pois, como se Moacir duplicasse o comportamento "pouco masculino" do marido; por outro lado, pelo avesso, por um mecanismo de transferência (a transferência é tão visível que o narrador diz: "No meio da zanga, operava-se no interior de d. Zulmira uma tremenda confusão. O que mais a incomodava eram os brinquedos do pequeno Moacir." (110)), inversão e superposição mental de d. Zulmira, a "traição" de Moacir (que não atende às expectativas de d. Zulmira em relação ao comportamento e atitude culturalmente esperados de um menino) preenche o paradigma da traição do marido (a transgressão do menino – o brinquedo deslocado, proibido, não desejado, não esperado – preenchendo o lugar da transgressão do pai) . Outro elemento complicador da questão: a provável traição do marido constitui um dado que viola a imagem anterior que d. Zulmira tinha do marido. Daí o efeito da traição ser ainda maior: o marido não apenas a trai, como normalmente (culturalmente) se espera que todo homem o faça; o marido também trai sua confiança inabalável ao se mostrar diferente do que ela sempre imaginou que ele fosse (covarde, sem opinião, inútil), destruindo a *imagem* que d. Zulmira havia construído dele e, conseqüentemente, de si própria. (O desprezo de d. Zulmira pelo marido era tamanho que o marido nem chega a ser nomeado. É apenas referido como "o marido" (109), "sujeito barbudo e chato" (111), "semelhante indivíduo" (111). Com efeito, tal relação entre visibilidade e invisibilidade de personagem, em termos narrativos, constitui um reflexo das relações desiguais de poder existentes entre os dois.) Para d. Zulmira, a relação clandestina do marido com "a mulher do Mangue" constitui mais que uma traição comum; constitui um ato de rebeldia, independência e superioridade que não condiz com a imagem até então

construída do marido. E é isto que acaba provocando toda a sua ira imediata, seguida de seu desconcerto. Ao menos em parte, estes sentimentos resultam do erro constante de avaliação do real, decorrente da ausência de um mínimo de reflexão, de falta de um mínimo de fundamento nas “certezas” de d. Zulmira. Do mesmo modo (impensado) que ela se achava superior ao marido, ela achava que seu marido estava fora da totalidade dos comuns mortais “traidores”:

–Todos eles são assim. Não se tira um.
Tirava-se o dela, naturalmente (112)...

Com esse mesmo critério avaliativo, ela passa a achar o marido superior a ela, após ser informada da traição dele. Tal constatação nos leva de volta à definição do sentimento de ciúme, ao percebermos que a definição não se aplica completamente ao que d. Zulmira sente. Provavelmente, o título do conto é um índice de ironia. Na verdade, é bem difícil concluir, através dos elementos narrativos de que dispomos, que d. Zulmira e seu marido tenham uma relação baseada em amor, e que seu marido lhe seja uma pessoa amada. Sobre a relação dos dois, há um momento em que d. Zulmira, ao olhar a fotografia de Moacir, "lembrou-se do noivado chocho, do enjôo na gestação, do parto difícil" (111). Tais informações acerca da convivência entre os dois (aparentemente sem espaço algum para romantismo, amenidades e delicadezas – sequer para enlevo e desejos maternais) são ilustrativas das dificuldades que D. Zulmira vivenciou enquanto namorada, mulher e mãe; e, ao contrário do que a tradição patriarcal dita, que é natural (porquanto biológico) que a mulher se realize como reprodutora e mãe, D. Zulmira contradiz esta visão estereotipada, ao revelar os incômodos e as dores da gravidez e do parto. Estas e outras dificuldades certamente contribuíram para minar gradualmente a relação dela com o marido, chegando ao ponto atual de traição: traição

do marido, traição do filho. É como se o aspecto "chocho" do noivado já servisse de antecipação para o que viria depois: fracasso do casamento, fracasso do marido, fracasso do filho.

A revelação da traição ainda possibilita a d. Zulmira um outro tipo de reação; na verdade, podemos considerar suas reações como uma linha divisória na narrativa. Primeiro, como dissemos até agora, d. Zulmira mostra-se irada, agressiva, violenta com a notícia da traição, ainda que (como supomos) não sinta amor pelo marido. Como consequência, desconta seu descontrole nos móveis, no soalho, nas bonecas, em Moacir. Num segundo momento, no entanto, nos deparamos com uma d. Zulmira que vivencia um outro tipo de sofrimento:

Olhou-se ao espelho do guarda-vestidos, viu-se miúda e cercada de um nevoeiro. Enxugou os olhos, observou os dentes e os cabelos, corrigiu as duas rugas da testa, as pregas dos cantos da boca. Achou-se vítima de uma traição e de uma injustiça, o coração continuou a engrossar. Precisou alargar mais o vestido (112-113).

A superioridade com que d. Zulmira se definia em relação ao marido opõe-se agora à visão de si própria enquanto "miúda" e "vítima". E é relevante observar que o espelho, enquanto elemento simbólico ligado à consciência, parece servir como ponte à própria dona Zulmira (e ao leitor) como compreensão desta outra d. Zulmira.

Agora d. Zulmira passa a pensar sobre si própria, e suas reflexões gradualmente descortinam uma mulher cheia de contradições, confusa em seus desejos, frustrações e fragilidades. Estes momentos de reflexão são pontuados por sua visão de si mesma diante do espelho. Para ser mais específico, d. Zulmira se dirige ao espelho em três momentos distintos: no primeiro momento, como já mencionado acima, d. Zulmira chora e se flagra pequena e frágil, bem diferente da mulher poderosa e superior com que o leitor se depara no início da narrativa. O foco da ação e descrição é o seu rosto:

"Enxugou os olhos, observou os dentes e os cabelos, corrigiu as duas rugas da testa, as pregas dos cantos da boca" (112-113). Este momento ainda guarda resíduos de sua ira. No segundo momento, perplexa e impotente, d. Zulmira se despe diante do espelho, e faz com que a visão de seu corpo seja expandida: do rosto, ela passa ao exame dos seios, da pele que se amarelava, das dobras do ventre (113). O desabamento da superioridade de d. Zulmira, embora vertigem íntima, a faz cair em si, levando-a à percepção da queda do corpo (elemento fundamental no mundo feminino): dos seios, do ventre, da feminilidade – por extensão, da vida. Como consequência disto, a d. Zulmira "miúda" e "vítima", revelada pelo espelho, no primeiro momento, agora "transformou-se numa criancinha" (113) e "Toda a cólera havia desaparecido" (113). No terceiro momento, quando "dirigiu-se de novo ao espelho, achou-se feia e lambuzada" (113), e mesmo decidindo lavar e enxugar o rosto, como se num anúncio, ou vislumbre, de mudança de atitude, "Em seguida regressou à cama, onde se acomodou para sofrer mais" (113). Os momentos em que d. Zulmira se põe diante do espelho são reveladores não só da variedade simbólica que o espelho possui, mas também das contradições que acabam por (não) definir d. Zulmira. Ou seja, da mesma forma que o espelho possui um simbolismo que abarca sentidos variados (ligados ora à consciência, revelação e subjetividade, ora à passividade), o comportamento de d. Zulmira também oscila entre (desejo de) ação e paralisia, ou submissão. Por exemplo, após o segundo momento diante do espelho, quando já conseguia racionalizar a traição, d. Zulmira

Inventariou os defeitos do marido, um monstro. Gostou do nome e repetiu-o, convenceu-se de que realmente vivia com um monstro e era muito infeliz (113).

É claro que, diante de tal constatação, o leitor imagina que d. Zulmira vai tomar alguma atitude (ainda que inconseqüente) no sentido de reverter sua situação de

infelicidade. Diria até que o leitor (se feminino) chega a torcer por isto. É necessário, inclusive, enfatizar que "Ciúmes" constitui uma narrativa que convida o leitor, de modo mais explícito que outras, a adotar uma *posição* de onde interpretar o texto, no que diz respeito à caracterização, comportamento e valores de d. Zulmira. Explico melhor: no início da narrativa, mesmo que d. Zulmira seja uma mulher traída, o leitor tende a se posicionar solidariamente ao lado do marido. Isto se dá não só por conta do semblante derrotado e fracassado do marido (mesmo que tudo seja filtrado pelas percepções de d. Zulmira), e da arrogância de sua mulher em relação a ele, mas também por conta da agressividade e violência (tanto física quanto psicológica) de d. Zulmira em relação ao pequeno Moacir. No segundo momento da narrativa, no entanto, d. Zulmira realmente se nos apresenta como vítima – e como vítima não apenas da traição do marido (agora visto por d. Zulmira como monstro), mas de todo um sistema familiar e social mais amplo e complexo, que informa mais de perto sobre sua realidade limitada de mulher casada, oprimida, reprimida, impelida, inclusive, a casar de qualquer maneira. Esta parte da narrativa tangencia uma série de outras questões (para além do curto-circuito da simples traição) ligadas à mulher e ao universo doméstico enquanto espaço sufocante e estreito, fazendo com que agora compreendamos d. Zulmira e seu abandono:

Chegara ao quarto como um gato zangado, agora se estirava como um gato em repouso. Vivera alguns anos assim gata, bem domesticada, arranhando pouco, miando pouco, entregue aos seus deveres de bicho caseiro (114).

É importante abrir um parêntese para dizer de um símbolo que sintetiza bem d. Zulmira em toda sua ambigüidade: o gato. O mesmo elemento, o gato, é utilizado, nesta narrativa, como índice de animalidade — de sensualidade, de manha — e de domesticação. A ambigüidade de d. Zulmira que se mostra em seu falso moralismo (v.g.: diz palavrões, excita-se com eles, mas os aborrece se escritos; condena o marido,

ao saber da traição, mas o trai em pensamentos), em sua cisão (rejeita a família, mas não tem coragem de romper com ela) é bem representada pelo gato que, nesta narrativa, surge como elemento caracterizador de d. Zulmira em momentos opostos: v.g.: no momento supracitado e no momento seguinte:

Às vezes perdia o sono, entrava pela noite fantasiando ruindades. O marido acordava, via-a de olho arregalado, como um gato (112).

Porém, o laivo de consciência que d. Zulmira mostra ter acerca de sua realidade não constitui garantia de uma tomada de atitude, ou melhor, não se traduz em ação, ao menos não em ação que a liberte daquele homem, daquele espaço, daquela vida. Ainda que fisicamente seu corpo reaja – d. Zulmira "sentiu novo aperto no coração, o diafragma contraiu-se, um bolo subiu-lhe à garganta e outros soluços rebentaram" (114) – nada ela consegue fazer, em termos práticos, no sentido de mudar a situação. Um outro momento de reflexão e autocrítica reforça a crença de que D. Zulmira tem consciência sobre sua condição:

Não queria ser um animalzinho bem ensinado, comer, engordar, consertar meias, dormir, pentear os cachos do pequeno Moacir. Achou o quarto vazio e estreito, desejou sair, livrar-se daquilo. A lembrança do homem gordo e da mulher do Mangue era insuportável (114-115).

O fato é que a vida e realidade d. Zulmira se resumem à função que ela possui dentro do universo doméstico, a seus afazeres de mãe (de Moacir), esposa e dona de casa. Enquanto o marido tem a liberdade do Mangue, d. Zulmira só tem os limites estreitos do quarto da pensão e da intransitividade de seu corpo. Ela mesma sabe que uma vida dessas é marcada sobretudo pela mesmice, pela repetição, pela rotina. Mas o pior mesmo é a falta de atividade que a distinga de um animal domesticado, que a

defina enquanto produtora de algo. Como vimos, já no início da narrativa, d. Zulmira é identificada por suas características animais, através dos termos "rabanada" (109) e "patadas" (110), que depois se juntam a "rosnar" (110), "patas" e "garras" (114), além da comparação explícita com um gato, "bicho caseiro" (114). E é este seu lado de "animal treinado" (seu universo cultural, sua "consciência possível"), que acaba se sobrepondo à ruptura com o marido, o filho, a família. Sobra o outro lado felino, o do querer, o do desejo, que ela vivencia de forma solitária. De fato, há um descompasso enorme entre consciência e transformação da consciência em ato de mudança: "Infelizmente, d. Zulmira se tinha habituado a um grande número de amolações e receava não poder viver sem elas" (115). A lamentação do narrador ("infelizmente"), a dúvida do narrador ("receava") revelam sua simpatia pela personagem. O comentário do narrador expande o drama: apresenta d. Zulmira como vítima de uma 'armadilha' social bem mais potente que a da traição, ainda que a narrativa nos sonegue (com pleno acerto) estes dados circunstanciais mais amplos, com extensões histórico-culturais.

Ainda sobre a caracterização de d. Zulmira, é relevante enfatizar a oposição existente entre duas mulheres que a habitam: uma que se define em suas necessidades e desejos sexuais, uma mulher que recorda "cenas íntimas" (110) com o marido, que tem "seio volumoso" (111), e cuja mão "insinuou-se no decote e experimentou a quentura do peito" (114). Esta é a d. Zulmira definida a partir da libido, do prazer físico e sexual. A outra, no entanto, é censora e repressora dessa: "prudente e honesta" (112), "a melhor das esposas" (112). A primeira define-se enquanto desejo e prazer, enquanto pensamentos, fantasias, devaneios e pecado; a outra enquanto prudência, honestidade, recolhimento, recuo, freio, resguardo. E a narrativa termina de modo a sugerir que o único espaço disponível para que d. Zulmira exercite seu desejo é o da imaginação:

E, metida num sonho cheio de realidade, d. Zulmira pecou por pensamento, pecou em demasia por pensamento (115).

No artigo de Lafetá já algumas vezes citado, um dos modos de configuração do irônico é o desamparo (228). Neste conto, este modo atravessa o texto: a primeira expressão de desamparo se encontra na situação de Moacir, que se acha em completo desamparo “diante da educação violenta e autoritária da família patriarcal” (228); a segunda, no parcial desamparo em que vive o marido de d. Zulmira, iludido desde o tempo de namoro, e desprezado pela esposa, ao longo do casamento; a terceira, no completo desamparo em que vive d. Zulmira, frustrada desde o tempo de namoro, resumindo-se ao escape via imaginário e ao prazer solitário. A ironia também se faz presente através do movimento de resposta da vida (com o corolário desmoronamento de certezas), do avatar por que passa d. Zulmira, de sua ilusória visão de superioridade em relação ao marido (com a correspondente impressão de nulidade do marido) até o momento de descoberta da amante do marido, em que tudo vira pelo avesso, seu marido já não lhe parece inferior, ela já não se acha mais superior, começa a perceber suas fraquezas, embora não adquira ainda ponderação para avaliar a realidade, embora não tenha ainda uma visão crítica da vida, uma compreensão da circularidade do problema.

De um lado, namoro sem graça, casamento por convenção, filho por equívoco, vida estropiada. Por trás de tudo, um sistema totalitário, patriarcal, machista, que se insinua nas dobras do tecido social, forja lares e, entrando nos lares, faz que maridos, esposas e filhos girem em torno de uma hierarquia que, em lugar de uma convivência de relativa e democrática troca de papéis e de afetos, estabelece a circular gradação da infelicidade – a vítima é geral.

REFERÊNCIAS:

- LAFETÁ, João Luiz. “O porão do Manaus”: em: AGUIAR, Flávio, VASCONCELOS, Sandra Guardini e outros. *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã/Ángel Rama, 1977.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

5.12. NENHUMA VISITA

“Uma visita” é o título aparentemente transparente (mas algo irônico, como ficará demonstrado) da narração da visita que um diretor de revista, com dois acompanhantes, faz a um escritor decadente (que também tem dois acompanhantes). Durante a visita, o escritor lê um longo texto seu, e ao fim da leitura os grupos se despedem, e os visitantes partem. Trata-se de um encontro sem nenhum sentido aparente, de pura cerimônia; os únicos dois indivíduos que se conheciam eram o escritor decadente e o diretor da revista, mas, mesmo estes, sem uma maior afinidade. Os outros, uma vez apresentados, trocam uma série de formalidades e elogios apenas para evitar que a conversa morra, o que inevitavelmente ocorre. Neste momento, “surge de

repente” o papel datilografado a ser lido, que consistia, desde o início, no motivo até então ocultado do convite do escritor.

O conto é construído a partir da oposição entre o grupo que se encontra na casa, reunido em torno do escritor e o grupo dos três visitantes, cujo fulcro é o diretor. O discurso do narrador cria esta oposição ao tratar cada grupo de forma diferente e, simultaneamente, os personagens dentro de um mesmo grupo de forma semelhante. Assim, o leitor acompanha os visitantes em seu percurso de chegada, os vê identificados por sua profissão e, principalmente, segue o fluxo de seus pensamentos durante quase todo o texto, através do discurso indireto livre. Este recurso, tão caro a Graciliano, e cujas possibilidades criativas são repetidamente expostas em outras análises deste trabalho, faz com que a narrativa, embora de terceira pessoa, adira fortemente a estes três personagens, sob cuja ótica se desenrola.

O grupo dos “visitados” é tratado de forma bastante diferente pelo narrador. Eles são sempre vistos de fora, e seus pensamentos não são perscrutados, num uso duro da narrativa em terceira pessoa. Não é facultada nenhuma informação sobre eles senão aquelas que os próprios visitantes já têm ou vão apreendendo durante o encontro. Desta forma, o leitor fica na mesma posição que estes últimos, tentando em vão entender quem são o “velho bicudo” e o “rapaz zarolho” – únicos rótulos apresentados neste primeiro encontro – através de seus sinais externos, como olhares, risadas e aparência. Exatamente como se o leitor estivesse se deparando com eles agora. Só se conhece um pouco melhor o “escritor decadente” – pois, este, os visitantes já conheciam, ao menos de nome.

Bem marcadas e acentuadas a diferença e a distância entre os dois grupos e, especificamente, o fato capital de os convidados *não* quererem ouvir nada, mesmo sendo esta a real motivação do convite, fica estabelecido o contra-senso de uma visita

que mais parece uma guerra silenciosa de interesses conflitantes. A guerra silenciosa (e, em muitos momentos, literalmente muda) entre desejos diversos é uma das idéias estruturantes do texto. E o contra-senso, o sem sentido da situação, se expressa em diversas passagens:

Os visitantes não sabiam direito que tinham ido fazer (...) levava no carro dois companheiros disponíveis (125).

Iniciou-se uma conversa ambígua, em que seis pessoas, desorientadas, cantavam loas umas às outras. O velho bicudo xingou de poetisa a cantora de rádio e o romancista novo foi considerado jornalista (125-126).

–Isto merece explicação
–Perfeitamente, concordou o diretor da revista.
Mas não ligou importância à explicação (26).

O único motivo que traz o grupo à quinta do escritor é o vago compromisso social entre este e o diretor da revista, o qual arrasta consigo as duas pessoas disponíveis. Por sua vez, o único motivo que leva o escritor a convidar o diretor (à parte a hipótese, sem fundamentação no texto, do desejo de um contrato com a revista) é a necessidade de platéia, do espelho narcisista.

O isolamento do escritor decadente (epíteto recorrente ao longo de todo o texto) é habilmente marcado pelo uso do espaço: o percurso dos visitantes é detalhadamente descrito, sublinhando a distância existente entre o mundo lá fora e a casa no interior da quinta (bem como a distância entre os dois grupos).

(...) saíram do automóvel, atravessaram a cancela, penetraram na quinta, onde bichos invisíveis acordaram com o rumor de passos na areia. Chegaram-se à casa (125).

Mas, mesmo decadente e isolado, é seu desejo, em conflito com o desejo dos outros e mediado pelas convenções sociais, o fator desencadeador da ação. Um desejo

tão completamente cego ao desejo alheio que não procura agradar-lhe (ao impingir uma leitura) nem mesmo ser sinceramente aplaudido. O último parágrafo torna bastante transparente este sentimento. É um trecho essencial do conto, o único em que ocorre a inversão completa de ponto de vista, com o narrador passando a acompanhar os três que ficaram na quinta após a saída dos visitantes. Assim, finalmente podemos estar mais perto do escritor decadente e perscrutar seu íntimo:

O escritor decadente acompanhou-os ao portão balbuciando agradecimentos. Quando o automóvel se afastou, recolheu-se, meio trôpego, ficou à porta, esfregando as mãos, levemente comovido. Depois abraçou o rapaz zarolho e o velho bicudo. Supunha que os três lá fora lhe atacavam ferozmente a literatura. Sacudiu a cabeça, tornou a esfregar as mãos: tinha tido um pequeno triunfo e não queria pensar em coisas tristes (135).

Ele, pensando ver um lampejo de realidade desagradável, procura negá-la, gerando uma simulação para si próprio. Ou seja, ele é tragado por uma espiral de narcisismo (e/ou de solidão) tão intensa que nem da aprovação do outro precisa – apenas de sua presença como elemento desencadeador de prazer e comoção. Falamos em “pensando ver um lampejo de realidade” porque provavelmente seu pensamento não corresponde ao real: os três “lá fora” dificilmente estariam falando de sua literatura, em presença da qual dois deles permaneceram impassíveis (como se verá adiante), mas provavelmente de qualquer outro assunto, ou sobre nada.

A inversão do ponto de vista serve não somente para marcar o fim do conto com uma pequena variação, mas justamente para trazer à tona o cúmulo da simulação (a simulação para si próprio) e do isolamento (a falta de interesse pela aprovação da platéia), que são os temas essenciais do texto, desenvolvidos através de todos os personagens.

Para aprofundar a compreensão do texto, melhor desenvolvendo os temas do isolamento e da simulação, podemos nos aproximar mais de cada personagem, entendendo como eles são tratados e como seus sentimentos são expostos. Primeiro, percebe-se como não se revela simpatia alguma por eles; jovens ou velhos, bonitos ou feios, vistos diretamente pelo narrador ou pelos outros personagens com a mediação do narrador, eles são descritos cruamente, no que têm de pior e até mesmo de repulsivo. Isto está presente diretamente nos epítetos do rapaz (zarolho), do velho (bicudo). Mais ainda, o diretor acha que o escritor tem “uma cabeça esquisita, com jeito de pão de açúcar, rodeada de cabelos brancos, pelada no cocoruto, semelhante a uma coroa de frade” (126-127), e que sua leitura é (...) “fanhosa, encatarroada, com um pigarro que findava em assobio encerrando os períodos extensos” (126).

O próprio diretor é bestializado com seu bocejo a “descerrar-lhe os beiços, afastar-lhe as queixadas” (128), enquanto a cantora é desumanizada no trecho

As peças do mecanismo da cantora funcionaram com o fim de levantar os ombros, estirar o beiço inferior, produzir uma ligeira expiração pelo nariz e pequenas oscilações de cabeça (...) (134).

Uma leitura mais atenta leva a perceber as tensões internas dos grupos, resultantes dos interesses conflitantes de cada indivíduo. Estas tensões não anulam a primeira tensão (entre os grupos), mas a ela se somam, e, sendo mais íntimas, são mais profundas e mais duradouras:

–Bonito, exclamou o velho bicudo.

Como o aplauso era inoportuno, o escritor decadente fez uma pausa e atentou no velho com severidade. A pupila certa do zarolho aprovou o dono da casa, a outra fixou-se na porta e mostrou aborrecimento profundo (126).

Num único período, mostra-se a intolerância do escritor pelo velho, e, especialmente, usa-se o estrabismo do rapaz para, numa dupla metonímia, desmascarar-lhe a falsidade de quem, enquanto aprova o escritor, com ele se aborrece (e olha para a porta, como quem quer fugir). Qualquer ilusão de grupo coeso pelo amor à literatura do escritor está desfeita, sem que o narrador abdique de sua posição de mero espectador deste grupo.

Como o autor optou por usar mais recursos narrativos no tratamento dos visitantes, o isolamento destes é tratado de forma bem mais profunda. O meio escolhido foi a multiplicação dos relatos (“construção em abismo” – recurso já referido, muito utilizado por Graciliano neste livro e em toda a obra) : a partir do momento em que o escritor inicia a leitura, o leitor acompanha o pensamento do diretor até seu fim. Então, volta-se no tempo, e acompanha-se o romancista durante o mesmo período, para, em novo retrocesso, acompanhar agora a cantora. Assim, torna-se possível expor um pouco da verdade (pessoal, fraturada e egoísta às vezes, mas verdade) que não pode ser verbalizada neste jogo de simulações.

A triplicação da narrativa (durante a leitura que o escritor velho faz de seu texto) é bastante eficiente, do ponto de vista técnico e expressivo, pois revela como este momento, que deveria ser o clímax da visita, do encontro, do interesse pelo *outro*, torna-se, na verdade, o clímax do isolamento de cada um, e conseqüentemente, o clímax da falsidade. Não à toa, os visitantes temem desesperadamente (em conjunto!) esse momento, como fica exposto na passagem “pediram a Deus um trabalho pequeno ou longo demais, tão longo que não pudesse ler-se numa noite” (126).

Habilmente, o autor usa pequenos fatos para marcar o começo e o fim do tempo que será triplicado (a retirada da bandeja do café e o segundo uivo do cachorro, respectivamente), que são referidos em cada narração, servindo como únicos pontos de

apoio entre elas e também como orientação ao leitor incauto. Significativamente, foram escolhidos elementos externos aos seis personagens como aquilo que as narrações teriam em comum.

Acompanhando o diretor da revista em sua auto-indulgência, percebe-se como ele se encanta com seus próprios pensamentos e com sua força de vontade:

(...) convenceu-se de que possuía muita força de vontade e seria capaz de passar a noite ali, obrigando as idéias disciplinadas a marchar para entretê-lo (128).

Um sopro nauseabundo transformar-se em prosa artística. Bonita frase. Resolveu aproveitá-la em conversa, mas achou que ficaria melhor escrita (128).

Mas suas idéias nada têm de disciplinadas, e borboleteiam livremente entre suas preocupações financeiras, seu desejo sexual pela cantora e a necessidade de disfarçar o sono que sente. Fala de força de vontade, mas esta serve apenas para driblar os outros quanto a seu próprio desejo: simula não estar com sono, simula indiferença pelas nádegas da cantora, simulara, mais cedo, no carro, ter encostado sua perna na dela por acaso.

Passando ao romancista novo, ele enfrenta um problema comezinho: quer fumar, mas o cinzeiro está junto ao rapaz zarolho, e ele não quer interromper a leitura. Progressivamente, à medida que remói a situação e que o rapaz o olha, lembrando-lhe de alguém do passado, ele vai ficando furioso. A lembrança traumática que o rapaz lhe traz é a de seu antigo e terrível professor de geografia, que lhe transtornara a juventude com a literatura “oca e palavrosa” justamente do escritor agora decadente. E então, embaralha os três (rapaz zarolho, escritor decadente e professor de geografia) em adjetivos como “estúpido”, “patife”, “canalha” e “cretino”.

Poupado pelo autor das descrições degradantes, talvez por seus motivos mais sinceros, talvez por aparentemente ser escritor de prosa seca (em oposição à do escritor decadente), nem por isso o romancista está livre das simulações e falsidades:

– Vou passar a noite sem fumar, suspirou o romancista novo furioso, sorrindo e balançando a cabeça num gesto de aprovação (129).

(...) murmurava amabilidades que estivera a compor no fim da leitura (135).

Finalmente, a cantora de rádio. Fisicamente incomodada com o “calor medonho”, o “vestido apertado”, e as “calças molhadas de suor”, revive as lembranças do marido repressor que ela abandonara três anos antes e que “não lhe fizera nenhuma falta”, sem, em momento algum, notar a existência do diretor que tanto a deseja. Pouco a pouco, confunde a “música fanhosa” da voz do escritor com a voz “antiga”, “fanhosa, ranzinza” do marido, de modo que

Olhou os livros das estantes, teve a impressão de que eles haviam sido pigarreados por vozes fanhosas, ouvidas por pessoas sonolentas, em noites de calor. E todas as vozes ordenavam que as mulheres fossem marionetes, puxadas a cordões (134-135).

A frase bem mostra como o desconforto da situação passada se funde com o desconforto da situação presente: em ambas ela se encontra oprimida por convenções sociais, impedida de fazer valer seu desejo, calando-se diante do outro. Mas também ela não se furta à simulação: “– Lindo, lindo, exclamou a cantora de rádio” (135).

Como já foi dito, nada demonstra melhor o isolamento em que se encontram imersos os personagens do que a narração triplicada da leitura: cada um vive uma experiência única, completamente desligada da experiência alheia. Embora sejam ações simultâneas, é como se não fossem. Enquanto o escritor lia, o diretor permanecia no

carro, o romancista permanecia com seu professor de geografia e a cantora com seu marido. É nestes mundos interiores, através das pequenas narrativas intercaladas, que se revelam desejos e experiências não-compartilhadas muito mais ricas e sinceras do que a que se está vivenciando naquele momento. Ou seja: entendida a visita como *encontro e troca*, não há visita alguma, a não ser a que os personagens, presos em suas subjetividades, fazem a si mesmos.

Neste conto, Graciliano se vale de um profundo domínio de foco narrativo, tempo e espaço para construir uma prosa finamente arquitetada, em que o descompasso entre os desejos de cada um e a ordem social (que só serve, no máximo, para alimentar o ego de um indivíduo às custas do aborrecimento alheio) leva a uma simulação constante. Nestas condições, as únicas relações humanas existentes são calcadas na falsificação de que todos participam, e que os isola da forma mais profunda. Mais uma vez, o autor discute, de forma sombria e impiedosa, a situação do sujeito diante do mundo. Desta vez, não esmagado por uma realidade inescapável, mas simultaneamente algoz e vítima.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed., Rio: Record, 2003.

5.13. UMA VIDA SONHADA

O último conto da coletânea *Insônia*, "Silveira Pereira", é construído a partir de um recorte de experiência de um menino, um rapaz – ou "rapazola" (137), em referência da própria narrativa. Este personagem, também o narrador do conto, sequer é nomeado: mora numa pensão, longe da família (a narrativa faz referência à mãe e aos tios) e sonha ser escritor, jornalista, literato.

Os primeiros parágrafos do conto já introduzem um dos conflitos vivenciados pelo narrador-protagonista, conflito este também presente em outras narrativas da coletânea: a incomunicabilidade, o distanciamento entre as pessoas, a dificuldade de se estabelecer relações e encontros.

O que mais me desgosta aqui na pensão é o hóspede do quarto 9, sujeito de cara enferrujada que se tranca o dia inteiro e não cumprimenta as pessoas. Pelo menos não me cumprimenta. Desconsideração: é impossível que não me veja quando nos encontramos na escada. Ao sentar-se à mesa, abre um livro ou jornal, enruga a testa – e é como se ali não estivesse ninguém (137).

A localização dos personagens numa pensão – espaço que possui um caráter de transitoriedade, impessoalidade, falta de raízes – favorece a representação do isolamento humano e da falta de comunicação entre as pessoas. Embora seja possível *morar* numa pensão – e a impressão que se tem é que o personagem narrador e o "hóspede do quarto 9" realmente moram na pensão –, geralmente o fazem pessoas que são sozinhas, sem família, sem laços afetivos.

O distanciamento entre o narrador-protagonista e o "hóspede do 9" – materializado inicialmente pela falta de cumprimento – ganha maior dimensão quando este ignora o conto que aquele escrevera:

Leu e devolveu-me a literatura em silêncio. Uma ofensa grave, como vêm. Engoli-a porque não tive outro jeito e porque me parece que o sujeito é importante. Reparei bem no rolo de papéis que ele trazia debaixo do braço, um rolo enorme. Que haveria nele? (139)

Esta passagem ilustra um outro conflito presente em "Silveira Pereira": a necessidade de reconhecimento do outro, a importância da aceitação do outro para a afirmação do eu. Neste sentido, "Silveira Pereira" partilha afinidades com "Luciana" e "Um ladrão": nestes contos, os personagens centrais estão, ainda que em estágios e processos diferentes sendo iniciados à vida, são imaturos, ainda não possuem um lugar seu, ainda não são respeitados ou reconhecidos em sua individualidade. (Certamente no caso de Luciana esta dependência do outro ainda se faz mais presente, por tratar-se de uma criança, bem como por conta do comportamento autoritário dos pais e de tio Severino. Em "Luciana", o nível de ingenuidade e inocência é bem maior, mas a

necessidade de reconhecimento pelo outro é tão grande nestes três personagens, que de alguma maneira os nivela.)

A imaturidade e infantilidade do narrador-protagonista em "Silveira Pereira" são expressas através de diversos aspectos: primeiro, através da relação de dependência (emocional e financeira) que ele ainda mantém com a mãe: "se eu aludisse a minha mãe, logo enxergariam em mim um rapazola que o ano passado vivia preso, com hora certa para entrar em casa" (137); segundo, através de sua preocupação com seu físico: "Se eu tivesse barba, passaria dias sem ir ao barbeiro, sairia à rua com o rosto peludo. Infelizmente estas bochechas lisas e vermelhas não inspiram respeito" (138); terceiro, através da leitura que ele faz da realidade a sua volta: por exemplo, sua avaliação a respeito do hóspede do quarto 9 toma por base meramente elementos aparentes: "Vi-o há tempo descer a escada com um rolo de papéis debaixo do braço e presumi que ele fosse literato" (139). Em outro trecho: "Quando o número 9 desceu a escada, trombudo, com o rolo de papéis debaixo do braço, disse comigo: – 'É um literato.' E de repente admirei-o" (139). A referência a este "rolo de papéis" – bem como aos "vidros iluminados" (140) (o suposto literato trabalha até tarde da noite) – é recorrente na narrativa, e constitui, para o narrador-protagonista, índice de saber e conhecimento intelectual.

O conto é todo construído com base na oposição entre a realidade e a aparência, a fantasia, e entre o desejo de fazer e a incapacidade de fazer o desejo acontecer. Assim como o narrador-protagonista julga o outro pela *aparência* de conhecimento intelectual (como atestam os rolos de papéis e os vidros iluminados), ele também cria e simula uma série de situações e finge um comportamento cujo propósito é conduzir os outros hóspedes – e especialmente o hóspede do 9 – a aceitarem-no como adulto, a verem-no como um homem, e não como menino. Vejamos algumas dessas ações performáticas:

Encomendei cartões de visita, largos, vistosos, com letras bem graúdas: Fulano de tal, estudante. Pensariam talvez que sou acadêmico. Distribuí os cartões, não ligaram importância a eles. Também a idéia de oferecer um cartão ao número 7!

Sou um intelectual. Vi este nome há dias numa revista e fiquei gostando dele. É bonito (138).

Como se percebe, suas decisões são baseadas em mera aparência e superficialidade – aos cartões de visita (cujos atributos, "largos, vistosos, com letras bem graúdas" mostram a intenção de impressionar o outro) se somarão, mais tarde, a confecção de um smoking e a decisão de aprender a fumar. Trata-se de um verdadeiro faz-de-conta, verdadeira *performance*. E a respeito desta última decisão (a de aprender a fumar), ele próprio diz: "Isto não me dá prazer, mas é necessário" (138). Também chama a atenção, na passagem acima, o fato de que ele se refere a si próprio como "fulano de tal, estudante"; esta ausência de nome – o nome constitui um índice imediato de identificação, de identidade – revela que, para ele, o que importa é ser considerado "estudante", "acadêmico", "intelectual". Tal ausência de identificação através do nome é já introduzida no início do conto através da referência ao "hóspede do quarto 9", que só será nomeado na última parte do conto, e, ainda assim, de forma duvidosa: "Pereira ou Silveira? O hóspede do 7 diz que é Silveira, mas a viúva do 4 afirma que é Pereira, e d. Aurora concorda com os dois. Creio que ele se chama Pereira Silveira, ou Silveira Pereira" (141). A estratégia de não nomear os personagens ainda se estende aos outros hóspedes da pensão, que são referidos através do número do quarto – algo que acaba transformando pessoas em números, reduzindo, assim, sua dimensão humana: "O número 7 é empregado no comércio, o 5 é oficial do exército, o 2 é funcionário aposentado, a senhora do 4, viúva idosa e surda, só se ocupa com igrejas" (138).

A oposição criada entre realidade e aparência, ou entre aparência e essência torna-se mais visível a partir da observação dos verbos e advérbios utilizados pelo

narrador protagonista, bem como de estruturas que tentam retratar e apreender a sua compreensão da realidade da forma mais coerente possível. Neste primeiro nível, acompanhamos sua tentativa de interpretar o comportamento dos outros hóspedes em relação a ele:

Os outros hóspedes me escutam, *ou antes fingem escutar-me* (...) (137)

Sinto que não me tomam a sério e esforço-me por vencer a indiferença ambiente. *Não, não é isto*. Há até muita benevolência nas caras que me cercam (137-8).

O que eu *desejava* era demonstrar àquele sujeito do número 9 que ele não tem razão para me considerar menino. *Não, estou enganado*. O número 9 não me considera isto nem aquilo: retira-me do mundo, e é o que me aperreia (138) (grifos nossos).

O segundo nível de compreensão do diálogo criado entre realidade e fantasia (já introduzido acima através da decisão do narrador-protagonista de encomendar cartões, de adquirir um smoking e de aprender a fumar) diz respeito ao jogo de simulação e performance que ele interpreta em termos mais amplos. Com o intuito de provar ao outro que não é mais criança, menino, mas homem feito, um acadêmico ou intelectual de respeito, ele passa a fantasiar e a representar uma série de atitudes e atos, a imaginar acontecimentos e a dirigir-se a "criaturas imaginárias" (140). (Lembremos que Luciana também tinha o hábito de adotar a personalidade de d. Henriqueta de Boa Vista, ao tempo em que fingia conversar com suas amigas imaginárias e invisíveis.) Dentre esses acontecimentos, está a fundação de um jornal:

A vizinhança dos colegas deu-me a idéia de fundar um jornal. Escrevi diversas cartas a minha mãe pedindo dinheiro para livros e matrícula, combinei o negócio com a tipografia – e em menos de um mês o plano amadureceu, era como se o jornal existisse. (...) Entretenho-me nesses monólogos, discuto, falo sobre a tiragem, tenho a ilusão de que a folha vai surgir no dia seguinte (140).

Mas a verdade é que nada disso provoca uma mudança no comportamento do hóspede do quarto 9, Silveira Pereira, figura referencial para o narrador e para quem o narrador-protagonista não existe. Ainda assim, o personagem narrador continua sonhando com a possibilidade de publicar seu conto no jornal, com o intuito de surpreender o suposto literato, provocando-lhe alguma reação. Paralelamente à espera, e como consolo pela indiferença do outro, põe em dúvida a capacidade intelectual de Silveira Pereira, questiona se ele realmente poderia lhe dar um conselho útil: "Afinal estou perdendo tempo, o sujeito não merece que a gente se incomode assim com ele. Deve ser um pobre-diabo carregado de achaques e dívidas" (141). Em trecho posterior, ainda em meio a dúvidas e questionamentos, conclui que "ele não tem nada de particular, é um tipo ordinário. (...) um vivente apagado" (142). Porém essas conclusões de nada adiantam no sentido de demovê-lo em seu desejo de convencer Silveira Pereira de que é um intelectual. Como ele próprio diz, "O pensamento vagabundo vai, vem – e escorrega para Silveira Pereira" (141) (no conto "O Relógio do Hospital", o narrador-protagonista também observa que seu "pensamento escorrega de um objeto para outro", o que revela tratar-se de uma estratégia – comum a estes contos – de apreensão da realidade, feita a partir de associações. Outra relação pode ser feita com o conto "Ciúmes", pois os personagens d. Zulmira e o narrador-protagonista de "Silveira Pereira" se consideram pessoas incompreendidas¹).

Embora, como dissemos, "Silveira Pereira" partilhe afinidades com "Luciana" (no que diz respeito à imaturidade dos personagens, à necessidade de afirmação e reconhecimento do outro, às ações performáticas), uma diferença crucial distingue os dois contos: em "Luciana", a relação da menina é mediada com seus familiares (cujo comportamento é apreendido não só através das observações de Luciana – que constitui *filtro narrativo* – mas também através de inferências que o leitor faz, por tratar-se de

uma situação que lhe é familiar). Em "Silveira Pereira", há uma dificuldade maior de apreensão desse outro. Quem é Silveira Pereira? O leitor só tem as impressões do narrador-protagonista, meramente baseadas na aparência, e uma aparência que tende a mudar à medida que a indiferença do outro se faz mais presente, e sua decepção aumenta. Desta forma, Silveira Pereira é visto, primeiro, como literato; depois, como alguém que tem "a amarelidão e a tristeza do homem de pensamento (...)" (139); em seguida, é reduzido a uma "gordura fria de capado" (140), além de considerado "macambúzio, grosseiro" (140); ao final da narrativa, é denominado um pobre-diabo, um vivente apagado, homem esquisito. E a pergunta persiste: quem é Silveira Pereira? E por que este efeito poderoso no narrador-protagonista? Esta é uma questão que ele próprio se faz: "Por que fui escolher exatamente Silveira Pereira?" (142). Será apenas por conta da aparência de intelectualidade e experiência do outro? Será pelo fato de o narrador-protagonista ver no alheamento e indiferença de Silveira Pereira a possibilidade de existir livre, sem precisar prestar contas de sua vida a ninguém? Será, enfim, por projetar em Silveira Pereira a possibilidade de transformar-se também em alguém de respeito? O último parágrafo do conto parece oferecer uma possibilidade de resposta que acrescenta a tal conjectura:

Farei novas tentativas, escreverei outros contos, que não me darão nenhuma vantagem. Talvez dêem desvantagem, uma reprovação, porque enfim estou cru. *Além disso minha mãe e meu tios xingam sempre os literatos.* Devem ter razão. Mas não importa. Vou fazer outros contos, que mostrarei a Silveira Pereira. Preciso conhecer a opinião de Silveira Pereira (142; grifos nossos).

A realização do desejo de ser intelectual, literato, seria uma forma de rompimento com a família, já que a família não vê os literatos com bons olhos? Silveira Pereira então representaria o oposto da família? E o rompimento com a família seria,

por fim, uma atitude representativa de crescimento, de inserção no mundo dos adultos e da experiência?

NOTAS

1. Os trechos são os seguintes: Em "Ciúmes": "Declarou a si mesma que era uma pessoa incompreendida. Não era bem o que tencionava exprimir, mas possuía vocabulário reduzido, e a palavrinha familiar, vista em poesias de moças, servia-lhe perfeitamente". (114). Comparar com o trecho em "Silveira Pereira": "Julguei-me uma pessoa incompreendida. Achei bonito o adjetivo e repeti-o várias vezes a colegas que me escutam. Pessoa incompreendida" (140).

REFERÊNCIAS

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29^a ed., Rio: Record, 2003.

6. CODA COM ESTRUTURA DE FUGA

Apesar do descaso da grande maioria da crítica em relação ao contista Graciliano e, particularmente, a *Insônia*, fica claro (a partir de depoimentos do contista, da história do escritor, da maneira rigorosa como foi construída parte considerável de sua obra e dos desdobramentos do processo de publicação de seus contos) que Graciliano tinha consciência da estrutura da narrativa curta, que ele tinha uma maneira própria de construir os capítulos de romances e memórias (como unidades completas, embora com flexibilidade e submetidos a uma estrutura integradora) e que seus contos reunidos em *Insônia* não são pedaços de romances, projetos de romance, romances falhados, como queriam dois dos melhores críticos do contista (que, paradoxalmente, não lhe deixam de reconhecer o mérito ou a essência de contista):

(...) parece haver composto *Insônia* com as sobras emocionais de suas obras maiores. Aproveitou o bagaço de cana sobrado à moenda – mas nem por isso esse volume, quinto de sua bibliografia, é menos importante para aferição crítica. Ele confirma a órbita pessoal, a acidez da prosa, o método de composição baseado em algumas vivências sempre remoídas (PÓLVORA, 1975, 17).

(...) uma espécie de resíduo de materiais literários à espera dum contexto: as suas histórias mais pobres ficaram aí a aguardar que chegasse a hora de serem transfiguradas em romances, como principiou a suceder com “A Prisão de J. Carmo Gomes” e, provavelmente, “Luciana” e “Minsk” (CRISTÓVÃO, 1972, 152).

Mas o próprio Fernando Cristóvão (na obra citada) informa que a primeira tentativa literária de Graciliano foi um conto e que este tipo de narrativa serviu-lhe de fundamento para a construção da obra, estruturada a partir de elementos simples, os “capítulos-contos”, e que, portanto, é a partir do conto, tomado “como unidade fundamental, que deve ser estudada a estrutura de qualquer criação sua” (151). Cristóvão estabelece, de maneira percuciente, o modo como Graciliano compõe os capítulos-contos:

Poderemos, ao falar das obras de Graciliano, imaginar um mosaico em que as partes gozem duma relativa independência e evidenciem muito o papel desempenhado pela disposição e composição; mas não se dê a tal qualificativo o sinônimo de conjunto atomista de elementos simples, indiferentes entre si. Como na psicologia, seria mutilar a obra não compreender a significação global deste verdadeiro exemplo de *gestalt* literária (152-153).

O livro *Insônia* é composto por treze contos. Há, no livro, um sentido de unidade que vem da repetição de elementos ideológicos (tomado este termo em seu sentido mais genérico), técnicos e expressivos: a cosmovisão pessimista e crítica; o senso agônico dos protagonistas; um sentimento de desamparo (com graus, expressões e efeitos diversos) dos protagonistas; a repetição de idéias (em vários contos, idéias e até frases se repetem à exaustão); a visão interiorizada do real (em todos os contos, independente

do ângulo da narração, a relação de tensão entre mundo e personagem é mostrada a partir da perspectiva interna do personagem); a adoção de um máximo de intensidade concentrada em fiapos narrativos; a utilização do espaço como elemento significativo; da construção em abismo (sempre com grande funcionalidade); do uso de metonímias não apenas como efeito retórico, mas como figuração de grande força significativa; de figurações concretas, que dão materialidade às idéias; o recurso irônico (não apenas como efeito frasal: mas como expressão de efeitos avessos da existência). Mas, além destas afinidades genéricas, há as afinidades particulares: a convergência que agrupa os contos da seguinte maneira:

“Insônia”, “Paulo” e “O relógio do hospital”.

Nas três narrativas, há alguns elementos comuns que atravessam o texto: o fato de os contos serem narrados pelo personagem central, a oscilação entre consciência e delírio, uma sensação de imenso desconforto e a ciência dos personagens de que, passado aquele momento de duração incerta, retornarão ao estado de normalidade da vida. O mesmo ambiente (hospital) se faz presente em “Paulo” e “O relógio do hospital”; em “Insônia” e “O relógio do hospital”, os personagens centrais não têm nome e são solitários, sequer família têm; ainda, nestes contos, um objeto se apresenta de forma marcante e constante, com força de quase personagem: um relógio.

“Um ladrão”, “Luciana”, “Minsk”, “Dois dedos”, “Uma visita” e “Silveira Pereira.”

Nestes contos, embora em níveis diferentes e com procedimentos diferentes, os personagens centrais têm uma necessidade enorme de aprovação ou ao menos de reconhecimento do outro. A maior parte das ações e mentações dos protagonistas destas narrativas se desenvolve em função da expectativa que eles têm da resposta do outro.

No livro *Insônia*, ao menos três textos aproximam-se do universo kafkiano, pela atmosfera densa, de uma asfixia que vem de uma situação absurda, sem sentido: é “Insônia”, o primeiro conto do livro, “A testemunha” e “Um pobre-diabo”.

Grandes pintores, de da Vinci a Picasso, têm pintado várias versões de uma mesma obra, estudando diferentes combinações de luz, cor e disposição dos elementos no espaço. Cada uma delas é única, não se desvalorizando pela existência de outras versões. Diante dos contos “Dois dedos” (datado de 23/11/1935), “A testemunha” (datado de 08/08/1936) e “Um pobre-diabo” (datado de 13/03/1937), a primeira impressão é de se estar diante de fenômeno semelhante, ou seja, de textos que tratam de uma mesma temática, que utilizam um conjunto similar de elementos, e que, através de determinadas variações, chegam a três resultados únicos e bastante significativos. O fato de eles se terem sucedido em um curto espaço de tempo (menos de um ano e meio), reforça a hipótese do artista que, diante de uma temática que lhe é cara, a estuda e reestuda; a decisão de publicá-los é a prova de que ele os considerava, todos, produtos ímpares, únicos, relativamente acabados. A insistência no valor intrínseco de cada um é importante para evitar uma interpretação equívoca de que se trata de três esboços, ou de “três contos que valem por um”.

Nestes contos, o problema central que atravessa os textos é a relação dos protagonistas com o poder: mais especificamente com os Poderes Executivo, Judiciário e Legislativo (e o fato de a questão da relação com o poder se apresentar, em cada um destes contos, entre uma pessoa e um representante de um dos três poderes marca bem o interesse do autor em trabalhar a mesma questão; marca, também, a diferença de proposta de cada um, apesar das semelhanças de clima e tratamento). Em “A prisão de J. Carmo Gomes”, a questão das relações do indivíduo com o poder (mais especificamente com as forças políticas) também é central, mas há outros conflitos de

igual importância em cena, a relação se dá com mediações, gerando outros problemas, a perspectiva é diferente.

A questão do jogo de aparências (elemento axial em “Uma visita”) está presente em “O relógio do hospital”, “A prisão de J. Carmo Gomes”, “Dois dedos”, “Silveira Pereira”, “Luciana”, “Ciúmes”.

Literatura e experiência

A relação de tensão criança /adulto, presente em *Infância*, ecoa em “Luciana” e “Minsk”, às vezes repetindo até a mesma área semântica. A voz do avô (relatada em *Infância*) faz-se presente em “O relógio do hospital”. Também neste conto, o rito de iniciação sexual, relatado em *Infância*, é repetido. A experiência por que Graciliano passou no hospital é recriada em “Paulo”, “Insônia” e “O relógio do hospital”. A experiência de funcionário público é transfigurada em “Um pobre-diabo.” *Diálogo com outros livros do autor*

Literatura e literatura

O clima de pesadelo de *Angústia* está presente em “Insônia”, “O relógio do hospital”, “Paulo”, “A testemunha” e “Um pobre-diabo.” A relação criança/adulto, da maneira como está em *Vidas secas*, é recriada em “Luciana” e “Minsk”. A essência do capítulo “O soldado amarelo”, de *Vidas secas*, está em “Dois dedos”. A essência do sentido de propriedade, um dos eixos de *S. Bernardo*, é o fulcro de “A prisão de J. Carmo Gomes”.

Não é necessário dizer que estas relações não são de repetição. Ao contrário, elas abrem novas visões sobre os temas e idéias, amplificando, aprofundando e matizando determinadas matrizes da obra. Portanto, o livro *Insônia* não é um apêndice na obra de Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS:

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. 3ª ed., Rio: José Olympio, 1972.

PÓLVORA, Hélio. “Um aspecto de Graciliano Ramos”. In: PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio: Francisco Alves, 1975.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed. Rio: Record, 2003.

BIBLIOGRAFIA

Corpus

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 29ª ed. Rio: Record, 2003.

Outras obras do autor

RAMOS, Graciliano. *Dois dedos*. Rio: R.A. ,1945

_____. *Histórias incompletas*. Porto Alegre: Globo, 1946.

_____. *Insônia*. Rio: José Olympio, 1947.

_____. *Insônia*. (2ª edição, revista pelo autor) Rio: José Olympio, 1952.

_____. *Caetés*. 10ª ed., São Paulo: Martins, 1972.

_____. *São Bernardo*. 17ª ed., São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Angústia*. 14ª ed., São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Insônia*. 10ª ed., São Paulo: Livraria Martins, 1972.

_____. *Insônia*. (Edição crítica de Maria Pitombeira) São Paulo: Martins;
Brasília: INL, 1973.

_____. *Infância*. 11ª ed., São Paulo: Martins, 1976.

_____. *Memórias do cárcere*. 9ª ed., São Paulo: Martins, 1976, 2 v.

_____. *Viagem*. 10ª ed., Rio: Record, 1980.

_____. *Cartas*. 2ª ed., Rio: Record, 1981.

_____. *Vidas secas*. 58ª ed., Rio: Record, 1986.

_____. *Linhas tortas*. 14ª ed., Rio: Record, 1989.

_____. *Viventes das Alagoas*. 15ª ed., Rio: Record, 1992.

_____. *Alexandre e outros heróis*. 16ª ed., Rio: Record, 1978.

Geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura – história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In:

BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ATHAYDE, Felix. “O gesticulador”. In: *Revista Civilização Brasileira*. Ano III, nº 15.

Rio: Civilização Brasileira, 1967.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São

Paulo: Editora Unesp / Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio: Forense, 1981.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília:

Editora Universidade de Brasília, 1998.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*.

São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Rio: Editora 34, 2003.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos*. Rio: Organização Simões Editora, 1969.

BRAYNER, Sônia (org.) *Graciliano Ramos*. Rio: Civilização Brasileira, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio: Gradus, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- _____. *Tese e antítese*. 3ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio: Editora 34, 1992.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____ et alii. *A personagem de ficção*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARVALHO, Castelar de. *Ensaio graciliano*. Rio: Editora Rio, 1978.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*. São Paulo: Ática, 1983.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (org.). *A história contada*. Rio: Nova Fronteira, 1998.
- COELHO, Nely Novaes. “Solidão e luta em Graciliano”. In COUTINHO, Afrânio (dir.). *Graciliano Ramos*. Rio: Civilização Brasileira, 1977.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio: Paz e Terra, 1967.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. 3ª ed., Rio: José Olympio, 1972.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Ática, 1999.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. “Introdução à edição crítica de *Insônia*.” In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1973.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARBUGLIO, José Carlos et al. (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

- GARBUGLIO, Marinela Caruso. Bibliografia geral. In GARBUGLIO, José Carlos et alii (org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- GÉNETE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Rio: Paz e Terra, 1973.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio: Civilização Brasileira, vol. 1, 1999.
- HALL, Stuart. et al. *Da ideologia*. Rio: Zahar Editores, 1980.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. São Paulo, Hucitec, 1985
- LAFETÁ, João Luiz. “O porão do Manaus”: em: AGUIAR, Flávio, VASCONCELOS, Sandra Guardini e outros. *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã/Ángel Rama, 1977.
- LEITE, Lígia C. M. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 1989.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio: Serviço de Documentação do Min. de Educação e Saúde, 1952.
- LIMA, Luiz Costa. “O conto na modernidade brasileira”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.
- LIMA, Yêdda Dias; REIS, Zenir Campos. Catálogo de manuscritos do Arquivo Graciliano Ramos. São Paulo: EDUSP, 1992.
- LINS, Álvaro. “Valores e misérias das vidas secas”. In: LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio: Civilização Brasileira, 1963.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1992.
- LUKÁCS Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio, Civilização Brasileira, 1968.
- MAIA, Ana Luiza Montalvão. *O Contista Graciliano Ramos: A Introspecção como forma de perceber e dialogar com a realidade*. Brasília: UnB, 1993.
- MARTINS, Wilson. “Graciliano Ramos: O Cristo e o grande inquisidor”. In:
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*, vol. VIII. São Paulo: Martins/Edusp, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- PÓLVORA, Hélio. “Um aspecto de Graciliano Ramos”. In: PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio: Francisco Alves, 1975.
- RAMOS, Clara. *Cadeia*. Rio: José Olympio, 1992.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio: Difel, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- SANTOS, Wendel. “O delírio da forma”. In: WENDEL, Santos. *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SILVA, Antônio M. dos Santos. “As antecipações num conto de Graciliano Ramos”. In:
- D’ONOFRIO Salvatore et al. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória*. Rio: Padrão, 1987.