

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO

**NÃO HÁ AMANHÃ: O MAL-ESTAR EM TRÊS  
ROMANCES DE 30**



ARARAQUARA – S.P.

2022

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO

# **NÃO HÁ AMANHÃ: O MAL-ESTAR EM TRÊS ROMANCES DE 30**

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2022

F992n Furtado, Pedro Barbosa Rudge  
Não há amanhã: : o mal-estar em três romances de 30 / Pedro  
Barbosa Rudge Furtado. -- Araraquara, 2022  
314 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Romance de 30. 2. Mal-estar. 3. "Calunga". 4. "São Bernardo". 5.  
"O amanuense Belmiro". I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

PEDRO BARBOSA RUDGE FURTADO

# **NÃO HÁ AMANHÃ: O MAL-ESTAR EM TRÊS ROMANCES DE 30**

Data da defesa: 23 de maio de 2022

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e orientadora:** Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (UNESP)

---

**Membro titular:** Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (UNESP)

---

**Membro titular:** Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo (UFPR)

---

**Membro titular:** Prof. Dra. Sylvia Telarolli de Almeida Leite (UNESP)

---

**Membro titular:** Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (AFA)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Câmpus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

À minha família, sobretudo à minha mãe: mãe-coragem;

Aos meus amigos que, da melancolia ao júbilo, ofereceram amparo e alegria;

À Maria Célia pela diligência, pelo norte preciso, pela humanidade, pela amizade, pelo amparo relativo às coisas acadêmicas e da vida e por sempre considerar com ternura as minhas ideias mais absurdas desde a minha primeira Iniciação Científica, em 2011;

Aos seguintes professores que participaram, com puxões de orelha necessários, ensinamentos valiosos e elogios exagerados, da minha formação acadêmica: Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos, Prof. Dr. Luís Bueno, Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello, Profa. Dra. Juliana Santini, Profa. Dra. Sylvia Telarolli, Profa. Dra. Renata Junqueira, Profa. Dra. Márcia Zamboni, Profa. Dra. Maria de Lourdes Baldan, Prof. Dr. Antônio Donizete Pires, Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente, Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva, Prof. Dra. Carla Alexandra Ferreira e Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos (que esteja em paz);

Aos meus alunos de Críticas Literárias, nos anos de 2019 e 2020, pelo aprendizado recíproco e por me proporcionarem a certeza de que a docência universitária me enleva;

À Literatura, pela paixão – às vezes maníaca – que me move;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Qual seu padecer, desejaria Bernardo perguntar, qual a sua insônia, a sua dor mais forte?

Osman Lins (2007, p. 43).

## RESUMO

O objetivo da tese é investigar a representação do mal-estar em três romances brasileiros da década de 1930. São eles: *Calunga*, de Jorge de Lima, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, publicados, respectivamente, em 1935, 1934 e 1937. Essas três narrativas, além de outras do mesmo decênio, figuram a construção de personagens solitárias vivendo a aporia existencial. A falta de vislumbre do futuro é suscitada por dois afetos principais que são movimentados, amiúde, pela crise de angústia: a melancolia e a nostalgia. Eles são estudados, para além dos sentimentos derivados desses afetos (como a culpa e o ressentimento do melancólico e a fantasia e o passadismo do nostálgico), com base, sobretudo, em concepções psicanalíticas e filosóficas encontradas, principalmente, em “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud, *A tinta da melancolia*, de Jean Starobinski, entre outros. No que tange à análise interpretativa das narrativas, baseamo-nos, especialmente, na noção de crítica integradora de Antonio Candido, formulada em *Literatura e sociedade*, a fim de agregar, quando possível, tensões psicológicas, ontológicas e histórico-sociais irradiadas pelo texto. Em *Calunga*, o mal-estar é engendrado pelos conflitos psíquicos do protagonista civilizador em choque com a rede histórico-social e cultural do outro. Tanto em *São Bernardo* quanto n’*O amanuense Belmiro*, destacamos os antagonismos do mundo interior dos protagonistas em parcial contraste com os numerosos e importantes ensaios de crítica social sobre essas narrativas. No romance de Graciliano Ramos, mostramos como a autobiografia de Paulo Honório é construída pelo afeto melancólico e suas variações, em um infundável e doloroso processo de luto, negando, a si, a edificação do amanhã. No romance de Cyro dos Anjos, analisamos como a mente fantasista e nostálgica de Belmiro cria impasses insolúveis em relação à sua vivência, ou a falta dela, no tempo presente. A partir do exame da fortuna crítica dos três romances e do nosso embasamento teórico, apresentamos modulações diferentes da tristeza. Em comum, há sujeitos solitários que, segregados do corpo social, rejeitam o campo de possibilidades em um momento histórico de polarização política regido pelo novo, através do comunismo ou do fascismo.

**Palavras-chave:** Romance de 30. Mal-estar. *Calunga*. *São Bernardo*. *O amanuense Belmiro*.

## ABSTRACT

The objective of this thesis is to investigate the malaise representation on three Brazilian novels from the 1930's. These novels are: Jorge de Lima's *Calunga*, Graciliano Ramos' *São Bernardo* and Cyro dos Anjos' *O amanuense Belmiro*, respectively published in 1935, 1934 and 1937. These three narratives, and others from the same decade, figure the construction of lonely characters living an existential aporia. The lack of a glimpse towards the future is aroused by two main affects that are strongly inducted by the anguish manifestation: melancholy and nostalgia. They are studied, beyond the feelings diverted from these affects (like the melancholic's guilty and resentment and the nostalgic's fantasy and veneration of the past), based especially on psychoanalytical and philosophical conceptions observed, mainly, in Sigmund Freud's "Mourning and melancholia", Jean Starobinski's *A tinta da melancolia* among others. Regarding the interpretative analysis of the narratives, they are mainly supported by Antonio Candido's idea, in *Literatura e sociedade*, of an integrating criticism that aims to aggregate, when it is possible, ontological, social, historical and cultural tensions irradiated by the text. In *Calunga*, the malaise is engendered by the psychological conflicts of the civilizing protagonist in shock with the historical, social and cultural point of view of the other. In *São Bernardo* and in *O amanuense Belmiro*, the antagonisms of the inner world are highlighted in partial contrast with the numerous, and important, social critical essays on these narratives. In Graciliano Ramos' novel, it is indicated how Paulo Honório's autobiography is built by the melancholic affect and its variations on an endless and painful process of mourning, denying himself the edification of the future. In Cyro dos Anjos' novel, it is studied how Belmiro's fantasist and nostalgic mind creates irresolvable impasses related to his (lack of) actions in the present time. According to the exam of the critical fortune of the novels and to our theoretical framework, three different modulations of sadness are presented. In common, the main characters of the narratives are lonely individuals that, segregated from the social body, reject the scope of possibilities in a historical moment of political polarization dominated by the ideologies of the new on the account of the communism and the fascism.

**Keywords:** 1930's novel. Malaise. *Calunga*. *São Bernardo*. *O amanuense Belmiro*.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 VIESES CRÍTICOS, ESTRUTURAÇÃO DO SENTIMENTO DE FRACASSO EM 30 E AS FORMAS DO MAL-ESTAR</b> .....	22
1.1 Polarização política e crítica integradora.....	22
1.2 Formação e difusão do fracasso no romance de 30.....	30
1.3 A categoria do mal-estar como reunião dos afetos de desprazer e a forma romance.....	38
1.4 Formas de narrar o sujeito isolado .....	43
1.4.1 Narração do isolamento do outro.....	47
1.4.2 Narração do próprio isolamento pela melancolia e pela nostalgia.....	50
<b>2 A FORMAÇÃO DO MAL-ESTAR NO OLHAR AO EU, AO OUTRO E AO MUNDO EM CALUNGA</b> .....	57
2.1 Breve exame da fortuna crítica de <i>Calunga</i> .....	59
2.2 Perspectiva, história e tensões inaugurais do primeiro capítulo.....	63
2.3 Na fronteira com a ilha .....	70
2.4 O início do insulamento de Lula .....	74
2.5 O infamiliar Totô Canindé.....	81
2.6 A guinada ao outro.....	86
2.7 Um outro Messias .....	98
2.8 O fracasso de Lula e o seu sofrimento final.....	103
2.9 Um romance do olhar em direção ao eu, ao outro e ao mundo.....	114
<b>3 O AFETO MELANCÓLICO EM SÃO BERNARDO: A MANIA VITORIOSA, A ANGÚSTIA DESTRUTIVA E O FRACASSO NILISTA</b> .....	121
3.1 Breve exame da fortuna crítica de <i>São Bernardo</i> .....	123
3.2 O tempo do agora: capítulos perdidos .....	140
3.3 Sob o fluxo do tempo maníaco e do discurso vitorioso.....	145
3.4 A conquista do outro e a incipiente crise do eu .....	151
3.5 Tempo da angústia melancólica e da derrota.....	160
3.6 Paranoia: exacerbação da cólera e do ciúme.....	168
3.7 Paranoia e a destruição de si e do outro.....	175
3.8 Melancolia e niilismo: o tempo sem amanhã.....	186
3.9 Síntese melancólica.....	195

<b>4 O AMANUENSE BELMIRO: A BUSCA DO PRAZER NA FANTASIA, A RESISTÊNCIA AO HOJE E A TRISTEZA SOLITÁRIA ANUNCIADA</b> .....	205
4.1 Breve exame da fortuna crítica d' <i>O amanuense Belmiro</i> .....	206
4.2 A fuga do mal-estar persistente e os testes de realidade.....	220
4.3 O cotidiano e os dias festivos .....	225
4.4 Amigos .....	237
4.5 Universo diminuído e amor fantasioso.....	252
4.6 Narração de um passado desejado.....	263
4.7 Fim da fantasia: tristeza solitária .....	272
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	278
<b>Referências</b> .....	301

## INTRODUÇÃO

O tema da nossa tese é a representação do mal-estar – a melancolia, a nostalgia e outras emoções incluídas desses afetos – em três romances da década de 1930. São eles: *Calunga*, de Jorge de Lima, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, publicados em 1935, 1934 e 1937, respectivamente. Objetivamos mostrar como essas três narrativas são construídas e alimentadas por uma poética da tristeza que interdita a apreensão do futuro. “Poética” no sentido de haver propriedades temático-estruturais que permitem não só o cotejo entre os três textos, mas também a noção de que eles participam de um sistema narrativo, dentro das bases (mais ou menos flexíveis) literárias brasileiras da década de 1930, que ordenam a figuração do desalento. Inseridos em tal sistema, há modos peculiares de representação do mal-estar. Cada artista, portanto, estiliza – “faz a distinção [...] entre matéria e maneira [de contá-la]” (SONTAG, 2020, p. 35) – a composição do sofrimento.

No que se refere aos romances do *corpus*, esse sentimento é representado pela percepção, pela consciência do protagonista ou pelos indícios do mundo exterior (que fatalmente adentram a consciência) difundidas pela narrativa, de aporia existencial. Alguns críticos, como Antonio Candido (1989), João Luiz Lafetá (2000), Luís Bueno (2015), Tânia Pellegrini (2018) e Luís Augusto Fischer (2021), notaram a presença maciça do mal-estar no romance de 30. O último deles, por exemplo, afirma que, em tal período, “há muita lamentação de tipo melancólico” (FISCHER, 2021, p. 382-3). No entanto, eles concentram-se em outros pontos e apenas constataam a profunda tristeza. Já no nosso caso, buscamos analisar e interpretar as obras, que apresentam formas literárias e conteúdos bastante distintos, fazendo uso de uma hermenêutica do pormenor – sem, obviamente, violar os limites de significação da narrativa – e, *a priori*, interna dos textos.

Embora o conceito de forma literária seja, algumas vezes, dado por entendido ou, ao contrário, assaz debatido, a depender do trabalho, o uso que fazemos dele é bastante amplo, aproximando-se das noções estruturalistas e psicossociais que podem ser condensadas no pensamento, de verve luckasiana, de Antonio Candido (1967, p. 5). Ele vê os “fatores sociais e psíquicos” como os eixos que organizam o discurso da narrativa, ou, nas suas palavras, “como agentes da estrutura”. Forma e estrutura, assim, apresentam significados correlatos ao constituírem o conteúdo, a mensagem. As

mensagens da prosa só existem em conjunção com uma determinada maneira de transmiti-las. Dada essa correlação e a dubiedade, a abertura imanente da manifestação linguística na literatura e a sua representação do mundo, procuramos, na tese, examinar as tensões psicológicas, ontológicas e sócio-históricas que edificam – que formam – o mal-estar.

Todavia, há um ponto crucial da história da crítica literária brasileira a ser destacado, uma vez que ele entra em contato direto com os romances do *corpus* e a sua fortuna crítica, elucidando a nossa predileção por uma hermenêutica das emoções. Na década de 1930, a crítica política de esquerda, como veremos, procurou destacar os conflitos sociais das obras. Nas décadas seguintes, principalmente as de 1950, 1960 e 1970, como mostram Luiz Carlos Jackson e Alejandro Blanco (2014, p. 167), “a crítica literária aproximou-se da sociologia” e foi consubstanciada por “uma clara resistência da tradição crítica progressista que passou a liderar o rumo das discussões culturais no país” (OSAKABE, 2004, p. 81).

Tais fatos auxiliaram a tornar majoritário e recorrente o expediente de assinalar as tensões sociais da narrativa no fazer crítico nacional. Tanto a ideia, difundida no decênio de 30, de que muitos romances produzidos no período tinham tons documentais<sup>1</sup>, quanto o grande número de ensaios de cunho marxista – criando uma certa tradição crítica brasileira de tal orientação que permanece forte – promoveram a hegemonia da leitura social na recepção crítica das narrativas do nosso *corpus*, mormente em *São Bernardo* e n’*O amanuense Belmiro*. Nos dois casos, o nosso estudo mais profundo dos conflitos psicológicos e ontológicos<sup>2</sup> tem a ver com as já consolidadas interpretações sócio-históricas. De qualquer modo, a investigação anterior dessas duas direções – da interpretação do ser e do mundo – conflui no reconhecimento de miradas que interditam o vislumbre do futuro.

Nas primeiras linhas de *História do futuro*, o filósofo francês George Minois (2016, p. 1) diz que predizer é parte constituinte e estrutural da existência humana. Os atos do presente estão relacionados, fatalmente, ao que se espera do amanhã; isto é, apesar de ele ser desconhecido e poder movimentar-se ao sabor do imponderável, os

---

<sup>1</sup> Dois trabalhos críticos acentuam os tons documentais de alguns romances de 30: *O romance de 30*, publicado em 1969 por Adonias Filho, e a obra homônima, *O romance de 30*, de José Hildebrando Dacanal, lançado em 1982. Analisamos mais detidamente os aspectos valorativos, incluindo os documentais, das narrativas do decênio em questão no artigo “Ideologia, documento, permanência e anti-modismo: os termos valorativos do romance de 30” (2019).

<sup>2</sup> Ontologia é aqui entendida do ponto de vista heideggeriano como a busca da compreensão geral do ser e dos “diversos modo possíveis” (HEIDEGGER, 2005, p. 34) da existência. Essa procura finca-se, pode-se dizer, nas emoções universalizantes que edificam o sujeito.

indícios do agora “são apostas ou estimativas” ou, ainda, modos de arquitetar o futuro – esse tempo existente tão somente em nossas projeções, pois, como destaca Santo Agostinho (2017, p. 253), há o entrelace do tempo tripartido no presente: “a memória presente do passado, a visão presente do presente, a expectativa presente do futuro”.

Arquitetar o futuro, a depender das circunstâncias pessoais, sociais, históricas e culturais, pode trazer sentimentos eufóricos ou disfóricos – ambos também prospectivos – mas, ainda que a reflexão esteja envolta por uma atmosfera de expectativa positiva, de esperança, vontade e/ou curiosidade, parece haver uma imanente marca de inquietação, uma “vertigem do possível” (ROUDINESCO, 2019, p. 20) angustiante nesse pensar. A angústia – o medo do que vem – pode se tornar desespero. O desespero engloba a estrutura sentimental ontológica da noção de amanhã em que o estranho habita. Por mais que o futuro seja elaborado, a imprevisibilidade é inerente a ele. Imprevisibilidade, no entanto, dentro do campo da possibilidade. Para Franco Berardi (2019, p. 80), a possibilidade é, em si, “a dimensão do futuro”.

A concepção acerca da direção do futuro é, então, exasperante, esperançosa e/ou dual, sendo que tais emoções estão tensionadas no ser. É possível dizer que a forma de se pensar sobre o porvir – e sobre outras medidas temporais – associa-se, em maior ou menor grau, ao estado de coisas da História. O tempo mítico, o tempo da repetição, em que o homem estava inserido “num contexto mental marcado pela estabilidade e pela regularidade das condições de vida” (JASMIN, 2013, p. 392), deu lugar ao tempo do progresso científico – esse período indefinido de aperfeiçoamento do mundo – embora aos poucos e muito descompassadamente em termos geográficos. No século XVIII, especialmente na Europa, cristalizou-se a ideia do amanhã não apenas como novidade radical, mas também como a promessa de um mundo melhor na esteira da “mudança em direção a uma civilização superior” (JASMIN, 2013, p. 393). Ao mesmo tempo, o passado, o retrógrado, era preterido.

Entretanto, a convicção, sedimentada no positivismo, de que as tensões históricas estão em constante distensionamento, apontando para o porvir promissor, foi devidamente colocada em xeque pela historiografia. Como diz Alfredo Bosi (1992, p. 32), “a cronologia, que reparte e mede a aventura da vida e da História em unidades seriadas, é insatisfatória para penetrar e compreender as esferas simultâneas da existência social”. Dessa forma, investigar narrativas do decênio de 30, período de florescimento do romance regionalista – sobretudo do Nordeste, não nos esquecendo, obviamente, do Sul e do Norte – pautado na visão de mundo do literato habitante do

território representado, desloca o panorama do tempo da existência social do centro econômico (São Paulo e Rio de Janeiro) para regiões atrasadas do nosso país, segundo a perspectiva progressista-civilizatória.

Há duplo deslocamento se levarmos em conta que, nas capitais dos centros econômicos brasileiros dos primeiros decênios do século XX, havia o prolongamento da “euforia da passagem do regime monárquico ao republicano”, como diz Ettore Finazzi-Agrò (2013, p. 30) ao realçar o incipiente sentimento de independência política, artística e cultural em relação ao resto do mundo. Daí a necessidade do exame de um outro tempo social e ontológico, entre tantos outros, existentes na profunda heterogeneidade descompassada do nosso complexo fluxo histórico.

A figuração do atraso – ou do descompasso – adquire ares, muitas vezes, de grave denúncia social, amplificada pelo ambiente político de acirramento da polarização ideológica. Enquanto alguns escritores e críticos da esquerda dos anos de 1930, como dissemos, impunham a clara representação da injustiça social, alguns de direita, dialogicamente, desejavam criar obras cujo conflito primordial era o do ser, não derivado da história, da política, da cultura. Essa distinção estritamente dualista, no entanto, não comporta o alto nível de densidade de algumas narrativas daquele decênio, como veremos na análise das obras do *corpus* da tese.

Segundo Antonio Candido (1989, p. 143), em “Literatura e subdesenvolvimento”, parte da composição literária de 30 constatou, antes dos ensaios de interpretação do país, o atraso econômico, social e cultural do Brasil. Se havia subdesenvolvimento nas áreas centrais do território – apesar do entusiasmo ingênuo de alguns – em comparação com as potências mundiais, ele era ainda mais flagrante nas áreas marginalizadas. O tempo peculiar a essas áreas entra na perspectiva do tempo histórico do país, inserido, por si, no tempo quase global do desenvolvimento técnico. A figuração literária do atraso de 30 simboliza a cisão com a expectativa do tempo do progresso, a sua espera e o seu fracasso, às vezes mais social, às vezes mais subjetivo, da própria implementação do novo.

Nessa direção, deparamo-nos amiúde com uma sensação quase generalizada, na literatura brasileira daquela época, de que se destitui do futuro, ao fim e ao cabo das narrativas, o seu aspecto curioso ou atrativo. Ao contrário, há a figuração da própria falta de expectativa ou mesmo da interdição do porvir. A sua interdição ocorre tanto com o sentimento de haver vida apenas quando olhamos fantasmagoricamente o objeto do passado na prostração melancólica do presente, na percepção do passado glorioso, ou

modelado psiquicamente para ser assim concebido, na saudade nostálgica, quanto no profundo ceticismo relativo ao amanhã. Antes da derrota final, no entanto, há vida, há modos de tentar reconstruir o Eros, depois de alguns revezes, pela angústia, ou há até mesmo a mania, a euforia na ânsia de reprimir e de negar a tristeza profunda.

Essas emoções conflitavam, naquele decênio, com a possibilidade de um amanhã no mundo exterior, uma vez que os anseios políticos da época foram tracejados pelos espíritos utópicos e revolucionários do comunismo e do fascismo. Os três romances do nosso *corpus*, privilegiando, de modos diferentes, a narração e o ponto de vista do mundo interior dos protagonistas, geram, na monotonia e no olhar embotado do eu, o caráter paradoxal da personagem principal prostrada diante de uma rede ideológica que ambiciona o amanhã. As mentalidades que diferem daquelas dos protagonistas são normalmente representadas pelo outro.

Entendemos a categoria do outro não só como detentora das características que se contrapõem ao eu, mas, acima disso, daquilo que possui o que é infamiliar (conceito freudiano) na constituição subjetiva; isto é, os atributos que parecem ser tão somente do outro são recalcados e/ou desejados pelo eu no processo de identificação imanente, pelo qual o psiquismo passa, com o mundo exterior. Nas palavras de Sigmund Freud (2011, p. 64), em “O inconsciente”, “nós atribuímos, a cada outro indivíduo, nossa própria constituição e também nossa consciência”. O problema, central nos estudos do psicanalista vienense, dá-se na inconsciência da formação psíquica em contato com a alteridade. Isto é, nem tudo que insistimos em rejeitar ou ambicionar do outro faz ou não parte da nossa própria constituição. A tomada de consciência, total ou incipiente, do outro no eu, e a dramaticidade dessa relação ambivalente, contribui na construção do mal-estar dos protagonistas dos romances estudados na tese. Sucintamente, apresentamos os livros:

1) *Calunga*, de Jorge de Lima: lançado em 1935, apresenta, na voz em terceira pessoa e em uma espécie de forma denunciadora neonaturalista (que chamamos de naturalismo existencial) de representação da realidade – embora, deslocando o veio realístico, a obra seja traspassada, também, pela estrutura de figuração mítica – o fito de Lula. O protagonista e, em quase toda a narrativa, focalizador, procura desenvolver tecnologicamente a inóspita ilha de Santa Luzia, à qual retorna depois de anos vivendo em um local não especificado ao Sul. Constrói-se, assim, o antagonismo entre o tempo histórico do progresso, simbolizado por Lula, e o tempo circular-mítico, expressado pelo outro, pelo espaço, enfim, pela terra em si que resiste à modernização. O texto, na

sua multivalência, faz irromper diversas camadas conflitivas, originadas e entrecruzadas sobretudo pelos embates psicológico-identitários do protagonista com o outro, especialmente com o infamiliar Toto Canindé, e os histórico-sociais e culturais, constituídos pelo autoritarismo velado de Lula que, solitariamente ilustrado, não consegue alterar o *modus vivendi* da população bárbara da ilha; ao contrário, ele próprio barbariza-se paulatinamente. A sua pulsão de vida, constatada no começo da história, decai radicalmente até o momento da decisão de matar-se.

2) *São Bernardo*, de Graciliano Ramos: nesse canônico romance, publicado em 1934, com extensa e parcialmente variada fortuna crítica, testemunhamos o sofrimento insistente de Paulo Honório relativo, sobretudo, às marcas da morte de Madalena, sua esposa. Essas marcas, no entanto, são ignoradas na temporalidade da narração dos relatos de suas diversas vitórias entre os capítulos três e doze. O afã de escrita precisa e geométrica do protagonista contrasta, em outros trechos, com o ritmo subjetivo da culpa ao recordar o falecimento de Madalena. Os capítulos prospectivos – que anunciam o futuro da história – do presente da escrita autobiográfica (os dois primeiros e o décimo nono) projetam e motivam a composição das ruínas de Honório. Assim, enquanto acompanhamos, a partir do capítulo vinte, a deterioração psíquica da personagem através da exacerbação doentia da sua perda de realidade, mediante a intensificação do delírio de inferioridade, da paranoia persecutória, do ciúme, da cólera etc, sabemos, de antemão, de acordo com a prospecção e a alusão iterativa a imagens e sons – o pio da coruja, a sala como paisagem de solidão – da morte do seu objeto de amor. No fim do romance, vemos uma personagem niilista e melancólica. O futuro não mais importa nem deve existir, pois não há elaboração de luto que consiga religar o Eros de Paulo. Desse romance analisado e interpretado muitas vezes como social, procuramos, em diálogo com as hermenêuticas marxistas, realçar a valência psicológica e ontológica de *São Bernardo*.

3) *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos: publicado em 1937, o romance do mineiro Cyro dos Anjos forma-se por meio da estrutura organizacional do diário. Ao sermos conduzidos pela cadência da escrita fragmentada de Belmiro, deparamo-nos com uma proposta nostalgicamente consciente do protagonista: relatar o seu passado em Vila Caraíbas; ou melhor, fantasiar, como tentativa de autoproteção do eu diante de um presente medíocre como amanuense em Belo Horizonte, não só o outrora, mas, especialmente, o espaço da mocidade. Assim, ele idealiza amores míticos e interpreta a realidade, se não de modo anacrônico, de acordo com a sua lógica interna devaneadora.



A perda dos indícios do real – nunca completada – engendra o impasse central de Belmiro que, buscando fugir do presente e ideando o passado, vive fora do tempo. Todavia, no meio do enredamento escapista, há o agora que é, inelutavelmente, presente, afastando a personagem do passado pretensamente edênico e de outros impulsos evasivos. A exacerbação da vivência fora do tempo cria, então, uma narrativa em que é construída a solidão do protagonista. Enquanto os amigos de Belmiro alimentam-se dos acontecimentos do presente – seja da política, das “moças em flor”, dos empregos etc – o amanuense fabrica, conscientemente, tramas patéticas e fictícias. Delas, ninguém mais participa. E, quando os testes de realidade o demovem da fantasia, não há quase vínculos reais nem fictícios com o outro.

A fim de atingirmos o objetivo de analisar as camadas das narrativas que forjam os afetos do desprazer e, por conseguinte, o encerramento do amanhã, empregamos o que Antonio Candido (1967, p. 7) denomina, em *Literatura e sociedade*, crítica integradora. No nosso caso, ela é fundamentada, principalmente, na exploração psicanalítica e filosófica do tema do mal-estar. Destacamos, nessa linha, as seguintes obras e textos que lidam com a tristeza solitária, fulcral e basilar nos três romances: “Luto e melancolia” (2019), de Sigmund Freud, *A melancolia diante do espelho* (2014) e *A tinta da melancolia* (2015), ambos de Jean Starobinski, além de *Riso e melancolia* (2007), de Sérgio Paulo Rouanet, entre outros.

No primeiro capítulo, arregimentamos as balizas teóricas da tese. Ademais, mobilizamos e justificamos a nossa hipótese – de que os três romances do *corpus* constroem-se sustentados pelo mal-estar – a partir dos parâmetros de conhecimento que a guia e a elucida. No primeiro item do capítulo inicial, discutimos como, na polarização política do decênio de 30, foram compostos romances que não se limitaram aos dois elementos constituintes da forma e do conteúdo das narrativas, ou seja, romances psicológicos do monólogo interior de direita e sociais neonaturalistas de esquerda. Quanto ao estudo da polarização ideológica, apoiamo-nos, especialmente, em Luís Bueno (2015), em *Uma história do romance de 30* (2015) e Sérgio Miceli, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (2001).

Mas a polarização não explica todo o romance de 30. Assim, há narrativas que imbricam tensões histórico-sociais e ontológicas, indo de encontro à comunicação urgente de preceitos políticos. Portanto, necessitamos de uma linha de interpretação que consiga apreender tais embates. Reafirmamos o nosso afã de incorporar diferentes exegeses à investigação da narrativa que as demanda, na esfera do psicológico e do

social, por meio de críticos literários que versam, direta ou indiretamente, sobre modos de integrar hermenêuticas distintas que se baseiam, em princípio, na exploração da estrutura como rede de formulação dos significados da obra.

Sobre o assunto, que debatemos também no primeiro capítulo, já destacamos o papel imprescindível de Antonio Candido. Além dele, dispomos das ideias de Alfredo Bosi, em “A interpretação da obra literária” (2003), acerca do seu método exegético que mescla interpretações do sujeito e da história, do marxista-freudista Terry Eagleton, em *Teoria da literatura* (2006) e de Fredric Jameson, em *O inconsciente político* (1992), para quem interpretações outras, que não a histórica-social, são laterais na compreensão da tensão-chave do texto literário.

A análise por meio de métodos psicanalíticos, colocada em prática cautelosa e eventualmente por Antonio Candido e Alfredo Bosi, por exemplo, é relevante no nosso trabalho ao organizar a base das estruturas de sofrimento do indivíduo. Em termos temáticos, apesar dos fins bastante diferentes, a psicanálise aproxima-se de temas candentes da filosofia, como a melancolia, a angústia, o desamparo, de alguma forma de saudade, que se relacionam com a ausência, ou a antecipação da ausência, do outro. Mediante tais cotejos, decidimos usar a palavra “mal-estar” com o propósito de caracterizar o desprazer geral do sujeito, tanto em termos espaciais quanto temporais (subjetivos ou sociais), como Christian Dunker, em *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (2015), afirma ser depreendido do uso de tal palavra por Sigmund Freud.

Antes, no entanto, de reunirmos os sintomas do sofrimento no conceito de mal-estar, relacionamos alguns motivos sociais, individuais e artísticos que promoveram, mesmo que de modo oblíquo, o sentimento de futuro frustrado em muitos de nossos literatos. As causas cruzam-se umas com as outras: ao mesmo tempo que o *boom* editorial dos anos 30 garantiu a expansão do olhar sobre culturas brasileiras relegadas, iniciou-se o estabelecimento da noção de país atrasado (CANDIDO, 1989). Associamos tal noção a emoções também individuais dos autores. Como aponta Sérgio Miceli (2001), grande parte dos artistas que representam personagens fracassadas sofreu a perda de poder econômico e/ou simbólico. Pode-se dizer que a personagem fracassada simboliza o sentimento quase geral de ceticismo ou mesmo de tragicidade sobre o porvir, que é amiúde representado pelas emoções desprazerosas.

É vital, portanto, não apenas diagnosticar a presença do mal-estar, mas compreender como ele é figurado na malha narrativa dos textos. Dedicamos o item final do primeiro capítulo para salientar, a partir de ideias de Georg Lukács, em “Nostalgia e

forma: Charles-Louis Philippe” (2017), de Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (2016), entre outros, de que maneira o próprio gênero romanesco tende a representar, sendo um veículo de sondagem dos movimentos mentais, o indivíduo solitário, principalmente por meio da categoria da narrativa do tempo, que é fulcral na sensação do outro ausente.

Com base em tal ponto de partida, desenvolvemos reflexões a respeito das diferentes formas de representação da melancolia e da nostalgia – além de conceituarmos brevemente essas duas formas de tristeza – ao nos sustentarmos nas soluções técnicas próprias dos romances do nosso *corpus*, mas com a intenção, também, de que esses entendimentos porventura sirvam para fundamentar, pelo menos parcialmente, estudos sobre a composição do mal-estar na literatura.

A parte analítico-interpretativa da tese inicia-se no segundo capítulo, chamado “A formação do mal-estar no olhar ao eu, ao outro e ao mundo em *Calunga*”, em que estudamos esse romance de Jorge de Lima. Relativamente à fortuna crítica dessa narrativa, auxilia-nos na nossa análise “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima” (2002), de William Cereja, *Mar alto: travessia pelo romance Calunga de Jorge Lima* (2009), composto por ensaios de Lúcia Sá Rebello e Simone Cavalcante, “Posfácio” (2014), de Luís Bueno, contido na edição mais recente de *Calunga*, entre outros.

Para além desses ensaios, baseamo-nos, no que concerne às latentes tensões mítico-religiosas de tal romance, sobretudo nas ideias de Northop Frye em *Anatomia da crítica* (2013). Já nas relações socioculturais, alicerçamos a interpretação dos antagonismos entre civilização e barbárie nas reflexões de Sigmund Freud, em “O mal-estar na cultura” (2020) e de Francis Wolff, em “Quem é bárbaro?” (2004). As teorias pulsionais de Freud, especialmente em *As pulsões e seus destinos* (2019), e o seu conceito de infamiliaridade, contido em “O infamiliar” (2019), amparam a compreensão do subtexto psíquico-emocional da narrativa, imprescindível na queda paulatina de Lula.

O terceiro capítulo da tese, o segundo analítico-interpretativo, chamado “O afeto melancólico em *São Bernardo*: a mania vitoriosa, a angústia destrutiva e o fracasso niilista”, investiga a construção do complexo afetivo de Paulo Honório que engendra a sua melancolia, presente, de forma subterrânea ou manifesta, em toda a narrativa. Selecionamos alguns estudos relevantes, da enorme fortuna crítica do romance, com o

intuito de constatar os vieses de leitura da obra. Tais textos integram o nosso estudo para nos aproximarmos ou nos distanciarmos de suas visões.

Da crítica social, preponderante nos ensaios sobre *São Bernardo*, na qual avaliamos haver algum exagero na determinação da estrutura social sobre a estrutura psíquica de Paulo Honório, destacamos *Ficção e confissão* (2012), de Antonio Candido, “O mundo à revelia” (2004), de João Luiz Lafetá (2004), entre outros. Da crítica que diverge da social, sobressaem os ensaios contidos em *Estruturas* (2003), de Rui Mourão (2003) e *O livro agreste* (2005), de Abel Barros Baptista (2005). A homologia entre o psiquismo de Paulo Honório e o seu processo de reificação não dá conta de explicar o seu complexo emocional. Assim, afirma-se ser fundamental verificar como é erigido o sofrimento que o leva ao insulamento melancólico.

Em adição às correspondências traçadas entre a figuração do objeto de amor ausente e os modos como o ser melancólico comporta-se – lamentando-se, culpando-se, ressentindo-se etc – a partir dos já citados teóricos da melancolia, há textos relevantes acerca dos estudos de outros sentimentos. Eles abarcam o irrompimento de uma espécie de emergência de paranoia persecutória no protagonista, provocada pela angústia e provocando-a, do delírio de inferioridade, dos ciúmes e do niilismo final, são: “Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade” (2019), de Sigmund Freud, *O seminário, livro 10: a angústia* (2005), de Jacques Lacan e *A vontade de poder* (2008), de Friedrich Nietzsche.

O quarto capítulo, o terceiro analítico-interpretativo, chamado “*O amanuense Belmiro*: a busca do prazer na fantasia, a resistência ao hoje e a tristeza solitária anunciada”, sonda os modos de representação do impasse psíquico-estrutural de Belmiro – a fantasia – que o torna um ser triste e solitário, mormente nos momentos da ausência dos amigos, nos dias letárgicos no emprego e nos intervalos do devaneio. Da crítica de veio social, predominante também n’*O amanuense Belmiro* e modulada de diferentes formas, destacam-se como suporte para elaboração do nosso estudo: “Estratégia” (2017), de Antonio Candido, “Sobre *O amanuense Belmiro*” (2008), de Roberto Schwarz e “II: Cyro dos Anjos” (2015), de Luís Bueno, entre outros. Dos ensaios não concentrados no exame do significado social da narrativa, há os relevantes *A vida como literatura: O amanuense Belmiro* (2006), de Silviano Santiago e “Um romance reticente” (2006), de Alcir Pécora.

No que tange ao exame do psiquismo de Belmiro que se evade do presente – em direção ao prazer no mito e/ou ao passado mitificado – e alicerça uma certa noção de

perda momentânea de realidade, havendo uma intermitente tomada de consciência do delírio a cada novo teste de realidade, fazemos uso de ideias de Sigmund Freud em “O poeta e o fantasiar” (2018) e em “A perda de realidade na neurose e na psicose” (2019). À perda de realidade e à disjunção com o agora, liga-se a nostalgia, uma emoção do espaço inventado do prazer.

Nas considerações finais, cotejamos os diferentes modos de edificação do mal-estar nos três romances do nosso *corpus* a partir da relação da nossa literatura eminentemente interessada com o realismo que a alicerça e a sua entrada no cerne do sujeito. Ao investigarmos as semelhanças e diferenças formais na edificação da solidão – e no fim da pulsão de vida – dessas personagens, observamos como elas estão tragicamente segregadas do tecido social.

A noção de trágico, aliás, auxilia-nos na identificação da dimensão do mal-estar não só nesses romances como em outros do mesmo período em que apontamos, brevemente, a prevalência da dor. Indicamos, então, as valências desse mal-estar que se espalhou como uma metástase pela nossa produção romanesca, antitética à anterior literatura de caldo cultural eufórico. O romance de 30, portanto, cria uma nova vertente da nossa história literária ao incorporar a ela a tragicidade, a melancolia, o ceticismo etc, ao erigir, enfim, uma poética do mal-estar que atesta a interrupção do olhar sobre o amanhã.

A descrença no futuro, a falta de desejo, desliga o ser do mundo, tornando-o indiferente e estranho aos outros, a si, e à História que não o acolhem. Flanemos, pacientemente como os gênios melancólicos, pelas representações do mal-estar no momento em que foi descoberto, *a priori* pelos clarividentes literatos dos anos 30, que, em partes do nosso país, conjeturar o futuro pode converter-se em angústia. Dessa vertigem do possível, o olhar para o amanhã torna-se dramaticamente inconcebível pela impossibilidade de planejá-lo favoravelmente.

# 1 VIESES CRÍTICOS, ESTRUTURAÇÃO DO SENTIMENTO DE FRACASSO EM 30 E AS FORMAS DO MAL-ESTAR

## 1.1 Polarização política e crítica integradora

A polarização política dos anos de 30 foi esmiuçada por grandes estudiosos, a destacar Sérgio Miceli (2001; 2018) e Luís Bueno (2015). Em escritos anteriores, como na nossa dissertação (FURTADO, 2017) e em alguns artigos publicados, procuramos, também, evidenciar o que tais conflitos ideológicos causaram tanto no processo de composição literária quanto no de recepção crítica.

No que tange à elaboração artística, alguns literatos viam-se a serviço de uma certa posição política, como nos casos de Pagu e Jorge Amado, à esquerda, e de Otávio de Faria e Plínio Salgado, à direita. Grande parte da crítica da época não diferia muito de tal esquema ideológico, demandando dos autores de esquerda romances representantes do chão social, enquanto dos de direita esperavam-se narrativas tensionadas introspectivamente, secundarizando os embates sociais. Como dissemos, a visada da crítica de primeira hora era miúde política, procurando estabelecer homologia entre a visão de mundo do autor e a figurada nas obras (FURTADO, 2019, p. 71).

A falta de combinação – ou a falta de atenção crítica ao não ver a combinação – de narrativa social e intimista não foi urdida por meio, tão somente, dos intelectuais que se debruçaram sobre a prosa de 30. Ela foi sedimentada, também, após a crítica ideológica daquele decênio. Afrânio Coutinho (1997, p. 264, grifo nosso), no quinto volume de *A literatura no Brasil*, lançado em 1955, assinala que, oriundas do Romantismo, principalmente de José de Alencar, formam-se duas linhas “*que correm paralelas* [...] constituindo as duas tradições bem nítidas da ficção brasileira”; em ambas, a preocupação central é o homem. Coutinho (1997, p. 264) as diferencia:

1) de um lado, o homem em relação com o quadro em que se situa, a terra, o meio; é a corrente regionalista ou regional na qual, em sua maioria, o homem é visto em conflito ou tragado pela terra e seus elementos, uma terra hostil, violenta, superior às suas forças.

2) do outro lado, o homem diante de si mesmo e dos outros homens, constituindo a corrente psicológica e de análise de costumes, preocupada com os problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma visão da personalidade e da vida humana.

Se foi no eixo formativo do Romantismo que se iniciaram as duas correntes inconciliáveis, em 30 não é apenas mantida essa organização de forma/conteúdo, como ela é também agravada pelo tratamento ideológico das obras. Potencializa-se, dessa maneira, a ideia de disposições que correm paralelas, não dialeticamente integradas.

A exacerbação de pensamentos anticomplementares é motivada, no campo da política, pela compreensão do insucesso da democracia liberal – o sistema político de possível incorporação do contraditório – conjuntamente com o crescimento do dissídio entre esquerda comunista e direita fascista, que foram sentidos em todo o ocidente. O crítico literário italiano Alfonso Berardinelli (2016, p.48), acerca da polarização na Europa, afirma que, em tal decênio, “parecia impossível a todo e qualquer intelectual fugir da política.” Esse era o *zeitgeist* também na América do Sul. Segundo Sergio Miceli (2018, p. 11-12),

nenhuma iniciativa intelectual, nem mesmo aquela dotada de lastro financeira a fundo perdido, como no caso da *SUR*, foi capaz de se esquivar das peijas em torno do controle ideológico dos grupos dirigentes, tampouco dos desafios de arbitragem inerentes à competição pela autoridade cultural.

Entretanto, no que tange à representação literária nacional, e ao empenho de alguns artistas em trabalharem nas fronteiras do sentido, essas tendências de edificação coesa de certa cosmovisão são mantidas? Sim e não, a depender do romance. O que se sabe, como Alfredo Bosi (2015, p. 18) destacou em texto publicado na revista *Teresa*, é que parte da crítica atual acerca do romance de 30 está atenta às diversas faces – e às suas imbricações – colocadas em jogo pelas formas e mensagens de alguns objetos interpretados. Arrolamos, a seguir, considerações de relevantes críticos que, entre o modo como a mensagem é vazada e a predileção crítica deles, jogam luz sobre o estudo coerente da malha literária, respeitando as valências por ela irradiadas, o que buscamos no nosso trabalho analítico-interpretativo.

Procuramos levar a cabo a proposta de Antonio Candido (1967, p. 4), centrada na ideia de que a narrativa, em sua imanência, é linguagem; no entanto, essa linguagem, quando analisada em seu pormenor, medeia tensões de diversas ordens. Segundo ele, uma

crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 1967, p. 7).

Se Antonio Candido, em grande parte de seus ensaios, promove uma exegese marxista dos textos literários, ele não desconsidera as tensões ontológicas, incluídas ou não em um processo sócio-histórico a que elas podem estar subordinadas. Em muitos estudos sobre a lírica, por exemplo, ele demonstra ter “uma compreensão por assim dizer filosófica da poesia” (PIRES, 2010, p. 116). No ensaio “Poesia e ficção autobiográfica”, Cleusa Rios Pinheiro Passos (2019, p. 71) indica “o apuro da opção crítica [de Candido] que, sem mencionar nenhum viés teórico explícito, não abre mão de conhecimentos diversos que incluem reflexões de Freud”. O veio psicanalítico de Candido, por fim, também é encontrado no estudo sobre *Angústia*, de Graciliano Ramos, quando o crítico encontra na sexualidade reprimida de Luís da Silva parcela vital na formação de uma consciência estrangulada (FURTADO, 2017, p. 76).

Tal lição acerca de uma interpretação ampla do texto literário, por meio de uma leitura atenta dele, pode ser encontrada em ensaios sobre hermenêutica. Como explicita Alfredo Bosi (2003, p. 476-7), a “compreensão do texto não impõe critérios explicativos absolutos e excludentes”, afirmando, ainda, que os caminhos interpretativos passíveis de escolha, no século XXI, “seriam de uma dispersão desnordeante.” Nesse momento de pulverização de visadas sobre a arte, cabe ao crítico eleger aquela – ou aquelas – ensejada pela forma/conteúdo da narrativa.

Se os nossos romances oferecem diversas camadas indicativas de conflito, isto é, se a multivalência deles nos leva a vê-los por ângulos aparentemente divergentes, cabe a nós desmontar o tom aporético dessas visadas, conciliando-as – quando possível, pois muitas vezes o texto desencadeia, mas não nos dá a chave de alinhamento dos embates – na tensão do íntimo e do histórico-social. Isto é, as contribuições ao nosso estudo podem provir tanto de assuntos do eu, aproveitando-se, principalmente, dos subsídios teóricos da psicanálise e da filosofia, quanto do mundo, especialmente de vieses marxistas/dialéticos, esses muito mais sedimentados e recorrentes na crítica brasileira.

É fulcral ressaltar que esses vieses não são compartimentalizados. Muitos temas historicamente associados à filosofia, por exemplo, respaldaram – ou centraram-se em – indagações psicanalíticas, como a angústia, a melancolia, a morte etc. Segundo Joel



Birman (2003, p. 7), ocorreu “um rico processo de interpelação recíproca, que fertilizou ambas as disciplinas”, apesar das e devido às divergências entre essas áreas do saber.<sup>3</sup>

Uma das áreas da filosofia impactadas pela psicanálise foi a marxista, aborvendo criticamente muitas noções advindas de Freud, como o inconsciente, as pulsões, a visão cultural, a ligação entre psiquismo individual e coletivo etc, a partir da chave analítica das tensões históricas e sociais. Membros da Escola de Frankfurt como Adorno, Horkheimer e Marcuse foram relevantes catalizadores dessa integração entre disciplinas. Parece que, após esses e outros estudiosos, a psicanálise tornou-se intrínseca no que tange ao exame dos meandros sociais de intelectuais que se vinculam aos modos de interpretar a literatura da Teoria Crítica<sup>4</sup>, desde as insistentes homologias entre vida psíquica e social de Lucien Goldmann – sobretudo a partir do conceito psíquico-social da reificação – à inclusão coadjuvada do psiquismo na História de Fredric Jameson e o equilíbrio valorativo entre as duas visadas de Terry Eagleton.

Esse último defende que os escritos de Freud, especialmente os culturais que, *grosso modo*, analisam como as repressões do eu constituem o mundo civilizado, tornaram possível o “desenvolvimento do indivíduo humano em termos sociais e históricos”. Assim, o que “Freud produz, na verdade, nada menos é do que uma teoria materialista da criação do sujeito humano” (EAGLETON, 2006, p. 244-5). Na literatura, a imbricação entre o psicológico e o histórico engendra-se no conhecimento do inconsciente contido na malha textual da narrativa, que “não diz exatamente o que quer dizer nem quer dizer o que diz” (EAGLETON, 2006, p. 267).

Os significados de uma obra, portanto, escapam tanto da intenção do autor quanto da intenção interpretativa do crítico, ou dos limites temporais impostos a ele, que pode não conceber as minúcias do texto, no caso de elas existirem. Havendo, na estruturação dos signos da narrativa, sentidos furtivos, deve-se crer na presença de “um ou mais subtextos”, que podem ser chamados de “inconsciente da própria obra”.

---

<sup>3</sup> São numerosos os embates entre a psicanálise e a filosofia, principalmente no início da prática clínica. O maior deles pode ter sido gerado na falta de aceitação de alguns filósofos, como Sartre, da existência do inconsciente. Havendo uma parte inacessível no nosso psiquismo, retira-se a responsabilidade do sujeito sobre os seus atos em termos de consciência do livre arbítrio individual, ideia fulcral do existencialismo. Talvez seja em consequência desses atritos que Freud reiteradamente ataca a prática filosófica em seus textos, o que não é nem um pouco velado em “O eu e o Isso”, por exemplo. A respeito das tensões entre essas duas disciplinas, consultar o conciso e importante livro de Joel Birman, *Freud e a filosofia* (2013).

<sup>4</sup> Como diz Sergio Paulo Rouanet (1989, p. 11) em *Teoria crítica e psicanálise*, a psicanálise, sobretudo o pensamento freudiano, não é apenas uma influência para a escola de Frankfurt, mas é também “uma interioridade constitutiva, que habita seu corpo teórico e permite à teoria crítica pensar em seu objeto, pensar-se a si mesma, e pensar o próprio freudismo enquanto momento da cultura”. Para o estudo aprofundado da relação entre psicanálise e marxismo, em intelectuais como Adorno, Horkheimer, Marcuse e Habermas, ler essa relevante obra de Rouanet.

Vejam os como Eagleton (2006, p. 268, grifo do autor) define tal inconsciente narrativo e qual o seu efeito exegetico:

As introversões da obra, como ocorre com todos os escritos, estão profundamente relacionadas com sua cegueira: aquilo que ela não diz, e *como* não o diz, pode ser tão importante quanto o que diz; e o que parece estar ausente, ser marginal ou ambivalente a respeito dela, pode constituir uma chave mestra para as suas significações.

Há, de acordo com Eagleton, quatro tipos de crítica literária psicanalítica: a que se volta “para o *autor* da obra, para o *conteúdo*, para a *construção formal*, ou para o *leitor*” (p. 268, grifo do autor), nem todas são proveitosas, no entanto.

A análise psicanalítica do autor é “um trabalho especulativo” que enfrenta o mesmo problema da relevância de discussões acerca da “intenção do autor”. O exame do conteúdo inconsciente psíquico das personagens apresenta “um valor limitado” caso a “constituição formal específica” (EAGLETON, 2006, p. 269) da narrativa não seja apreciada. Já o tipo de crítica voltada para o leitor procura tornar o caminho daquele que lê mais simples, não o “perturbando” com “irregularidades não explicadas”. Por fim, Eagleton (2006, p. 273, grifo do autor) exalta a análise da construção formal que busca observar evasões, ambiguidades “e pontos de intensidade da narrativa” com o intuito de reparar não “só o que o texto diz, mas também o modo como ele *funciona*”.

Não é claro, mas parece-nos que, ao fim e ao cabo, o filósofo britânico privilegia, no primeiro momento da investigação literária, a análise formal com o intuito de atingir o conteúdo psíquico subtextual do romance, uma vez que as hesitações, os desejos, a angústia, enfim, o conjunto de afetos humanos renegados são constituídos pelos recursos formais. Eagleton encontra, portanto, por meio da analogia com a hermenêutica da suspeita da psicanálise, os meandros estruturais que tanto ele, como crítico literário, e a psicanálise, como método que investiga como o sintoma é verbalizado, têm em comum: a preocupação com as configurações linguísticas do enunciado.

No caso brasileiro, Alfredo Bosi (2003, p. 478) é o crítico literário mais notabilizado quanto ao enfrentamento dos textos em suas valências, sobretudo por meio do exame dos significados levantados – e aclarados – pelas “pacientes escavações no Sujeito e na História”, como ele explicita em “A interpretação da obra literária”. Chama a atenção o cuidado do estudioso na manipulação da obra artística ao realçar,

continuamente, a importância de examiná-la à luz de sua “porta central” (BOSI, 2003, p. 477), isto é, respeitando a perspectiva – de que ponto da história social e cultural é escrita a “mensagem artística” (BOSI, 2003, p. 468) – e o tom – elegíaco, satírico, melancólico, irônico etc que são “as modalidades afetivas da expressão” (BOSI, 2003, p. 469).

Enquanto na perspectiva “a trama da cultura entra na escrita”, no tom “o sujeito [...] se revela e faz a letra falar”. Diante desses pressupostos, o intérprete não deve explicar ou comentar o texto-fonte, mas sim compreendê-lo no sentido de debruçar-se “sobre o fenômeno simbólico” e não se contentando com um “discurso monolítico”. Compreender, finalmente, “é tomar conhecimento dos seus ‘perfis’ [algo como o que chamamos de valência] (termo caro a Husserl), que são múltiplos, às vezes opostos, e [que] não podem ser substituídos por dados exteriores ao fenômeno tal como este se nos dá.” (BOSI, 2003, p. 475). Uma fração da trama ontológica da exegese, para ele, parece ser orientada pela psicanálise. Vejamos:

Na invenção do texto enfrentam-se pulsões vitais profundas (que nomeamos com os termos aproximativos de *desejo* e *medo*, *princípio do prazer* e *princípio de morte*) e correntes culturais não menos ativas que orientam os valores ideológicos, os padrões de gosto e os modelos de desempenho formal. (BOSI, p. 461, grifo do autor).

Sem citar Freud, Bosi, no entanto, refere-se diretamente ao princípio do prazer e de morte, aparentemente análogos à ideia de pulsão de vida e de morte freudiana, respectivamente. Não apenas isso, mas o próprio sentido de desejo que ele destaca é fundamental em Freud através da palavra libido. Como aponta Yudith Rosenbaum (2018, p. 274), ao tratar do ensaio “Céu, inferno”, acerca de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, Alfredo Bosi utiliza “um vocabulário bastante sugestivo de certas aproximações com a psicanálise”, bastando “uma rápida passagem pela camada semântica do ensaio para mostrar isso.”

No breve estudo “Psicanálise e crítica literária: proximidade e distância”, Alfredo Bosi (2014, p. 19) associa a crítica literária à psicanálise no afo interpretativo de ambas: tanto o crítico quanto o terapeuta são exegetas do analisado, como texto ou pessoa, de que[m] o relato é construído como uma narrativa. O propósito deles, no entanto, é bastante diferente. Enquanto o psicanalista procura propor não “a cura (*guérison*) [...], mas uma experiência de cura (*cure*) na qual a pulsão de vida pode e

deve se contrapor à pulsão de morte” (BIRMAN, 2007, p. 546), o crítico de literatura não procura desencorajar o escritor de seu ato de composição; ele tenciona, sim, compreender como os mecanismos linguístico-textuais, que constroem os desejos e as paixões na narrativa, introjetam nas personagens diversos fulcros de tensão. Desse modo, tanto a literatura quanto a psicanálise lidam

com o desejo, os sentimentos todos, todas as paixões, o imaginário, os sonhos em suas múltiplas formas: ostensivas, mascaradas, reprimidas, transfiguradas, sublimadas; lida[m], em suma, com a intérrina fenomenologia do inconsciente e da memória, sem descartar as suas intersecções com a autoconsciência, à qual se confia a missão difícil de conservar-se lúcida e inteira em face das sombras do Id [Isso<sup>5</sup>] ou sob as pressões terríveis do Superego [Supereu]. (BOSI, 2014, p. 20).

Não obstante, o crítico literário deve estar atento a fim de não diagnosticar a personagem, esse ser-de-papel formado pelo autor, explicando as suas situações existenciais como se faria com a pessoa. Os conflitos da personagem estão contidos na malha textual da obra, em que se interpõe um enfoque complementar de ideias psicanalíticas e/ou filosóficas bem como sociais, políticas, religiosas etc (BOSI, 2014, p. 21).

Essas outras perspectivas relativas ao texto literário são vistas também no intérprete Alfredo Bosi. Em “Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machados de Assis”, por exemplo, vemos um crítico mais centrado na possível mediação entre a obra machadiana e as perspectivas político-ideológicas representadas na obra.

Ao fim e ao cabo, mediante noções da hermenêutica, da estilística, da psicanálise, do marxismo, da filosofia, da filologia, entre outras disciplinas que se retroalimentam, Alfredo Bosi busca encontrar a interpretação do texto de acordo com a sua porta central ou integrá-lo, se possível, a tensões, ontológicas e/ou sociais, abarcadas pelo que ele chama de forma simbólica.

No que tem a ver com a interligação desses variados princípios exegéticos dialogicamente intrincados, realça-se o empenho interpretativo de Fredric Jameson, sobretudo na obra *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*

---

<sup>5</sup> No que tange à tríade conceitual do aparelho psíquico freudiano, preferimos fazer uso, quando possível, de traduções que utilizam os conceitos na forma da língua portuguesa (Isso, Eu e Supereu) ao invés das formas provindas do latim (Id, Ego e Superego). No entanto, como essas últimas foram muito disseminadas, alguns textos as utilizam. Quando for esse o caso, colocamos entre colchetes a tradução em língua portuguesa.

(1992). Nela, a noção de inconsciente incorpora-se à visada política e social da obra literária. Apresenta-se, nessa seara, o entendimento de que, em todas as narrativas, mesmo não literárias<sup>6</sup>, existe um subtexto – muitas vezes latente ou oculto, daí a ideia de inconsciente – histórico-social em conflito.

Segundo Jameson (1992, p. 10), algumas narrativas veiculam “estratégias de contenção” que não apenas oferecem “a ilusão de que suas leituras são, de alguma forma, completas e autossuficientes”, havendo, igualmente, na História ou no discurso, artifícios encobridores da percepção de tensões ideológicas subterrâneas. Elas podem ser sedimentadas por meio de expedientes narrativos (que desassocia os embates), de leituras críticas (que podem enviesar o olhar sobre a obra), do gênero textual etc.

Em consonância indireta com Antonio Candido e, quiçá, direta com Terry Eagleton, o filósofo marxista norte-americano também pressupõe uma prática exegética imanente da obra a fim de mediar os conflitos, às vezes pulverizados, que ela revela. Essa multiplicidade deve ser, no entanto, reunificada num ato interpretativo marxista que subsume todos os outros (JAMESON, 1992, p. 51). Jameson, agora contrastando com as ideias de Candido e Eagleton, crê que os embates filosóficos, religiosos, culturais, psicológicos etc estão subordinados aos multiformes movimentos históricos dos meios de produção intimamente ligados à edificação da psicologia humana.

No entanto, consideramos mais produtivo, nos termos da ampliação das camadas tensionais dos romances do nosso *corpus*, adotar as perspectivas de Antonio Candido e Terry Eagleton, que, embora muitas vezes pratiquem um exame marxista do texto, não secundarizam, como Jameson, os conflitos ontológicos. *Para nós, pode haver um subtexto inexplorado – o inconsciente de Eagleton – mas ele deve respeitar as camadas de significação da obra. E esse subtexto, ou essa outra visão sobre a narrativa, além de nem sempre ser histórico-social, pode estar acoplado com o enraizamento de uma certa mirada crítica da obra.*

Na esteira disso, a investigação da recepção crítica das obras é fundamental em razão da sedimentação, em maior ou menor grau, de vieses interpretativos. Como afirma Benedito Nunes (2010, p. 273), baseado em reflexões acerca da hermenêutica romântica,

A interpretação de um texto não começa no grau zero da escrita ou num patamar de sentido nulo a ser preenchido, pouco a pouco, pelo

---

<sup>6</sup> Jameson parece não se ocupar, diretamente, do que é ou não literário.

verdadeiro. Ela começa *in media res*, com certos referenciais, numa determinada perspectiva.

Assim, a exegese avança “segundo uma dialética peculiar, imposta pelo próprio texto, e que vale para toda a consciência histórica”. A preferência por algumas linhas críticas, então, não é apenas tecida pela narrativa em si, mas também pela história de sua acolhida que vê, por meio de diversos e complexos preceitos teóricos em voga, faces diferentes de uma mesma obra. As diferentes interpretações constituem, portanto, pré-compreensões, das quais partimos e com que dialogamos, não nos prendendo, no entanto, a uma cadeia valorativa.

As tensões – sejam elas mais fortemente históricas ou ontológicas – manifestam, nos nossos romances, faces da derrota, do *fracasso existencial*. Não é coincidência que os afetos do desprazer despontem dessas narrativas devido ao fortalecimento de um ângulo de visão pessimista ou cético, por parte de muitos literatos, sobre o futuro da nação.

## 1.2 Formação e difusão do fracasso no romance de 30

No romance de 30 parece existir, para além da mensagem, um aproveitamento formal da derrota – normalmente por meio da narração e da focalização limitadas pelos ângulos de visão dos protagonistas – conectado a um certo *zeitgeist* artístico (que nem tudo explica). Anatol Rosenfeld (1994, p. 42-3), por exemplo, discute a revolução no campo das artes, sendo ela um “sintoma do esforço de assimilar [...] um novo sentimento de vida, uma nova realidade, uma nova concepção do homem.” Ela está ligada, num movimento global, às “várias revoluções industriais que eclodiram desde os fins do século XVIII [...] criando uma nova realidade social e, por assim dizer, uma nova natureza.”

O desafio do romancista que, tendo consciência dessas transformações históricas e querendo incluí-las esteticamente na obra literária, é como fazê-lo. Não basta, portanto, discorrer sobre o absurdo das transformações valorativas, a fragmentação do sujeito, a carga tensional entre o eu e o mundo etc; essas relações devem ser apreendidas na organização e na estrutura da obra. (ROSENFELD, 1994, p. 45). Assim, o autor faz uso de recursos narrativos que transmitem a lógica caótica interna do homem, como o

monólogo interior, que serve para invadir o âmago da personagem, para desvendá-lo em sua descontinuidade.

Como diz Michel Zérafra (2010, p. 51), discutindo a revolução estética dos anos 20 nas literaturas americana, francesa e inglesa, esse grande grau de subjetivação expressa a passagem da ação para a impressão, com a predominância da representação da vida de dentro das personagens ao invés de “construí-las ou concebê-las em termos de racionalidade”, como ocorreu, *grosso modo*, nas formas artístico-literárias do século XIX.

Esse novo *zeitgeist* incorporou-se em parte da nossa literatura no decênio de 30, tendo como ápice *Angústia*, de Graciliano Ramos, em que o autor faz uso reiteradamente da oscilação temporal, mediando conflitos do eu desajustado perante uma ordem social que o sufoca, o que lança a personagem principal incessantemente ao passado (FURTADO, 2017, p. 61).

Além de *Angústia*, houve tantas outras narrativas em primeira pessoa na época, o que não é de nossa tradição, a despeito de exceções como Machado de Assis, Raul Pompéia, contos de Simões Lopes Neto e Lima Barreto. Luís Augusto Fischer (2021, p. 259), aliás, diz que “nada menos do que o melhor do romance brasileiro de todos os tempos é narrado na forma de memórias”, o que é justificado pelo caráter testemunhal do sofrimento individual e social. Tal interpretação também se destaca na análise de Luís Bueno (2015, p. 78-9) sobre esse fenômeno estrutural em 30, que faz proliferar o mal-estar da personagem fracassada. A emulação da forma autobiográfica pelo romance e outros usos da primeira pessoa geram um duplo efeito:

primeiro, o de conferir veracidade maior ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída dada a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema.

É importante destacar a representação da personagem fracassada, reiteradamente composta nos romances de tal decênio. Conceituamos brevemente esse sentimento.

Karl Jaspers (1998, p. 29), talvez um dos filósofos que mais tenha se detido na questão da derrota e da culpa, afirma que o modo como o fracasso é percebido – como uma situação-limite que permeia o caminho existencial do ser – fundamenta a evolução

humana. O sujeito pode percebê-lo “nitidamente mantendo-o presente como fronteira permanente de sua existência”, “recorrer a soluções e paliativos fantásticos” ou aceitar a ruína, “calando-se perante o indecifrável”. Contudo, para além dessas atitudes perante o fracasso – adotadas de tempos em tempos pelos protagonistas do nosso *corpus* – mencionadas pela visão existencialista de Jaspers, alguns intelectuais brasileiros enfatizaram o seu conteúdo social na nossa literatura.

José Paulo Paes (2008, p.52-3) faz uso do termo “pobre-diabo” a fim de designar as personagens fracassadas. Esse tipo de ser-de-papel não pertence exatamente nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado, mas está incluído na pequena-burguesia, “quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago”, vivendo “à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.” Paes escolhe quatro romances, dois inseridos nas narrativas de 30, exemplares desse tipo de herói: *O coruja*, de Aluísio Azevedo, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, *Angústia*, de Graciliano Ramos e *Os ratos*, de Dyonélio Machado.

A derrota é pintada de modo bastante diferente nesses romances, como o crítico evidencia em seu ensaio. Na última subdivisão do texto, no entanto, José Paulo Paes (2008, p.72-3) parece divisar o acento sócio-histórico da construção desse tipo de personagem:

Tenho para mim que ao promover o pequeno-burguês fracassado a herói de ficção, os nossos romancistas estavam propondo, no plano imaginativo e por isso mesmo tantas vezes divinatório da arte, um homólogo daquilo que só mais tarde a sociologia política iria referendar.

Isto é, no limite, a literatura antecipou o sentimento de subdesenvolvimento – o que já foi dito por Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), a ser analisado – que iria ser debatido com mais afinco no pós-guerra da década de 50.

A representação da personagem fracassada aproveita-se do alastramento da estrutura narrativa que favorece os problemas íntimos. Não apenas isso: os protagonistas despontam como seres em que o progresso é prejudicial, lesivo, não desejado. Muitas narrativas fincam-se na figuração do passado edênico, a partir dos



afetos melancólicos e nostálgicos, reativos à modernização. Como afirma Alfonso Berardineli (2016, p. 66) sobre a literatura modernista europeia de 30,

A verdade é que os escritores modernos se aproveitaram amplamente, talvez excessivamente, do direito de amar o passado e de não acreditar no progresso. Não é necessário esforçar a memória para achar exemplos. A melhor literatura moderna é violentamente ou moderadamente antimoderna, repleta de nostalgia e desconfiada em relação ao futuro.

No Brasil do decênio de 30, tanto os escritores de esquerda quanto os de direita, em chaves diferentes, mostram-se descrentes na possibilidade de um porvir superior. Parece que o protagonista fracassado não tão somente simboliza a sua inadequação, como elucida alguns pontos referentes às ramificações do mal-estar, a sua edificação histórico-social e a disseminação da perspectiva negativa sobre o futuro.

O primeiro estudo relevante sobre o tema do fracasso em alguns romances de 30 deu-se na publicação de “Elegia de Abril”, de Mário de Andrade (2002), lançado no primeiro número da revista *Clima*, em 1941. Logo no início do texto, Mário afirma ter havido uma alteração no que está relacionado com a consciência do intelectual sobre o seu trabalho, isto é, se antes – nos pensadores de “espírito formado antes de 1914” (ANDRADE, 2002, p. 208) – havia nela uma certa “inconsciência social”, passou a ser sedimentada, aos poucos, a “consciência da sua condição” (ANDRADE, 2002, p. 210), o que, para ele, não é inequivocamente bom. Além de dialogar com a prática perversa de alguns escritores de remodelarem os seus discursos de acordo com as visões de mundo das classes dirigentes, “servindo aos interesses mais torvos” (ANDRADE, 2002, p. 210), Mário defende a sua geração em termos de criação artística.

Atacando a falta de acabamento formal na obra de alguns autores que compunham arte de cunho social – “como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte” (ANDRADE, 2002, p. 211) – Mário, responsivamente, protege os valores estéticos fomentados pelos modernistas, entre eles, a aquisição da cara “consciência técnica no artista” (ANDRADE, 2002, p. 211).

Ainda de acordo com o autor de *Macunaíma*, na nossa produção artística faltava um “corpo orgânico de ideias”, muito devido à escassez de “espírito filosófico” (ANDRADE, 2002, p. 212) na inteligência brasileira. Num cenário miserável como esse, não há ausência de sofrimento, o que pode gestar a personagem fracassada:

Me esquecia do sofrimento humano criado, ou pelo menos largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado. De uns dez anos para cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo! ...) o tipo do fracassado. (ANDRADE, 2002, p. 212).

Adiante, Mário explicita que tal fracasso não deriva do conflito pungente, como nas obras-primas da literatura mundial em que há a figuração de personagens dotadas de “ideias, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas [...]”, mas, ao contrário, o herói da nossa ficção é

a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade. (ANDRADE, 2002, p. 212-3).

Obras que contêm as características destacadas pelo estudioso paulista são listadas, não cabendo trazê-las à tona integralmente; no entanto, é importante ressaltar que ele enxerga esse traço tanto em romances de cunho social – como em *Banguê*, de José Lins do Rego – quanto em narrativas intimistas – como em *Um homem fora do mundo*, de Osvaldo Alves. Por um lado, para nós, a personagem desalentada não era fruto apenas de evidentes conflitos histórico-sociais, uma vez que eles pouco interessavam, *grosso modo*, como força-motriz dos escritores de direita. Por outro lado, a dinâmica tensional da sociedade era flagrante, o que excluía a afirmação de que a desagregação era meramente existencial. O incômodo ocorria na esfera social e íntima, mas era filtrada individualmente; o *modus operandi* dos compositores do fracasso, então, nada mais era do que uma *atitude pessoal e artística* frente a um problema, consciente ou não.

Entretanto, grande parte dos nossos críticos que se debruçaram sobre o assunto, fizeram-no a partir dos campos da sociologia e da história da literatura. O fracassado faz parte da formação da nossa nacionalidade, da nossa literatura, sendo fruto dos deslocamentos espaciais dos escritores na década de 30 que tentavam participar do crescente mercado editorial.

O sociólogo Sérgio Miceli (2001), por meio de aproximações entre a biografia familiar de alguns escritores, o conteúdo de sua prosa e as dinâmicas culturais da época,

busca explicar os motivos pelos quais o tema da decadência é amiúde explorado pelos nossos romancistas. Há de se destacar que Miceli não intenciona dedicar-se a uma hermenêutica imanente do texto literário; ele procura, sim, localizar nessas obras sintomas do declínio social de que, como diz Antonio Candido (2001, p. 75) na introdução de *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*,

se nutriam os quadros governamentais depois de 1930, quando o abalo das estruturas tradicionais e o predomínio do ritmo urbano suscitam novos tipos de clientela, patronato, dependência e concepção de trabalho.

O mais intrigante da argumentação de Sérgio Miceli é a sinalização de que tanto escritores intimistas quanto os de cunho social, e os que fundiam essas duas formas simbólicas, desenvolviam, de algum modo, o tema da decadência. No quadro 5 do livro, chamado “Origem social, trunfos, handicaps e carreira”, o sociólogo sintetiza, com o afã de associá-las, as histórias de vida e as origens sociais dos “cronistas da casa ‘assassinada’” (MICELI, 2001, p. 158). Os autores arrolados no quadro são: Cyro dos Anjos, Cornélio Penna, Marques Rebelo, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, José Geraldo Vieira, José Lins do Rego, Octavio de Faria, Orígenes Lessa e Rachel de Queiroz.

Vê-se que o quadro consagra uma mirada panorâmica em termos de composição literária – há enorme diferença entre a modulação linguística de José Geraldo Vieira e a de Rachel de Queiroz, por exemplo – de localização geográfica – desde o centro com escritores paulistas e cariocas até a periferia econômica do Brasil com romancistas do Sul e do Nordeste – e de posição política – Octavio de Faria, claramente de direita, Jorge Amado, claramente de esquerda e o cético Cyro dos Anjos, por exemplo. De acordo com Miceli (2001, p. 163), todos esses artistas sofreram, *grosso modo*, com a perda do poder econômico e simbólico dos quais participavam, sendo os únicos aptos para representarem a ruína:

[...] não há chance de obter nenhuma garantia de objetividade acerca do mundo social a menos que os produtores dessa reconstrução simbólica – sejam eles artistas, escritores ou cientistas – tenham vivido a experiência dramática de serem desalojados da posição social que o seus vinham ocupando, a única maneira de se familiarizarem com outros pontos de vista sem que por isso consigam se desvencilhar do setor da classe dirigente de que são originários.

O tom assertivo com que Miceli elabora a sua argumentação causa certo desconforto, pois leva ao cotejo entre a vida do autor e sua figuração literária, entre sinais reais e ficcionais, que muitas vezes criam leituras problemáticas. De qualquer modo, o painel traçado pelo sociólogo nos dá a dimensão do que seria a alastrada sensação de mal-estar de que Antonio Candido (1989) trata com argúcia em “Literatura e subdesenvolvimento”.

Por meio das reflexões de Mário Vieira de Mello em *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil*, Candido (1989, p. 169) disserta sobre as noções de “país novo”, em que eram atribuídas às nações da América Latina “possibilidades de progressos futuros”, e de “país subdesenvolvido”. A noção de subdesenvolvimento aos poucos dissipa a de país novo, uma vez que houve a tomada de consciência, por parte de alguns intelectuais, de que, em contraste com a esperança de crescimento, destaca-se a pobreza e a atrofia do país. Essa percepção localiza-se na noção de que as revoluções dos anos de 30 não fraturaram totalmente o *modus operandi* das nossas estruturas de poder, como afirma Alfredo Bosi (2006, p. 410),

[...] o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias.

Antonio Candido (1989, p. 171-2), por sua vez, afirma que a consciência generalizada do subdesenvolvimento vem à tona após a Segunda Guerra Mundial; o romance regionalista de 30, porém, na década anterior ao final da Grande Guerra, “adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos.” Contudo, não só no romance regionalista nem tão somente nas obras dos escritores de esquerda – como já vimos – a postura negativa sobre o momento está presente. Luís Bueno (2015, p.68), dialogando com o ensaio em questão de Antonio Candido, enxerga duas visadas bastante diferentes das dele sobre o Brasil no movimento modernista e nos romancistas de 30. Segundo Bueno, os intelectuais de 22 ainda preservavam uma visão utópica no que tange à transformação da nossa sociedade, principalmente por meio da modernização:

O projeto modernista nasceu em São Paulo e não há quem deixe de apontar o quanto do desenvolvimento industrial da cidade alimentou a esperança de que a modernização do país, quando generalizada, poderia até mesmo tirar da marginalidade as massas miseráveis.

Para ele, agudamente distinto é o entendimento dos escritores de 30 no que se refere à equação progresso/modernização, processo em que “está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país”. São inúmeras as obras que implicam a modernização como o fruto de tensões histórico-sociais e ontológicas. Desde escritores de cosmovisão católica, mais atrelados à direita, como Jorge de Lima e Lúcio Cardoso, passando pelos não tão engajados politicamente, como José Lins do Rego e Cyro dos Anjos, até os de esquerda, como Graciliano Ramos e Jorge Amado, a modernização, de diferentes maneiras, subjuga o eu e, algumas vezes, a coletividade.

João Luiz Lafetá (2000, p.248), em *1930: a crítica e o modernismo*, também procura explicar o que ele denomina, com extrema felicidade, o “confisco da alegria” manifestado durante o decênio em destaque. Mediante reflexões sobre a subordinação do projeto ideológico ao estético nos anos 20 e a subordinação do projeto estético ao ideológico nos anos 30, Lafetá atesta que a maioria dos artistas desse decênio divergiam fortemente dos preceitos dos intelectuais modernistas. Também em diálogo com “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido, Lafetá (2000, p. 255) diz:

A questão era mais geral: uma nova consciência dos problemas sociais instalava-se no país e um novo projeto ideológico, engendrado pelos nossos intelectuais, entrava em choque com as pesquisas de linguagem e a inventividade verbal que marcaram o Modernismo. Direita e esquerda convergiam nesse ponto e esqueciam-se das lições dos anos vinte.

Isto é, uma parcela grande dos escritores da época cuidava mais da visão de mundo potencialmente representada pela obra literária do que pela forma com que ela era elaborada. O conteúdo ideológico deveria ser transmitido, em termos gerais, diretamente para o público. A recusa do humor e do espírito festivo de 20 estavam altamente ligados a uma atitude de transformação social – não estética.

O desencanto aflorado na época – o confisco da alegria – está diretamente relacionado com a figuração literária de regiões antes marginalizadas ou vistas de maneira descompassada pelos nossos autores, sobretudo no regionalismo romântico. Se a modernização é enxergada, muitas vezes, de modo otimista em São Paulo, em

diversos estados do Nordeste, por exemplo, ela representa a dissolução da tradição e do *modus vivendi*, pela verve rememorativa ou por uma forma neonaturalista, gerando, quase sempre, o sentimento de inadequação das personagens.

A difusão dessa nova prosa regionalista, principalmente nordestina, ocorreu num momento em que o centro do país – Rio de Janeiro e São Paulo – nem tinha uma ideia bem formada sobre o que era o Nordeste<sup>7</sup>. Essa aguda ascensão do número de lançamentos de obras – muitas notavelmente sociais – excluídas do centro econômico advém, em parte, da incipiente profissionalização dos críticos e do *boom* editorial, capitaneado principalmente pelas Editoras Schmidt, Ariel e José Olympio. O *boom* do mercado editorial disseminou romances que, ao contrário de uma visão otimista sobre o povo de um Gilberto Freyre, ressaltava a mirada figurativa desamparada dos romances de 30.

As miradas negativas, desencantadas, frustradas e desiludidas representadas na literatura do nosso país formaram-se através da incipiente tomada de consciência do nosso atraso econômico e cultural, a maior visibilidade dos problemas exteriores ao eixo central, a trajetória de vida das famílias e dos escritores que amadureçam em tal década e a atitude interessada de muitos escritores diante dos embates do seu tempo. Esses elementos alicerçaram a edificação de personagens envolvidas pelo olhar de um futuro inexistente. Chamamos a reunião dos afetos do desprazer, implicada na suspensão da mirada sobre o amanhã, de mal-estar.

### **1.3 A categoria do mal-estar como reunião dos afetos de desprazer e a forma romance**

Segundo Monah Winograd e Leônia Cavalcanti Teixeira (2011, p. 166), Sigmund Freud, apesar de usar reiteradamente a palavra afeto (*affekt*, em alemão), nunca definiu de forma conclusiva o que seria essa noção. Entretanto, vários de seus intérpretes perceberam que, principalmente a partir de 1915, quando ele estuda vigorosamente as pulsões metapsicológicas publicadas em *As pulsões e seus destinos*

---

<sup>7</sup> Gustavo Sorá (2010, p. 103, grifo do autor) afirma que a noção de Nordeste não havia sido sedimentada no decênio de 30. Segundo ele, “a invenção dessa categoria decantou do processo de consagração dos autores que estão sendo tratados [José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos etc], processo que somente alcança um ponto de inflexão no final dos anos de 1940 [...]. A partir de então, o *Nordeste* como categoria catalizadora do reconhecimento das obras ‘autenticamente brasileiras’ seria retroalimentado por movimentos políticos e sociais, como o liderado por Celso Furtado por meio da Sudene, no auge do desenvolvimentismo das décadas de 1950 e 1960.”

(2019), o afeto está ligado ao modo como o eu é *afetado* pelo outro, seja prazerosa ou desprazerosamente, incluindo “toda a gama de sentimentos humanos” (CORRÊA, 2005, p. 63). Essa rede afetiva do sujeito abrange, além de emoções de satisfação, sentimentos de carga nociva, como a angústia, o desamparo, a melancolia etc.

Contudo, esses estados emocionais não são puramente construídos do eu para o eu mesmo. Vladimir Safatle (2015, p. 47) afirma que dificilmente os afetos são vistos como contribuintes no esclarecimento de impasses sociopolíticos, uma vez que eles “remeteriam a sistemas individuais de fantasias e crenças, o que impossibilitaria a compreensão da vida social como sistema de regras e normas” se ditadas pela paixão. Todavia, apesar de Freud ligar-se à intelecção dos processos mentais do sujeito individualmente, ele

não cansa de nos mostrar quão fundamental é uma reflexão sobre os afetos, no sentido de uma consideração sistemática sobre a maneira como a vida social e a experiência política produzem e mobilizam afetos que funcionarão como sustentação geral para a adesão social. (SAFATLE, 2015, p. 48).

Essa característica parece suficientemente clara quando são estudadas as tensões ontológicas, não apenas na clínica freudiana, como na psicanálise em seu todo. Os conflitos são fundamentados a partir da relação com o outro, com esse ser social presente em uma situação de “igualdade e de diferença” com o eu; nesse sentido dialético, ambos constroem a subjetividade de um e de outro (BIRMAN, 2000, p. 242). Freud (2020, p. 137), em “Psicologia das massas e análise do eu”, publicado em 1921, já afirmava que na vida psíquica do sujeito

o outro é, via de regra, considerado como modelo, como objeto, como auxiliar e como adversário, e por isso a psicologia individual é também, de início, simultaneamente psicologia social, nesse sentido ampliado, mas inteiramente legítimo.

Dos textos concernentes à formação do narcisismo, ao dualismo pulsional até, e especialmente, em “Totem e tabu”, no já mencionado “Psicologia das massas e análise do eu”, em “O futuro de uma ilusão”, em “O mal-estar na cultura”, entre outros, há uma

carga, mais ou menos intensa, sociológica, antropológica e cultural<sup>8</sup> (IANNINI, 2019, p. 106). Isso quer dizer que a edificação da psicologia humana é animada pelo exterior – o outro como pessoa, lugar, instituição etc – que faz parte da teia conhecido/desconhecido. O exterior, ainda, requer do eu, no processo de formação civilizatório, o “impedimento da satisfação pulsional”, cujo “saldo subjetivo [...] é a inescapável sensação de mal-estar” (IANNINI, 2019, p. 106). No movimento não excludente de atração/repulsa e satisfação/insatisfação perante o estrangeiro, os escritos culturais de Freud balizaram o enfretamento da constituição psíquica do sofrimento.

Por meio de considerações acerca das traduções em diversas línguas d’ “O mal-estar na cultura”, Christian Dunker (2015, p. 196) organiza os modos pelos quais esse mal-estar pode ser entendido. Pela morfologia das palavras que formam o título original em alemão, o psicanalista brasileiro considera que “o mal-estar não é apenas uma sensação desagradável ou um destino circunstancial, mas o sentimento existencial de perda de lugar, a experiência real de estar fora de lugar”.

Parece que o mal-estar subsume a melancolia e a nostalgia, como resultantes da vivência espaciotemporal da exclusão, ao mesmo tempo que anda *pari passu* com a angústia no sentido do aguçamento e do processo de elaboração do desprazer – três afetos a serem retomados em breve. Muito da inquietação provinda da angústia é resultante de uma percepção de que o abrigo conquistado no mundo é “precário, instável, contingente.” (DUNKER, 2015, p. 197).

A partir das diversas valências do mal-estar, é possível compreender que ele *está dialeticamente integrado tanto aos movimentos de determinações espaciotemporais (a crueldade da História), quanto à experiência subjetiva “do aberto indeterminado, como no deserto (nossa errância desencontrada, familiar-estrangeira, esquizoide)”* (DUNKER, 2015, p. 198-9, grifo nosso). Estar fora de lugar no espaço-tempo pode criar tanto um sentido de exasperação agitada pelo porvir – angústia – quanto de imobilidade no tempo presente em busca do passado – melancolia e nostalgia – a depender de atitudes individuais em direção a sua própria história dentro do tempo histórico do mundo social. No nosso caso, o surgimento dos afetos ontológicos do desprazer depende, obviamente, da sua construção figurativa sobretudo das personagens (mas sem preterir outras categorias da narrativa que contribuem para a negatividade); essa construção pode solicitar, também, outras mediações interpretativas – da História, da

---

<sup>8</sup> O que não quer dizer, claro, que o texto freudiano consiga dar conta das especificidades dos estudos sociais, históricos, antropológicos, culturais etc.



sociedade, da cultura, da religião etc – das tensões levantadas por uma hermenêutica do pormenor do romance, que é o gênero literário de excelência na construção do sujeito isolado.

Como afirma reiteradamente Mikhail Bakhtin (2019, p. 70, grifo do autor), o romance apresenta um grau de elasticidade formal imenso, pois é mais poroso do que outros gêneros em relação aos movimentos históricos e as suas demandas artístico-culturais. O seu “heterodiscurso extraliterário”, o processo imanente de autoparodização, e, sobretudo, o atualizar-se no próprio devir de construção criam a “específica *incompletude* semântica e o *contato vivo com a atualidade inacabada, em formação* (com o presente inacabado)” da forma em questão. Em síntese, o gênero romanesco parece ser o lugar da potencialidade do novo literário; o novo formal, no entanto, no nosso caso, encontra-se com a mensagem acerca do velho, do arcaico, da ligação energética com o passado ausente, porém insistente, dos protagonistas.

O amor relativo ao velho e ao inexistente potencializam a edificação do mal-estar. O sentimento do mal-estar, embora íntimo, parece estar relacionado com as experiências sociais do sujeito moderno, como nas indicações de separação do sujeito em relação às suas vivências, “da perda ou [d]o descentramento de si, [de] seu exílio, [de] sua indeterminação, [de] sua forma sem qualidades”, além de alguns fatores que parecem eliminar uns aos outros na sensação de um “efeito sem causa”, de uma “liberdade sem autonomia.” (DUNKER, 2007, p. 232).

Georges Minois (2019, p. 327-8) afirma que os discursos que enxergam positivamente a emancipação do sujeito sobre a sociedade participam do espírito burguês liberal “nascido por volta de 1880”, que ainda, sob diferentes condições, está em voga. Em tal cenário histórico-cultural, o “indivíduo, liberado, afirma sua autonomia, assume suas responsabilidades e, ao mesmo tempo, se encontra só”.

O irrompimento de sintomas do desacerto com o exterior pode ser destacado pela percepção, inconsciente, míope ou consciente, de temporalidades em tensão relacionadas com o não vislumbre do futuro e/ou com o seu vislumbre atrelado ao medo dele. O último cenário é análogo ao sentimento de angústia, que está ligado ao primeiro desamparo do infante e à ameaça, durante a vida, da repetição do desabrigo.

E a angústia é o sentimento prospectivo da perda, a reação ao seu perigo (FREUD, 2017, p. 29). Lacan (2005, p. 20) acentua a reação emocional “catastrófica” do ser devido à sensação de que o outro pode tornar-se ausente. *A angústia, portanto, é o afeto que identifica a falta de porvir, que está no caminho da interdição do amanhã*

*como medo e previsão dele*. Ela não é a hesitação, ela é “a causa da dúvida” (LACAN, 2005, p.88); é o afeto que diz a verdade justamente pela crise conflagrada na presença do significante.

Se na angústia, ainda que negativamente, há a estruturação do vir-a-ser – estimulando, normalmente, a pessoa para a frente no campo de possibilidades, mesmo restrito, motivado pela sede do porvir (ANDRÉ, 2001, p. 104) – na melancolia e na nostalgia o sujeito vincula-se doentamente com o passado, vedando a perspectiva do futuro. E a memória pessoal, que pode encerrar o ser em tal passado, está intimamente ligada ao homem só, desligado das atividades coletivas, resultando numa crítica sensação de desamparo em “consequência do esgarçamento do tecido social.” (SCLIAR, 2003, p. 46).

Nessa conjuntura histórica do ser, há o crescimento do processo de autoconhecimento do sujeito. Como resultado oblíquo, em termos narrativos, a autobiografia ganha forte impulso, como assinala Moacyr Scliar (2003, p. 46):

Depois de séculos, o santo Agostinho das *Confissões* passa a ter seguidores, frequentemente no meio eclesiástico. Os relatos pessoais, que, na Idade Média, eram raros e falavam sobretudo de experiências espirituais, referem-se agora à experiência concreta de um indivíduo no mundo. Descrevem a formação de uma personalidade, são, portanto, uma espécie de *Bildungsroman*, um romance de trajetória.

A apropriação da autobiografia pelo romance – uma escolha técnica do literato entre tantas outras – constrói narrativas que emulam as escritas de si, principalmente a partir de um *zeitgeist* em que o advento da psicanálise, retroalimentado pela radicalização do sistema capitalista, que motiva incessantemente mudanças valorativas, figura a agravante crise da noção de indivíduo uno e não contraditório erigida nos séculos anteriores. Se, nesses séculos, a personagem está subordinada ao enredo, nas formas do eu ficcionais “o enredo é posto a serviço da personagem” (RICOEUR, 2014, p. 156) que escreve, solitária.

Assim, esse gênero absorve a constituição autobiográfica – mnemônica por excelência – desenvolvendo a figuração de seres-de-papel que primam pela inconstância da consciência, pela desarticulação dos valores morais e sociais, expressando um isolamento, que, de acordo com Zéaffa (2010, p. 106) que gera “diversos modos de ser: a perplexidade, [...] a inquietude [...], a evasão, [...] o olhar crítico e poético [...]”.

De qualquer modo, o mal-estar não é representado apenas por meio da emulação totalmente autobiográfica, como é o caso de *São Bernardo*, ou parcialmente, como é o caso do relato de Belmiro, que faz uso da estrutura do diário que é constituída, em geral, por diversas autobiografias inacabadas (MATHIAS, 1997, p. 45). A tristeza ontológica, relacionada aos diversos modos de sentir do período em voga, pode ser figurada por uma espécie de naturalismo existencial que, ao retomar a forma biográfica do romance realista, deturpa-a pelo veio da perseguição dos antagonismos psíquicos da personagem, como na jornada civilizatória fracassada de Lula em *Calunga*.

#### 1.4 Formas de narrar o sujeito isolado

É bastante raro encontrar intelectuais que estudaram, ou estudam, o mal-estar no discurso literário e/ou artístico. Walter Benjamin (2016, p. 144) talvez seja o principal deles no seu célebre *Origem do drama trágico alemão*. Examinando detalhadamente o *zeitgeist* do aparecimento da estética barroca, ele atribui, *grosso modo*, à fé dos luteranos alemães a profusão de uma crença sombria num mundo vazio. Artisticamente, o mundo da falta é vazado através da complexidade formal do barroco, que requer uma interpretação profunda dos seus elementos por meio da incessante contemplação do sujeito; assim, para a recepção da arte barroca, o mais importante é a “desolação com que a prática estoica confronta o homem”. Quem consegue fazer tal exegese é apenas aquele que se permite cair numa meditação profunda “sobretudo própria de quem é triste”, estimulando sem fim “o desânimo vital do temperamento melancólico a consolidar o seu desolado domínio.” (p. 145).

No que tange à literatura, a escrita (sempre solitária) de si ganha terreno, sendo aproveitada pelo romance, como dissemos. Otto Maria Carpeaux (2008, p. 882) assinala que o romance psicológico, autônomo em relação a outras formas literárias, origina-se mais ou menos no mesmo período do Barroco alemão, pois a “introspecção é antes uma das formas do espírito barroco em geral”.

Já o jovem Georg Lukács (2017, p. 159), em ensaio chamado “Nostalgia e forma: Charles-Louis Philippe”, contido na edição brasileira de *A alma e as formas*, devota-se, de modo menos minucioso do que Benjamin, a outra representação artística da tristeza: a nostalgia. O filósofo húngaro não sistematiza claramente as maneiras pelas quais a nostalgia irrompe no texto literário. Contudo, ele deixa entrever, não sem uma certa indisposição, que a edificação da nostalgia é sentimental, subjetiva, lírica e fugidia

uma vez que “as formas da poesia são ainda temporais; sua realização pressupõe um ‘antes’ e um ‘depois’; não é um ser, mas um devir”.

A indisposição de Lukács, relativa ao mundo lírico, parece decorrer da figuração da profunda interioridade fragmentária do eu em discordância com a objetividade totalitária da épica. Retornando, então, ao “sistema da estética clássica”, o filósofo indica que o “idílio é a forma mais épica” ao contar um “único acontecimento, um único destino”. O idílio épico, obviamente, não é lugar para a tristeza: “no idílio, toda nostalgia teria de ser silenciada, teria de ser a sua autossuperação definitiva, unívoca e sem resto” (LUKÁCS, 2017, p. 160). Já na poesia nostálgica o amor é sempre faltante e, por fim, “inalcançável” (LUKÁCS, 2017, p. 148). Daí a tristeza do ascético e solitário eu-lírico.

Walter Benjamin e Georg Lukács são felizes exceções. A maioria dos filósofos, psicanalistas e até críticos literários vê o mal-estar na literatura pela mensagem. Entre os dois primeiros, é bastante comum que o discurso literário seja usado como uma amostra dos sintomas; na crítica literária, normalmente há o cotejo entre vida e obra; se o autor é melancólico, a sua arte também pode sê-lo.

Muito distante dessas conjecturas, há a consideração de críticos literários contemporâneos, como Sergio Paulo Rouanet (2007), em *Riso e melancolia* e Jean Starobinski (2014), em *A melancolia diante do espelho*, que acentuam o fulcro íntimo do mal-estar, como Benjamin e Lukács mostraram. Das considerações dos quatro estudiosos, buscamos alicerçar uma poética do mal-estar.

O estudioso brasileiro observa a instigação do sentimento melancólico, dissimulada pelos traços humorísticos, na *estrutura* dos seguintes romances: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Sterne, *Jacques, o fatalista*, de Diderot, *Viagem à roda do meu quarto*, de Xavier de Maistre, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Enxergando um “efeito em cascata”, que nasce com o romance de Sterne, Rouanet elabora o que ele denomina “forma shandiana”,

[...] caracterizada (1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa (“eu, Brás Cubas”); (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); (4) pela interpenetração do riso e da melancolia. (ROUANET, 2007, p. 30).

Sintetizando os três primeiros traços apontados pelo autor, e integrando-os no que poderia ser considerada uma poética do mal-estar, reafirma-se a compleição narcisisticamente subjetiva dessas narrativas pela associação ao controle total do narrador-personagem sobre as demais instâncias. O quarto traço, para nós, distingue a forma shandiana da poética do mal-estar; isto é, na primeira a tristeza, que persiste, é ocultada pelo humor, enquanto na nossa poética o desalento existe, também, na sua própria evidência.

Embora Starobinski (2014, p. 15-6), diferentemente de Rouanet, examine o modo de falar do sujeito melancólico na poesia, sobretudo em Charles Baudelaire, ele se refere a recursos formais que podem ser empregados na prosa. Além do artifício do espelho disforme, o filósofo menciona uma maneira de figurar tal afeto: aquela de dizer a melancolia “sem pronunciar demais o termo”. Assim, “é forçoso recorrer aos sinônimos, aos equivalentes, às metáforas. Trata-se de um desafio ao trabalho poético. Deve-se operar deslocamentos”.

Na narrativa, dizer o mal-estar sem a ele reportar-se diretamente está ligado, mais do que ao uso de expedientes lexicais, ao manejo do tempo pelo narrador absolutista. Tempo interior, aliás, em profunda divergência com o tempo exterior; portanto, a “assincronia, o andamento desencontrado do ‘*coeur d’un mortel*’ e da ‘*forme d’une ville*’ estão entre as expressões mais poderosas do estado melancólico” (STAROBINSKI, 2014, p. 59).

Diante desses apontamentos, propomos distinguir três modos pelos quais há a proeminência do mal-estar na narrativa: 1) *Mal-estar como forma*: a negatividade apresenta-se como subtexto de um relato narrado na primeira pessoa do singular a partir do sentido de ausência do outro, especialmente em função do tempo (na melancolia) e/ou em função do espaço (na nostalgia), representada na própria estruturação do relato; 2) *Mal-estar como forma e assunto*: além fazer uso da primeira pessoa do singular pela voz narrativa e do sentimento de ausência do outro no tempo e/ou no espaço, o mal-estar é mencionado, sendo, também, o tema, motivo de reflexão e norte da escrita do protagonista; 3) *Mal-estar como assunto*: narrados em terceira pessoa, os relatos desse modo expressam a visão negativa, referindo-se diretamente ao mal-estar sobre uma ou várias personagens. Essa mirada de fora sobre o ser-de-papel pode ser amplificada, ou quase extinta, a depender dos recursos usados pelo autor.

Entre os expedientes narrativos utilizados pelo escritor, a cadeia temporal do discurso arranja e reafirma o sentido aporético da falta do outro na personagem – como aludimos a partir das reflexões de Rouanet (2007) e Starobinski (2014) – sobretudo nas duas primeiras formas do mal-estar. Segundo Luiz Costa Lima (2017, p. 56), seguindo passos de estudos psicanalíticos sobre o assunto, “uma falha se interpõe entre as dimensões que ampliam o presente.” O prolongado luto pelo objeto ausente medeia a tentativa de mimetização da duração do tempo; assim, o agora distende-se, existindo em si mesmo, pois as marcas traumáticas indeléveis do passado impregnam a vida psíquica da personagem que, na estagnação do hoje, não está aberta à sugestão do amanhã, ou, no caso da nostalgia, o porvir abre-se tão somente para a (im)possibilidade de o passado romantizado vir à tona.

Na esteira da inação, da contemplação benjaminiana, o estado melancólico supõe o “desleixo, a preguiça, o desacerto com o lugar [e o tempo] em que se está”, além da grave sensação “da falta de sentido para o que se faz, até quando não da própria vida –, ela implica ter o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil.” (LIMA, 2017, p. 59). Os sintomas nostálgicos são quase os mesmos: a contemplação, no caso, dá-se à luz de um lugar inexistente e/ou imaginado do passado. Nos dois casos, o sujeito está solitário; e a sua reintegração na sociedade, entendida “como um remédio para todos os males”, mas, principalmente, para a tristeza (MINOIS, 2019, p. 276), parece ou impossível ou inócua.

É importante discutir como a interdição do futuro, ou o seu impasse, é modulado ao resgatar, mas também dela se afastar, a tradição realista constitutiva do romance brasileiro – cunhada por alguns especialistas como “neorrealista” ou “neonaturalista”. Tal tipo de narrativa é construída em terceira pessoa, porém, em alguns romances (e diferentemente das obras do primeiro realismo, em que a onisciência do narrador e a sua aguda distância das personagens era patente), a voz do narrador aproxima-se da perspectiva da personagem, constituindo narrativas preenchidas pela incerteza, pela elipse, pelos erros. Essas características são vistas, ainda, em obras que se pautavam na representação negativa da realidade “crua” e cruel de regiões brasileiras desprestigiadas anteriormente. Lidamos melhor com essa forma de mal-estar no próximo subitem. Após a abordagem concernente ao naturalismo existencial, verificam-se, à luz das teorias da melancolia e da nostalgia (mencionadas *en passant* até aqui), a possível correlação entre esses afetos e determinados modos de representação da narrativa.

### 1.4.1 Narração do isolamento do outro: naturalismo existencial

De acordo com o cotejo entre as nossas mais relevantes histórias da literatura e outros estudos que abarcam o tema das formas literárias, parece ponto pacífico afirmar que havia, e ainda há – porém em outra equação, voltada, especialmente, para as camadas sociais e de gênero relegadas historicamente, além da observação urgente do nosso deblace social e ambiental – o afã de representar a sociedade brasileira real, por meio de diferentes ângulos de visão dos nossos literatos. Tão somente a partir do decênio de 30, os romances intimistas (salvo engano uma ou outra narrativa, como *O Ateneu*, de Raul Pompéia e quase toda obra de Machado de Assis) desvincularam-se, conscientemente, da figuração da terra como problema central, tratando, muitas vezes irrisoriamente, da psique da personagem não subordinada às atribulações do meio.

A preferência (quase enfrentamento na polarização política de 30) do ontológico em detrimento do social pode ser explicada de diversas maneiras, desde a maior circulação de romances estrangeiros, especialmente os russos espiritualistas, como Dostoiévski era lido entre os nossos intelectuais, segundo Bruno Barretto Gomide (2011, p. 15), passando por uma atitude pessoal diante da composição literária, até um posicionamento de antagonismo artístico e político com o romance regionalista, chamado comumente de social e documentário na época, como dissemos. Lúcia Miguel Pereira, José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso (a começar pelo lançamento de *A luz no subsolo*, seu terceiro romance) e outros alinhavam-se a essa tendência.

A despeito da construção ficcional dos autores intimistas, ainda permaneciam, em outros escritores, características de uma literatura “eminentemente interessada”, isto é, “voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país”, como diz Antonio Candido (2000, p. 17). Segundo ele, o aspecto negativo desse empenho está ligado à edificação de um “nacionalismo infuso [que] contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real.” Em contrapartida, esse mergulho diligente em direção à noção de Brasil “favoreceu a expressão de um conteúdo humano bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas.” (CANDIDO, 2000, p. 20-1).

No viés da nocividade do interesse social das nossas letras, Flora Süssekind (1984, p. 31) atesta haver a exigência de obras que representassem “a tradição nacional a que pertence[m]”, motivando o reaparecimento do que denomina “estética

naturalista”. Todos os escritos que buscam “fidelidade documental [relacionada] à paisagem, à realidade e ao caráter nacionais” (SÜSSEKIND, 1984, p.36) estão inseridos nessa estética. A procura de fidelidade leva alguns escritores a abdicarem da configuração artística, o que “se observa em momentos tão diferentes como a virada do século [XIX para o XX, em textos com base científicista], a década de 30 [textos com base econômica] e o anos 70 [textos com base nas ciências da comunicação]” (SÜSSEKIND, 1984, p. 36).

Ao mesmo tempo que escritores trabalham com certa temática e forma da moda, outros, citados pela autora, rompem com o sentido de continuidade e semelhança dos três períodos dispostos no parágrafo anterior. Entre eles, segundo a estudiosa, estão Machado de Assis, Domingos Olímpio, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Renato Pompeu e Ignácio de Loyola Brandão. Esses autores, cortando o laço com livros que reproduzem “de maneira una e fotográfica” a *terra mater*, fazem “literatura-contra”, “literatura lâmina” (SÜSSEKIND, 1984, p. 198).

No decênio de 30 houve, de fato, uma pulverização tanto da forma romance quanto do tipo de narrativa de lastro social, especialmente na esteira do aproveitamento do sucesso do romance regionalista. Na grande leva das obras publicadas na época, muitas caíram em completo esquecimento, o que, de certa forma, se entendermos que o valor literário está parcialmente ligado à ressonância temporal do discurso, corrobora a afirmação de Fábio Lucas (1976, p. 77) de que “o resíduo literário [em 30] nem sempre foi dos melhores” tanto na febre intimista da direita quanto na social da esquerda. Nesse meio, os livros mais significativos são aqueles que, rachando o duro solo da polarização, imbricam formas social e psicológica, ideia reiterada n’*Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno (2015).

Entretanto, é bastante natural haver obras mais avizinhas a uma das duas formas. É o caso de romances em que as modulações do Naturalismo do século XIX perduram, mas que, de alguma maneira, não deixam de lidar com as tensões ontológicas da personagem individual, numa espécie de *naturalismo existencial*, em contraposição à tendência objetiva do narrador em terceira pessoa que predominou no século anterior.

Apesar de o primeiro naturalismo ter aberto espaço para a representação de trabalhadores, de imigrantes, do lumpemproletariado, enfim, das classes populares, o centro paradigmático da perspectiva naturalista é a “burguesia e a sua visão das outras classes (mais baixas).” (JAMESON, 2013, p. 149). O narrador, nessas obras, normalmente não é parte da história como personagem, atuando como observador



distante das classes populares. É ele que, a partir de sua voz e perspectiva, medeia a experiência do leitor no contato com os seres-de-papel.

No que chamamos de naturalismo existencial, ao contrário, a voz narrativa tende a aproximar-se das camadas mais baixas da população através de um narrador em terceira pessoa que está quase em pé de igualdade com as personagens, como em algumas narrativas de Jorge de Lima – especialmente *Calunga* –, de Rachel de Queiroz e, talvez no livro de maior maestria dessa constituição, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Nesses casos, o discurso indireto livre é normalmente usado de modo a dar um efeito de mistura da voz e da perspectiva do narrador com a da personagem focalizada. Além disso, esse recurso é capaz de “desnarrativizar” (ROSENFELD, 1996, p. 80) o relato, instaurando um ambiente de figuração psicológica do ser-de-papel, em um movimento que “mostra e conta”, ao mesmo tempo, o “fluxo de percepções, pensamentos e desejos” (JAMESON, 2013, p. 185). Portanto, tal engenharia narrativa solicita uma hermenêutica socio-psíquica da condição discursiva para que haja uma compreensão aguda do texto.

Por um lado, denominamos tal constituição narrativa de naturalista buscando relacioná-la com o naturalismo do século XIX ao aproximar-se das camadas mais baixas da população e representá-las em uma sede de compreensão, mais ou menos sinuosa, do chão social; por outro lado, ela é nomeada existencial a fim de ir à cata dos significados de um conjunto de ideias que, desde meados do século XIX com Sören Kierkegaard até, mais sistematicamente, de 30 a 50 do século XX com Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, entre outros, são destacadas a partir da experiência mediadora do mal-estar: a angústia “como estrutura existencial da realidade humana.” (COLETTE, 2013, p. 50).

Todavia, ao contrário de muitos desses filósofos que encontravam na angústia a força ou o sintoma da liberdade do ser, ela é entendida, aqui, como parte do processo tensional das pulsões, em que, ao fim e ao cabo, conforme a energia vital é liberada no embate inquietante, nada resta além da volta do sujeito para o estado inorgânico (LOURENÇO, 2009, p. 110). Isto é, depois de um percurso de intenso e angustioso sofrimento, em que a derrota individual é patente, pelo menos nos nossos romances, resiste a inação melancólica, no seu tipo de existência apática, quase morta, a rememorar o passado, ou a morte em si, pois não há mais potência reanimadora a ser instigada – como no suicídio do protagonista em *Calunga*.

Assim, o naturalismo associa-se, primeiramente, com o tom social do texto, enquanto o existencialismo ocupa-se dos conflitos ontológicos. A interação entre essas duas formas de expressão remodela o realismo (compreendido como uma maneira de figurar com fidelidade as formas de viver) e edifica uma inflexão psicossocial do texto.

Não obstante, a figuração do outro social e das classes populares obviamente também é levantada na prosa em primeira pessoa, mas normalmente pelo interior de uma personagem do lumpemproletariado – flutuando entre as classes mais baixas e as mais abastadas – como o Luís da Silva, de *Angústia*, ou a partir de um olhar de cima sobre os mais pobres, como no caso de Carlos de Melo, protagonista de *Menino do engenho*, *Doidinho* e *Banguê*, de José Lins do Rêgo. Essa conformação narrativa, no entanto, pouco ou nada resgata do nosso primeiro naturalismo, estando mais afinada com a práxis machadiana memorialista, que tende a ocultar a totalização dos dados sociais através do olhar limitado do eu enunciador.

Há, nesses seres-de-papel, uma compreensão fatalista do mundo que é delimitada pela experiência do eu insulado como narrador e protagonista. Já no naturalismo existencial, a estruturação da experiência do mal-estar está situada entre o narrador e a personagem focalizada – por menor que pareça a disjunção das duas instâncias. Vejamos como, sobretudo nas composições narrativas em primeira pessoa, a construção dos afetos melancólico e nostálgico é animada a partir da voz e da visão singular e distorcida do eu sobre o mundo. Para isso, necessitamos realizar uma breve investigação acerca desses fenômenos da tristeza profunda.

#### **1.4.2 Narração do próprio isolamento pela melancolia e pela nostalgia**

Freud (2019, p. 100), em “Luto e melancolia”, coteja a melancolia com o luto, definindo-a como um

desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante da punição.

Essas características gerais da melancolia só podem ser percebidas, segundo Paul Ricoeur (2007, p. 85), se forem atestadas como decorrentes do luto mal sucedido ou da “dificuldade de escapar dessa tremenda neurose [melancolia]”. Não há

melancolia, então, sem uma perda originária. Em termos freudianos, uma das consequências da melancolia é o cessamento das defesas do eu, provocando a pulsão de morte “como potência da discórdia” do ser contra a vida, o que inscreve tal discurso psicanalítico “no registro do trágico” (BIRMAN, 2003, p. 75). O trágico, aliás, é objeto de estudos intensos tanto da filosofia clássica quanto da moderna, indiretamente emprestado para a psicanálise.

Giorgio Agamben (2013, p. 43) enxerga uma certa contiguidade entre as asserções contidas no trabalho psicanalítico de Freud e aquelas provenientes da filosofia; dois elementos, segundo o filósofo italiano, “que apareciam tradicionalmente nas descrições patrísticas da acídia e na fenomenologia do temperamento atrabiliário” persistem no texto freudiano, como “o recesso do objeto e a retração em si mesma da intenção contemplativa.”

Enzo Traverso (2018, p. 114) também diz que Freud rearticulou “os elementos herdados da tradição clássica”, acentuando os “seus aspectos patológicos”. Há, na designação do complexo melancólico do psicanalista vienense, portanto, componentes da visada filosófica, embora ele não mencione essa disciplina em nenhum momento desse texto ou de outros em que ele trata de tal afeto. Todavia, há rupturas entre o fenômeno patológico da melancolia na psicanálise e a sua visão filosófica.

Uma delas dá-se na quebra da concepção do melancólico genial, que vigorou desde Aristóteles, especialmente em *O homem de gênio e a melancolia*, até os artistas românticos. Entre a razão e a loucura e a ordem e o caos, os poetas sob o signo de Saturno buscavam “tocar o sublime sem sucumbir à degeneração da sensibilidade.” (KEHL, 2009, p. 73). Alguns filósofos contemporâneos preservam a aura intelectual do melancólico. George Steiner (2012, p. 26), resgatando ideias desde Sófocles, Platão, Pascal, Spinoza até Heidegger, afirma que, intrínseco ao confuso e difuso ato de pensar, há a profunda tristeza: “Escute de perto o fluxo do pensamento e você ouvirá, em seu centro inviolado, dúvida e frustração.”

Freud desune essa correlação no momento em que designa a melancolia como um afeto ligado a um distúrbio do sistema psíquico. Pensando na sua metapsicologia, aliás, ele também rompe com a crença da terapêutica religiosa, legado tanto da tradição clássica quanto de parte da psicologia do século XVIII (STAROBINSKI, 2016, p. 112). Desse modo, a sua perspectiva teórica é “suscetível de interditar ao sujeito todo consolo cujo vetor seja um futuro eventualmente garantido por uma divindade, fosse ela absolutamente transcendente ou, ao contrário, imanente, morta e ressuscitada.”

(HASSOUN, 2002, p. 17). Não obstante, a diferença seminal entre ambas as compreensões, principalmente no que tange à formação do psiquismo melancólico, encontra-se sobretudo pela via do inconsciente.

Uma das distinções entre o luto e a melancolia é, de acordo com Freud (2019, p. 102), o caráter consciente da perda no luto e o inconsciente na melancolia. Nela, então, “[...] não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender o que ele perdeu”; outra hipótese da manifestação melancólica é a pessoa conhecer qual é o objeto perdido, não sabendo identificar, no entanto, “o que perdeu nele.”

Nesses termos, o sentimento de perda é distendido, podendo haver alternância com o estado de euforia maníaca<sup>9</sup>. A prolongação do afeto está ligada à incapacidade do ser de sedimentar o investimento da sua libido em outro objeto erótico, levando-o a ver-se totalmente solitário. Assim, se o Eros não apresenta algum vínculo com o outro, a pessoa retorna à fase narcísica, em que há “um enorme empobrecimento do Eu” (FREUD, 2019, p. 102), inapto – num latente conhecimento dessa inaptidão revestido na hostilidade contra si do sadismo – a conectar-se com a alteridade.

Um dos únicos modos do sujeito parcialmente reatar, mesmo fantasmagórica e tortuosamente, os laços com o ausente, ou com os sentimentos por ele representados, é por meio da recordação, que cria rastros com o passado não melancólico. É mediante a intensa rememoração “que se dão as tentativas de desligamento do luto” (FREUD, 2019, p. 116). Caso ele seja exitoso, fatalmente ocorrerá a desconexão, livrando o sujeito do desejo pelo espectro. Entretanto, o melancólico tende a não findar as evocações, tornando-se um ser anacrônico que vive de acordo com a duração do tempo passado sem viver o presente nem conseguir impulsionar uma mirada para o futuro.

Socialmente, o sentimento de ruína conectado à incapacidade de adaptação à coletividade está no cerne do pensamento benjaminiano no momento em que o filósofo reflete acerca da maneira como o desenvolvimento do capitalismo corroeu as formas comunitárias de transmissão e tradição narrativa, nas quais “as formas de vida comum [eram] organizadas por um sentido reconhecido por todos, e pela possibilidade de integração da morte singular na comunidade dos vivos” (GAGNEBIN, 2014, p.9).

---

<sup>9</sup> Segundo Maria Rita Kehl (2009, p. 44), a mania está intrinsicamente ligada à melancolia, sendo um triunfo fugaz diante da crueldade melancólica. Ambas se envolvem “na luta inconsciente entre *Eu* e *Supereu*, com vitórias parciais de um lado e de outro do campo de batalha”, fazendo “dos estados maníacos e melancólicos duas faces indissociáveis da mesma estrutura psíquica.” A mania é aspecto importante no ritmo narrativo do mal-estar de Paulo Honório. No momento da exegese do romance, então, ocupar-nos-emos dela com mais vagar.

Um certo sentimento de solidão é uma das características-base do sujeito que sofre na sua *ipseidade* e na plena “responsabilidade sobre seus fracassos” (MINOIS, 2019, p. 410). E a “solidão bestial caracteriza o extremo” da melancolia (STAROBINSKI, 2016, p. 54). Já o sofrimento do sujeito também destacado do outro, no caso, de um lugar (ou do que ele imagina ser aquele lugar), descreve a nostalgia.

Apegar-se vigorosamente ao passado é uma marca tanto do melancólico quanto do nostálgico; segundo Jean Starobinski (2015, p. 225), a nostalgia também “é uma variedade do luto.” Qual seria a diferença, então, entre essas duas formas de tristeza? Parece ser difícil responder com exatidão tal pergunta. Muitas vezes a nostalgia é vista apenas como uma variação da melancolia. Mas as diferenças entre essas duas formas de mal-estar são relevantes sobretudo no sentido espacial, fantasista e político da nostalgia, não encontrados amiúde na historiografia da melancolia. Em termos de sintomas do sofrimento, no entanto, há algumas similaridades.

*Afirmemos, portanto, que, se na melancolia há a prevalência da tensão do tempo ausente sobre o espaço faltoso, na nostalgia, o espaço afastado e, muitas vezes, imaginado, mantido de modo persistente na psique do indivíduo, é fulcro maior da dor do que o tempo, apesar da correlação espaciotemporal nos dois casos.* O lugar do passado encantador, ou assim construído e percebido pelo nostálgico, é convocado “pelo imaginário” do sujeito que deturpa o presente. Ele rejeita o agora, os seus participantes e romantiza rememorativamente o outrora a fim de manifestar a “ideia de uma queda do Paraíso e da perda do Éden mítico.” (JESUS, 2015, p. 244).

Há uma rede fantasista não só elaboração do passado pelo nostálgico como também na sua crença no futuro. A nostalgia, além de retomar e embelezar o passado, esse mesmo passado, como diz Svetlana Boym (2017, p. 154), “não é sequer passado”, mas o desejo “por um tempo melhor, ou um tempo mais lento”. No direcionamento da nostalgia como desejo, ela torna-se prospectiva. “As fantasias sobre o passado”, portanto, “determinadas pelas necessidades do presente, têm um impacto direto nas realidades do futuro.” (BOYM, 2017, p. 154).

Ademais, nostalgia e melancolia estão ligadas pela consciência da perda e da falta, mas a nostalgia, sobremodo homóloga à saudade, segundo Samuel de Jesus (2015, p. 86), consiste na indefinição da persistência do ausente; nela, há “um certo gozo que reside na esperança de um possível retorno; gozo ele próprio doloroso, já que hipotético” (JESUS, 2015, p. 246) e, digamos, perigoso na sua impossibilidade. Qualidade, esta, não existente no melancólico, consciente de que perdeu algo e de que

esse algo é irrecuperável. Essa distinção pode ser expressa por meio de uma concisa retomada histórica da palavra nostalgia.

Jean Starobinski (2016, p. 209) diz que, no século XVII, a nostalgia estava ligada ao afastamento do homem de sua terra de origem, principalmente devido à eclosão de guerras. Nesse momento, ela era vista como uma doença; o seu primeiro tratamento baseava-se em enganar o soldado por meio da promessa do retorno ao lar, que poderia nunca acontecer. Quando os sintomas nostálgicos não eram atenuados através do engano, o combatente, muitas vezes, era enviado, de fato, de volta para a casa.

Esse afã do retorno, no entanto, com o passar dos anos, não se restringia tão somente ao soldado. No século XVIII europeu, o sentimento nostálgico começou a ser estudado nas pessoas que se deslocavam em massa em direção aos centros urbanos num momento em que tal transferência espacial era uma anomalia “causada por eventos extraordinários, como [além das] guerras [a] escassez” de produtos, a pobreza etc. (NATALI, 2006, p. 26). Nesses termos, a nostalgia mostrava-se como uma forma de saudade, ou melhor, como uma doença da memória; a única distração admissível para o sujeito acometido por essa enfermidade era reter-se numa ativa rememoração do espaço de outrora.

Se até agora parece haver predominância do sofrimento causado pela mobilidade espacial, foram agregados na literatura médica desse distúrbio, durante os séculos XVIII e XIX, mais dois fenômenos: a perda de um ser querido e a transformação, através da ação do tempo, do lugar antes conhecido, mas visto, no retorno do sujeito, como estranho a ele. Com esse conjunto de sintomas – “o anseio por algo [ou alguém] distante no espaço ou no tempo” – a palavra nostalgia “seria aceita pela Academia Francesa em 1830 [...]” (NATALI, 2006, p. 28-9).

Contudo, para o pensamento moderno fincado na noção de progresso, o recolhimento ao passado difunde-se como algo extremamente nocivo. Natali (2006, p. 32) sumariza bem esse *zeitgeist*:

De diferentes maneiras e em graus variáveis, compartilham a disposição de abraçar o futuro e o novo e abandonar o passado e o velho o “revolucionário” de Marx, o “super-homem” de Nietzsche, o “cientista social” de Weber, o “estrangeiro” de Simmel, o “dândi” de Baudelaire, o “*flâneur*” de Benjamin.

O imperativo da felicidade no capitalismo desenvolvimentista, portanto, é a aptidão para o ajustamento compulsório da pessoa em relação ao novo lugar em que vive (STAROBINSKI, 2016, p. 222). Se ela não o consegue, fatalmente sofre uma inadaptação brutal causada pela dependência severa do passado num afeto espacial e temporal, o que, do ponto de vista do progresso, é uma característica politicamente perniciosa.

Ainda na esteira do pensamento progressista, muito baseado na ideia hegeliana de que o andamento da História é atrelado à melhoria do *modus vivendi* homologamente à evolução dos mecanismos sociais, o apego ao passado era – e ainda é parcialmente – um crime político para a esquerda e até para os capitalistas liberais que julgavam o nostálgico como essencialmente conservador ou reacionário. Seguindo, ainda, a linha de pensamento de Marcos Pison Natali (2006, p. 50), a desconfiança em relação aos passadistas “frequentemente vem da ligação automática entre a nostalgia e a preservação do poder”, o que, muitas vezes, não pode ser negada.

Como afirma Alfredo Bosi (2010, p. 396), toda obra de caráter literário denso não permite ao crítico limitá-la, fatalmente, a reduções ideológicas coesas, como se a narrativa fosse representante de um documento político de certa época. Na visada ideológica, entretanto, reside a complexidade de alguns livros de 30 de autores que não se deixaram envenenar em demasia pelos preceitos valorativos da época. Como mencionamos, Berardineli (2016, p. 66) diz que a literatura europeia da década de 30 é, em si, antimoderna ao representar seres-de-papel que amam o passado. No caso brasileiro, personagens mais ou menos “conservadoras” – como Carlos de Melo, de José Lins do Rego, Luís da Silva, de Graciliano Ramos, o Herói, de Jorge de Lima, Belmiro, de Cyro dos Anjos – são edificadas complexamente na malha textual, criando diversos embates psico-ideológicos ao ligarem-se com o outrora e ao recusarem o agora. Esse aspecto político da nostalgia, então, ao invés de ser desprezado, deve ser analisado atentamente.

Ao contrário dessa percepção ideológica sobre a nostalgia, os estudos psicanalíticos pouco se detiveram nesse afeto em sua acepção mais estrita. De acordo com Humberto Moacir de Oliveira (2016, p. 28), tanto a palavra nostalgia quanto a palavra saudade, “a que o significante nostalgia nos remete”, manifestam-se raramente nos escritos de Freud. Contudo, “a referência a um objeto perdido [como vimos] é uma constante na obra freudiana”, desde o seu entendimento sobre o luto, o desejo, as pulsões etc, que “podem nos auxiliar a pensar o que seria, em termos psíquicos, a

nostalgia segundo Freud.” Assim, em termos de desejo, infere-se que o psicanalista austríaco costumava ver a nostalgia investida pulsionalmente

na imagem de uma época supervalorizada, quando as coisas pareciam atender melhor ao princípio de prazer. Assim, o pensamento de Freud é que o homem, só com muito esforço, abandonaria qualquer objeto que lhe desse prazer, e mais do que isso, só o abandonaria na condição de buscá-lo nos novos objetos encontrados, já que o próprio desejo humano consiste na tentativa, não de encontrar o objeto, mas de reencontrá-lo. (OLIVEIRA, 2016, p. 29-30).

O nostálgico seria o anticontemporâneo, não conseguindo estabelecer uma relação racional e determinante com o seu tempo e espaço. O olhar do nostálgico, então, contempla o presente à luz de um lugar do passado, cuja luminosidade fora há muito apagada.

Vê-se que a percepção do objeto ausente faz parte tanto do afeto melancólico quanto do nostálgico. A diferença, para nós, como tentamos mostrar, está no modo como é construída a narrativa da ruína e do aspecto prospectivo da nostalgia. Enquanto a prosa melancólica funda-se, majoritariamente, sobre o tempo, o grave mal-estar da prosa nostálgica está intrinsecamente conectado ao deslocamento espacial – que também pode ser temporal. Resgata-se, assim, a noção do irrompimento da nostalgia como um desajuste de lugar, mas também, obviamente, como um conceito que remete à recordação (às vezes na forma de devaneio) de um tempo-espaço.

É indispensável evidenciar que tanto o afeto melancólico quanto o nostálgico não são figurados pura e didaticamente na narrativa literária; muito pelo contrário, cada tipo de obra edifica os sentimentos do mal-estar de maneira distinta na forma e no conteúdo, sendo possível nelas encontrar outros tipos de veiculações da negatividade – como a angústia, a inquietação, a disforia, o desassossego etc – estando mais ou menos próximas das tensões histórico-sociais que os textos permitem vislumbrar, sobretudo em *Calunga*.

Tais variações dos afetos serão discutidas pontualmente no ato exegético dos nossos romances, uma vez que é a partir da complexidade das suas formas – na captura do detalhe, do pormenor – que elas podem ser entrevistadas como fundamento da construção da personagem solitária.



## 2 A FORMAÇÃO DO MAL-ESTAR NO OLHAR AO EU, AO OUTRO E AO MUNDO EM *CALUNGA*

Entre as narrativas de Jorge de Lima, *Calunga* é o livro com o maior número de edições (seis) sendo o único relançado pela editora Cosac Nayfi em 2014. Excetuando *Salomão e as mulheres* – que teve uma pequena nova tiragem pela editora da UFPR em 2006 – as outras obras em prosa não apresentam grande número de edições. As últimas foram lançadas há mais de vinte anos: a quarta de *O anjo* é de 1998, enquanto as terceiras de *A mulher obscura* e de *Guerra dentro do beco* são de 1997<sup>10</sup>.

Ao contrário da prosa de Jorge, a sua produção lírica é reiteradamente evocada. Povina Cavalcanti (1993, p. 127), biógrafo e entusiasta da obra do escritor alagoano, afirma o seguinte sobre a composição das duas primeiras narrativas – *O anjo* de, 1934, e *Calunga*, de 1935: “Tenho para mim que Jorge intencionalmente entregou-se aos dois trabalhos para testar a sua capacidade criativa.” O próprio poeta, em entrevista a Homero Sena, indica que todas as outras criações artísticas são práticas voltadas para o aprimoramento da composição poética. Quando o entrevistador pergunta qual o gênero de composição preferido, ele responde:

— Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenho tentado, inclusive a pintura, está subordinado ao sol da poesia, são caminhos para ela, às vezes simples exercícios para conferir-lhe novas dimensões, outras profundezas. (LIMA, 1959, p. 91).

Subordinada ou não à produção poética de Jorge de Lima, a sua obra romanesca é digna de vigilante atenção, como o texto de *Calunga* revela mesmo em uma leitura superficial.

Conjugada ao *zeitgeist* de profunda melancolia do decênio de 30, essa narrativa equaciona complexamente o olhar abolido sobre o amanhã, aproximando-se e, concomitantemente, distanciando-se do romance social da época. A sua associação com a prosa regionalista toca tanto a forma quanto a mensagem de *Calunga*, principalmente quando é considerado o patente resgate de indícios da construção naturalista do romance

---

<sup>10</sup> Edições da Civilização Brasileira.

através do seu conteúdo denunciativo e fatalista, bem como a edificação do começo, meio e fim bastante demarcados.

Assim, colidente e ao mesmo tempo integrado às características apontadas, a narrativa engendra tensões outras além das sociais. Ela afasta-se da moda da época – de onde surge o seu valor – fendendo parcialmente a estrutura naturalista e a sede denunciativa do romance social ao posicionar um narrador em terceira pessoa extremamente próximo, em termos de cosmovisão, de Lula, o protagonista.

Antiteticamente à visão de mundo do protagonista, irrompem, por meio das cenas e de breves passagens, os modos de ver de seu rival e de outras personagens em simbiose com a terra diabólica. É criado, nisso, um efeito de duplicação confusa do foco narrativo, reiteradamente acentuado pela obsessão do narrador em emprestar a sua visão a Lula. Um dos focos do mal-estar social do romance é constituído pelo modo míope de enxergar o mundo de um protagonista, a quem a voz narrativa cede a visão, desajustado aos preceitos enfrentados na sua chegada à ilha de Santa Luzia.

Além disso, a edificação desse ponto de vista compõe os conflitos ontológicos da personagem principal ao olhar para si e ser olhado pelo outro social, cultural e psicológico. A alteridade é relevante no fracasso brutal da empresa civilizatória de Lula sobretudo devido à figuração de Totô Canindé. Jorge de Lima, ao dispor uma personagem a princípio antagônica à principal, projeta os conflitos infamiliars entre Totô, o algoz do protagonista, e Lula; isto é, há muito de Totô escondido e recalcado no cerne da psique de Lula. Outras personagens, ainda, funcionam como realce do autoritarismo velado da personagem principal, que recusa a cultura do outro e o submete aos valores de si. Importante ressaltar que o espaço do romance, alta e simbolicamente infernal – em uma narrativa com notas religiosas – contribui para a grave queda emocional do protagonista.

A fim de investigar e, quando possível, integrar as diversas camadas conflitivas da narrativa – em especial a social, a psicológica e a cultural – fazemos uso de uma análise cerrada, capítulo a capítulo, do romance, alerta para os subtextos e homóloga ao andamento da prosa. Ou seja, a interpretação dos atritos multivalentes segue o compasso dos seus capítulos, estabelecendo um percurso crítico especular à forma da narrativa que alimenta a exegese com os afetos do mal-estar. Antes disso, no entanto, examinamos brevemente a fortuna crítica de *Calunga*.

## 2.1 Breve exame da fortuna crítica de *Calunga*

Duas visões valorativamente antagônicas foram determinantes na visada sobre *Calunga* logo após o seu lançamento. Elas estavam associadas à homologia, ou não, das representações literárias quando cotejadas com a visão de mundo do autor (FURTADO, 2019, p. 60); esse tipo de leitura político-ideológica apontava normalmente para fora do texto.

Nesse dimensionamento crítico, Carlos Lacerda (2014, p. 185), em 1935, então ativista de esquerda, pede a Jorge de Lima que ele seja “coerente, e [que] não procure ser inferior ao seu livro”. Surpreendido por uma narrativa que possa ser lida como revolucionária, composta por um intelectual católico, Lacerda cobra do escritor alagoano que opte pelas causas de esquerda e desligue-se dos preceitos religiosos geralmente ligados aos valores da direita.

A despeito do claro caráter político do ensaio de Lacerda, da confusão entre cosmovisão do narrador, da personagem principal e do autor – própria da época – ele realiza certa investigação formal da obra e percebe Lula como “um personagem-guia” (LACERDA, 2014, p. 184); ou seja, o focalizador da narrativa. O exame formal do livro, entretanto, ocupa muito menos espaço do que o julgamento do caráter de Jorge de Lima por meio do seu viés ideológico, o que também ocorre no texto seguinte.

Murilo Mendes (2014, p.187) defende o amigo Jorge de Lima dos ataques de Lacerda. Ele afirma que é um erro pensar que a literatura social pode tão somente ser escrita por autores de esquerda, pois “um escritor de direita pode perfeitamente ter uma compreensão social da literatura e da sua influência sobre uma coletividade. Pode-se mesmo dizer que não há nenhuma literatura que não seja também social.”

Mendes está correto ao afirmar haver veio social em algumas obras de literatos conservadores; aliás, há uma ideia bastante sedimentada na crítica marxista, principalmente na esteira dos primeiros estudos de Georg Lukács, de que autores dessa linha de pensamento são os melhores figuradores dos mecanismos sociais justamente por não intencionarem fazê-lo. Entretanto, essa seria uma leitura de dentro das obras – da sua potência hermenêutica – pouco prestigiada nos anos 30 brasileiros.

A fim de desconectar o escrito de Jorge de Lima da literatura de propaganda, mas, ao mesmo tempo, reafirmar o seu compromisso social, Murilo Mendes (2014, p. 188) afirma não ter presenciado, em nenhum romance de esquerda, a grandeza de *Calunga*. O seu valor provém tanto da “força genésica” religiosa do livro quanto do

homem perdido “diante da terra que o acaba esmagando com sua força bruta e suas doenças a que nenhum paliativo reformista dá jeito. Sente-se que só uma transformação da estrutura econômica da sociedade poderá melhorar aquilo.”

Murilo Mendes une, breve, incipiente e indiretamente, talvez, o sistema simbólico da narrativa – a ser analisado por nós – atrelado à visão de mundo católica, e as tensões sociais do meio que causam, fatalmente, a derrota de Lula. Apesar de recriminar algumas concessões à “modernice”, “que já passou e já está ficando pau” (MENDES, 2014, p. 189), sem detalhá-las, ele assevera haver uma combinação de “força poética muito grande servida por uma boa documentação realista.” Esses dados levam à asserção final do poeta: “Sem dúvida, um dos grandes livros da literatura brasileira, em todos os tempos” (MENDES, 2014, p. 189).

De acordo com tais perspectivas, era evidente, levando-se em conta o momento contundente de proliferação de romances sociais, a maior identificação de *Calunga* com o romance de esquerda – social mas não de esquerda, segundo Murilo Mendes – do que com o de direita, como é possível apreender pelas palavras de personalidades menos conhecidas da época levantadas no trabalho de Luís Bueno em *Uma história do romance de 30* (2015).

João Cordeiro (apud BUENO, 2015, p. 205) diz, em 1935, que, felizmente, Jorge de Lima não tentou “restaurar o romance em cristo”. Ao contrário, *Calunga* figura “um documento formidável contra a burguesia”, sem a “menor dúvida” (apud BUENO, 2015, p. 216). Já o polêmico Aderbal Jurema (apud BUENO, 2015, p. 216), no mesmo ano, mais virulento do que Carlos Lacerda, afirma que *Calunga* “é imoralíssimo porque partiu de um autor que absolutamente não possui honestidade intelectual.”

Se Cordeiro brinda o romance justamente por ele não ser religioso – sendo que ele o é, como veremos à frente – destacando, até em um nível que o romance não comporta, o seu sentido revolucionário, Jurema o condena precisamente por isso, pois tal ideário não era coerente com os valores cristãos de Jorge. Enquanto Lacerda pede ao poeta que, a partir do lançamento desse romance, decida-se pela esquerda, como apontamos, Jurema, de antemão, censura a audácia oportunista de um católico ao escrever um romance social.

Nem mesmo a sagaz Lúcia Miguel Pereira (2005, p. 130-31), numa resenha escrita em 1935, consegue desassociar levemente a pessoa Jorge – mais precisamente o grande poeta católico – dos seus preceitos do mal-estar engendrado pela composição de uma espécie de romance social. No entendimento da estudiosa, o poeta traiu a si mesmo

ao criar uma narrativa determinista e fatalista. Ela diz que Lula, o protagonista, “não sendo um doente, [...] não podia ter cedido assim, quase passivamente, à influência do ambiente, se as forças morais, em que Jorge de Lima acredita, existissem no seu livro, livrando-o do determinismo materialista.” O problema, então, não é tão somente que faltem as forças morais cristãs ao mesmo tempo que abundem as adversidades inexoráveis da História, mas, sobretudo, que o romance com tais características foi escrito pelo católico poeta.

Oscar Mendes (1982, p. 199), em mais uma resenha de 1935, enxerga também na moral – ou na falta dela – algo de inusitado em *Calunga*, pois fora criado por um autor sabedor de que a moral “traça limites à criação literária, em proveito da própria arte do escritor”. Ademais, Jorge não conseguira escapar daquela sua “luta entre língua popular e língua erudita” (MENDES, 1982, p. 198). Mas, entre o “lirismo puro e o realismo naturalista” em que foi modulada a narrativa, o poeta deu “relevo à parte realista da estória” ou mesmo a um

realismo baixo, isto é, daquele que, sem necessidade, se compraz na minúcia dos fatos animais, dos episódios fisiológicos, sem proveito artístico e sem acréscimo de nitidez psicológica na fisionomia moral das criaturas que o autor engendra (MENDES, 1982, p. 199).

Dentro dessa equação, basicamente política e parcamente estética, *Calunga* foi interpretado nos meses posteriores a sua publicação. Depois disso, houve um grande hiato no que tange a ensaios relativos a ele, que aparece, brevemente, em *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho.

No quinto volume desse título, lançado em 1955, Afrânio Coutinho (1997, p. 286-7) destaca que a narrativa do escritor alagoano participa “das duas linhagens da ficção brasileira, a social e a subjetivista, ora tendendo à indagação filosófica, ora à pintura de quadros sociais.” Ele alia *Calunga* à segunda tendência, ligada “à linguagem dialetal nordestina” e marcada “pela ênfase no testemunho”, enquanto nos outros romances “natureza, figuras, temas paisagens, têm papel simbólico, mítico ou alegórico, sendo envolvidos por uma atmosfera de sonho, em que se misturam homem e natureza”. Os elementos míticos e simbólicos, nas outras narrativas de Jorge de Lima, diz ele, talvez sejam mais visíveis do que em *Calunga*; neste, no entanto, eles participam, para nós, ativamente da construção da multivalência do texto, além de sobrelevarem as tensões psicológicas e sociais.

Pouco mais de trinta anos depois do lançamento da obra de Afrânio Coutinho, o romance em questão é novamente examinado, desta vez com bastante atenção e fazendo uso de sua carga simbólica. A dissertação de mestrado de Lucia Sá Rebello, chamada *História em mito em Calunga de Jorge de Lima*<sup>11</sup>, defendida em 1988, propõe estudar a prosa “a partir de observação de determinados elementos identificáveis dentro de uma estrutura mítica, os quais [...] são privilegiados pelo narrador”, uma vez que a obra é composta “sob a falsa aparência de um relato documental” cujo “real valor encontra-se naquilo que se oculta sob essa aparência.” (REBELLO, 2009, p. 14). Mediante a observação desses elementos pela autora, ela supera o estreito ponto de vista de *Calunga* ser, tão somente, um romance social e/ou de esquerda.

Igualmente na direção de desvincular parcialmente essa narrativa de Jorge de Lima dos romances sociais de 30, tem-se o artigo de William Cereja (2002, p. 98) “A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima”. Nele, o estudioso declara que *Calunga*, embora identificado “com a orientação regionalista da ficção de 30 [...] remete ao universo mítico-cristão”, afastando-se das marcas tão somente realistas da narrativa.

Levando em conta imagens e arquétipos bíblicos, Cereja diz que o espaço onde é ambientada grande parte do romance – a ilha de Santa Luzia – não se situa nem no éden nem no inferno, localizando-se num lugar “intermediário, informe, ambíguo, que se assemelha à condição do homem pós-queda, isto é, o homem dividido entre o bem e o mal, entre a Terra e o paraíso, entre Deus e o diabo” (CEREJA, 2002, p. 105), como um Adão pecaminoso e decaído ao se assemelhar com aquilo que condena.

Simone Cavalcante (2009, p. 85), apesar de não evidenciar o seu veio crítico, mescla as atitudes exegéticas de Lucia de Sá Rebello e William Cereja com o intuito de encontrar manifestações utópicas no romance. Segundo ela, no discurso progressista de Lula ou na aparição do santo, há a expressão “do desejo de um modo melhor de existência, que fracassa em todos os casos, mas não deixa de existir.”

A marca utópica do discurso e da ação de Lula, no entanto, não estava sendo interpretada intensamente por meio da ação do protagonista sobre a alteridade. Nessa chave de leitura, Luís Bueno, tanto nos trechos em que examina *Calunga* em *Uma*

---

<sup>11</sup> Em 2009, a dissertação foi remodelada para o formato de ensaio na coletânea *Mar alto: travessias pelo romance Calunga de Jorge de Lima*. No livro, o texto dela é denominado “Mares de mito e história”, versão que usamos. O mesmo ocorre com a dissertação de mestrado de Simone Cavalcante, *Cartografias de um lugar imaginário: uma travessia do romance Calunga*, defendida em 2006 e integrada ao mesmo livro. Em *Mar alto*, o ensaio de Simone Cavalcante, que será tratado em breve, chama-se “Mares de sonho e utopia”.

*história do romance de 30* quanto no “Posfácio” do romance, retoma a visada do romance revolucionário. Entretanto, a revolução é vista negativamente, pois Lula, o herói individual, é uma espécie de civilizador autoritário – um autoritarismo bem intencionado e sentimental (BUENO, 2014, p. 173) – que, sob o prisma do seu conteúdo psíquico deturpado, enxerga-se canhestamente como os cambembes ao mesmo tempo que age, de maneira parcial, como o seu rival, Totô Canindé.

Embora resgatando a “natureza básica de romance social” de *Calunga*, Luís Bueno (2014, p. 163) aventa a possibilidade de o livro ser considerado tão somente social, em contraposição ao romance burguês, apenas de acordo com o viés da polarização ideológica dos anos 30 em uma “discussão basicamente ideológica” (BUENO, 2014, p. 162) e não estética, como mencionamos. Além disso, a despeito da sua análise sociocultural, Bueno realça a complexidade da narrativa, ensejando outras hermenêuticas – além da sociocultural – irradiadas pelo texto.

Percebemos, então, que, embora a fortuna crítica de *Calunga* não seja extensa, as suas interpretações, paulatina e naturalmente, separaram-se da visão ideológica e externa sobre o romance, substituindo-as por exegeses internas a partir de dois vieses centrais: o social, considerando em especial a carga realista da obra, e a mítico-religiosa, considerando sobretudo a carga simbólica da obra. Procuramos imbricar, quando possível, as duas miradas.

## **2.2 Perspectiva, história e tensões inaugurais do primeiro capítulo**

A construção da mirada do narrador em terceira pessoa de *Calunga* é articulada de três formas distintas: a) o olhar do narrador segue Lula, nos seus deslocamentos, fora dos meandros psíquicos da personagem, ou seja, trata-se de focalização externa; b) o olhar de Lula ocupa o do narrador (focalização interna), embora muitas vezes não claramente, impedindo-nos de assegurar quem vê; c) o narrador focaliza outras personagens interna e externamente, a despeito dos passos de Lula (e apesar de quase toda ação desdobrar-se em virtude do protagonista). As modulações “a” e “b” são as mais comuns na estrutura do relato, em tal grau que os momentos de abandono do foco narrativo sobre Lula, tanto interno quanto externo, parecem inusitados e, devido a isso, estranhos no que concerne à costumeira relação meio simbiótica do narrador com o protagonista.

Essas características são sustentadas em uma narrativa que tende a figurar os eventos cronologicamente – em uma certa equivalência entre tempo da narração e da história, segundo conceitos de Gérard Genette (2017) – permitindo que façamos uma exegese do tempo da história seguindo a ordem dos seus capítulos. Há anacronias, porém elas são raras e não implicam severas confusões temporais. Sendo uma narrativa de acontecimentos, a narração em terceira pessoa, que escora o aspecto de tempo consistente no começo, meio e fim articulados, permite-nos sintetizar sem grandes problemas a história.

Lula, depois de muitos anos morando num Sul inespecífico, decide retornar à sua terra natal, a ilha de Santa Luzia, a fim de reencontrar os parentes por ele deixados. Não os encontrando, prontamente resolve aplicar no local os métodos de criação de carneiros aprendidos formalmente no Sul. No início, o rebanho prospera, apesar de algumas dificuldades no que tange à implementação de um novo modo de trabalhar dos cambembes. O mais danoso, no entanto, é a matança dos carneiros empreendida por homens comandados pelo seu vizinho e algoz, Totô Canindé. Além dos entreveros entre os dois, Lula é consumido diversas vezes pela malária e pelas intempéries climáticas que esmagam, também, os seus intentos. Ao final do romance, após empenhar-se arduamente na construção de uma vila mais moderna e fracassar retumbantemente, ele comete suicídio afogando-se no rio Calunga.

Mas o complexo texto de *Calunga* requer uma leitura paciente de seus conflitos, alguns entrevistados no primeiro capítulo. Nele, em que menos ações ocorrem na parte de euforia vital do protagonista, é o que é concebido sob o olhar observador de Lula e edificado naquela visão mista das miradas da personagem com o narrador. Evocam-se, nesse capítulo, assuntos e conflitos-base do romance, como a patente denúncia social, o interesse ingênuo pelo outro, o afã desbravador de Lula, a movimentação da personagem como energia vibrante (que ulteriormente se transforma em angústia e melancolia), seus entrecos de prostração como disforia a agravar-se no seu devir (projetando o fracasso de Lula) e a luta entre o tempo mítico e o tempo histórico. No último embate, entram as tensões concernentes à cosmovisão cultural e religiosa, concentradas no cerne do protagonista e embutidos em uma espécie de forma romanesca naturalista.

Devido à concentração de traços relevantes no andamento da narrativa, esse primeiro capítulo – o vetor antecipador das tensões do romance – é analisado de modo



mais pormenorizado do que os outros, servindo como preparação do exame da urdidura gradualmente conflitiva tanto nas situações de ação quanto nas de emoção.

Constituem-se na narrativa duas inflexões, não estáticas e matizadas, que conformam a história: a das ações exteriores, envolvendo os deslocamentos físicos de Lula, como *práxis*, e a dos movimentos do interior do protagonista – representando, *a posteriori*, a sua melancolia – mobilizando seus estados emocionais. As inflexões alimentam uma a outra no sentido de que a ação gera a impressão e a impressão pode suscitar uma atitude, o que não é incomum da constituição das narrativas em geral. Sabemos que a estrutura linguística não permite a figuração de simultaneidades; apesar disso, no caso de *Calunga*, o que motiva o foco maior sobre a ação ou o sentimento são os afetos de Lula. Eufórico, ele age. Disfórico, ele, imóvel, lamenta.

O primeiro capítulo, o mais longo do livro, é guiado pelo frenesi do protagonista. Praticamente tudo está em movimento; o trem desloca-se, o protagonista desloca-se dentro do trem e a mente de Lula desloca-se para o passado em uma viagem físico-psíquica de forte acento de denúncia social. O discurso elabora-se na difícil distinção entre a perspectiva do narrador e a do protagonista, o que pode criar embaraços de cosmovisão; isto é, quem vê, daquela maneira, um certo evento? Mostramos, a seguir, esse intrincado jogo de perspectivas:

Manhãzinha. O trem da Great Western partiu da Estação de Cinco Pontas, no Recife.

Lula, no carro, *olhava* a paisagem correndo. Há quantos anos a mesmo estrada o levara ao porto! Então ia deixar a terra do seu nascimento. Nesse tempo longe, ainda não tinha olhos capazes de *ver* o que vinham vendo agora, ao voltar às coisas e povo da infância, ao começo de sua vida, que era como uma terra em começo.

O trenzinho ia varando o Nordeste, vinha de Natal, atravessando zonas da praia, zonas de mata, cidadezinhas, canaviais, algodoais, queimando ora o carvão de Cardiff, ora a lenha das matas. *O descaso do governo permitia que as balduínas da companhia inglesa comessem as nossas árvores.*

Às vezes o trem encontrava o rio. De tão comprido, o rio era como uma cobra devorando um mochozinho. Quando menos se esperava, *o rio pulava na frente do trem, parecendo mais veloz que a máquina.* (LIMA, 2014, p.11, grifos nossos<sup>12</sup>).

---

<sup>12</sup> Todas as citações de *Calunga* fazem parte da mesma edição. A partir daqui, mencionamos apenas as páginas e os possíveis grifos dos trechos citados.

Se, no segundo parágrafo, é óbvia a visão de um Lula estupefato pela corrente do tempo e pela sua incapacidade de enxergar com clareza a sua terra primeva, a partir do terceiro as relações de perspectiva são um tanto ambíguas, pois não se sabe, ao certo, se a mirada é restituída ao narrador ou ela continua sendo a do protagonista. Assim, quem, ao certo, denuncia o governo e sinaliza uma espécie de caráter letal da natureza?

É árduo precisar indubitavelmente, mas alguns indícios linguísticos levam a crer que a visão de Lula é projetada no varar do trem, uma vez que a paisagem pintada parece ser enxergada pelos olhos contíguos à janela do veículo; isto é, a observação seria de dentro para fora, como se houvesse a mimetização da velocidade do trem sobre o olhar do protagonista, que conta o que ele divisa – por meio da voz do narrador – à medida do seu encontro com o cenário. Corrobora o nosso entendimento os parágrafos subsequentes, muitos iniciados com o nome da personagem:

A estaçõezinhas vinham vindo ligeiras ante os olhos de Lula. [...]. (p. 11)

Lula achava um encanto novíssimo nas casinhas das margens [...]. (p. 12)

Lula lembrava episódios revoltantes e grotescos daquelas bandas. (p. 13)

E Lula percebeu de verdade que os homens das estações, dos campos, das feiras, dos engenhos eram cada vez mais despídos. (p. 17).

Aos poucos, parece que a ambiguidade de miradas arrefece, elaborando o efeito de que o primeiro capítulo constrói-se sob a perspectiva de Lula em uma vontade de primeira pessoa de Jorge de Lima. Essa edificação mostra-se altamente significativa no sentido de sedimentar como se dá a apreensão do outro e da sociedade pelo protagonista. O narrador, nesses momentos de não expansão do olhar, é apenas o difusor do que a personagem observa.

Essa característica estrutural da narrativa permite examinar o caráter eufórico, desbravador e messiânico do protagonista, que é sedimentado ao longo do romance. A excitação de Lula no que tange à (re)descoberta do outro, ao retornar a terra natal, está ligada dialeticamente ao processo de descoberta do eu. Ao mesmo tempo que ele reitera o sofrimento dos trabalhadores explorados – como já eram no passado – constata, também, que essa mesma dor simboliza o “reencontro de sua gente num flagrante tão puro, [que] após tantos anos, tinham-lhe dado perspectiva de descobridor” (p. 16). O

tempo mítico da imutabilidade, como notou Lúcia Sá Rebello (2009, p. 16), é enxergado pelo protagonista com pesar, mas também através de uma ideia de pureza incluída na poética de Jorge de Lima como retorno “à inocência [...] e ao tempo original” (CAVALCANTI, 2015, p. 346). O problema principal é que, na ilha de Santa Luzia, onde ele irá fixar-se, não há pureza, há lama e corrupção do homem; o retorno à terra natal, então, negativamente, figura a queda do protagonista, o que veremos no andamento do nosso texto.

Na conjuntura do romance, a tentativa de romantizar o sofrimento dos trabalhadores, por exemplo, é altamente perniciosa; o protagonista tem conhecimento disso, porém ele é apresentado, nesse capítulo, traspassado por uma energia vital e falaciosa de ligação com a alteridade, o que lhe instiga um fascínio pueril pelo outro. Sob o signo da atração pelo inexplorado, ele percorre, interessadíssimo, os vagões do trem. Cada um deles transporta passageiros de distintas classes sociais e níveis de poder. Passeando ao longo da primeira classe, ele vê os “senhores de engenho, de chapéus do Chile, guarda-pós de fazenda clara, fumando charutos fumegantes como os bueiros de suas fábricas” (p. 14). Após correlacionar o ato dos senhores com o das suas fábricas, o protagonista aponta o desnível entre o espaço daquela parte do trem e as casas-grandes:

Era um luxo bem em contraste com o desconforto que esses coronéis curtiem em suas casas-grandes, onde andavam dia e noite de camisas fora das calças, ou de chambre de chita de lençol, cuspiendo longe nas paredes, nas mesas de janta levando aos dentes ora o gadanho, ora a faca. Raros apareciam educados e decentes como o ex-senhor de Serra Grande, usineiro depois. com os hábitos sóbrios, sem ostentação de novo rico. Lula percorria interessado o trenzinho todo. (p. 14).

Lula deve ser, no futuro próximo de proprietário de terras, como o ex-senhor de Serra Negra, não como os outros; aliás, é dessa forma que ele se enxerga ao colocar-se acima dos viventes da ilha de Santa Luzia, em termos de trato social e acima dos tirânicos senhores de lá no que se refere ao trato com os empregados. Enquanto o outro é natureza – ou barbárie – Lula é cultura – ou civilização.

Nas palavras de Alfredo Bosi (1992, p. 330), ou o detentor da cultura erudita “ignora pura e simplesmente as manifestações simbólicas do povo” ou “debruça-se, simpática, interrogativa, e até mesmo encantada pelo que lhe parece forte, espontâneo, inteiriço, enérgico, vital [...]” *A priori*, a personagem principal age em uma disposição

de envolvimento com as classes populares, como lemos quando ele alcança a segunda classe do trem.

*A segunda classe era gozada; ia entupida: soldados de polícia que voltavam de escaramuças com Lampião<sup>13</sup>; matutos que iam embarcar os magotes para a lavoura de São Paulo, mulheres-damas ratuínas, de tamanco, vestidos de cassa, barrigudas, mal-amanhadas, produção de fábricas de tecido ou lançadas aos bordéis pelos filhos dos senhores de engenho.*

*A segunda classe é divertida: tocam sanfona, triângulo, esquentamulheres de pífanos. Cegos que vão cantar nas feiras, matutos que seguem enganados para pedir empregos na capital. A segunda classe é religiosa: compra gravuras do “padrim” padre Cícero, do doutor João Pessoa-mártir, orações fortes, caixilhos com imagens de santos. (p.14, grifos nossos).*

Há uma severa incompatibilidade entre a primeira adjetivação da segunda classe – gozada – e a descrição e o perfil social daqueles que a compunham. O que há de gozado – seja como divertido ou curioso – na volta de soldados após o combate, na migração em massa para São Paulo e na vida das prostitutas exploradas pelos mais poderosos? No segundo parágrafo, há algo, de fato, alegre na banda que toca; ao mesmo tempo, no entanto, a viagem dos cegos e a reiteração da viagem dos trabalhadores não é divertida. O atributo “enganados” impõe uma quebra na ingenuidade do campo semântico da descrição, reforçada pela embrionária crítica ao fanatismo religioso, que, na obra, posteriormente, toma proporções devastadoras. Carlos Lacerda (2014, p. 184, grifo do autor), repugnando tal mirada da personagem, afirma que não há “nada mais asqueroso do que essa *piiedade curiosa* do intelectual diante da miséria.”

Logo após o exame detido e lesivo do outro, somos levados a crer que o olhar volta-se para a paisagem; a paisagem engendra a asseveração dos males sociais que parecem subsumidos pelos danos causados por um tipo de colonização dos trabalhadores nacionais pelo capital estrangeiro. Os funcionários “trabalham noite e dia para aguentar o banguê, para o banguê ser devorado pela usina e, por sua vez, o usineiro

---

<sup>13</sup> Em nenhum momento da narração explicita-se o momento exato dos acontecimentos. Porém, em alguns trechos, encontramos dicas relacionadas a isso. Nesse excerto, lê-se a volta de soldados após combates contra Lampião. Os acontecimentos narrados podem relacionar-se ao ano de 1932, posto que o cangaceiro esteve próximo de Alagoas naquela época. Essa noção temporal, apesar de parecer tosca, é relevante no propósito de saber, apesar da ficcionalidade e da construção de quase um mundo próprio do romance, quais os movimentos históricos, sociais e culturais pelos quais o Brasil – e a região Nordeste, mais especificamente – estava enfrentando, além de vincular a narrativa a um tempo específico de nossa História.

ser devorado pelo fornecedor estrangeiro” (p. 15), raiz de todo o mal, simbolizado pelo trem da Great Western of Brazil Railway.

Diante de tais injustiças seculares, Lula é incitado a promover mudanças no povoado onde mora mediante, principalmente, a modernização dos meios de trabalho, como veremos. Na área por onde passa o trem, diferentemente da ilha de Santa Luzia, onde ele instalar-se-á, o “pensamento histórico está expresso com toda a clareza, isto é, o tempo com sua referência cronológico-histórica bem marcada, o tempo como fluxo para diante, sem deter-se no passado” (REBELLO, 2009, p. 15). Há, assim, um mundo aberto de possibilidades que admite a dimensão do futuro.

O fulcral nessas passagens é a autoexigência de ação (como o do quase imparável trem), que não pode ser demovida da personagem, a despeito do extremo sono que o engolia: “Como o calor e com a digestão pesada das comidas do carro-restaurante um soninho impertinente queria levar Lula para uma madorna. Lula reagia.” (p. 16). Apontando para a repetição do incitamento da reação, o trecho vislumbra o embate entre o modo de viver lânguido, determinado pelo meio – com a lama, a malária e a violência desmedida sendo as figuras devoradoras do homem – e o vigor do protagonista. A fim de alterar profundamente as práticas na ilha, ele deve atuar insistentemente. Aquele trem, então, conduzindo-o ao *locus horribilis* do “começo da terra” (p. 17) infernal, antiteticamente, na consciência do protagonista, o levava para o amanhã:

Lula acordou, viu o trem indo danado, rodando sobre a terra poeirenta daqueles lugares saudosos; parecia voar para o futuro, risonho como todo futuro. Passado que é tristonho, saudoso, doentio. O trem dentro da tardinha correu alegre para o futuro. (p. 17).

Nesse capítulo inicial, há algumas pequenas pistas dos infortúnios da personagem principal, que se tornará tristonho e doentio. As principais são a reverberação interminável do “plano mais baixo do trabalho” (p. 22) e o cenário atormentadoramente vívido, respectivamente assinaladas a seguir:

Há quantos séculos multidões igualmente miseráveis mergulhavam na grande lagoa catando de-comer ou argamassavam suas arquiteturas, suas taipas, seus fornos de assar tijolo ou assar as duas comidas, muitas vezes comidas e cacaria indo parar nos estômagos vazios dos miseráveis, devoradores da própria mãe-terra que os vira nascer e que os matava depois de amarelão! (p. 22).

Os arrecifes do mesmo jeito pareciam gente, assombração, gorgolejando com tristeza funda, engolindo água e vomitando água, escorregando um langancho, um polvinho molengo bem como qualquer moreia – cobra do senhor-mar. (p. 23).

Lula ainda não sabe, mas a paisagem vista irá se ligar à sua vida íntima quando ele conceber a derrota na sua empreitada hercúlea, em que, como a voz narrativa indicou por meio do olhar do protagonista, a natureza dá, mas também tira a vida ou promove o seu fim, como ocorre com ele. A funda tristeza dos arrecifes correlaciona-se com os abatimentos do homem solitário, da ilha humana – inserida em outra – que ele é. Não nos adiantemos, no entanto, pois a história do percurso frustrado de Lula delineia-se à proporção que o outro da ilha, em concomitância com a inabilidade do eu, devasta o protagonista e a sua empresa progressista.

### 2.3 Na fronteira com a ilha

A vontade de primeira pessoa, identificada no naturalismo existencial de *Calunga*, reclama uma interpretação ajustada aos conflitos do eu. Um eu a ser decodificado como uma construção artística ambígua, especialmente na dialética do olhar do protagonista em direção ao outro. Observamos que, por mais afável que seja em relação às classes mais pobres, ele idealiza a sua identidade pessoal e social no ex-senhor de Serra Negra. O cambembe, portanto, é o estrangeiro. Revertendo a lógica de visão, Lula é o estrangeiro que se transfere para o corpo social de Santa Luzia. A questão persistente é: qual o motivo central do retorno da personagem principal à terra natal sendo ela a antítese do progresso daquele lugar?

O primeiro esforço de Lula, relatado no começo do segundo capítulo, quando se hospeda em um hotel antes de finalmente chegar à Santa Luzia, tem a ver com a procura da sua família. Ele pergunta para diversas pessoas de Bebedouro se elas conhecem a família Bernardo. É intrigante o modo como a personagem fala de si, nos diálogos travados no trecho a seguir, de modo a dar o efeito de que ele não faz parte da interlocução:

— Mas, meu bem – replicara Lula –, é uma família Bernardo, mãe e filha somente, ainda havia outros parentes afastados, operários de

olaria, outros apenas tiradores de sururu. Dessa família um dos filhos desapareceu embarcando para o Sul. [...]

*Lula não queria deixar-se reconhecer.* Indagou ainda aqui e acolá. As famílias Bernardo que moravam na cidade não se identificavam como seus parentes, ninguém mais sabia de Bernardo nenhum que houvesse partido para o Sul.

Lula estava desolado. Chovia lá fora. (p. 25, grifo nosso).

Estão condensadas, nesse excerto, diversas informações preciosas para a nossa investigação. A primeira é a descrição sucinta da ocupação dos parentes mais afastados. O fato de que eles faziam parte dos explorados aproxima Lula da consciência do sofrimento do outro; ele não é tão somente um estrangeiro aproveitador por meio dessa visada. Concomitantemente à aproximação da personagem da ilha, há o seu distanciamento do outro mediante a não lembrança dele e da sua família.

Se o ausente – morto ou não – sobrevive através da lembrança individual ou grupal, a falta da lembrança, o presente que não o visa, segundo o que diz Walter Benjamin (2012, p. 240) sobre a potência da memória, acarreta a derradeira extinção da pessoa esquecida. Assim, nem Lula nem a sua família associam-se àquela comunidade. Na visão dos indivíduos dela, ele é o desconhecido. Entrevê-se, aliás, uma auto-imputação sinuosa de culpa por ser desconhecido – pela longa ausência daquelas paragens – ao não querer ser reconhecido como aquele que se dirigiu ao Sul. Veremos no decorrer da nossa interpretação, diante dessa equação intrincada, que Lula quer, sim, ser admitido dentro da comunidade cognoscível; entretanto, a própria admissão por si mesmo será um dos motivos condutores do seu fracasso. Mas voltemos ao trecho citado.

Nele, há uma ambiguidade suave no último período: Lula ficou desolado devido ao fato de não encontrar pistas de seus parentes? por que ele não fora identificado? ou os dois motivos aglutinam-se? Aparentemente, a segunda justificativa é a que mais alinha-se aos atos e pensamentos do protagonista. O narrador, acompanhando os passos de Lula, quase não toca no possível desamparo do órfão. A tristeza de Lula, então, dura pouquíssimo tempo e, nesse ínterim, percebemos a conexão do mal-estar com a chuva, que é persistente na história:

Lula saiu para ver a noite. Andou, andou; parou numa casa de esquina, onde dançavam coco. O ganzá animava os pares suarentos; um negro tirador de embolada tirava a embolada, e a macacada, homem com mulher de mãos pegadas, davam umbigadas bem unidos um no outro, e depois sob o ritmo da dança se uniam em novas umbigadas nos demais pares que compunham a roda. [...]

*Lula ficou no sereno da festa distraído, como se estivesse pela primeira vez assistindo a essa maravilhosa dança. [...]*

Vendo a morena, uma vontade de amor subiu no corpo de Lula. Desejou a naturalidade daqueles viventes para dançar assim o seu coco, a força do caboclo dançarino para disputar com ele à faca, com quem quisesse, o direito àquela posse. Lula sentiu quanto o sexo é poderoso. Viu sua fraqueza e ficou humilhado. Mas junto dele, também olhando a festa, havia um ser estranho e triste: era uma moça do povo humilde, com os olhos suaves que interessaram Lula. Lula esmoreceu de repente a tremenda volúpia. (p. 25-27, grifo nosso).

A modulação naturalista – especialmente na animalização dos pobres e no exalar da sua sexualidade – com que a dança é descrita captura a nossa atenção. Ela tem a ver com o olhar de fora de Lula sobre o evento. Como atestamos no nosso grifo, ele está apartado da festividade. Contudo, ele cobiça ser o outro a quem é permitida demonstrar a espontaneidade dos movimentos da libido; não compartilhando, apesar de desejar compartilhar, o modo de viver daquelas pessoas, ele recalca o anseio sexual; isto é, ele o proíbe, civilizado que é.

Na perspectiva freudiana, a civilização pode ser construída tão somente por meio de diversas renúncias pulsionais, principalmente no que tem a ver com os sentimentos de prazer conectados com a libido e, em geral, por meio do recalque ou da sublimação<sup>14</sup>. Freud (2020, p. 236) afirma, ainda, que não parece nem mesmo “garantido que, com a cessação da coação, a maioria dos indivíduos humanos estaria preparada para assumir a realização do trabalho que precisam para a aquisição de novos bens vitais”. Quando Lula acha-se, então, fraco e humilhado pela lascívia, ele rejeita o modo de agir do outro e reafirma a sua condição de civilizado, condenando-se ao se ver atuando como um animal. Na cena, o protagonista sente-se, ou quer se sentir, atraído pela moça estranha e triste – nomeada Ana e que irá morar com ele – que desestimula a sua ânsia sexual, reprimindo mais facilmente os seus desejos.

A força da violência também, *pari passu* com a repulsa (atrativa), está relacionada ao comportamento posterior da camada popular dos habitantes de Santa Luzia. Lula esforça-se por resolver os conflitos instalados na ilha através do diálogo, diferentemente do modo como os viventes de lá atuariam em diversas situações. Cristaliza-se, assim, ao longo do romance, se não evidentemente na relação de

---

<sup>14</sup> *Grosso modo*, enquanto no recalque o desejo sexual é empurrado para o inconsciente, na sublimação há a dessexualização do sujeito (MENDES, 2011, p. 61), que transfere a libido para outras atividades, entre elas as artísticas.



alteridade, uma disjunção entre as ações e os sentimentos pertencentes à civilização e à barbárie.

Sobre o processo civilizatório, o intelectual francês Francis Wolff (2004, p. 21-23) sumariza as acepções históricas ligadas ao que pode ser considerado como civilizado ou bárbaro. Para ele, a civilização pode ser designada como um processo de libertação de um povo dos seus costumes arcaicos e grosseiros, dando-lhe a oportunidade de desfrutar do convívio pacífico e pudico, além dos mais elevados patrimônios da humanidade, da arte, da moral, da política, da economia etc. Os bárbaros, entretantes, descontrolados e insensíveis, representam o “bestial”, “dotados de uma brutalidade feroz, cega e selvagem, sem motivo razoável e, sobretudo, sem limite racional.”

O limite racional deve atender aos anseios da organização social guiada pelo Estado moderador. Como afirma Norbert Elias (1994, p. 62) a respeito da construção do Estado moderno burguês no século XVIII, o processo de civilização carecia do esforço estatal, que, mediante o seu poder, teria que eliminar “tudo o que era ainda bárbaro ou irracional nas condições vigentes”, fomentando o “refinamento de maneiras.”

Alfredo Bosi (2010, p. 416), nos estudos referentes à construção de ideologias, afirma que a orientação iluminista de resgate humano do ser periférico pela ideia de evolução do modo de vida é tão somente histórica, uma vez que se difundiu, no século XIX, que os bons costumes, advindos dos grandes centros capitalistas, agiam “no cerne dos seres”. Assim, “o tempo vital e o tempo histórico tinham arrancado o homem de sua primitiva animalidade e o elevaram, à custa de embates biológicos e sociais, ao grau de civilização” metido na mente progressista.

Faz parte do campo semântico embutido na mirada de Lula a avaliação de que os outros são os bárbaros, selvagens, bestiais, irracionais etc. Na sua visão de mundo iluminista, progressista e urbanista, a salvação do outro, com quem ele convive em Santa Luzia, conecta-se ao cerceamento do *modus vivendi* daquela comunidade. Como somos, em quase toda a narrativa, conduzidos pelo olhar do protagonista, enxergamos quem ele comanda de cima, nos seus termos de superioridade. Lula vislumbra o inferno na ilha; vislumbre, esse, retroalimentado pela mirada dos outros sobre a conjuntura cultural, política e social que a personagem principal enfrenta. Assim, grande parte dos moradores da ilha compreende o desassossego do protagonista naquela terra, mas não compreendem o porquê de ele estar ali solitário.

É ao seu insulamento final em Santa Luzia – na volta à terra virgem de progresso, involuída e selvagem – que ele se desloca na manhã posterior à festa observada. A figura da ilha, durante a história humana, é munida de variadas representações simbólicas. Intencionamos tocar nelas na medida em que o texto nos permite. Sinteticamente, ela está atada ao estado solitário de Lula, resultado de diversos impedimentos do mundo exterior não compreendidos por ele.

#### **2.4 O início do insulamento de Lula**

Nesse romance de Jorge de Lima estão engastados, como notamos, tanto indícios de uma prosa naturalista quanto de uma simbólica – entendidas como modos “realístico” e “mítico” por Northop Frye (2013, p. 188). Ambas condensam-se, criando sentidos múltiplos para o texto. No caso de *Calunga*, à ilha e à outras figuras são acrescentadas camadas de sentido que transcendem o significado literal, ideia levada a cabo por Lúcia Sá Rebello (2009).

Por exemplo, a palavra calunga, que intitula o livro, está ligada ao imaginário religioso dos negros, dotada de várias conotações; entre elas, Bosi (2016, p. 188) realça o sema do mar e, por extensão semântica provinda da Umbanda, a fraqueza provocada no escravo “seviciado pelo senhor branco que o ferrou como gado e o atou ao lumbambo”.

Simone Cavalcante (2009, p. 105) reafirma a associação de calunga com o signo do mar e do “fundo da terra”, “do abismo”. Ademais, o vocábulo também “designa um canal de águas que liga as lagoas Mundaú e Manguaba”, além de poder representar uma pessoa de “pouca estatura (sobretudo por ser aleijado da coluna vertebral)”. No romance, calunga simboliza o caminho para a ilha ou a morte abissal daquele desatinado que decide enfrentar o redemoinho do mar e, ainda, o enfraquecimento secular que o tempo mítico do sofrimento impõe ao povo, figurado, claramente, em Totô Canindé, com quem Lula inconscientemente se identifica.

Apesar de avaliarmos que o valor do romance é construído pela retroalimentação adensadora dos conflitos psicológicos, sociais e culturais, a sua potência simbólica – muitas vezes ligada a arquétipos religiosos – iniciada na escolha do título, sustenta e contribui com a edificação das outras tensões devido ao caráter histórico investido na narrativa. Isto é, havendo demarcação histórica na prosa, a estrutura mítica nela

representada fatalmente também se move historicamente, como no caso dos significados da ilha.

Antonio Carlos Diegues (1989, p. 1) afirma que a ilha figura como símbolo polissêmico, variando de acordo com a História e as sociedades nela envolvida. Sumarizando os diversos sentidos dados ao mundo insular, o estudioso diz que tal universo pode ser visto como um microcosmo, “um centro espiritual primordial, imagem perfeita e completa do cosmos, inferno e paraíso, liberdade e prisão, refúgio e útero materno.”

Na cosmovisão embutida em *Calunga*, derivada do ponto de vista espiritual católico de Jorge de Lima, o retorno de Lula à sua terra poderia ser considerado como a busca da infância inocente, do mundo puro ou, do modo que Mircea Eliade (1979, p. 13) percebe a volta à ilha, como a tentativa de retomada da “condição do homem perfeito, do Adão antes da queda.” O duplo retorno, à infância e à ilha, geraria uma oportunidade de amparo, de conforto e de pertencimento, baseado na frequente analogia do regresso ao mundo insular entendido a partir da noção do “desejo de retorno ao ventre materno” (DIEGUES, 1989, p. 9), além da revisão mnemônica da paisagem outrora orgânica (BACHELARD, 1998, p. 119).

Contudo, na história de Lula, a ilha estimula a danação e a queda, ao contrário da paz e da harmonia do estado edênico de Adão antes do pecado capital. A visão de mundo católica está amiúde presente em *Calunga*, mas ela é trabalhada na lógica do insulamento infernal, resgatando a concepção bíblica do mar; nela, a ilha, isolada e temível, é “símbolo da hostilidade de Deus.” (DIEGUES, 1989, p. 12). A narrativa, então, difunde características negativas, de acordo com perspectivas progressistas, da ilha legitimadas pela escolha de Jorge de Lima de compor um romance em que o local representado está deslocado dos centros econômicos.

A figuração nociva do lugar examinado faz uso da fábula anti-histórica da queda a fim de explorar, pelos olhos de Lula, a malignidade do mesmo tempo mítico na História do desenvolvimento do Estado e do capital, que requer, antiteticamente, a transitividade do tempo histórico. Lula é o único a perceber o descompasso de Santa Luzia em relação ao Sul; ele não compreende, no entanto, que, na visão do outro, ele é o descompassado: isto é, o drama do protagonista provém do choque entre diferentes meios de produção. O protagonista, afirmando reiteradamente que o outro é uma “ilha humana” (p. 42) não constata que ele próprio é a ilha do progresso, da sua civilização –

o solitário Messias – sem quase nenhuma ajuda, principalmente do Estado, o que configura uma certa ideia de desamparo político-social.

É importante evidenciar que o mal-estar engendrado no romance é carregado de índices histórico-sociais que, muitas vezes, ficam camuflados por visões psicanalíticas, religiosas ou culturais que também fazem parte da rede tensional da narrativa. No fundo, há um subtexto histórico-social para além das pueris denúncias sociais empreendidas pela visão de Lula que, no trecho de aproximação dele de Santa Luzia, é evidenciada.

Pagando um preço módico pela travessia da cidade à ilha, o narrador, acessando a mente da personagem, assinala: “Lula compreendeu como se explorava o trabalho do pobre, já acostumado a pedir por mais de quatro horas de remo contra o canal um preço ínfimo.” (p. 27). Pagando a mais pela viagem, não podendo, assim, culpar-se pela extorsão da força de trabalho, ele finalmente desembarca em Santa Luzia.

Sem demora, o protagonista procura iniciar “ali um outro meio de vida que não fosse aquele de viver de pesca de sururu e do trabalho das olarias” (p. 28). O seu projeto, recebido às gargalhadas por aqueles que o escutavam, era, como mencionado, criar carneiros. Insistindo na ideia, os pescadores riram mais uma vez, dizendo: “— O patrão parece que pegou sezões. Parece que já está variando” (p. 28). Não abalado, da “sua varanda Lula sonhava com a transformação de sua ilha” (p. 29). Esse sonhar acordado é relevante no conjunto da narrativa primeiramente porque ele ocorre durante o dia – normalmente claro, propício para o trabalho – e segundo devido à sua carga transformadora; assim, o devaneio encoraja a imaginação de “futuros alternativos” (RIBEIRO, 2019, p. 308).

Além do caráter onírico-utópico<sup>15</sup> da observação de Lula, os três últimos trechos citados são deveras significativos na relação dele com os outros viventes de Santa Luzia, correlacionado com o findar do tempo histórico. Esse fim é figurado, no excerto, pela travessia de barco. Chegando à ilha, os deslocamentos dão-se apenas por meio de barcos e a pé, não mais de trem. Assim, os veículos do “desenvolvimento ou progresso” são substituídos “em favor da maneira mais primitiva de deslocamento” (REBELLO, 2009, p. 19) num sentido de involução da tecnologia.

---

<sup>15</sup> A tinta onírica da obra de Jorge de Lima é bastante destacada, sendo estudada, normalmente, via a adesão do artista a alguns preceitos formais surrealistas em amalgama com outros. Em *Calunga*, o espaço do sonho, inicialmente do devaneio solar do idealista, transforma-se no lugar da escuridão, do pesadelo, da preguiça orgânica da terra e, principalmente, da tomada de consciência do fracasso de Lula.

No que tange ao outro primitivo, atesta-se algo que perdura em toda a narrativa: a desconsideração de Lula à opinião dos viventes, conhecedores da região, especialmente de Zé Pioca, que o aconselha sensata e continuamente. A alteridade, aliás, é aquela que pressagia os acontecimentos aterradores de Lula. O nível de superioridade, disfarçado no discurso conciliador, é ilustrado pela posição ao alto; da varanda, altivamente, ele a tudo enxerga.

O extenso exame ótico de Lula, em local elevado, possibilita-lhe estudar panoramicamente a paisagem já turva pelo crepúsculo. Nessa atmosfera,

Um bruto silêncio estacava as palmas do coqueiral. A ventania parou mesmo de ganir. *A ilha de Lula parecia sem vida.*  
Lula quis desanimar; mas pensou no exemplo prometido. (p. 29, grifo nosso).

No segundo prenúncio da disforia do protagonista, ele é estimulado a continuar lembrando-se da promessa feita aos trabalhadores. É, de fato, sob a nota da posse do outro que o relato segue; o narrador rotula o estrangeiro há pouco chegado como o dono de todas aquelas terras.

Contudo, Lula não detém o monopólio do poder, como Zé Pioca o alerta. A existência de Totô Canindé é, de início, um tanto relegada pela personagem principal, tão somente empenhada no crescimento do seu rebanho que fundamentalmente melhoraria a vida dos viventes da ilha. Da varanda, “olhando as palmas do coqueiral bulindo, sonhava com o futuro de sua gente”, que deve ser construído por meio dos “mais modernos métodos que ele aprendera nas revistas.” (p. 30).

A ideia de que os métodos científicos são aptos a domesticar *in totum* a natureza também dirige Lula ao fracasso pelo desmerecimento da sabedoria empírica da população. Na esteira disso, o seguinte trecho é bastante significativo: “Lula sentia-se aliviado ante os malefícios anunciados da ilha quando reconhecia que pela primeira vez na sua vida estava agindo por uma causa que não era a ambição.” (p. 30).

Há dois pontos curiosos na curta citação: 1) o alívio de Lula provém, como vimos em excertos anteriores, da comprovação de que os seus métodos surtiram efeitos positivos a despeito dos numerosos conselhos dos viventes ligados à terra; 2) embora a narrativa seja trespassada por indícios de que ele não age de modo totalmente altruísta, Lula acredita, sem dúvidas, na sua boa ação.

Animado pela sua verve humanista, ele visita o posto de profilaxia rural, conversa com o médico e, denunciando o desamparo governamental, assevera que Rockefeller mais o Estado “eram de menos utilidade àquela gente que a utilidade de um simples penico” (p. 32). Em tal direção, o desamparo mencionado torna-se social, numa espécie de necropolítica em que os detentores de poder do governo urdem formas de existência social “nas quais populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’”. (MBEMBE, 2018, p. 71).

Em uma situação como essa, mediante o pensamento progressista-modernizador de Lula, cabe ao indivíduo libertar o povo da política de morte do Estado, o que provoca um espírito messiânico de urgência no protagonista: “Lula, desesperado, foi ler; foi riscar projetos para rasgá-los depois; foi fatigar-se até que o sono chegasse e lhe concedesse o aniquilamento da noite.” (p. 32).

As ações urgentes de Lula não são de caráter egoísta nem altruísta. Elas navegam, sim, na gradação dessas qualidades a depender da perspectiva adotada. Na do protagonista, e também na do narrador, na maioria dos casos, os atos carregam uma carga positiva, conveniente ao dinamismo da personagem. Há, porém, impulsos subtextuais que apontam para o outro lado da gradação, mais ligada à satisfação de si, não clara para Lula em uma espécie de autoritarismo velado. Como diz Simone Cavalcanti de Almeida (2006, p. 28-9, grifo da autora),

[...] em nenhum momento Lula busca uma conciliação do seu desejo utópico com os interesses e os pontos de vista dos moradores da ilha, mesmo quando eles relutam em seguir suas ideias e regras. Por trás de sua vontade de mudar o estado das coisas e dos seres, há um forte tom de autoritarismo. Suas atitudes vão sendo moldadas pelas exigências do *modo de ser* latifundiário, baseado em práticas conservadoras e na centralização do poder.

A centralização do poder, o autoritarismo velado, surge, mais uma vez – além dos momentos de menosprezo pela sabedoria do outro – quando a personagem principal reencontra Ana e persuade a mulher a morar com ele.

Lula aproxima-se da mulher e diz:

- Vem.
- Não. Para onde?
- Comigo, para a minha casa.
- Não.

— Está com medo? Esconderei você. Serei seu amigo. Vem.  
*Havia na voz de Lula um comando* (p. 35, grifo nosso).

No diálogo, o autoritarismo velado é, por seu turno, um tanto desvelado. O comando caracteriza uma ordem (mesmo representando o bem para Ana), uma vez que ela recusa repetidamente o convite de Lula. No entanto, durante o percurso, Ana conta a sua história ao protagonista: o marido foi morto por Lampião, que também violentou as duas filhas do casal. Ela se encontra desesperada “após servir de coito a vinte cabras do bando sinistro, fugiu, como louca, caatinga adentro” (p. 35). Marcada pela brutalidade do cangaço e dos nativos, Ana deixa-se levar, ainda que a contragosto, pela promessa de paz feita por Lula.

Instalada nas terras de Lula, a mulher supre o desamparo materno dele. Não obstante a frequente dessexualização de Ana (p. 36-7), o protagonista, tentado pelo isolamento causado pelas chuvas, a solidão intermitente e o desejo contínuo – “o desejo sobe, cresce e produz o fruto amoroso.” (p. 37) – trava relações sexuais com ela. Aliás, a descrição do ato tem toques abusivos – remetendo aos outros atos sofridos por ela.

A mulher, acordada ante a surpresa, cedeu pela gratidão ao companheiro. Os lábios de Lula encontraram o beijo bambo, envergonhado, puro como de criança, esmagado pela agressividade do macho. As mãos de Lula *suspenderam* as saias pobres; *desataram* as calças longas que nem de rapaz; Ana se oferecia como uma irmã. O homem teve no fim a sensação de ter cometido incesto (p. 37, grifo nosso).

Ana não consegue reagir à ação do homem; o modo como ela se entrega a Lula sugere a sua extrema passividade, violentada anteriormente e, agora, sabedora de que deve envergar o espinhaço para o mais poderoso. Todas as ações da citação são perpetradas pelo protagonista, como vemos nos verbos grifados, ao sabor de um desnudamento urgente. Mas, ao terminar o coito, a sensação de culpa que assalta o protagonista relaciona-se com a espécie incesto cometido. Insinua-se que Ana represente o símbolo materno, o que enceta o poderoso pecado do incesto, além de, segundo a mirada de Freud, ser uma ação de grave falha na coerção da libido pelo civilizado. A mãe Ana costumava acalantar Lula; assim,

[...] *o companheiro virava menino sem querer*. Os acalantos adormeciam a coragem do homem; ele ficava terno demais, vencido

pela natureza, mais do que deveria: ficava dentro da noite que baixava por efeito do canto escurecendo os meidias mais claros. (p. 38, grifo nosso).

No primeiro período da citação, Ana nos remete à “mãe suficientemente boa” de Winnicott, em que ela figura a proteção, o abrigo na “ênfase à capacidade de preocupação” (LOBO, 2008, p. 71) com o filho ao apaziguá-lo perante os perigos exteriores. Ana, assim, é o espaço de dentro, uterino, cômodo e seguro, próprio para o descanso escudado. Ao tomar consciência do incesto, Lula re(interdita) a mãe – Ana. Eles nunca mais cometem tal pecado.

O aconchego maternal, podendo transformar qualquer luz em breu, é frequentemente repellido pelo protagonista. As cantigas, diminuindo a energia de Lula, funcionam como o contraponto no que toca ao interesse dele de civilizar e modernizar as terras de Santa Luíza por meio do incessante trabalho racional, simbolizado pela luz – o indivíduo solar, análogo à razão, como o civilizado gosta de ser visto. No parágrafo seguinte, o narrador assinala a incompatibilidade de posturas; neste trecho, ainda, o narrador transfere a voz para o protagonista, reduzindo a carga de mediação.

O homem não precisava de cantos da noite, mas antes de canções do eito [...]. Lula já tinha contado a Ana o seu pavor por essas cantigas doentes como o bafo amornado das gamboas durante as épocas de maleita. Ele não queria ser um homem que dorme, antes um homem que encara a natureza e vai vencê-la.

*Quero o dia! Quero ver! Não ouço cantos da noite; não quero ser ninado! Acalantos, não tenho ouvidos para vós! Vinde cantigas de tombar cana, dos meus eitos! [...] Quero cantos de despertar, de andar, de construir, de libertar.* (p. 38, grifo nosso).

Alguns aspectos – podendo haver entrecruzamento entre eles – são relacionados à inatividade que deve ser combatida. Os principais são o descanso à noite, o acalanto e a maleita; antiteticamente, o trabalho requer o dia, os cantos de eito e o vigor físico. Esses últimos elementos são necessários para vencer a terra por intermédio das normas do progresso no tempo histórico; a acomodação materna, ao contrário, é estar ao lado do tempo mítico da natureza cuja terra condiciona os limites do desenvolvimento do homem. Ana, antes vinculada ao tempo mítico, rende-se ao histórico requerido por Lula:



Ana ia às vezes começando, sem dar fé, um acalanto de sua meninice. Vinha com o sertão longínquo, o rio São Francisco descendo devagarinho. Mas se lembrava do companheiro, emendava uma canção de eito. (p. 38).

Ao cercar o canto de Ana, que, para ela, é um agente mnemônico, Lula consome as vontades do outro fazendo uso do autoritarismo velado. Cabe à mulher, assim, cuidar da casa, enquanto o filho, desvinculado parcialmente do cuidado materno, “vigiava o rebanho, penetrava a ilha e seus redores em excursões de reconhecimento, conhecendo melhor seu pessoal.” (p. 39).

Contudo, como enfatizado, ele tenta conhecer o outro não em pé de igualdade, mas “do alto”, o que é repetido duas vezes na mesma página quando o protagonista olha para a paisagem; analogamente, é dessa mesma forma que ele direciona o olhar para o outro ao ignorar e repelir as suas expressões. O único a detectar o seu *modus operandi*, muitas vezes zombando dele, é o seu algoz, Totô Canindé, o duplo “infamiliar” de Lula.

## 2.5 O infamiliar Totô Canindé

O conceito de infamiliaridade talvez seja o mais retomado de Sigmund Freud nos estudos literários, principalmente nas investigações acerca da representação de índices do gótico e do horror. A primeira razão, e a mais superficial na apropriação dessa ideia, é o uso ilustrativo de que Freud faz do infamiliar a partir do conto “O homem da areia”, de E.T.A Hoffmann; o mais profundo é a mobilização de expedientes sintomáticos levantados pelo pai da psicanálise por meio do uso da narrativa curta.

Uma das percepções mais argutas de Freud é a compreensão de que aquilo que causa a estranheza nasce do que fora anteriormente familiar, tendo sido, no entanto, recalcado: “O infamiliar é [...] o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo de negação “in-” [Un-] nessa palavra é a marca do recalçamento” (FREUD, 2019, p. 95).

O duplo é construído, então, na esteira do recalcado desconhecido de si. Ele é, no limite, à guisa do reconhecimento pelo Eu, a tomada de consciência daquilo que é estrangeiro a si próprio e que está escondido no Isso em um processo contínuo de negação. Segundo Christian Dunker (2019, p. 214), há três tempos no que tange à produção do infamiliar:

Primeiro tempo: a fronteira entre fantasia e realidade (*Wirklichkeit*) é apagada. Segundo tempo: a ambivalência ou indeterminação produzida entre familiaridade e infamiliaridade faz com que o novo surja ou se revele. Isso é chamado de real (*Real vor uns hintritt*). O real aparece quando algo que deveria permanecer oculto como um segredo vem à luz e se torna sabido. No terceiro tempo, o símbolo assume sua realização (*Leistung*) e significa (*bedeutet*) o simbolizado (*symbolisiert*).

No caso de *Calunga*, a identidade movediça de Lula compõe uma dialética pautada na ideia de que quanto mais o protagonista rejeita ser o outro – Totô Canindé – mais próximo dele está. Não apenas isso, mas, no desenvolvimento da infamiliaridade, a personagem principal passa, correlatamente, pelos três estágios assinalados por Dunker, especialmente na mescla entre o primeiro e o segundo, em que Lula, mediante o delírio, coloca em xeque a sua identidade. Ao final do romance, ligado à representação do terceiro tempo, ele assume, chocado, a similaridade, uma vez sigilosa, com o algoz; assim, ele é o outro infernal que estava dentro de si mesmo. A percepção de ser o outro odiado é bastante gradual. Além disso, o sujeito solar e soberano – representado, no romance, por Lula – ao focar cada vez mais tão somente na razão, mais opõe-se às evidências do inconsciente; além disso, quanto mais pretende ignorar o inconsciente, mais é assaltado e dominado pela obscuridade desse outro que também é ele, gerando a contínua negação da presença do outro em si.

Nos primeiros contatos, mesmo indiretos, entre Lula e Totô – os “opostos” – evidenciam-se características contrastantes entre eles sobretudo mediante a utilização de marcas bíblicas, modelando a narrativa de acordo com o que Northrop Frye (2013, p. 261) denomina “modo mítico”. Esse modo serve como distanciador da forma realista de narrar: “No mito, vemos os princípios estruturais da literatura isolados; no realismo, vemos os *mesmos* princípios estruturais (não similares) encaixando-se em um contexto de plausibilidade.” (FRYE, 2013, p. 263, grifo do autor). Se a narrativa de Jorge de Lima for lida apenas rente ao real – como grande parte das narrativas sociais de 30 – perde-se muito da potente significação sub-reptícia de associação tensa com o outro e com o que isso quer dizer em termos históricos e sociais.

A estrutura mítica revela os desacertos de Lula e a associação íntima de Totô com o seu meio. Enquanto o protagonista decide criar carneiros, animais que, no mundo edênico, aparecem simbólica e reiteradamente “em seus aspectos mais gentis de fidelidade e devoção”, segundo Frye (2013, p. 283), e, quando procriam, encarnam o

triunfo da renovação, a vitória da vida sobre a morte, do “messias lunar” (DURAND, 2012, p. 314), Totô cria porcos, seres altamente adaptados ao local, como muitos moradores da ilha asseveram, a quem o antagonista, aliás, compara. Esse paralelo ocupa um lugar importante na narrativa, pois, assim como os porcos devoram a lama da terra, os homens praticam, analogamente, a geofagia.

Em diversas culturas, “o porco simboliza a comilança, a voracidade”, sendo um símbolo de tendências obscuras e, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo (SIMÕES, 2010, p. 51). E como é constituída a paisagem de Santa Luzia? Ela está vinculada ao *locus* edênico que Lula ambiciona construir, expresso pela pureza e pela essência de vida dos carneiros, ou ao *locus* infernal que Totô domina?

Obviamente, há maior similaridade entre a ilha e o decaído Totô. Frye (2013, p. 292) arrola alguns cenários que se sedimentaram nos semas artísticos como figurativos das trevas, constituindo o que ele chama de mundo “apocalíptico e demoníaco”. O primeiro traço desse mundo, correspondente ao que podemos ver em *Calunga*, é o espaço como “ele é antes que a imaginação humana comece a trabalhar sobre ele”, edificando o universo do “trabalho pervertido ou em vão, das ruínas e catacumbas, dos instrumentos de tortura e monumentos de insensatez.” (FRYE, 2013, p. 277).

Já o campo imaginário de Lula é o da civilização. A terra não modificada a que retorna representa o arcaísmo da ilha intocada pela modernização. Um meio encontrado pelo protagonista – usando a voz do narrador – com o intuito de denunciar a primitividade perniciososa dos costumes inseridos no tempo mítico dá-se por meio da exposição iterativa do trabalho dos cambembes:

Mulheres, meninos, moços, velhos corcundinhas lá iam para o barro, lá iam para a lama, operários que trabalhavam com o chão como os outros trabalham em outros planos, com outros materiais. Aquele era o plano mais baixo do trabalho. O mais antigo e mais primitivo também. (p. 22).

A ironia – pelo desconhecimento do protagonista acerca da ocupação dos viventes – é que nem mesmo o advento das botas, ordenadas por Lula para os trabalhadores a fim de evitar o contágio pela malária, melhoram as condições do povo, porque, com elas, os empregados não podiam “trabalhar, atravessar brejos, remar nas canoas que fazem sempre água nas frinchas do calafeto. Nada disso podiam fazer com o

trambolho das botinas” (p. 41). Isto é, antes de evitar o contágio, as botas evitam o próprio trabalho.

Totô segue lidando com os trabalhadores – ao contrário dos esforços humanizadores de Lula, que iria mover-se “em favor dos humildes [...] catequizando-o, transformando-o [o homem]” – como escravos, punindo-os severamente. Enquanto os criados trabalham, o infamiliar do protagonista chama-os de “filhos duma égua, raça ruim, preguiçosos, ladroões, ladroões.” (p. 53). Diante disso, tanto as investidas frustradas da personagem principal para diminuir o sofrimento dos trabalhadores quanto o arcaico e violento, porém produtivo, uso dos meios de labor do seu antagonista fincam um sentido aporético na relação próxima entre destruição do ser e trabalho, gerando, assim, uma das lógicas deterministas na narrativa.

O próprio insulamento das personagens amplifica as marcas de um destino fadado ao funesto, pois, ao mesmo tempo que expande sua relação com a natureza em volta da ilha, em um local desamparado pelo Estado, ele dificulta o deslocamento em direção a outras áreas. Dessa forma, impõe-se, consoante as intempéries climáticas, a natureza como força ameaçadora e incompreensível – principalmente para Lula. A água, seja do mar, à roda de Santa Luzia, ou da chuva, com potência avassaladora, figura como símbolo de grandes calamidades – a água “fechada, profunda” e hostil de que fala Gilbert Durand (2012, p. 35) – contrariamente à sua simbologia positiva da água clara (DURAND, 2012, p. 35) como fonte de vida, meio de purificação e fundação (DURAND, 2012, p. 102). Antiteticamente, ela é o impulso de morte, origem da malária, meio de obscurecer a razão, centro da Queda; decadência, aliás, ocorrida com Totô – ilustrada pela sua paralisia nas pernas– e a ocorrer com Lula.

A lama, a água impura, fomenta a infestação da ilha pela praga incontornável da malária como se fosse um castigo divino infindável e resultante da ira de um deus inflexível para um povo pecador. Perante os olhos cientificistas do protagonista, a epidemia é o resultado muito mais da falta de cuidados profiláticos do que um estado perpétuo em que os habitantes da ilha devem viver.

Pensando em um possível parceiro civilizador, que não adquire – e, também, a fim de destruir “o espantallo que do vizinho Ihe haviam metido no espírito desde o primeiro dia de sua chegada à ilha” (p. 44) –, o protagonista, depois de alguma resistência, decide visitar Canindé. A descrença quanto ao que as pessoas Ihe contaram a respeito de Totô, no entanto, encolhe-se à medida que alcança a propriedade vizinha. Pelos olhos de Lula e de Zé Pioca, vejamos como o narrador pinta aquele cenário:

Às vezes a lama escorregadia abarcava as passadas dos caminhantes; pulavam então pelos troncos podres, segurando na galhada do mangue. Foi quando um bruto fedor de chiqueiro de porcos entrou pela narina dos dois.

Ergueram as vistas esquecidos do caminho ruim e enxergaram a casa chata, pintada de ocre, do senhor do Canindé.

[...] porcos madornando na lama podre, baés, barrões engordando em cima da comida, das fezes, *da maior imundície do mundo*. Porcas fuçadeiras tinham argolas no focinho; moleques de bicho no pé levavam na cabeça grandes tinas de restos de mariscos e de frutas para as criações. [...] E sobre aquela porcaria imensa uma nuvem de moscas esvoaçava. (p. 45, grifo nosso).

O conhecimento gradual da propriedade de Totô dá-se, *a priori*, pela visão e pelo olfato, que se juntam, por intermédio da hiperbolização grifada, na descrição do ambiente em que crianças e porcos fundem-se visceralmente. Zé Pioca, compreendendo que Lula iria, de fato, visitar Totô, “Fez a cara mais espantada do mundo. Lula percebeu; e, sem explicar coisa alguma, bateu palmas na varanda invadida de galinhas-d’angola” (p. 46).

Desprezados os conselhos dos trabalhadores, a personagem principal também despreza os de seu algoz. Perguntado pela razão da visita, Lula afirma que gostaria de conhecer o vizinho de quem já ouvira falar amiúde. A tréplica o desconcerta e Lula sente-se compelido a repetir a explicação de sua origem:

— Já me falaram também muito em vossemecê, um moço de fora que estava criando carneiros; já me falaram.

Lula explicou que não era de fora, mas daquelas paragens mesmo. Andara ausente desde pequeno no Sul; porém agora ali estava de novo para acabar os dias em sua terra apenas com o desgosto de, tendo deixado a família na terra, voltar agora sem a encontrar. (p. 47).

Expor e reexpor o seu pertencimento aquele lugar sugere a sua condição de não ser considerado como parte daquela comunidade cognoscível. Totô reinveste na noção de inadaptabilidade do protagonista ao realçar a capacidade devoradora – como a de seus porcos – daquele meio:

— Aqui quem deixar qualquer coisa o caboclo vem e come, a saúva vem e come, a morte vem mais depressa e come.

O homem continuou macio:

— Isso não é terra para o senhor, que conhece outras paragens e é moço lorde e traquejado; isso é terra para quem não tem perna como o pobre de mim. (p. 47).

A docilidade e a brandura da fala de Totô, em divergência com os atributos do lugar onde mora, conjuntamente com o seu encolhimento por efeito da paralisia, surpreendem o protagonista, pois Canindé fora pintado pelo povo como um maldito. Diversamente, o vizinho “se reduzia afinal naquelas pernas paralíticas, naquele tronco de opilado, naquela fala humilde de quem pede esmola”, representando a significação da fraqueza engastada na palavra calunga. A sua postura e dicção inofensivas animam Lula a se sentir seguro na revelação dos planos para a ilha, que busca o apoio do afável interlocutor. Mas Totô aniquila qualquer chance de auxílio ao outro usando como argumento a sabedoria daquele que conhece profundamente o abismo em que vive. Todavia, ao mesmo tempo que ele avisa Lula de que na ilha é possível apenas criar porcos, incentiva, menosprezando a si, o feto do protagonista: “— Porém, criação de porco não é para um moço alinhado como vossemecê. Isso é para quem não pode dá mais nada de si como um aleijado que nem eu” (p. 50).

Os sinais ambíguos de Totô estão ligados à sua própria marcha dinâmica entre o bem e o mal. No que tange ao discurso direcionado a Lula – o estrangeiro – ele age ardid e afetuosamente, enquanto na relação com os habitantes da ilha é cruel, pois “caboclo é raça do cão.” (p. 49). Constatando a impiedade de Canindé, o protagonista vê nele semelhanças de algo que lera “num tratado de demonologia: sofrendo nas profundas, faziam por sua vez sofrer os condenados” (p. 50). Falta a Lula notar que, na equação dicotômica entre o bem e o mal, ele não representa a bondade altruísta nesse mundo em ocaso boschiano. À medida que os seus reveses ampliam-se, mais o infamiliar vil torna-se latente.

## 2.6 A guinada ao outro

Até este momento do texto – final do quinto capítulo e começo do sexto – os habitantes da ilha, como percebemos, são contemplados por Lula a uma certa distância, curiosa, romântica e piedosa. Como afirma Luís Bueno (2014, p. 167), o protagonista é “incapaz de ver o quanto não é mais um deles [cambembes]. [...] Seu olhar agora vem de uma posição que ele, sem saber, julga superior”. A posição elevada no que tange à

relação com o outro é percebida tanto no trato com as camadas populares, em que o seu conhecimento formal pretere o conhecimento empírico do povo, quanto na percepção de que o modo de trabalho que implementou supera o de Totô Canindé.

Se a agressividade do rival é flagrante, a da personagem principal é encoberta, sendo revelada aos poucos mediante o avanço do autoritarismo cada vez menos velado, que, ao final da narrativa, vem à tona numa tomada de consciência de ser o outro negado vivamente durante todo o seu percurso. Em todo caso, essas duas formas de violência – a evidente e a latente – mobilizadas na prosa, além da monopolização de terras dessas personagens, as une em uma compatibilidade inesperada, levando-se em conta que eles se veem como adversários.

Tanto Lula quanto Totô, no entanto, recusam, nesse momento da história, a ideia de serem rivais. O protagonista tenta superar a má reputação de Totô buscando o diálogo cuidadoso e racional, enquanto Canindé refuta tal reputação através da brandura da sua fala. Não se restringindo às insinuações, Canindé manda matar alguns dos carneiros do vizinho, ou é isso que os trabalhadores de Lula – que voltava da casa do algoz – deduzem: “— Seu doutô, os carneiros beberam manipueira. Já morreram quatro. Foi de propósito, seu doutô, foi a gente do Canindé. *Só se tomando uma desforra*” (p. 51, grifo nosso).

Logo no primeiro ataque de Totô, Lula, baseando-se nos costumes do progresso civilizatório iluminista, repudia a retaliação. O protagonista rejeita, até o limite do possível, o emprego da violência no trato com o violento. Opor-se a esse tipo de ação hostil fundamenta, por meio da sua repressão, o florescimento da civilização em detrimento da violência imanente ao humano (FREUD, 2020), vista como selvagem pelo ilustrado. Não concebendo – ou forçando-se a não conceber – a lógica da lei local, o protagonista opta por conversar com Canindé a fim de pedir providências acerca da morte dos carneiros. Por intermédio de uma voz “doce como rapadura” (p. 55), Totô responde:

— Assossegue, doutor Lula, se abrande. Vosmecê está mais é nervoso. Quem lhe meteu na cabeça que era a minha gente que fazia os malfeitos em sua propriedade? Se lhe contaram essas histórias, foi obra de gente encrenqueira. Caboclo, seu doutor!; isso é obra desses filhos duma égua. [...] Ora, vejam só, me intrigarem com um moço tão distinto que nem vosmecê! [...] Cambembe é raça de cachorro. Vosmecê ainda se arrepende de passar a mão na cabeça desses severgonho. É por isso que eu ando armado com isso! – E mostrou o

bastão de buranhém. – E com isso! – E desembolsou o Smith and Wesson niquelado. (p. 55-6).

Imediatamente após a resposta, o narrador modula, mais uma vez, o discurso da personagem, afirmando que “essas demonstrações de força eram, porém, proferidas com fala macia [...]” (p. 56). Como assinalamos, o que Totô diz é sempre permeado por ambiguidades, muitas vezes advindas de aspectos contrastantes; nesse caso, entre o conteúdo do que é falado e a sua forma.

Convencido pelo menos de que não fora o vizinho o instigador da morte dos animais, Lula encontrou-se “sem nenhum argumento diante de tantos protestos de amizade, de tantas evasivas, de tanto elogio a ele.” (p. 56). Contudo, a desmoralização do povo nativo, empreendida repetidamente por Totô, irrita Lula, que diz:

— [...] Cambembe sou eu também com o apelido de moço de fora. Isso não é raça de cachorro, como o senhor chama. É gente decente. Olhe, coronel, o senhor quer saber? Nós é que roubamos as terras desses infelizes. Os avós desses cambembes, os caetés, eram tidos como ferozes porque defendiam dos invasores as suas tabas e as suas ocaras. Nós temos uma dívida para com essa gente cujo sangue corre dentro de nós e que nós continuamos a degradar (p. 56-7).

Muito diferentemente da fala calma e evasiva de Canindé, Lula pratica um discurso de pregação contra as mazelas históricas daquele povo sofrido. Ao manifestar uma retórica culta, de denúncia histórica e social, fixando-se, outra vez, intelectualmente acima do interlocutor, o protagonista distancia-se e aproxima-se identitariamente dos cambembes. No início, ele coloca-se dentro da história daquele povo, mostrando certo incômodo por não ser assim visto. A partir do terceiro período, os cambembes, ao contrário, são “eles”, os outros; a equação complica-se ainda mais quando Lula assevera que ele e Canindé carregam uma dívida a sanar com os viventes da comunidade.

A solução para tal situação, pois os nativos são inábeis na construção de modos de vida modernos, inerentes, na representação do começo do século XX, à cosmovisão progressista do capitalismo, é Lula guiá-los. Após o seu discurso, que citamos, Canindé diz que não está familiarizado com as ideias do vizinho, reafirmando conhecer profundamente a perversidade dos cambembes. O narrador, adentrando a mente da personagem principal, declara: “Lula achou conveniente não insistir no assunto; *a mentalidade do antagonista era baixa demais*, voltaria à carga em outra oportunidade.”



(p. 57, grifo nosso). Se nem mesmo Totô, patrão igual a Lula, é capaz de entender os seus desígnios iluminados, os outros moradores são ainda menos aptos a isso.

Surpreendentemente – uma vez que, até esse momento da narração, o foco narrativo variava entre a visão do narrador e a de Lula sobre os fatos, meio confusamente, às vezes – o ponto de vista, mediado pelo narrador, é cedido a Zé Pioca nos últimos quatro parágrafos do sexto capítulo. Após colocar em cena diversas opiniões acerca dos cambembes, coloca-se um deles – representante desse outro menos apto – na posição de destaque no que tange ao juízo relacionado aos acontecimentos anteriores. Essa viravolta de perspectiva revela duas miradas valorativas: uma que alude à decisão de Lula de resolver atritos pacificamente e outra que toca a visão de si mesmo em comparação com Lula e Ana; respectivamente:

— Apois, dona Donana, ou seu doutô quebra a castanha do aleijado ou vossa senhoria vai ver o aleijado amontá em seu doutô. [...]

Assim chamava Lula ora de patrãozinho, ora de doutor, e a Ana, senhora da casa de seu doutor, não conseguia chamar nem Donana, era dona Donana. Donana era para ele um nome sem título, como Domícia ou Damiana, sem o adjutório de dona, que elevava a mulher à senhora, superior aos escravos que eles se julgavam ainda. (p. 58).

Enquanto o primeiro trecho realça a discordância de Zé Pioca com a conversa travada com Totô, apontando para o futuro da história, o segundo excerto exhibe a visão interna do martírio dos cambembes. Mesmo sob a tutela do benfeitor, o representante do povo ainda se considera um escravo, ainda mais ao se dirigir a Ana e ao protagonista que, agora de acordo com o olhar subordinado do trabalhador, é um forasteiro, porém bastante superior, sendo aquele a quem se deve vergar o espinhaço. Zé Pioca, apesar de sua submissão, tenta guiar o patrão no seu fito, embora seja bastante cético no que se refere ao sucesso de Lula.

A descrença dessa personagem funciona como um processo oracular ao expor um futuro possível baseado na leitura de diversos empecilhos que pressagiam o fracasso do protagonista. Zé Pioca, ao contrário dos tons maliciosos do proprietário Totô, representa a honestidade e a fidelidade do cambembe na relação com o patrão, constituindo uma personalidade antinômica daquela descrita pelo algoz de Lula.

Apresentando uma afiada consciência empírica da realidade, Pioca cuidadosamente tenta refrear os arroubos otimistas de Lula mesmo quando ele, ao

perceber que mesmo com alguns contratempos provocados principalmente a mando de Canindé, cordeiros – símbolos da prosperidade – nascem de acordo com “as experiências que aprendera nos livros” (p. 59). Entusiasmado, ele conta aos empregados o êxito de seus intentos. Pioca, desconfiado, responde: “— Só vendo, patrão; de bicho que veve na lama só conheço um, que é porco. Mas vosmecê é que sabe; cambembe não sabe nada. Vamo ver, quando o inverno chegá.” (p. 59).

Associada ao inverno, a chuva cai constante e poderosamente. Se ela é normalmente percebida como expressão da fecundidade, na simbologia negativa de *Calunga* ela determina a devastação pela potência. O narrador atesta a grandiosidade das águas no uso iterativo da palavra “chuva”: “Agora era chuva e mais chuva, trovões, coriscos, e chuva e mais chuva, terras caídas, terra ensopada, massapê peganhento, e vento e mais vento e chuva e mais chuva” (p. 60). Depois de cada repetição, a voz narrativa enfoca as consequências da chuva, imparável, engendrando a união dos produtos daquela espécie de dilúvio infernal. Nessa conjuntura, cria-se um ambiente infesto, como vemos na descrição espacial a seguir:

A lagoa criou no fundo algas nocivas, verdetes, que envenenavam os próprios peixes; até as curimãs tinham medo da água; fugiram para outros lagos. Os carneiros já não tinham o capim do fundo da lagoa. Era preciso mandar a pastos novos nas encostas, onde havia capitinga; porém capitinga andava misturada com erva-trombeta que mata carneiro. (p. 60).

Nessa escatologia aquático-apocalíptica, o dilúvio, em analogia com os pensamentos de Mircea Eliade (1979, p. 71) sobre os efeitos da chuva devastadora, não concebe o surgimento de um povo e de uma geografia purificada. Ele edifica, sim, pela sobrevivência dos viventes, meios de adaptação ao calvário ali perpetuado tanto pelas graves intempéries climáticas quanto pela falta de políticas públicas – um tipo de necropolítica – denunciada por Lula a fim de proteger os cidadãos da ilha.

O insulamento social e climático da terra geram, também, moléstias nos moradores. Embora estando no coração do meio hostil, Lula não abdica do trabalho intenso e, percorrendo ligeiramente diversos trechos do local, contrai maleita. Contagiar-se desse mal indica mais uma etapa do processo de internalização do outro, de adaptação ao espaço em que está inserido ao ter contato quase direto com a lama, como os trabalhadores, instando a derrota final.

Contudo, o protagonista não se abate. Ainda diz que “estava ali para viver” (p. 61), mas Zé Pioca o contraria:

— Desculpe a palavra, patrão, mas a gente está aqui mais pra morrer do que mesmo pra vivê. Não acho isso de começo da terra não, patrãozinho. Isso é mais antes o rabo do mundo. Isso fede, não está sentindo não, patrãozinho? (p. 61).

Em duas páginas, aliás, ou Zé Pioca contradiz polidamente o protagonista ou o adverte de modo aberto. Primeiramente, ele orienta Lula a não criar carneiros, afirmando que “isso não é lida pra o senhô” (p. 60); em seguida, como já notamos, evidencia o caráter letal da ilha; por último, de forma veemente, afirma que o patrão necessita “tocar fogo nessas saúvas e nesse pessoá do Canindé” (p. 61), caso contrário as suas terras seriam invadidas pelo vizinho. Entretanto, o mosquito debilita o protagonista, diferentemente do que ele mesmo dissera para Pioca. A vontade de progredir, em contraposição à letargia causada pela doença, conturbam a mente e as ações da personagem principal:

Lula tremia debaixo da montanha de panos. Minutos depois, arremessava de si os cobertores, que antes solicitava, desesperado, então mãe-febre dançava ciranda em torno dele. O moço variava, a maleita ia embora. Lula cambaleava de fraqueza; tragava uísque, sorvia cafés, pedia a Ana que cantasse cantigas do oito. (p. 62).

Mesmo adoentado, ele decide, com o auxílio do álcool, do café e das canções de Ana, vigiar a sua criação. Isso é importante “principalmente agora que olhavam os seus projetos como coisas de doido” (p. 62), o que reitera o veio individualista de Lula na empresa civilizatória. Ademais, Lula, ao adoentar-se, diz que

compreendia muitas vezes por que os caboclos não podiam trabalhar calçados [...]. Depois, o mal que a terra contaminada podia fazer já estava fazendo com botinas ou sem botinas, penetrando tudo, intrometendo-se nos calçados, insinuante mesmo como o mal. (p. 63).

Considerando-se, enquanto doente, mais próximo dos cambembes, o protagonista reflete acerca das condições de trabalho dos seus empregados e os de Canindé, que eram dizimados pelo paludismo – contraído, ironicamente, pelo próprio Lula. Nessa toada, o capítulo sete é finalizado com a afirmação do narrador, sem

sabermos se ele ainda está acompanhando os raciocínios de Lula, de que os “operários das fornalhas de cozer tijolo” sentiam-se superiores àqueles que trabalhavam no barro “em contato imediato com a terra.” (p. 64). São as enfermidades, estimulantes da disforia e do sentimento de impotência perante a natureza, que fazem Lula, através da sua mirada ou da mirada às vezes adjunta do narrador, procurar entender os sofrimentos do outro. E mais um passo negativo em direção à alteridade é dado quando a lama desse solo é devorada pelo protagonista no próximo capítulo, como os porcos fazem.

Assim, o final do capítulo sete, ao comparar o contato direto com a terra de alguns trabalhadores com o indireto dos operários, introduz o assunto central do capítulo oito: o hábito de comer terra, que ilustra a relação hierarquizada com o solo. Na primeira categoria, os donos das terras, como Lula e Totô Canindé, conservam certa distância da lama; na segunda categoria, aqueles que trabalham no cozimento da terra a tocam enquanto a transformam em tijolo; na terceira categoria, da ocupação infame dos sururuzeiros, há não apenas o contato com a lama, mas uma espécie de comunhão com ela.

Em concomitância com as doenças perpetuadas pela ocupação insalubre, as próprias substâncias mortais do terreno oferecem um meio de sobrevivência dos mais desafortunados tanto mediante o contágio proposital pela maleita quanto através do ato de comer terra. No primeiro caso, a maleita produzia um modo diferente de ver o mundo pelo servente da lama, agindo como uma droga alucinatória; “o sol”, assim, era enxergado com

outra cor, a lama chegava a possuir seus afagos [do sururuzeiro] apalpando os pés de frieira, abarcando os sexos, oferecendo uns gozos muito diversos dos da carne; o incesto com a mãe-terra se dava de todo o jeito, comendo a velha, machucando-a, sentindo-a sexualmente pela pele, num mais vasto prazer sexual, por todos os nervos do corpo. (p. 65).

No segundo caso, há a possibilidade de alimentar-se, literalmente, da terra – algo “natural entre os cambembes” (p. 65) – dentro da oportunidade que a “lama generosa maternalmente oferecia” ao conceber “o sururu que ela gerava em seu seio, como guardando o nutrimento debaixo do cabeção para a fome dos filhos fracos.” (p. 65). O mesmo elemento natural, então, motiva a vida e a morte ou a vida por meio de uma toxicidade mortal. De qualquer forma, a natureza, nesse sistema de existência,

subordina o homem aos seus desígnios, isto é, o seu devir está totalmente determinado pelo meio em uma equação assaz naturalista.

Lula figuraria, caso fosse bem-sucedido, a ruptura do domínio da natureza sobre o homem através do conhecimento formal e tecnológico. Paulatinamente, no entanto, ele constata os variados percalços do seu fito. Um deles está relacionado à imensidão das terras infernais, tão grandes que não podem ser observadas nem pelo seu olhar soberano. Após a descrição da lama como fonte de vida e de morte, o narrador foca o protagonista: “Lula largava-se muitas feitas para ver *do alto* quanto era imensa a zona dos canais e das lagoas. De um cimo único não se podia avistar inteiramente a totalidade das terras infelizes.” (p. 66, grifo nosso).

Com o fito de travar conhecimento de todos os cantos do *locus horribilis* da região, a personagem principal viaja em direção a diversas paragens. Em um desses deslocamentos ele espanta-se, mais uma vez, ao perceber a destimidez com que se fala e age violentamente. Isso ocorre quando ele depara com dois homens que oferecem os seus serviços contra Canindé. Esse trecho funciona como a sedimentação dos valores de Lula, repetindo o seu proceder pacífico, declinando a oferta dos caboclos e, assim, descontentando Zé Pioca, que o chama, novamente, de estrangeiro porque não aceita os termos da justiça local.

Em oposição à continuidade da visão de mundo do protagonista, o olhar de uma personagem – velha Libânia – temporalmente distante dos fatos narrados, uma vez que ela faz parte da infância do protagonista, motiva Lula a pensar sobre a sua anterior saída de Santa Luzia. Além disso, a percepção de Libânia, citada em seguida, serve como indicação da mudança psíquico-identitária da personagem principal. Ela surge, de novo, tão somente no final do romance, atestando o fracasso de Lula ao ver a sua debilitada aparência – já prenunciada no oitavo capítulo. Libânia funciona, também, pela idade avançada, dentro do sistema mítico do romance, como a personagem que acumula amiúde conhecimento sobre a terra. No meio do capítulo oito, ela diz:

— Mas como está acabado esse menino, como o tempo passa ligeiro, meu Deus! Parece que foi ontem que vi vosmecê pequetinho, de timão, jogando castanha com os moleques ali na Boca da Caixa. Se não me dissessem que era vossuria o menino de siá Caiu, eu não reconhecia vosmecê não, meu nego. (p. 69).

Lula, educadamente, pede a ela que se sente, interessado em angariar informações acerca da sua família. Do quase monólogo de Libânia, o protagonista é inteirado da história trágica de seus entes. A mãe, segundo a interlocutora, morreu de desgosto, pois “vossuria saiu para fora, nem uma linha mandou para a pobrezinha. Que quer? Encurtou os dias da comadre” (p. 70); a irmã foi vitimada pela maleita, tendo trabalhado como prostituta. Ela concebeu uma filha, que está sob a custódia de Canindé.

Recebidas essas notícias, Lula, desalentado, bebe desenfreadamente, sendo, ainda, atingido pelos sintomas da maleita, que o faz alucinar. Ele “viu-se matando, esganando o senhor do Canindé, vingando a família enlameada. Lula mergulhava o coronel dentro da lama dos porcos, afogando o infame na imundície.” (p. 71).

O delírio é denso muito devido ao seu próprio caráter de desvario onírico. Em “Complemento metapsicológico à teoria dos sonhos”, Freud (2010, p. 160) afirma que o delírio, subsumido como uma das formas de sonho, é carregado por uma energia pulsional inconsciente modelada “numa fantasia-desejo” que leva o homem à “consciência de desejos escondidos ou reprimidos.” O que Lula reprime é a própria e severa culpa representada no assassinio de Canindé. Não apenas isso: o sonho prediz o futuro. Se levarmos em conta que Totô é o duplo de Lula, a sua face obscura, em uma exegese plausível ao fim do romance, pode-se dizer que o protagonista está matando a si mesmo; o que acontece uma vez, numa atmosfera surreal, quando a personagem principal, vitimando o vizinho, pensa estar cometendo suicídio; o suicídio ocorre, de fato, mais tarde, quando Lula afoga-se no rio Calunga.

Lula, entretanto, não toma consciência da sua culpa e da pulsão de morte, mas talvez do desejo de violência sufocado pela sua cosmovisão civilizatória. Enquanto os viventes da ilha tratam abertamente da agressividade, o protagonista pode realizá-la tão somente, por ora, na condição simbólica do sonho.

Linhas adiante, aliás, ele afasta a possibilidade de confronto com o algoz, preferindo “verificar se as informações da velha Libânia eram verdadeiras, até adquirir calma bastante para ir entender-se com o senhor Canindé sobre o caso de sua sobrinha” (p. 71). Racional e civilizadamente, ele deve enfrentar o quadro estabelecido. Apesar de não demover inteiramente Lula do fito central, figurado pela vontade de andar e gastar a energia vital, a acumulação de dores e revezes desse quadro, entretanto, marcam indelevelmente a personagem, que assevera: “— O susto me tomou, tenho já medo da terra” (p. 71).

O medo expande-se no curtíssimo nono capítulo, em que Lula, apesar das advertências de um remeiro, visita uma casa inóspita onde vivia um casal de leprosos. O abalo diante do “casal mais infeliz do mundo” (p. 72) emerge do modo como eles tornaram-se totalmente desamparados e de como aquela situação não poderia ser remediada por meio do capital.

Tendo possuído terras, assim como Lula, eles foram abandonados pela comunidade quando a notícia da doença espalhou-se; desse modo, “eles viraram fantasmas. O povo tinha medo até do ar daquela região” (p. 72). O protagonista, então, “esvaziou os bolsos de todo o dinheiro que levava; deixou no chão dos miseráveis” (p. 72), perguntando-se, depois, de que modo o dinheiro serviria a eles. Em face da debilidade deles, como o próprio protagonista irá perceber e o narrador projeta na cena desse casal, ser latifundiário e dono de boa quantia de dinheiro são condições inócuas, o que é relevante na inflexão existencial de Lula.

Ele enfrentou, e superou parcialmente, o desamparo familiar, as intempéries de um inverno e a maleita; nesse instante, no entanto, há o acúmulo de dor das lutas passadas, além da tomada de consciência de que as terras e o dinheiro que detêm não o salvaguardam da solidão e das doenças dificilmente tratáveis. A não garantia do amparo e da saúde através do capital abala Lula: a enfermidade, causa do isolamento do casal, ainda não pode ser curada por meio do progresso da medicina, celebrado pelo protagonista.

Sob o sema da impotência, a propósito, a atividade voraz de Lula arrefece no décimo capítulo. Se a transformação da ilha persiste na esfera do pensável, em termos de *práxis* o raio de ação diminui, pois uma “moleza medonha prendia-o ao alpendre, aos redores de sua habitação”. Vejamos como o narrador descreve o esgotamento da figura messiânica do progresso:

Lula já não sentia o impulso de caminhar pela terra, de vencer esses panos de vegetação embrejada, pululando de cururus e de caranguejos; mas havia nele uma obsessão de parar na terra, ficando a olhar os detalhes que antes eram devorados pelas suas passadas de andarilho. (p. 74).

O olhar, antes celeremente pragmático, torna-se vagaroso, propenso à divagação. Aparentemente, o narrador ainda não quer admitir o declínio de Lula ao tentar qualificar positivamente a prostração. O protagonista, que “boiava os olhos” (p. 74), observava,

indiferente, a ação nefasta da natureza, desde a água, que produzia o mosquito da malária – “introduzindo no homem febres, delírios [...]” (p. 74) – até a vegetação úmida que, em uma mistura de chuva, urina e esterco, transmitia frieiras aos viventes. A personagem contempla a ruína “sem indagação nenhuma” (p. 75), assaz contrário ao modo como chegou à ilha, curioso, atraído por tudo.

Contudo, ele é reanimado por Zé Pioca, mas não no seu espírito habitual de euforia e esperança, mas sim sob o domínio da fúria vingativa renegada anteriormente como solução plausível de conflitos. Sabendo que os porcos de Totô haviam comido partes do roçado de suas terras, Lula “calçou as pernas; *botou o revólver na cinta*; caminhou ligeiro para as terras do Canindé. Zé Pioca acompanhava os gestos do homem. *Caminharam juntos. Iam mudos de raiva.*” (p. 76, grifo nosso). Dois elementos insuflam o deslizamento de Lula em direção aos costumes do outro: a arma que carrega consigo, como símbolo da violência outrora repudiada, e o andar ao lado do escudeiro, não à frente; eles permanecem, dessa forma, em pé de igualdade.

Dessa maneira, ele chega à casa do vizinho, que docilmente neutraliza as queixas de Lula. No entanto, imbuído ainda de cólera, ele fala sobre o caso de Joaquina, sua sobrinha crescida nas terras de Canindé. Preterindo as emoções da menina, Lula a conduz à sua habitação: “Lula puxava a menina: não devia ver mais o que ficava para trás” (p. 78). Todavia, em uma alteração de perspectiva, percebemos o amparo abraçando a criança por meio da paisagem aconchegante (numa espécie de visão tátil) – “tudo limpinho, tudo acariciante daquele lado da ilha” (p. 78) – e da voz (numa espécie de audição tátil), “macia como lã” (p. 78) de Ana.

Enquanto Joaquina mostrava contentamento, Lula corroía-se com a história monstruosa da sobrinha escravizada e vilipendiada sexualmente por Totô. “Como um naufragado” (p. 78), ele embebedou-se de cachaça, sentindo, de mais a mais, os sintomas da maleita. Acordando com a boca suja de barro, ele nega – negação como fortalecimento do “recalcado inconsciente” (FREUD, 2019, p. 141) – a sua queda, o seu plasmar-se com a terra: “Afastou aquele pesadelo. Não estaria tão decaído assim” (p. 78). Logo, porém, aceita comer o barro oferecido pelos moradores da casa, que “procuravam satisfazer o novo viciado” (p. 79). Viciar-se no que os empregados também eram seduzidos figura mais um passo em direção à queda definitiva. Dessa forma, tão somente através da experiência que ele “compreendia como era imperioso o apetite depravado dos cambembes, que ele tanto combatia e que no momento o dominava. Era o jugo da lama. Até a ele a lama vencera.” (p. 79).



Mesmo ingerindo os mais variados medicamentos, considerados por ele, outrora, como auxiliares na manutenção da saúde dos viventes, Lula não melhora, ou melhor, não reage. Até esse momento, reagira a todos os empecilhos colocados pela terra e pelo homem. Entretanto, com o auxílio de Joaquina, que, vendo o tio faminto pelo barro, deposita na sua cabeceira o “tijolinho gostoso” (p. 78), ele torna-se um “homem afundando-se na lama” (p. 81). A partir desse trecho, a começar pelo reconhecimento da sobrinha, que, vivendo com Canindé identificava as ânsias daquele povo, o outro começa a vê-lo como habitante orgânico da ilha.

Perante a tomada de consciência da sua descida até o mais baixo grau da humanidade, o protagonista, atrelado forçosamente ao fracasso da sua empresa civilizatória, em que o outro não se tornou ilustrado, mas, ao contrário, tornou-se bárbaro, desencadeia uma grave pulsão de morte, entendida, no caso, como o ato de deixar afluir aquilo que não o autopreserva. O último refúgio da racionalidade, nesse instante, é o suicídio voluntário funcionando como uma ação plausível diante da vitória do eu primitivo recusado incessantemente por Lula. Vemos, na citação, como o protagonista age metodicamente ao preparar a sua morte:

— E se eu puxasse esse gatilho? Se eu puxasse, estaria liberto.  
Raspou com a mão o fundo da gaveta; era bom deixar recomendações para as infelizes mulheres de sua companhia. Encontrou a chavinha do armário; abriu o móvel. Afundou-se no uísque. (p. 81).

Escolhendo o paliativo do álcool a fim de alienar-se da condição deteriorada, Lula decide agir como os habitantes do lugar que encontram naquilo mesmo que os destrói – normalmente a lama – o disfarce vital que os faz persistir na vida. Assim, anestesiado e perturbado pelo uísque, Lula alucina enxergando demônios “praqueles bandas [de Canindé que] dançavam no ar, fosforescentes, ligeiros como fogos-fátuos” (p. 81). De símbolos do óbito, como o irradiar das cores de corpos em decomposição e a vontade de eliminar a si mesmo, passa-se para o perecimento dos carneiros reprodutores. Antiteticamente à morte, após a tempestade que assolou os seus dias de etilismo, é descoberto o nascimento de vinte e quatro “carneirinhos macios”. O símbolo da regeneração poderia provocar o renascimento do ânimo da personagem principal, o que é reforçado pelo narrador. Contudo,

Em outros tempos a visão dos primeiros frutos de sua tenacidade faria o criador delirante. Mas o homem tinha já delirado demais com as maleitas. *O homem se afundando na brutalidade do começo da terra visgando*. Lutar contra os elementos primitivos não podia. Estrangular a tempestade, enxugar a face da terra, vencer a lama escorregadia que nem polvo, faltavam braços para isso ao sonhador. (p.83, grifo nosso).

O vigor anterior, pautado na crença da modernização dos modos de trabalho e dos costumes da população pela ação isolada e solitária, sem qualquer cooperação do Estado ou mesmo aceitação do povo, não pode ser reestabelecido. Vê-se, no excerto, a clara impotência do protagonista diante de tantas forças adversas ao seu intento. Ao mesmo tempo que é assinalada a insuficiência de Lula, a sua transfiguração no outro mole, preguiçoso, viciado, vencido e acomodado – no calunga – um santo milagreiro surge nas terras de Canindé.

## 2.7 Um outro Messias

Zé Pioca informa Lula da chegada de um santo no latifúndio do vizinho, o que explica o vazio nas terras do protagonista. De diversas regiões, “centenas e centenas” de homens, mulheres e crianças caminhavam, “como nos tempos bíblicos”, “à procura de felicidade” (p. 84). Ninguém sabia as origens do recém-chegado, que aparecera “na ilha como um mal-assombrado” (p.85). Os milagres do misterioso santo davam-se em um enunciado performativo: “— Anda! Anda!” (p. 85).

Esses dois últimos dados – a proveniência desconhecida e o mandar andar – remetem-nos à biografia e à conduta de Lula. Conhecemos as origens do protagonista, porém não sabemos onde ele passou diversos anos de sua vida. Ao se distanciar em termos de tempo e de costumes do lugar onde nascera, tornou-se, como vimos, um estrangeiro. Se Lula – de acordo com a visão sobre si – autointitulava-se o libertário iluminado do povo daquelas terras atrasadas, consumidas pelas mais variadas doenças e práticas, o santo representa o misticismo tacanho dos necessitados.

No princípio de sua missão, mesmo a contragosto – efetuando “curas que nunca pretendeu realizar” (p. 87) – o santo materializa milagres para os pobres-diabos. Em concomitância com o auxílio divino, ele age maleficamente fazendo uso da santidade para estuprar mulheres:

Falavam que não dormia [o santo], velando ou com os anjos, aprendendo mezinhas etc. Mulheres que dormitavam perto [do santo] pressentiam a sombra – só podia ser a sombra do peregrino, levinha, suspendendo as saias delas; perdiam os sentidos, não podiam crimir o pobre. (p. 88).

Guiado por entidades sobrenaturais, ele não pode ser considerado culpado por suas ações nefastas, ainda mais conseguindo curar diversas pessoas de doenças graves e há muito adquiridas. Desse modo, até “a raiva do santo era sagrada.” (p. 89). Entre graças e ações sórdidas, ele é sustentado financeiramente pela mercantilização da fé executada por Zé Pajeú, indivíduo que mediava as atuações do santo além de requisitar dinheiro e mulheres para ele, no que era atendido pelo afã de Canindé de recobrar-se da sua paralisia.

Submisso ao santo – “ele [Totô] que nunca teve quem lhe gritasse, nem quem lhe desse ordens (p. 92).” – Canindé aceitou, contendo a sua fúria, o pontapé que o santo lhe deu ao realizar o milagre. Sentindo os movimentos da perna, a cólera transformou-se em entusiasmo, “num grito de exultação, o atingido pelo milagre chorava e gritava ao mesmo tempo, enquanto se mijava sem sentir” (p. 92). Curado, o coronel tornou-se, mesmo fugidamente, outro; ele, assim,

ficou amoroso, ficou generoso, mandou distribuir farinha, cachaça; mandou assar bandas de porcos para os penitentes. E a cambada acendeu fogueiras, caindo numa farra louca até de manhãzinha. As moleconas do coronel dormiram com o santo. (p. 93).

Não sofrendo mais das doenças que o espaço infernal da ilha o fez contrair – parecido, em termos de saúde, com Lula antes do contato com aquela terra corrompida – Totô pode portar-se diversamente da maneira como sempre fizera, especialmente mediante a partilha das suas riquezas, incluindo, nelas, as reificadas empregadas.

Enquanto o objeto da focalização do narrador, no capítulo doze, estranhamente passou para os atos do santo, da cura de Canindé, de outros e da euforia ali instalada, como em um campo edênico, os ares, na fazenda de Lula, como podemos ver no capítulo treze, cujo foco narrativo retorna ao protagonista, convertem-se num caos disfórico e infernal, a começar pela peçonhenta paisagem.

Ainda que o inverno tenha terminado e, com ele, a estação das chuvas, o ambiente prossegue intolerável. Com a estiagem, apesar do solo ainda úmido, aparece o

verdete – “algas que surgiam durante o começo do verão, quando a lagoa, muito calma, remansava – que torna os lagos e canais “venenosos, matando peixinhos sem experiência”. Nessa atmosfera proliferam, além do mais, enxames de mosquitos originando “as sezões [que] arruinavam aquele mundo péssimo.” (p. 94).

De acordo com as descrições do narrador, as pragas desenvolvem-se organicamente na terra sempre perversa: cardumes e cardumes de peixes, que alimentam o povo, fogem dos verdetes “com medo das podridões” (p. 95) e as muriçocas, ao entardecer, “que se geram mesmo na água salobra dos lagos” (p. 95), abundavam queimando o “couro do cristão indefeso” (p. 95).

Uma das vítimas da malária é Ana. A despeito das mais variadas tentativas de Lula de reanimar a companheira, ela continua sofrendo. Zé Pioca, alertando o patrão, diz, sem precisar o motivo – incitando o irrompimento de uma aura mágica – que todos os tomentos pelos quais eles passam estão ligados ao santo, como um “castigo que o santo botou” (p. 98). Como punição, ele estava esterilizando a terra. Além de infertilizar o solo, o ambiente matava Ana. Ao olhar a moribunda, Lula “teve a mesma impressão de que a vida se evadia para sempre daquela mulher – ilha humana que ele descobriu para seu refúgio. A ilha ia afundar na lama também” (p. 96). O último período é dúbio: não sabemos se o protagonista está se incluindo no afundamento na lama ou se está se referindo apenas a Ana.

De qualquer forma, a fim de salvar a mulher há apenas uma alternativa, segundo Zé Pioca: tirar umas raspas do cajado do santo para “fazer uma mezinha pra dona Donana” (p. 97). O científico protagonista nega o procedimento mágico, afirmando que “nenhum poder curativo podia ter o bordão do feiticeiro do Canindé, a não ser pelo efeito sugestivo em casos de nervos” (p. 97). Linhas adiante, é narrada a morte de Ana.

Indiretamente, a culpa pelo falecimento da mulher é imputada a Lula ao recusar a assistência do santo. Há dois indícios que sugerem tal interpretação: o primeiro está associado aos saberes enigmáticos de Zé Pioca, que prenuncia diversos acontecimentos. Nesse caso, além de planejar o tratamento de Ana através de um objeto do santo, ele é o único que consegue ser ponderado após a morte dela, como o próprio narrador atesta: “O alvitre do caboclo [Zé] veio resolver o tremendo impasse, quando justamente ninguém podia mais raciocinar” (p. 98). Essa sentença reforça a ideia de que Lula deveria ter seguido o projeto de Pioca. O segundo indício é assinalado no momento em que o escudeiro vai ao encontro do subdelegado com o intuito de preparar o enterro. Eis como a autoridade reage:

O subdelegado ficou surpreso de ainda morrer gente na ilha sem ajuda do santo. Isso tinha sido um erro danado do doutor Lula, não ter vindo chamar o santo para salvar a doente ou encomendar a alma dela. Ia dar a guia para o enterro no Pilar mesmo porque era até uma falta de consideração para com o santo, ter de enterrar alguém na ilha sem a assistência do milagroso (p. 99).

Pioca, sabiamente, consegue distinguir tanto a face milagreira do santo quanto a vil ao sustentar que as tribulações encontradas provinham dele. Como sempre, ele antevê algo; nesse caso, a presença sinistra e calamitosa do santo que resulta na violência. Apesar de objetá-la, Lula reconhece que, na vitória da terra sobre eles, faltava, apenas, “brigar, matar por causa da terra sem valia. O mais já se cometia, até comer barro fazia parte do regime”, do que Pioca diverge: “— Até, patrão, era coisa qui se devia ter feito já para melhorar ou piorar de uma vez aquela pendenga” (p. 100).

O narrador, agora, segue os passos e os pensamentos de Pioca. “Já que o patrão não queria brigar” (p. 100), o empregado decidiu deslocar-se à fazenda do vizinho – onde o subdelegado estava, “embelecado também pela superstição” (p. 100) – a fim de dar queixa acerca dos estragos causados pelos fiéis nas terras de Lula. No meio do caminho, no entanto, Zé topou com um “bando de fanáticos esfolando um carneiro” (p. 101), o que alavancou a sua sede de justiça; a justiça dele, no entanto, é moldada pela violência. Assim, ele “chegou-se para o bando, puxou o facão e foi distribuindo pancada com a folha da arma a torto e a direito” (p. 101).

Após tal briga, Zé envolve-se em outro confronto. O caboclo insurge contra o mandonismo do subdelegado – que nega atuar em favor de Lula – atacando e se desviando de todos os homens que surgem para detê-lo. Nem mesmo o revólver da autoridade é capaz de interromper as façanhas de Pioca. Segundo o narrador, ele ou “tinha corpo fechado ou era azougue derramado”, pois “nunca se viu um caboclo mais sarado do que aquele.” (p. 104).

Nesse momento, a cosmovisão cristã, de matriz europeia, é, mesmo que brevemente, substituída por crenças de origem africanas no que tange à invulnerabilidade do sujeito ao ser confrontado com armas de fogo, armas brancas e com feitiços (PAIVA, 2006, p. 861). Na nossa prosa, o narrador insinua que o jagunço consegue sobreviver, ante a força desproporcional lançada contra ele, tão somente através do encantamento sobrenatural do corpo fechado. Contudo, deve-se acentuar que essa prática está ligada, indiretamente, à proteção dos anseios civilizatórios de Lula uma

vez que Pioca é seu comandado. Em um nó doutrinário, o narrador busca explicar a sobrevivência do jagunço recorrendo às crenças sedimentadas na região das quais Lula, apesar de nelas não acreditar, beneficia-se; isto é, o seu fiel escudeiro, o seu guia e oráculo, protegido pelo corpo fechado, poderia continuar auxiliando-o a despeito da constante desvalorização do que é dito pela classe popular.

A convicção de Lula de que a transformação evolutiva daquelas terras não transcorreria através da consagração de algum tipo de divindade ecoa na exposição do estado de desgraça social estimulado pelo santo e pela movimentação dos fiéis em sua direção. Dessa forma, é impossível alimentar a massa de pessoas que se encontra nas terras de Canindé; quando elas chegam lá, “procurando saúde” nas mãos da figura abençoada, topam com a fome, “sempre e sempre fome, cada vez mais fome” (p. 106). O narrador, ironizando as práticas do santo, afirma: “Não havia meios de multiplicar aqueles mariscos, nem santo podia fazer um milagrezinho desses.” (p. 106).

Além de cristalizar a ideia de que a pobreza não se dissolveria à luz de credices, a voz narrativa denuncia a alienação passiva daqueles que aguardavam um milagre “bebendo chá de fiapos da roupa e do cabelo do taumaturgo, entretida, fascinada, dementada.” (p. 107). No subtexto da descrença de Lula – conjugada pelo narrador – está o total descrédito do ser das Luzes naquilo inexplicado pela razão. Nesse ângulo de visão, “o espírito crítico varreu as profecias, a astrologia e os métodos empíricos de adivinhação.” (MINOIS, 2016, p. 481).

Simultaneamente ao acréscimo da penúria, as pessoas curadas regressam, paulatinamente, para o estado anterior de infortúnio. O primeiro a notar os efeitos da doença retornada é Canindé que, “sentindo as pernas bambearem de novo, vendo o milagre dar para trás” (p. 107), começa a se incomodar com a presença do santo e do seu assessor. Assim como o projeto de Lula obteve certo êxito no início, as dádivas do santo também se mostraram exitosas; o problema é que nenhum dos dois atos perdurou, suscitando a ideia de que na ilha nenhuma ação de combate às auguras acerca do padecimento do povo pode perseverar. Longe disso, naquele espaço vive-se a partir de tréguas do sofrimento ou da cessação temporária de um estado de grave desprazer.

Apesar do cotejo entre as atividades de Lula e as do santo, a comparação entre eles deve ser justa. Enquanto o protagonista procura, incansavelmente, pelo menos até a metade do romance, melhorar – a partir de sua concepção de mundo em choque com aquela do povo de Santa Luzia – as condições de vida dos moradores da ilha racionalmente, o santo, como aparição fantasmagórica, é tão somente uma figura mítica

aleatória do tempo e do espaço, que surge sem nenhum tipo de objetivo claro de sedimentação de políticas de desenvolvimento da população (CAVALCANTE, 2009, p. 138).

Contrariamente, ele insufla um débil fanatismo religioso, justificado pela miséria do lugar, e promove o aumento do desamparo. Assim como, de supetão, ele chegou, do mesmo modo vai embora logo que as benesses dirigidas a ele, em concomitância com o desaparecimento dos seus milagres, esvaem-se. As credices religiosas assim, a partir da mirada ideológica cientificista, não estruturam o futuro; ao contrário disso, elas iludem o ser, funcionando como um dispositivo de prazer em que a ideia do amanhã edênico compensa as aflições do presente (FREUD, 2019, p. 63). Lula, diversamente do evadir-se pela fé que ele menospreza, como se ela fosse parte intrínseca de um modelo social primitivo, luta, mesmo que de forma canhestra, materialmente contra todos empecilhos que surgem numa lógica de compromisso – descompassada, distante, inepta e presunçosa – com o outro e o seu futuro. A introjeção desse compromisso indelével, ao ver-se como a alteridade, intensifica o sofrimento da sua queda final.

## **2.8 O fracasso de Lula e o seu sofrimento final**

Do capítulo quinze até o vinte e um (o derradeiro), a narrativa volta a apresentar aqueles contornos de uma certa vontade de primeira pessoa, que se manifesta, mais ou menos, no primeiro terço do romance. Análoga a essa vontade, a mirada em relação aos acontecimentos é quase tão somente de Lula, que através da voz narrativa, investiga, para além da análise do que lhe é externo, os meandros psíquicos, muitas vezes delirantes, da própria mente.

Antes da queda final, Lula, impulsionado, talvez inconscientemente, pelo desamparo devido à morte de Ana, conclui que deve tentar, por meio do contato com “antigos companheiros de escola”, beneficiar a sua empresa obtendo “qualquer interferência do governo.” (p. 109). Ele toma essa decisão após perceber que tinha “um pavor imenso da solidão, sem Pioca. Daria um tiro no peito se o caboclo se ausentasse.” (p. 109).

Parece-nos que o filete de desejo a manter Lula vivo está ligado à presença do outro com quem ele divide a sua narrativa do sofrimento. Manter-se vivo, aliás, torna-se, muito diferente do vigor que o conduzia no começo da história, uma punição, pois a paisagem ao redor, alinhada aos acontecimentos continuamente mórbidos, sinaliza a

morte. Se outrora a personagem principal olhava, do alto de sua fazenda, a terra inexplorada, a requisitar o progresso, agora, em um trecho aquático da viagem a Maceió, ele enxerga “o precipício que de uma distância imensa atrai qualquer barco que se arroje por ali”. Não é tão somente o barco que é atraído pelo abismo, mas o próprio Lula que, na sentença posterior, através da voz do narrador, confessa: “Deu uma bruta vontade em Lula de passar em cima do Calunga” (p. 110). No seu estado sombrio de vontade de aniquilamento, ele verbaliza o seu anseio, pedindo ao canoeiro:

— Canoeiro, rema para cima do Calunga. Vamos ver o perigo de perto!

O canoeiro olhou desconfiado para Lula. Estaria com a maleita, variando?

— Nem de perto, patrão. Então Calunga já deixou gente passar em riba dele? [...] Nem é bom falar, patrão. Esse bicho tem comido pescadô que não é brinco.

E fez uma figa para o Calunga. (p. 110).

A sugestão do delírio, feita pelo canoeiro, revela a anormalidade do pedido do protagonista. A partir daquele momento, ele tem ciência da morte certa naquele trecho do rio.

Esse deslocamento, aliás, oferece a Lula o término da sua vida; o que é diametralmente oposto – como ficará mais claro – aos sentimentos suscitados na sua viagem de chegada à ilha, em que observou até a pobreza com olhos otimistas e acreditando ser capaz de modificar o ciclo eterno da miséria. Nesse instante da ação, reconhece a infundável penúria olhando para a ruína. Mais uma vez, no entanto, a mirada intelectual do protagonista o separa da dor outro.

De acordo com a mirada de Lula,

aquele pessoal tinha *outra* sensibilidade, trabalhava à vista de Lula sem mostras de nenhum mal-estar. Eram felizes dentro de tão grande infelicidade. Ignoravam outros ares mais puros, outro ambiente que não fosse a lama, e viviam sem nenhuma revolta, sem nenhum outro desejo. *Mãe-maleita adormentava seus filhos; mãe-maleita dava sonhos de febre que eram como histórias bonitas que as mães velhas contam aos meninos nas soleiras quando a noite cobre aquelas tristezas brabas.* (p. 112, grifo nosso).

Enquanto o outro consegue suportar a dor através da experiência na miséria, em que a miséria, naturalizada, perde, em parte, a sua nocividade, Lula, o estrangeiro



insulado – em conversa com uma prostituta, afirma que, na lama em que vive, “quem é puro [ele] só pode sair enlameado” (p. 120) – sente concretamente a infelicidade situado a certa distância do lugar contaminado visceralmente pela malária. A conhecida doença, vivenciada *secola secolurum* desde a infância dos habitantes dali, funciona como acolhimento maternal e como condição de reconhecimento da origem da pessoa – lembremos que é por meio dela que Lula primeiramente é reconhecido como nativo – além de, a partir do delírio provocado por ela, gerar o esmorecimento da tristeza.

Lula, assim, não é o mesmo da sua chegada, nem conseguiria ser totalmente o outro desejado na sua inocência primitiva e odiado nos seus costumes bárbaros. A tomada de consciência desse profundo desajuste, uma espécie de inflexão existencial, encontra-se quando, ao olhar pelas janelas do trem – emulando a primeira viagem – ele enxerga o cenário de modo indiferente. O narrador sumariza a transformação: “Tudo isso em outros tempos teria grande interesse para Lula; mas os olhos do rapaz possuíam já outras retinas.” (p. 114).

No meio da viagem para Maceió, mais precisamente em Fernão Velho, o olhar fatalista de Lula agrava-se ao contrair, mais uma vez, a maleita. No passado, nas ocasiões em que ele sentia os sintomas da malária, a mãe Ana o acomodava. Ao invés dela, agora, ele encontra asilo em Mosquitinha, prostituta que atende onde ele hospeda-se com urgência porque precisa de repouso ao sentir as moléstias da doença.

A mulher, depois de alegar que se curou da enfermidade por meio do espiritismo, pergunta ao homem se ele acredita em Deus. Lula responde afirmativamente, porém de forma tão sôfrega que Mosquitinha desconfia de sua crença. Mesmo atingido pela censura da companheira, o protagonista estima aquele diálogo:

Há tanto tempo que Lula não conversava com outro que não fosse Pioca ou Joaquina, que aquelas perguntas, em vez de o irritarem, descansavam-no: eram como cafunés num meio-dia de verão. As respostas saíam passivas, como quem pende a cabeça para catar cafuné, concordando, para o agrado continuar. (p. 117).

A conversa com Mosquitinha dá-se através da nota da ausência, do “tempo por dentro” (DAMATTA, 1993, s. p.) da saudade. A saudade não é apenas de Ana, mas também dos cafunés e da proteção oferecidas por ela e rejeitadas por Lula, que queria canções do eito e a luz do dia. Ao contrário, nessa cena, ele aspira à conversão do dia em noite mediante o carinho cuidador.

Para mais de motivar a rememoração da figura materna, Mosquitinha repete duas afirmações do povo de Santa Luzia: o não pertencimento de Lula à ilha e a necessidade de sua urgente saída do lugar insulado, propondo que ele conquiste um emprego no governo. A prostituta afirma que pode auxiliar o protagonista nessa tarefa, pois “o inspetor tem um xodó enorme” por ela, sendo ele “cunhado do secretário, que é irmão de criação do governador: você está vendo que mamãezada! Um lugar para você é sopa, meu nego” (p. 119). Ao ouvir isso, Lula compara o desvirtuamento do governo à lama de Santa Luzia. Ambas são corruptivas, e uma não pode resolver questões da outra. Diante do poder venal do Estado, a personagem principal decide, de supetão, retornar a Santa Luzia e “resolver a questão como Pioca queria. O cambembe conhecia mais do que ele a terra abandonada” (p. 119).

O protagonista, enfim, constata o melhor conhecimento de Zé, em comparação ao seu, no que tange ao *modus operandi* da ilha. Não compreende apenas tal fato; por meio de sua mirada fatalista, Lula avilta qualquer tipo de ato, incluindo indiretamente até o seu intento civilizacional que, se afasta o homem da natureza opressiva, coloca-o sob o jugo da máquina criada por ele mesmo:

Lula enxergou num átimo o homem sempre explorado. Viu os seus íncolas cambembes do começo da terra, escravizados, à natureza, ao solo lodacento, e viu de repente o homem que se libertara da natureza também escravizado pela máquina, pelos senhores da máquina. (p. 121-2).

Isto é, por aqueles que possuem os meios de produção, que exploram a população *ad aeternum*. O problema, mais uma vez, é a nivelção do sofrimento feita por Lula que, desejando dispor de uma perspectiva global sobre a infelicidade – envolta, nesse caso, de denúncia social – posiciona o mundo na mesma partilha da dor. Ora, se o sujeito é infalivelmente escravizado, a despeito dos costumes empregados, resta ao protagonista violar os seus preceitos e delegar a Pioca o uso da violência. Ao fazer isso, Lula ainda não é o primitivo, pois ele, do alto da sua autoridade, requisita do jagunço algo que ele mesmo não consegue realizar. Nas suas palavras altivas: “— Não quero me entender com essa gente. Você [Pioca] se entenda com eles; me deixem em paz.” (p. 126).

Pioca e os cangaceiros, gozando de “uma vontade forte de ver o fogo vingador” (p. 127), reafirmada durante o capítulo dezessete como uma sede que provinha dos ancestrais caetés, dirigem-se à fazenda de Canindé. Lá eles agridem impetuosamente

Pajéu, o “empresário do santo” (p. 128), usando o estratagema de que fora Totô o mandante, demonstrando insatisfação diante dos milagres que acabam “do dia para a noite” (p. 130). Ao voltarem, felizes consigo mesmos com o plano adotado, eles topam com um Lula abatido, disperso, “como se estivesse em frente de seres irreais.” (p. 131).

O narrador descreve o estado psicológico do protagonista que, se até aquele momento viveu objetivamente, “sentindo a vida e diferenciando-a da morte”, agora sente as moléstias “e as contingências em que se afundava”. Esse estado de alma posiciona-o “à margem do mundo mortal. O mundo de Lula era agora o mundo de sua psicologia doente.” (p. 131-2). E ele, melancólico, interdita definitivamente o porvir. O tom aporético da conjuntura de Lula deságua na tendência vigorosa de autodestruição: primeiro dos preceitos que o guiaram ao fracasso, subjetivando os costumes do outro, e, depois, no ato suicida.

Sobrepondo-se à *práxis* de Lula no trecho eufórico do romance, há, nessa ocasião, a prostração que lhe oferece “olhos vagos” (p. 135) a acompanhar os retirantes indo e vindo, “Caminhando no tempo, para trás” (p. 134), retornando, ou nunca saindo, da terra virgem – de progresso – determinada pelo tempo mítico. Concebendo a queda atroz, ele decide juntar-se aos miseráveis crentes, pois “já não se distinguiria no magote miserável. Ele tinha aquele mesmo ar, aquelas mesmas pernas bambas, o bucho inchado, o ar arpavaldado.” (p. 136). Nesse instante de desatino de Lula, o narrador toma para si o papel de crítico das práticas do santo, alterando concisamente o foco narrativo para a sua visão acerca da partida do divino, afirmando que ele “era apenas o nomadismo místico, o fanatismo errante que leva pelo mundo o entorpecente da crendice.” (p. 136).

Lula, entretanto, encontra-se na massa dos adoradores do santo e acompanha a sua retirada. Tresvariando, a personagem “nem tinha consciência dos seus próprios movimentos”; em um átimo, contudo, ele constata que aquela caminhada o degradava ainda mais. Regressando à fazenda, avista os cangaceiros que trabalharam com Pioca. Eles comunicam à personagem principal a sua oposição a fazer “serviço contra Deus” (p. 140) surrando Pajéu. O protagonista que, tempos atrás, conversaria animadamente com os caboclos, “parecia nem ouvir as desculpas.” (p. 140). Pioca, agindo em defesa do patrão, recrimina os jagunços.

Aliás, cabe ao escudeiro de Lula, a sua maior fonte de amparo, zelar pelo patrão. Pioca busca recuperar o protagonista das moléstias que o acometem fazendo uso das mais variadas formas de socorro, desde a aplicação de remédios provindos da cultura

local até outros da medicina institucional. Nenhum dos métodos produz efeito sobre o drama secular com o qual Lula identificava-se; assim, “Ele não fazia questão de sarar nem de não sarar, nem de viver nem de coisíssima nenhuma. Era um autômato.” (p. 143).

O longo período de prostração melancólica é representado pela elipse do discurso que não narra os acontecimentos de várias estações do ano, encontrando o protagonista, mais uma vez, no inverno, em que a natureza, por meio do vento, da chuva e das doenças propagadas, demonstra sua força insuperável. Todo o segundo parágrafo do capítulo vinte, descrevendo a moradia decaída de Lula, remete-nos à dessemelhança quanto aos ares de outrora, notados, então, pela mirada de Joaquina, que via tanto a casa como os residentes dela edenicamente a prover “abrigo feliz, fofo.” (p. 78). A casa, pintada de branco, figurava uma espécie de consciência diurna desabrochada de Lula e ainda em vigor. Sem a energia vital do dono, do suporte zeloso de Pioca e materno de Ana, o lugar é negligenciado, sendo consumido pelas forças da natureza, anteriormente mais ou menos controladas:

Lula já não tinha auxiliares que zelassem a casa. O inverno não encontrava mais Ana. Um capinzinho de mocó invadiu a pátio em frente à casa e repontou entre os tijolos do alpendre. O corrimão de madeira em que Lula se encostava para ver o mundo apodrecera. Bem em cima da cumeeira, surgindo fora das telhas, um cupim colosso convencia que Santa Luzia estava desabando. Não havia mais estábulos para os poucos carneiros que restavam. As pobres bestas magras, com a lã embolada de carrapicho e lama, dormiam debaixo dos pés de pau. A casa ia virar tapera. O homem, esse já era uma tapera mesmo. Joaquina mergulhando no marasmo da opilação; Pioca preocupado com a guerra. Ana desaparecera há muito, vencida pelos vícios da terra embrejada (p. 144).

A casa converteu-se em um espaço abandonado. Desenvolvem-se nela apenas ocorrências do tempo natural; aquilo que foi construído pelo homem, no seu tempo de ação, definha-se de acordo com a sua prostração muito bem simbolizada, na descrição, pela deterioração da área onde Lula, além de observar o mundo de cima, projetava o amanhã. Aliás, até a posição mais elevada da casa está ruindo pela ação do cupim, que pode ser entendido, no sistema mítico da narrativa, como a figuração da destruição lenta, porém implacável, pela qual o próprio protagonista transita na sua transformação no outro. Outro que falta como auxílio e esteio de um Lula insulado, só. A casa, que “protege o sonhador”, como diz Gaston Bachelard (2018, p. 201), torna-se, ao esvaziar-

se de afeto e ao caracterizar o próprio sonho malfadado de Lula, o espaço da desolação e do fracasso.

A condição psicológica em ruína do protagonista é representada nas páginas seguintes por meio de longos parágrafos, emulando, assim, os movimentos mentais de Lula. O principal parágrafo dos delírios do protagonista inicia-se na página cento e quarenta e seis, terminando, tão somente, na cento e quarenta e oito, na exteriorização verbal da transfiguração da personagem, que afirma: “— Eu sou o senhor do Canindé; sempre fui, desde séculos, desde os primeiros selvagens da ilha, o senhor do Canindé. Eu sou o senhor do Canindé”; ele arremata a projeção do outro sobre si ao comparar-se com o vizinho em termos físicos: “— Veja se eu não sou mesmo o senhor do Canindé? Esse bigode, essa barriga grande não são dele?” (p. 148). O discurso verbal consolida as ideias da metamorfose pré-verbal do protagonista:

Lula quis erguer-se; mas a noite parecia pesar-lhe em cima, como um grande manto de chumbo pregando-o à terra. Um frio rápido picou-lhe a espinha, e a maleita ali mesmo veio depois com um calor amigo que fazia o doente achar gostoso o leito da lama. Que nem o sapo, Lula não podia reagir: era um calunga de barro mole, imobilizado, tragado pelo visgo dominador; a ilha devorava-o aos poucos sem ele reagir. [...] Lula palpava os membros pra ver se existiam, levava as mãos ao pescoço, ao rosto, sentia-se horrível tocando a sua própria fealdade; estava realmente igual ao senhor Canindé, o bigode abundante caído sobre a boca, as pernas querendo amunhecar de tão dormentes. Ele e o vizinho se pareciam mesmo, como dois pobres sapos, na beira do brejo esperando, miseravelmente o momento oportuno da morte suave. [...] Então uma vontade de chorar tremeu os lábios amarelos do desgraçado. Sentia um brutal arriamento para todos os desamparos. [...] Ele era mesmo o senhor do Canindé. A sua casa suja, em ruínas, possuía a escuridão, o cheiro da lama, a tristeza da casa do coronel. [...] Lula via-se comendo os gadanhos, amassando o de-comer para levar à boca; fazia de conta que era barro; às vezes não fazia de conta nem nada: era barro mesmo que ele comia. (p. 146-148).

Se antes Lula negava a sua crescente adesão aos costumes da ilha, ao mesmo tempo que ignorava os conselhos daqueles arraigados a ela, nesse momento toma consciência *in totum* da sua viravolta cultural – psicologicamente representada – totalmente em oposição ao seu intuito final de civilizar o povo; ao contrário, ele foi barbarizado, sugado pela terra virgem de progresso. A partir do ponto de vista do protagonista, então, ele involuiu. Enfrentando a sua queda adâmica – cometendo, pela sua mirada, os pecados seculares daquele povo primitivo – Lula torna-se melancólico a apresentar uma sede de autodestruição.

Brunhari e Darriba (2014, p. 200) entendem que a melancolia antecede, motiva ou mesmo participa da pulsão de morte, pois esta, assim como a profunda tristeza, é “modorrenta”. Nela, o sujeito busca “anular as tensões que a vida impõe ao psiquismo” (KEHL, 2021, s.p.). O modo mais eficaz de anular tais tensões é por meio da morte, que, no melancólico, está associado à ausência de transferência libidinal para um outro não fantasmagórico.

*Calunga*, como vimos, está repleto de símbolos ligados, no sistema do romance, à morte. À medida que eles são introjetados pelo protagonista – no processo de decaída – mais frequentemente surgem os indícios suicidas. No trecho citado, eles aparecem na alusão ao sapo que Lula vê sendo devorado por uma cobra. Colocando-se na posição fatídica do girino, é sugerido que o único porvir possível, tanto para ele quanto para o vizinho, é o falecimento sendo absorvido pela natureza, o que, de fato, acontece.

Entretanto, o discurso do narrador, através da visão de Lula, aparenta certa irreabilidade própria da loucura. Será que o protagonista, então, assemelha-se, de fato, a Totô? A fim de sanar quaisquer dúvidas relacionadas à veracidade da transformação da personagem, Jorge de Lima elabora uma cena, no começo do capítulo vinte e um, em que Libânia, aquela única conhecedora da história de Lula e da sua família, vê o protagonista.

Passando pelo alpendre de Lula, a anciã, em um dia lúgubre de chuva ininterrupta, avista a figura de um “homem decaído” que continha “todas as grandes solidões dentro de si.” (p. 149). Ela pergunta ao homem: “— É seu Totô Canindé? Como vai o passa, seu Totô?”, ao que o protagonista, saindo das profundezas do entorpecimento, depreende que as semelhanças com o vizinho são enormes e capazes “de enganar até as pessoas que o conheciam.” (p. 149).

Libânia foi a mesma que, anteriormente, atestara a mudança de Lula, porém comparando a aparência do protagonista como criança e adulto. No caso do excerto, o choque é engrandecido pela pequena passagem de tempo – mais ou menos de um ano, segundo a construção temporalmente elíptica do capítulo vinte – entre a última vez que a anciã o vira e o momento atual da personagem na história. A velha, recuperando-se prontamente da surpresa, afirma, revelando a sua longa presença na terra, que testemunhou aquela mesma transformação outras vezes:

Seu Cazuzo do São Romão foi assim. Sou Joca da Volta d'Água foi assim. Tudo estica a canela e ele [Canindé] morre-não-morre, mas

ficando para semente. É um velho de calete danado. Só raça de urubu. Você está acabadinho, meu filho. Se mude daqui enquanto é tempo. (p. 150).

Não temos informações se as trajetórias das duas figuras aludidas pela velha Libânia percorreram, em termos de tentativa de modificação daquele lugar, passos parecidos aos de Lula. Todavia, infere-se que a resistência de Canindé, sobrevivendo aos outros, está ligada à sua linhagem, ao seu visceral entendimento das atividades para todo o sempre praticadas. Os outros, estrangeiros, estão não somente fadados ao fracasso dos empreendimentos, mas também à morte causada pelo enfrentamento desacertado frente às graves adversidades da ilha, às quais Totô, calejado, acostumara-se.

As duras palavras de Libânia, insinuando o premente falecimento de Lula, afunda o protagonista, ainda mais, “no seu negro desânimo” (p. 150), guiando-o a outro longo delírio verbal em que ele evidencia a sua crítica desorientação identitária, navegando entre os seus preceitos e os de Canindé, contradizendo-se incessantemente nas palavras disparatadas proferidas:

Eu sou Totô do Canindé; quis me enganar que era Lula da Varginha; mas foram as tremedeiras que me pregavam essa mentira. [...] Nem sei mesmo se existe esse Lula. Esse Lula parece uma outra vida que vivi há séculos, em outra geração. Ou que sonhei. [...] O santo me logrou; as minhas pernas continuam moles; vivo na lama; morrerei na lama. Gosto de barro; gozo comendo terra, brigando pela terra. Sou Totô do Canindé. Great Western não apita nas minhas terras. [...] Eu não sou Lula de Varginha? Não. [...] *Vim para regenerar, e caí na lama, e me atolei.* Não me atolei nada. Estou na minha rede e sou dono dos cambembes. [...] Que burrada é essa de carneiros? Aqui só dá porco, sururu, cambembe e outros bichos na lama. [...] Só existe a terra que eu como e que é mais forte do que eu. O resto é uma besteira de fraqueza. Cadê Pioca? Pioca? Pioca? (p. 151-153, grifo nosso).

No discurso interior de Lula há, especialmente, três ângulos de visão em choque: 1) o seu próprio, sempre negado *a posteriori*, surge na menção aos trens da Great Western, aos quais ele criticava por não alterar profundamente os costumes da região, modernizando tão somente os meios de locomoção a favor do capitalismo mundial. Na ótica do enunciado em questão, no entanto, a não entrada da companhia inglesa na ilha de Santa Luzia figura uma vitória da barbárie sobre a civilização; tal vitória alicerça-se, também, no nosso grifo, sumarizador do percurso de Lula, e na referência ao desatino

relacionado à criação de carneiros. Assim, o calunga, o fraco, torna-se o derrotado outrora detentor da energia progressista, não o povo. 2) A mirada de Canindé, tanto aquela que refuta os princípios de Lula, reforçando o seu domínio sobre a ilha – sendo Totô uma espécie de latifundiário e senhor de escravos – quanto a que se deleita com a terra e se vê a ela incestuosamente irmanado. 3) Infiltrada nesses prismas, há a concepção de mundo dos viventes da ilha, que reiteradamente avisam a personagem sobre os perigos do lugar, o que ecoa no apelo à presença de Pioca.

O chamado, que, mesmo se fosse atendido “não traria tão prontamente [Lula] à realidade” (p. 153), segundo o narrador – apesar de Lula quase nunca ter considerado os conselhos das classes populares pela sua desvalorização do discurso do povo – ressoa no vazio, pois o escudeiro fora assassinado possivelmente “a mandado do senhor do Canindé. Compreendeu que o [Lula] haviam matado também. Ele meteria naquela noite mesmo uma bala na cabeça.” (p. 153).

Embora Joaquina ainda vivesse com o protagonista, ele estava integralmente desamparado. A sobrinha, ao invés de restaurar-lhe o ânimo – como Ana e Pioca o faziam – deteriora-o ao alimentar os vícios do tio – da cachaça, do barro – e ao fornecer-lhe a memória viva das diversas violências sofridas no Canindé. A vida, assim, converte-se na ausência plena de carinho e, também, do impulso civilizatório do protagonista, encorajado, mesmo ceticamente, pelo escudeiro e por Ana. Quando não há mais propósitos, nem a quem responder, resta a morte à personagem principal, ainda mais no momento em que ele se identifica vigorosamente com o seu algoz, aquele que guarda toda a perversidade do ser.

Com o propósito de transfigurar-se no vizinho, entretanto, falta “habitar a casa sórdida de Canindé.” (p. 154). Após embriagar-se enquanto a sobrinha oferece-lhe bebida, Lula sai “cambaleando, à procura de si próprio” em direção à fazenda de Totô. Ele deveria “matar-se naquela noite mesma” (p. 154). Suicidar-se, perante os olhos desconexos de Lula, era assassinar a sua projeção em Canindé. Dessa forma, ao chegar à residência do inimigo, o protagonista engalfinha-se com Totô que, milagrosamente, consegue levantar-se. Contudo, aquele é um combate mais entre dois espectros do que entre dois seres vivos:

As duas formas mais fracas do mundo atracaram-se ali mesmo. Em tudo eram absolutamente iguais: a mesma degradação, a mesma miséria e os mesmos bigodes tapando quase as mesmas bocas.



Parecia luta de dois fantasmas. Sem baques. Sem violência. Duas fraquezas se guerreando de morte. Às vezes se agarravam tão molemente, a tremer, que nem se abraçando emocionados. (p. 155).

Esse abraço em conflito dá a medida do encontro tensional entre os aparentemente opostos ao mesclarem-se na irmandade da potência subjugada pela fraqueza. A fusão hostil e lenta representa a negação de Lula ao outro; negação, essa, declinante ao sabor das derrotas do protagonista até, finalmente, assumir-se como o seu duplo. Declarar-se como o outro, no entanto, não quer dizer que ele, de fato, seja o outro; isto é, a mente em rebuliço do protagonista concebe uma falsa projeção da sua identidade, o que ele descobre após o assassinato de Totô,

*num minuto de claridade dentro do baralhamento de seu delírio* [...] verificou que não se tinha matado. Porém matara. Viu sangue aflorar outra vez à tona da realidade. E fugiu como qualquer Caim depois do crime. (p. 155, grifo nosso).

A claridade, como assinalamos, simboliza a razão, o que nesse trecho liga-se à decisão do protagonista de retirar-se rapidamente da cena do crime. O homicídio, no juízo civilizado, é um ato assaz hediondo. A luz efêmera que o ilumina permite-lhe conceber o horror da sua ação, análoga, aos seus olhos, ao pecado e à conseguinte pungente culpa de Caim após matar o irmão Abel.

Se o protagonista sinalizava, no decorrer de sua queda, que iria cometer o suicídio, a transgressão homicida, tornada lúcida logo após o ato, destrói a sua regeneração. Segundo a voz narrativa: “O homem viu que estava só, de noite. Desamparado. E queria uma proteção qualquer.” (p. 156). Sabendo da impossibilidade de recriação de afetos do amparo, ele usa o resto de força para empurrar uma canoa, e a si mesmo, no mortal redemoinho do rio Calunga. Ao desaparecer, o narrador diz, fechando o romance: “Quando a manhã raiou não havia ninguém sobre a face das águas. A lagoa estava muito calma.” (p. 156). Parece que a natureza, ao tragar o homem que a contamina, pode, enfim, serenar.

De qualquer modo, essa vitória da natureza e, em suma, da sua pureza, dá-se por meio de uma ação aparentemente racional; ou melhor, o suicídio de Lula, ao ser realizado sob a fulgor do discernimento e da melancolia, apesar de toda a sua angústia e ao delírio que a causa, é uma escolha da personagem que enxerga o destino aporético da

vida lucidamente, não como alguém que “perdeu a razão”, modo comum de olhar-se para o ato principalmente por meio de uma cosmovisão cristã (SERRA, 2008, p. 9).

Nesse sentido, a decisão de Lula pode filiar-se ao mundo pré-cristão, em que o suicídio é isento de culpa, da filosofia grega, como em Sêneca, que o celebra, ou à consideração contemporânea à narrativa, em que há o crescimento do pensamento racional sobre o tema, que floresce no século XX na esteira dos estudos de Émile Durkheim. Por meio do suicídio, sociedades civilizadas cercaram-se da ideia de que o ato de matar-se “não se deve a causas sobrenaturais”, mas é, sim, uma saída coerente para a miséria, a violência e para quadros de graves distúrbios mentais (BARBAGLI, 2019, p. 179).

O homicídio de si de Lula é uma ação consciente, pois a sua decisão ocorre durante um efêmero instante de claridade mental, que suspende o delírio. Dessa forma, o suicídio é a sua última realização contra o obscurantismo da barbárie por ele renegado ao longo da narrativa. Em seu último feito, ele diferencia-se totalmente de Totô Canindé que, organicamente aclimatado à ilha, a sua miséria e aos seus costumes, viveu muito tempo em estado de penúria; estado, este, não sustentado por Lula, o ainda estrangeiro.

## **2.9 Um romance do olhar em direção ao eu, ao outro e ao mundo**

O ato de olhar é recorrente em *Calunga*, desde o uso desse próprio vocábulo até o de outros do campo semântico correlato, como “ver”, “observar”, “enxergar” etc. Flávia Regina Marquetti (2006, p. 274), analisando a dialética do desejo entre Eros e Psiquê, diz que, da Antiguidade aos nossos dias, “vemos o olhar ser apresentado como um instrumento de conhecimento e revelação, mas, também, como um perigo” que permite ao homem “sair de si e trazer o mundo para dentro de si”. Absorver o de fora pode trazer conflitos na medida em que o exterior é ou não é compreendido e/ou aceito na interpretação do sujeito, que empreende um “movimento interno [...] que se põe em busca de informações e de significações.” (BOSI, 1988, p. 66).

No campo das primeiras conjecturas sobre as teorias pulsionais, Freud (2019, p. 41) sugere que a dinâmica do olhar (olhar para o eu, para o outro e do outro para o eu) estimula o desejo. Segundo Antonio Quinet (2002, p. 12),

o gozo escópico [...] é o gozo dos espetáculos, mas traz também, ao ser desvelado, o objeto, o horror, pois o olhar não pode se ver senão

ao preço do desaparecimento do sujeito pois toda pulsão é, também, pulsão de morte.

No dualismo do amar e do odiar, o exame ótico resulta em uma trama da vontade, do anseio, da ambição quando o objeto é querido, de inquietação e de angústia quando ele conflita o ser, e de desinteresse, de apatia, e de indiferença do melancólico quando ele é faltante ou indesejado.

Seguindo esses pensamentos, é oferecida a oportunidade de sumarizarem-se os conflitos de *Calunga*, levantados na nossa exegese, por meio das mudanças na modulação emocional, balizada pelo foco narrativo, e o que elas acarretam na dinâmica pulsional dos afetos e na interpretação do outro e do mundo.

Através da visão do narrador (que recai sobre a paisagem, a engrenagem social, a psique de Lula e, raramente, atinge outras personagens) de Lula (observando, mediante sua visão subjetiva míope e civilizacional, a alteridade, o ambiente externo e, também, a sociedade) e das outras personagens (sobre Lula e a vida na ilha, normalmente por meio de diálogos ou breves incursões de perspectivas sobre essas personagens secundárias) é possível depreender como a forma do naturalismo existencial do romance, retroalimentada pelas suas mensagens, engendra os conflitos sociais, psicológicos, culturais e históricos fazendo uso de uma construção mítico-religiosa da história.

Lembremos, por meio dessas explanações, as características das primeiras miradas de Lula, conduzidas pela voz narrativa. As investigações ávidas do protagonista estão circunscritas naquilo que Alfredo Bosi (1988, p. 66, grifo nosso) diz pertencer ao ver em um sentido de busca, de captura de ideias, *de desejo do outro* “*como resultado obtido a partir de um olhar ativo*”. Euforicamente, como vimos nas citações do primeiro capítulo, ele caminha pelo trem em movimento a fim de conhecer o outro; ele, assim, perscruta a paisagem, denuncia os modos de trabalho e a interferência do capital estrangeiro, simbolizado pelos trens da Great Western, que nada transformam, apenas perpetuam “velhas formas de exploração, às quais acrescenta novas, com novos propósitos, agora mais internacionalistas” (BUENO, 2014, p. 165). O subdesenvolvimento, ou o desenvolvimento canhestro, são percebidos, no entanto, como estágio passageiro de um corpo social que tende a evoluir. O olhar está, dessa forma, carregado de desejo pelo desconhecido.

Até o nono capítulo, a personagem está profundamente imbuída na transformação da ilha de Santa Luzia. Lula parte de uma perspectiva positiva do porvir – correndo “alegre para o futuro” (LIMA, 2014, p. 17). As suas ações, fincadas nessa ideia, são claramente intencionadas e racionais. Não há tempo para quaisquer distrações que o desviem do seu fito; dessa forma, ele rechaça as cantigas de ninar de Ana, mal lembra os parentes mortos, ignora todos os conselhos dos representantes das classes populares, especialmente de Zé Pioca etc.

O povo de lá, aliás, está incluído em uma outra noção temporal, não a hegeliana-progressista de Lula, mas sim alicerçada no tempo cíclico da natureza. Portanto, o cunho oracular de Totô Canindé, Zé Pioca e velha Libânia – quem atesta o declínio final de Lula ao compará-lo com o destino de outros – não está conectado ao predizer do amanhã, porém está à repetição infundável e inescapável do tempo no sentido de que “o conhecimento do passado é o mesmo que a predição do futuro, já que tudo é chamado a se repetir indefinidamente” (MINOIS, 2016, p. 52), abolindo, na realidade, a própria percepção de passado, presente e futuro. A consciência do porvir, aliás, vai de encontro ao mito adâmico-fatalista, base do romance, de que o homem fatalmente comete o pecado capital.

Contudo, havia amanhã para Lula, que tenta persuadir os empregados da viabilidade da sua empresa; mas eles olhavam “os seus projetos como coisas de doido” (p. 62). Assim, o protagonista procura um parceiro progressista em Canindé, determina o trabalho de Pioca, que deve ser apontado em direção ao porvir, e cerceia a liberdade de Ana, tanto no que tange ao canto quanto à sua vontade de evocar o passado. O passado de Lula, aliás, é pouco aludido na narrativa. A sua infância e juventude são apagadas da história, bem como o período de educação no Sul. Com a família toda morta, resta tão somente a sua sobrinha, viva e sob o jugo de Canindé. Vizinho, esse, que o protagonista considera, até mais ou menos o capítulo nove, totalmente diferente de si. Enquanto a personagem principal busca sempre a luz, o branco, a paz, a descrição de Canindé e dos seus aposentos está relacionada à escuridão, à guerra interminável, à degradação do homem.

Jorge de Lima manipula os signos da derrota na narrativa, construindo, de modo gradual, uma rede semântica sombria ao redor do protagonista, especialmente a partir do espaço, que serve de prenúncio do fracasso. Embora predominem as marcas do êxtase pioneiro de Lula nos capítulos iniciais, o sono, a abertura para a escuridão a que ele deve resistir mas que o abate incessantemente, a natureza triste e violenta, a chuva que

enegrece o dia, o inverno devastador edificando uma “atmosfera de desgraça” (p. 33), a solidão insular da ilha que não aceita o desenvolvimento, as citadas terras imundas e infernais (p. 50) de Totô, seu duplo, a alusão à geofagia visceral do tempo mítico e a maleita, o canal para a irracionalidade, potencializada pelo clima tóxico, assomam no decorrer da prosa. O espaço, assim, catalisa, reúne e proporciona a absorção de Lula das características da natureza – geradoras da apatia, que inibe a modernização da fazenda, e da alucinação – altamente desfavorecedoras no que se refere ao seu fito e que dele o demovem e o transformam.

A maior inflexão existencial de Lula, introduzindo-o fortemente na duração vagarosa e, para ele, disfórica do tempo pré-capitalista, ocorre no capítulo nove devido à acumulação de revezes e à vista dos abandonados leprosos que ele encontra em um lugar também abandonado. Doravante, a determinação de Lula, já um tanto combalida, é ainda mais arrefecida pela “moleza medonha” (p. 74) que o desencorajava a caminhar, a agir, enfim, a pregar e civilizar. Aos poucos, o seu desejo primordial é desarmado por ele mesmo em contato frontal com o exterior.

Condensam-se, no capítulo dez, evidências da renúncia, não totalmente compreendida por ele, no entanto. Ele, então, carrega um revólver – aproximando-se da violência renegada – quando conversa com Canindé, contrai a maleita, bebe cachaça e incorpora Joaquina a sua casa. Tal integração amplifica a transição de Lula para o outro, uma vez que Joaquina, acostumada a lidar com os vícios do vizinho, fomenta os do tio oferecendo-lhe continuamente os tratamentos costumeiros e paliativos usados ali para tratar a malária, como a bebida e o barro, que, ao invés de curar o protagonista, corrompem-no por meio do vício.

A sua cosmovisão é desafiada, também, pela chegada inquietante de um santo que se instala na habitação de Canindé e realiza alguns milagres. Os fenômenos inexplicáveis alteram a focalização da história ao deslocar a perspectiva para as terras miraculosas do vizinho e, conseqüentemente, abandonar a visão de mundo iluminista de Lula. O veio supersticioso do santo ganha em eficácia do cientificista do protagonista, pois aquele se mostra, *a priori*, capaz de curar as mazelas dos indivíduos da região, o que os empreendimentos de Lula não conseguiam. Concomitantemente, o sofrimento da personagem principal acentua-se em conseqüência das suas moléstias e da morte de sua figura materna, Ana. Morte causada por Lula, segundo o subdelegado, pois ele não a levou ao santo.

Essa conjunção de fatores enseja o olhar melancólico e suicida do protagonista que passa a ser, muito diferentemente de outrora, tão somente um observador desinteressado. A qualidade de espectador infeliz é intensificada quando ele percebe, através da conversa que trava com a prostituta Mosquitinha, que o Estado não iria auxiliá-lo, sendo altamente pervertido pela corrupção. Não há mais nenhum procedimento viável no horizonte de Lula, que se torna um ser inerte, oposto àquele interessadíssimo da primeira parte da narrativa.

A inércia compreende o olhar do protagonista. No capítulo dezoito é evidenciada a sua total transfiguração; se outrora na visão encontrava-se o intenso desejo pelas façanhas dele mesmo, pelo outro e pelo mundo a florescer, no momento, a mirada é vaga e ausente, desligada melancolicamente de qualquer impulso de vida, sobretudo ao perceber-se como o outro.

Mas ele não se converte no grosso do povo, mas sim no modelar detentor de terras. No contato com a cultura popular, que parcialmente estimula a sua derrocada identitária e ideológica, ele não se vê representado por Ana ou por Zé Pioca, mas, fatalmente, por Totô Canindé. Totô é o seu inimigo potencial, infamiliar, preceitual, social e autoritário escondido no inconsciente recusado até o limite pelo indivíduo solar.

Derradeiramente, Lula não quebra a barreira entre ele e os habitantes que o cercam. O outro – o cambembe, o miserável – ainda é uma ilha humana, mas não uma ilha maior do que a própria personagem principal solitária na construção do progresso. Aliás, ela constrói, em termos, a própria solidão ao relegar o outro social, cultural e psicológico. Cometendo racionalmente o suicídio, Lula manifesta um certo grau de ressentimento pela terra e pelo povo inóspito no sentido de ter fracassado não só devido aos seus erros, mas também por enxergar-se superiormente aos outros que não lhe deram ferramentas que sustentassem o desenvolvimento social de Santa Luzia.

E só é possível apiedar-se do fracasso social de Lula caso se parta do pressuposto de que as suas ações individuais são compassadas com o meio, embora seja óbvia a boa vontade do protagonista. Desse modo, podemos dizer que a tristeza representada no romance fundamenta-se sob o viés do subdesenvolvimento brasileiro, discutido por Antonio Candido, Roberto Schwarz e outros, se nos respaldarmos na ideia de que o desenvolvimento está aliado à ideia basicamente iluminista e capitalista de progresso tanto econômico quanto social, cultural e histórico. Assim, nasce uma concepção sub-reptícia de que, de fato, a civilização é melhor do que a barbárie, ou do que os civilizados chamam de barbárie; ao mesmo tempo, institui-se o tempo histórico

hegeliano de eterna evolução do mundo que não se associa muito bem à ilha de Santa Luzia, modelada pelo tempo mítico da repetição. As ideias de Lula, parafraseando Roberto Schwarz (2014, p. 48), estão fora de lugar ao importar do Sul em progresso – o que já fora importado das elites liberais do ocidente – um modo de vida e uma visão econômica descompassada com a realidade local.

Contudo, a adversidade mais dramática subtextual do romance não está centrada na ação de Lula em si, mas sim num projeto individual, não em torno de políticas públicas democráticas<sup>16</sup> do Estado. Desse modo, a civilização não é construída, pois não se possibilita um desenvolvimento das funções do Estado que estejam em “permanente expansão” (ELIAS, 1994, p. 138).

Jorge de Lima compôs uma narrativa em que o signo tirânico do *zeitgeist* brasileiro e ocidental – à sombra do fascismo e do comunismo – está presente somente nas personagens detentoras do poder central – Lula e Totô – precisamente pela falta do Estado, não por meio do controle dele. Ao contrário de um Estado totalitário, portanto, Lula não concentra as ferramentas necessárias para subjugar a alteridade e construir o próprio Éden. Como sujeito individual, o fracasso da sua empreitada é iminente, tornando-se um explorador assim como a britânica Great Western, os latifundiários da região, o seu infamiliar Totô etc, com a diferença de que edificar um futuro como o ansiado por ele é inadequado no que se refere ao tempo mítico da região. Lula é, assim, o colonizador infeliz.

Nesse sentido, cabe transfigurar parcialmente a afirmação de Lúcia Sá Rebello (2009, p. 14) de que a narrativa de *Calunga* é modulada como romance social, escondendo a sua privilegiada estrutura mítica. Primeiramente, a denúncia social do romance é construída pelo viés iluminista de Lula, quase sempre corroborado pelo narrador, que, de fato, concebe a história do protagonista por meio da estrutura mítica, baseada sobretudo na simbologia latente do romance e no tempo cíclico. Entretanto, se relevarmos as denúncias do meio social de acordo com o caráter canhestro de conhecimento pueril e ideologicamente direcionado das duas instâncias focalizadoras – narrador e Lula – compreendemos que elas contribuem para a concepção de visões de mundo distorcidamente utópicas e desassociadas do real – levando ao término do sonho

---

<sup>16</sup> O que é algo análogo à discussão sobre a democracia representativa, nos anos 30. Ela estava enfraquecida muito devido à adesão dos políticos e intelectuais a um dos polos da polarização política. Assim, segundo Daniel Pécaut (1989, p. 15), “apesar das discordâncias” entre as vertentes autoritárias, elas “convergem na reivindicação de um *status* de elite dirigente, em defesa da ideia de que não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir ‘de cima’ e ‘dar forma’ à sociedade”.

da esperança que é, ao fim e ao cabo, um “sintoma de uma doença de civilização” em que se projeta um futuro em ruínas (MINOIS, 2016, p. 612). Eles, assim, mais ou menos à moda de uma narração em primeira pessoa – apesar de dividida principalmente entre dois parecidos fulcros de visão – possuem uma perspectiva insidiosa e de não totalização dos indícios sociais, históricos e psicológicos, diferentemente de como ansiavam os primeiros naturalistas.

Na concepção cristã aclamada no romance insere-se a estrutura mítica e o mito adâmico. A sua simbologia faz sentido se entendida como vetor das convicções do protagonista e do narrador – sendo a simbologia também social ao reforçar a queda racional e civilizatória – colocadas em xeque pelo outro e pelos acontecimentos da narrativa. Portanto, se os componentes de denúncia social camuflam a estrutura mítica, ela oculta os conflitos históricos profundos contidos na malha textual da própria estrutura, ligada ao fracasso, por meio das representações paisagísticas e espaciais arquetípicas impregnadas gradualmente na psique da personagem principal.

A figuração da mente do protagonista, aliás, vai de encontro ao que era comumente composto nos romances sociais, como dissemos. Na esteira do exame dos movimentos psicológicos de Lula, a narrativa engendra a visão por dentro da personagem principal, que a projeta sobre o mundo. Assim, o fracasso dele não é o fracasso da sociedade, do mundo, mas sim de um projeto de sociedade um tanto desinteressado no outro e interessado em si, na sua glória.

Subjetivando o sofrimento representado na prosa, alimentada pelo seu circuito psíquico e irradiando o desamparo, a melancolia, a pulsão de morte, a inadaptabilidade geradora da solidão etc, individualiza-se a dor de Lula. Mas o sofrimento é coletivizado pelo martírio diário dos cambembes, subordinados aos mais poderosos. Social, cultural, psicológico e histórico, *Calunga* representa a profunda tristeza de um povo desolado – vivendo em mundo apocalíptico e infernal – que não pode ser remediado. Não há futuro, tão somente o calvário encíclico na vitória do tempo mítico da opressão sob o tempo histórico da tirania progressista do estrangeiro. Subtextualmente, ao representar de modo intrincado o aniquilamento de duas instâncias coercitivas – Lula e Totô – Jorge de Lima realça a perniciosidade do autoritarismo. Tal declaração artística, no decênio de 30, desvincula-o da faceta totalitária da direita e da esquerda, algo assaz raro na época.



### 3 O AFETO MELANCÓLICO EM *SÃO BERNARDO*: A MANIA VITORIOSA, A ANGÚSTIA DESTRUTIVA E O FRACASSO NIILISTA

Pode-se dizer que os três primeiros romances de Graciliano Ramos, estruturados por meio da atitude autodiegética da narrativa e pela visão parcial e canhestra dos protagonistas sobre o mundo, figuram a emergência da concepção de um movimento em direção ao âmago das personagens principais que, ao entrarem em conflito consigo mesmas e com o outro, distorcem os dados da realidade bem como modificam a forma da narrativa. O envenenamento do discurso no presente pelas histórias do passado dos protagonistas, então, é um recurso usado por Graciliano a fim de imitar as emoções de outrora.

Em *Caetés*, seu primeiro romance, as crises de João Valério são harmonizadas pelo sabor de crônica de costumes. Entretanto, nos últimos capítulos, há uma guinada subjetiva, numa inflexão da prosa que acentua as perturbações do protagonista e o sentimento de não pertencimento espaciotemporal, edificados através da busca de mimetização da dinâmica psicológica da personagem principal (FURTADO; LEONEL, 2018, p. 207).

Essa característica, inaugurada pelo escritor no final de *Caetés*, é nomeada por Rui Mourão (2003, p. 69), na exegese de *São Bernardo*, de “corporificação da fenomenologia de uma consciência”. Em termos diegético-temporais, ela figura o acompanhamento dos pensamentos mediante a sua duração; duração bergsoniana caracterizada pelo “efeito de um impulso que não admite pausa.” (KLEIN, 2019, p. 19).

Na esteira da fluência de representação do psiquismo, *Angústia*, derradeiro romance em primeira pessoa de Graciliano, promove o monólogo interior com o intuito de figurar progressivamente os delírios nostálgicos de Luís da Silva, que mistura pessoas, locais, valores e símbolos de tempos e espaços distintos no presente enunciativo, além de resistir “bravamente ao ajustamento compulsório que aquela nova ordem lhe impunha, prática comum ao nostálgico.” (FURTADO; LEONEL, 2020, p. 22).

A fenomenologia da consciência, portanto, é um recurso fulcral sobretudo das três primeiras obras de Graciliano Ramos. Elas são montadas no seguinte esquema temporal: há um narrador-protagonista que escreve a história do seu passado – o que em *São Bernardo* é claro e em *Caetés* e *Angústia* é um gesto, por sua vez, mais obscuro –

sendo essa a narrativa nuclear das obras; a rememoração, no entanto, é interrompida pela presentificação do relato que aponta para a assincronia da narração.

Há variações desse esquema. Em *Angústia*, há dois tempos passados – o próximo e o remoto – e o presente da narração raramente desponta. Contudo, o irromper raro do agora realça a cisão com o outrora, assim como nas outras duas narrativas. É possível entender, por intermédio dessas considerações, que o autor de *Infância* conta histórias de fantasmas; isto é, de elos com o passado existentes apenas na mente dos protagonistas e que provocam a inação no presente conjuntamente com o cismar inerte rememorativo. Se, no caso de *Angústia*, o afeto que subsume as relações temporais é o nostálgico – como mostramos no artigo “O afeto nostálgico em *Angústia*, de Graciliano Ramos” (2020) – em *São Bernardo* acreditamos ser o melancólico.

Nesse romance, o artifício da retomada das emoções passadas no presente da enunciação – num jogo de antecipação, de prenúncio dos acontecimentos através das prolepses – favorece a interpretação de que a prosa é fundamentada sob o afeto melancólico em correspondência com a perspectiva maníaca de Paulo (omitindo Madalena do terceiro ao décimo segundo capítulo) cuja mirada permite que as outras “personagens e coisas” surjam no romance “como meras modalidades do narrador” (CANDIDO, 2012, p. 32) e do seu meandro psíquico.

Todavia, não intencionamos reduzir *São Bernardo* à manifestação do sentimento melancólico. Procuramos, sim, aglutinar a figuração desse mal-estar às leituras anteriores do texto, especialmente às marxistas. Porém, como as exegeses histórico-sociais estão canonicamente sedimentadas no imaginário dos leitores da crítica do autor de *Insônia*, buscamos enfatizar as tensões ontológicas difundidas pela autobiografia ficcional de Paulo Honório.

Contudo, fitamos abrandar um tanto a correspondência feita, especialmente por Antonio Candido (2012), João Luiz Lafeté (2004) e Ana Paula Pacheco (2010), entre a determinação de uma base material – o sentimento de propriedade, a reificação, o desempoderamento econômico e simbólico, respectivamente – e os modos de se pensar, enredados na rede da lógica interna do eu, da personagem principal. Assim, a melancolia, a mania, a cólera, a paranoia persecutória, o complexo de inferioridade, a inveja, o ressentimento, o ciúme, a culpa etc – sentimentos investigados na nossa exegese – não estão diretamente subordinados à estrutura dos meios de produção. Eles poderiam estar. A obra literária, obviamente, não é o mundo. É uma parcela selecionada do mundo construída artisticamente por meio de certo ângulo de visão. O autor, caso

queira, pode eleger uma série de assuntos sociais e vazá-los como panfleto, irradiando claramente o embate-chave da narrativa; ele pode, também, tornar dúbios os conflitos, embaralhar as questões, amalgamar tensões etc, como é o caso de Graciliano Ramos, que não ergueu retilineamente um sujeito reificado nem melancólico.

De qualquer maneira, enfatizando ou o histórico-social ou o ontológico (como buscamos), a cadeia temporal da narrativa, assim como nos outros romances, deve ser minuciosamente examinada, como já o fizeram João Luiz Lafetá (2004), Rui Mourão (2003) e Abel Barros Baptista (2005), principalmente.

*São Bernardo* é composto a partir do contraponto entre o afã objetivo da escrita de Paulo Honório (o tempo da geometria, preconizando a elaboração das vitórias da vida e sumarizando, se não omitindo, os percalços advindos das dificuldades por que ele passou) e suas caídas nas profundezas da dor e do arrependimento do ser em crise existencial (o tempo confessional da derrota melancólica): o tempo do passado da morte que engrossa o enfoque microscópico da representação da mente da personagem em uma redação ordenada pela duração interior do sofrimento.

Entretanto, antes de nos concentrarmos na nossa exegese do romance – capítulo a capítulo – procuramos sumarizar os ângulos de visão críticos e históricos pelos quais a narrativa foi interpretada. Dessa maneira, além de conseguirmos situar de onde e a partir de quais ideias os estudiosos analisam a obra, percebemos que a melancolia, apesar de não ser mencionada diretamente – isto é, ela é encontrada pelo uso de palavras do seu campo semântico próximo – faz parte, com maior ou menor ênfase, do percurso investigativo de diversos estudiosos da autobiografia de Paulo Honório.

### **3.1 Breve exame da fortuna crítica de *São Bernardo***

De modo bastante diferente do de *Calunga*, a fortuna crítica de *São Bernardo* é gigantesca, o que torna impraticável analisá-la integralmente. Devido a isso, devemos estabelecer um recorte temático-temporal dos estudos a serem investigados, que se dão em quatro tópicos.

1) A princípio, levantamos alguns ensaios de alguma forma relacionados com a crítica política de primeira hora dos anos 30. Tal crítica, profundamente pautada em valores ideológicos, foi parte central da recepção da produção artística do período – como mostramos no romance de Jorge de Lima. Entre os ensaios arrolados, destacam-se

os escritos de Aderbal Jurema (1934), Carlos Lacerda (1935), Oscar Mendes (1982), entre outros.

2) Se o viés político era geral, a interpretação da obra por meio dos indícios de verossimilhança multiplicou-se na visada sobre *São Bernardo*. A ideia de que o bruto e pouco escolarizado Paulo Honório pôde urdir um texto como o de sua autobiografia incomodava os especialistas. Aliás, essa questão ainda gera controvérsias, porém menos contundentes. Os principais nomes dessa crítica, que viram defeitos na construção do romance, são Lucia Miguel Pereira (2005) e Álvaro Lins (1963).

3) Derivada da crítica política, mas normalmente com um grau maior de destreza hermenêutica, há a extensa crítica social sobre o romance. Embora bastante profícua e bem realizada entre os nossos principais acadêmicos, nessa orientação exegetica acha-se uma certa insistência no que pode ser chamado de homologia (quase) total entre estrutura histórico-social e edificação psíquica da personagem, sobretudo no que tange à reificação de Paulo Honório. Antonio Candido (2012), João Luiz Lafetá (2004) e Ana Paula Pacheco (2017) são relevantes componentes dessa linha crítica.

4) Em oposição à linha anteriormente vista, há estudiosos que evidenciam a sua não aderência à simplificação, segundo eles, dos indícios sociais empenhados na visada marxista. Dois críticos basilares dessa tendência, que lidam com *São Bernardo* de diferentes formas, como veremos, são Rui Mourão (2003) e Abel Barros Baptista (2005).

Começemos o nosso exame com a primeira tendência crítica – a política de primeira hora. Sempre que a polarização ideológica do decênio de 30 e as suas consequências no campo da literatura são apontadas, é vital recorrer a *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno (2015, p. 243). No caso da recepção crítica de *São Bernardo*, o estudioso comenta ter havido leituras canhestras da narrativa em virtude, principalmente, da redução ideológica que muitos dos críticos de então, suscitados “pela projeção de elementos externos” sobre a obra, fizeram do romance. Mais do que isso, acreditamos que os ensaios revelam o desejo fantasista dos estudiosos de verem na obra literária o que para eles é significativo.

Aderbal Jurema (1934, s. p.) indica qualidades na narrativa, sobretudo aquelas ligadas à “perfeita correspondência [das personagens] com o ambiente onde se desenvolve a história do romance”, alicerçando, além de uma intensa carga humana, a criação de “um [livro] regionalista puro e verdadeiro”. A despeito disso, em desacordo

com o querer de Jurema, Graciliano Ramos peca no intenso grau de representação do cerne do protagonista, que

absorve completamente os homens do eito, a vida do campo, a exploração feudal do fazendeiro, tudo enfim que se relacionasse com a luta econômica, com a miséria humana, com o desconforto dos pobres diabos que levavam braço no pé do ouvido quando a revolta aparecia nos lábios.

Nem tão subtextualmente assim, Jurema, ao se referir às personagens secundárias, ao caldo ideológico de algumas e ao tempo exterior a que a prosa se liga, sugere que esses indícios são turvados pelo olhar dominador de Paulo Honório. O problema, portanto, é o alto grau de intimismo da narrativa. Caso a narrativa fosse mais objetiva, o autor de *Vidas secas* poderia ter erigido uma obra verdadeiramente revolucionária, um “romance de massa”. Dessa forma, ele tinha nas mãos os seres-de-papel humildes, a paisagem e a luta política, porém os desperdiçou nas “ciumadas ridículas e [n]o temperamento abrutalhado” do protagonista.

“S. *Bernardo* e o cabo da faca”, de Carlos Lacerda (1934, s. p.), segue a orientação marxista de Jurema. Na realidade, ele é ainda mais panfletário do que o outro, pois quase metade do seu artigo é ocupado por uma espécie de estudo sociológico das relações desumanas do patrão com o empregado. A longa introdução é explicada pelo assunto comentado no artigo: o contato de Paulo Honório com os seus subordinados.

De acordo com Lacerda (1934, s. p.), o protagonista sofre do “embotamento de sensibilidade” – a expressão é usada pelo próprio protagonista do romance, no seu capítulo final, ao desviar a culpa de si e ao colocá-la na profissão (RAMOS, 2002, p. 184) – de que muitos patrões padecem. A debilidade da empatia é inevitável tanto em Paulo quanto nos demais proprietários, em razão de que a vida deles “baseou-se no lucro obtido pela exploração do trabalho alheio”. A fatalidade de a sua posição social adentrar no seu modo de ser antecipa, ainda que de modo grosseiro, a homologia entre formas históricas e formas psicológicas do sujeito, como veremos na crítica social do romance.

No mais, Lacerda basicamente repete Jurema ao reclamar que a narrativa é centrada tão somente na camada da elite autoritária figurada por Paulo. No entanto, ele diz que, a contrapelo, a obra “pode servir aos oprimidos, desnudando, com gestos

decididos, a vida podre dos opressores”. Ao retorcer a interpretação do romance, Lacerda tenta tratá-lo como útil aos subalternos. Diferentemente de Jurema, ele enxerga em *São Bernardo* uma peça proveitosa para o serviço revolucionário.

Do outro lado do espectro político, há a resenha de Oscar Mendes (1982), publicada em 1935. Como bem assinala Luís Bueno (2015, p. 241), para os intimistas católicos, como Mendes, o romance era bom apesar de conter, também, problemas. Entretanto, as deficiências e as qualidades estão basicamente na ordem inversa da dos esquerdistas.

Se, no gosto de Jurema e Lacerda, o drama psicológico de Paulo Honório é excessivo, na visão de Oscar Mendes (1982, p. 121) a severa introspecção é fecunda, engendrando a decadência, os “fracassos, as ruínas, as degradações, os homens abúlicos e falhados, as mulheres sem virtude, os vícios e as torpezas de uma sociedade em decomposição”, que dão a essência da universalidade tão importante para os intimistas e contraposta à frequente verve regionalista dos romancistas sociais.

Ademais, embora haja certos “artificialismos” em Madalena, que conversa sobre “reformas sociais com o cretinizado Padilha”, o romance, felizmente, não se transformou “em boletim de propaganda socialista, com cabras de engenho, líricos e lidos em Marx, a vociferar versículos leninianos e a profetizar miragens paradisíacas” (MENDES, 1982, p. 122).

Não obstante a clara cosmovisão cristã do crítico, ele articula uma ideia que se sedimentou – depois de Lucia Miguel Pereira (2005), como veremos – na fortuna crítica do livro: o que Antonio Candido (2012, p. 39), em *Ficção e confissão*, denomina “fissuras de sensibilidade”. Segundo Oscar Mendes (1982, p. 125), Paulo Honório apresenta, “no matagal dessa alma ríspida”, “clareiras humanas, se bem que abertas pelo seu visceral egoísmo.” Ao assinalar tal aspecto, Mendes encontra o espaço pelo qual os afetos invadem Paulo, muito diferente da visão unívoca sobre ele de Lacerda.

No conjunto, tanto esses como muitos dos outros críticos de 30 estavam embebidos na polarização política que, ao reduzir o romance a ideologemas e/ou ao desejo do emprego da visão de mundo do crítico, realizava, especialmente à esquerda, avaliações extratextuais de certo sintoma social apontado, mesmo que de modo superficial, pelo texto. À direita, a vontade de dissociar o romance da sociedade encontrou lugar ao sol em *São Bernardo*, que, em leituras breves e não totalizantes – uma vez que a narrativa irradia, sim, conflitos histórico-sociais – como a de Oscar

Mendes, permite o foco no drama íntimo de Paulo Honório. Aliás, a escritura do seu drama íntimo por si mesmo embarçou alguns especialistas.

Pululam, após os primeiros anos do lançamento de *São Bernardo*, textos acerca da impossibilidade de um sujeito como Paulo Honório compor com destreza a sua autobiografia. Tal ideia gera um sentido de imperfeição no que tange às escolhas técnicas de Graciliano Ramos, que não seria apto a modular a linguagem da personagem de acordo com as características biográficas associadas, sobretudo, à sua educação formal. Esse tipo de crítica pauta-se, ainda que indiretamente, no conceito mimético de *imitatio*, altamente vinculado aos acontecimentos plausíveis do mundo, não à “seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação do mundo, seja porque não é a sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência.” (LIMA, 2006, p. 291). Tanto críticos renomados quanto outros, atualmente não lidos, discutiram a questão de verossimilhança.

Livio Xavier (1935, s. p.), por exemplo, afirma que a “descosida história de ciumeira” é “mais digna de figurar na biografia sentimental do último pequeno-burguês da cidade, do que na história daquele rude sujeito esboçado no livro”. Um tanto mais incisivo é Octavio Tarquínio de Sousa (1935, s. p.) ao declarar que o narrador em primeira pessoa “não parece capaz, literariamente, de escrevê-lo [o livro]”, arrematando: “É uma empresa muito acima de suas possibilidades, a julgá-lo pelo que ele mesmo nos diz do cultivo de sua inteligência.” Embora aponte, em outro trecho, para a complexidade do protagonista, Sousa parece identificar, na eleição do narrador-escritor autodiegético, o inconveniente nevrálgico da malha textual. Seria mais adequado, portanto, se a voz narrativa não procedesse de Paulo.

Até mesmo críticos mais argutos do que os citados no parágrafo prévio estranharam a destreza do narrador. Lucia Miguel Pereira (2005, p. 108), em resenha publicada em 1934, logo admite uma única inconsistência no romance: “ser escrito bem demais.” Segundo a autora de *Maria Luísa*, a maior incongruência está presente no cotejo entre a sagacidade de Paulo na construção das suas memórias e as diversas dificuldades que ele tem ao tentar compreender a palavra escrita, sobretudo a “literatura normalista da mulher”.

Para mais de indicar a inadequação da personagem no que tange à elaboração formal do relato e o controverso mal entendimento da redação do outro – veremos que a paranoia persecutória e os ciúmes engendram o descontrole e a deformação dos dados de realidade do protagonista – a romancista é bastante elogiosa especialmente no “poder

de sugestão” (PEREIRA, 2005, p. 110) de uma “confissão implícita, gaguejante, por vezes cínica” de um homem que, embora assinale a aridez da sua alma, vislumbra “de longe em longe como que uma escapada, uma abertura, uma réstia de luz” coadunada com certa mudança de sua visão mesquinha perante a presença de Madalena.

Álvaro Lins (1963, p. 77-78), em ensaio composto em 1947, também enaltece *São Bernardo* e justifica o seu sucesso devido à criação de personagens como Paulo Honório e Madalena; ao elaborá-los, Graciliano Ramos “parece ter encontrado, definitivamente, o seu plano de ficcionista: o do romance psicológico”. Ou seja, a especialidade do autor de *Angústia* não é a produção de enredos ricos em peripécias; ao contrário, ele enceta “beleza artística” através da “existência interior das personagens.”

Entretanto, ao mesmo tempo que a profundidade da narrativa advém do exame existencial do ser-de-papel, ela também pode provocar graves deficiências caso mal manejada. Esse, para Lins (1963, p. 78), é o caso do livro em destaque. Conquanto a “todos os romances escritos na primeira pessoa concede-se uma margem para a inverossimilhança”, *São Bernardo* extrapola tais limites, pois

uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.

Lins acrescenta o que Octavio Tarquínio de Sousa deixou entrever na sua crítica: Graciliano Ramos não fez uso das técnicas corretas de composição. Todavia, segundo Lins (1963, p. 78), mesmo “com um narrador impessoal [...] ainda subsistiria alguma inverossimilhança, pois aquele personagem, como aparece no romance, não podia ter a vida interior que lhe atribui o romancista”.

Ainda que a questão de plausibilidade referente à aptidão do narrador-personagem modalizar de tal maneira o seu discurso não ser atualmente determinante na valorização da obra, ela ainda repercute. De acordo com Abel Barros Baptista (2005, p. 104-5), por exemplo, a estruturação do relato de Paulo Honório é importante no sentido de gerar uma ruptura identitária entre o narrador e o protagonista. Assim, o recurso de dotar Paulo Honório do poder da escrita engendra a crise transformativa da personagem. Ao fim e ao cabo, se há inverossimilhança, ela ocorre com o intuito de servir um bem maior: o de criar o impacto vigoroso da ruína do eu. Nesses termos, grande parte da



crítica atual não mais enxerga *São Bernardo* como defeituoso justamente em consequência do seu desprendimento axiológico da mimesis como *imitatio*.

Entretanto, considerando a plausibilidade da história, que Graciliano Ramos certamente levava em conta<sup>17</sup>, a formalização do conteúdo narrativo de Paulo Honório não é simples e direta; pelo contrário, o autor de *Infância* edifica uma prosa altamente artilosa em que o protagonista continuamente, de forma amiúde inconsciente ou pré-consciente (onde os afetos da tristeza pulsam), desvia a narração daquilo que lhe importa, construindo, assim, diálogos titubeantes, parágrafos deslocados, capítulos desconexos. Enfim, Paulo Honório não é altamente hábil, Graciliano Ramos que o é. Cabe, agora, assinalarmos as principais leituras da nossa crítica social acerca de *São Bernardo*.

Dissemos que tal crítica – que pode ser chamada, também, de marxista ou dialética – descende da crítica política dos anos 30. A filiação entre as duas está muito mais vinculada aos assuntos tratados por elas – reificação, alienação, opressão dos pobres, enfim, críticas à estrutura social – do que à formulação metodológica de cada uma.

Na política havia, além do desejo latente de que o escritor lidasse com aquilo que o articulador queria, a avaliação do romance de acordo com a redução ideológica do texto, a observação de assuntos não representados na obra e, ainda, escorando tais visadas, o impressionismo crítico então corrente. Apesar de conceber bons artigos, normalmente a carga subjetiva de preferências do resenhista determinava o juízo sobre a obra artística. Para os intérpretes da linha discutida, de acordo com João Luiz Lafetá (2000, p. 62), “boa é aquela obra que desperta e toca a sua sensibilidade”, estabelecendo “uma identificação quase total entre a sensibilidade do crítico e a do autor”.

Já parte da crítica marxista, de veio acadêmico, prima pela concepção de um método rigoroso, objetivo e capaz de encontrar as tensões sociais irradiadas de dentro do texto; isto é, segundo Roberto Schwarz (1999, p. 41), a sociedade aparece “como elemento interno ativo, sob a forma de um dinamismo especificamente seu, resultado

---

<sup>17</sup> Nas cartas endereçadas a amigos e sobretudo à esposa Heloísa, Graciliano Ramos (2013, p. 179) menciona reiteradamente o labor composicional de *São Bernardo*. Citamos um trecho de uma das cartas enviadas à cônjuge em que se mostra a inequívoca preocupação em tornar plausíveis as falas das personagens: “O *S. Bernardo* está pronto, mas escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrenhado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários”.

consistente dela e potência interior ao romance, onde atritará com outras forças e revelará algo de si.”

Antonio Candido é o precursor e o maior expoente da crítica dialética no Brasil – embora articule, também, textos baseados na filosofia, na antropologia, na cultura, na psicanálise etc. Em 1955, ele publica *Ficção e confissão*, série de ensaios relacionados à obra de Graciliano Ramos. Na década de 1950, Candido ainda não havia lançado mão de modo sistemático da relação imanente entre narrativa e sociedade, que procurava estabelecer os vínculos entre “condicionamento social e psicológico” e “composição artística” (SCHWARZ, 1999, p. 11). Todavia, essas características são essenciais, mesmo mais ou menos incipientes, dos escritos de Antonio Candido sobre o autor de *Insônia*.

Ademais, o objetivo de Candido (2012, p. 14) é mostrar como o trajeto literário de Graciliano Ramos permite assinalar o “desdobramento coerente e necessário” da “ficção para a autobiografia”. Paulatinamente, Graciliano fixa mais características de si nos livros, efetuando, fatalmente, a escrita do eu em *Infância e Memórias do cárcere*. Embora, nesses termos, a crítica de Candido aproxime-se da investigação entre vida e obra do literato – em um certo psicologismo hermenêutico bastante em voga na época – o exame detido dos elementos da malha textual dos romances e autobiografias são perspicazes e dotados de certa objetividade crítica.

No que diz respeito a *São Bernardo*, Antonio Candido (2012, p. 32) afirma, sem hesitação, que o romance ocupa um lugar à parte na nossa literatura, apresentando “uma originalidade” que o torna “sem dúvida [...] quase ímpar”. Ao mesmo tempo que o caracteriza como “um romance forte como estrutura psicológica e literária”, Candido (2012, p. 40) demonstra a correspondência entre o sentimento de propriedade de Paulo Honório e a explosão do ciúme, concluindo estarem ambos ligados às suas paixões, e, mais ainda, apontando a introjeção da estrutura social na psíquica pelo desejo de posse que a tudo supera. O crítico, no entanto, é ciente de que a exposição dos seus argumentos pode produzir uma sensação de simplista homologia entre sociedade e psicologia humana. Com o intuito de não cair na armadilha, afirma:

Não se trata, evidentemente, do resultado mecânico de certas relações econômicas. Uma profissão, ou ocupação qualquer, é um todo complexo, integrado por certos impulsos e concepções que ultrapassam o objetivo econômico. E este complexo [...] vai tecendo em torno da pessoa um casulo de atitudes e convicções que se

apresentam, finalmente, como a própria personalidade. (CANDIDO, 2012, p. 38-9).

Se, por um lado, Candido (2012, p. 39) assevera a complexidade relativa à infiltração da estrutura social no tecido psicológico, por outro, admite que, de fato, isso ocorre com o protagonista: “Com Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição geral do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas.” Na hipótese de o sentimento de propriedade ser uma espécie de metástase que ocupa inteiramente Paulo, a homologia, apesar de complexa – e afirmar que ela é complexa não a faz complexa – existe. Entretanto, insistir na ideia de ela ser uma disposição geral mitiga a própria complexidade do processo, pois nele não haveria o irrompimento da crise.

As trágicas adversidades do protagonista são encetadas justamente porque o desejo de posse convive com as “fissuras de sensibilidade” que a vida não conseguiu tapar”; nelas, “penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encouraçou” (CANDIDO, 2012, p. 40). A angústia, a inquietação de Paulo nascem da discordância íntima com os valores exteriores, o que Candido não diz claramente, mas que é possível inferir da sua argumentação. Todavia, todo o breve, porém arguto, ensaio gira em torno da afirmação ou negação do sentimento de propriedade; dele, portanto, tudo deriva.

Outro marcante e fundamental ensaio da fortuna crítica marxista de *São Bernardo* é “O mundo à revelia”, de João Luiz Lafetá (2004), publicado primeiramente em 1974 como prefácio do romance. Abordando a cadeia temporal da narrativa, o estudioso afirma que ela está intrinsecamente ligada ao dinamismo voraz do protagonista. Assim, a velocidade da narrativa, a sua objetividade e capacidade transformadoras, a sumarização dos eventos à primeira vista triviais etc, encontrados na primeira parte de *São Bernardo*, trazem à tona a inevitabilidade do “surgimento de uma analogia entre o herói e a burguesia como classe.” (LAFETÁ, 2004, p. 88).

De maneira perspicaz, Lafetá transita entre a análise formal – medular no pressuposto que os torneios temporais da narrativa funcionam como fonte de emulação da personalidade de Paulo Honório – e as tensões históricas e sociais irradiadas pelas ações do protagonista e pelo seu modo de pensar. A sua energia vital modernizadora, e o que ela carrega consigo, promove a reificação do narrador:

Mediada sempre pelo mercado, a consciência humana tende progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos quantitativos e sensíveis da realidade. Todo valor humano se transforma – ilusoriamente – em valor-de-troca. E toda relação humana se transforma – destruidoramente – numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor. (LAFETÁ, 2004, p. 89).

Lafetá (2004, p. 90) não modera, como faz Antonio Candido (2012), a associação entre estrutura social e psíquica, sustentando que a reificação de Paulo Honório “abrange [...] toda a existência, deixa de ser apenas uma componente das forças econômicas e penetra na vida privada dos indivíduos”.

Apesar do exame estrutural da narrativa ser mais preciso, cuidadoso e prolongado, e de articular com clareza conceitos dos estudos sociais – sobretudo o da reificação, que é, em si, a determinação da estrutura histórico-social e econômica sobre o psiquismo do sujeito – a conclusão do ensaio é parecida com a de Candido no sentido de que o drama do protagonista é fabricado pela internalização dos dados exteriores do meio de produção que vedam a porosidade de preceitos trazidos pelo outro. O profundo niilismo de Paulo Honório, nos capítulos finais do romance, “simboliza, em última análise, sua oscilação diante do mundo que já não pode reduzir à objetividade da medida exata, que já não pode controlar.” (LAFETÁ, 2004, p. 100).

O descontrole leva à busca de si por meio do livro; dele, emergem “pesadelos terríveis”, “signos de deformação e da monstruosidade” revelados pelo monólogo interior. Entretanto, se, como o próprio estudioso diz, “um mundo objetivamente real acaba revelando-se através da subjetividade” (LAFETÁ, 2004, p. 101), inferimos que a reificação não o atinge de todo e a homologia entre as estruturas econômicas e psíquicas não ocorre. Há, assim, o alargamento, mesmo que tacanho, da sua visão do outro, como Lúcia Miguel Pereira e Antonio Candido afirmam.

Ana Paula Pacheco (2010, p. 67), no artigo “A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*), empreende também uma exegese dialética da narrativa em questão partindo de pressupostos de Roberto Schwarz acerca de Machado de Assis, sobretudo no que concerne aos descompassos dos “nexos sociais da vida do país”. Por meio da atitude autodiegética da narrativa, conhecemos o percurso de um homem “num momento de consolidação do capitalismo industrial no Brasil” que não pertence, organicamente, “à tradicional família brasileira” rural; assim, “imaginaríamos” a sua não integração aos “mecanismos de poder vigentes”. Ao contrário, Paulo é por eles absorvido ao mesmo

tempo que é representante da ascensão de uma figura anacrônica em regiões baseadas na economia industrial. Essas características fundamentam “um dinamismo social novo” e, assim, nunca antes visto em nossa literatura (PACHECO, 2010, p. 68).

Retomando os ensaios aqui comentados de Antonio Candido e João Luiz Lafetá, Pacheco (2010, p. 69) procura entender de que modo a narrativa figura, se figura, “a forma-mercadoria (a generalização da mercadoria, no país industrializado, que passa a pautar todos os âmbitos das relações sociais) e o burguês em sua dimensão local”. Ela entende que a metáfora do dínamo de Lafetá não dá conta de examinar a dimensão local dos conflitos sociais irradiados por Paulo Honório, posto que o protagonista reúne “o pior de dois mundos, o do patriarcalismo tradicionalista e o da modernização atrasada” (PACHECO, 2010, p. 69), especificidades históricas não devidamente consideradas por Lafetá.

Por meio dessas premissas, a estudiosa não somente reforça a reificação histórica, social e geograficamente específica de Paulo Honório, como a intensifica mediante o alto grau de introspecção levantado no romance, o que ela denomina “poesia de decadência do proprietário” (PACHECO, 2010, p. 77). O sentimento derrotista do protagonista não é niilista ao perceber um mundo absurdo e absolutamente esvaziado de afetos; a sua diminuição, longe disso, baseada no seu percurso de brutalidade e infringimento das leis, serve para ele perceber que “*sem o exercício da violência sobre os outros* o sujeito se vê finalmente como menos do que homem” (PACHECO, 2010, p. 82, grifo da autora). Como a base da luta individual do protagonista resume-se “ao acúmulo de capital e ao exercício do domínio direto sobre o outro, respectivamente a base efetiva e o fundamento subjetivo sem os quais ele não existe” (PACHECO, 2010, p. 83), a sua tristeza final nada mais é do que o sintoma do seu grave desempoderamento. Simplificação da rede emocional de Paulo Honório, essa, da qual discordamos, como mostramos no nosso estudo.

Ao destacar em demasia os processos sociais como elaboradores dos conflitos ontológicos figurados no romance – o sentimento de propriedade que tudo domina em Candido, a reificação intransponível em Lafetá e o desalento do protagonista forjado pela perda de poder em Pacheco – os três fins críticos, apesar das ressalvas feitas sobretudo por Antonio Candido, arranjam modos dogmáticos de interpretar *São Bernardo* como se, em uma atitude adorniana e/ou jamesoniana, os conflitos de outra ordem, como a afetiva, difundidos pela narrativa, fossem subsumidos pela exegese

histórico-social. À vista disso, alguns estudiosos se opuseram à insistência da crítica em enxergar o romance em questão quase tão somente como difusor de conflitos históricos.

Fruto da dissertação de mestrado defendida em 1970, é lançado, no ano seguinte, *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano*, de Rui Mourão (2003). Antes de examinar os quatro romances do autor de *Angústia*, Mourão escreve um prefácio no mínimo assertivo, que, mais do que explicitar as suas bases teórico-críticas, condena os vieses dominantes dos estudos acerca da obra desse romancista.

Naquele momento, a fortuna crítica do escritor de *Infância* apresentava os seguintes problemas: 1) uma crítica limitada que elege “ângulos de interesses comprometidamente parciais”, além de insuficientes em consequência de “uma desatualizada impostação teórica” ; 2) uma abordagem “estilística tímida dos eternos fazedores de teses”, mais interessados em demonstrar “conhecimentos de Teoria Literária do que chegar à verdadeira desmontagem de um universo poético complexo”; 3) por último, interpretações que experimentam repor em circulação “o mais extinto método biográfico, tendência grandemente estimulada depois que o ficcionista [Graciliano] passou a escrever as suas memórias.” (MOURÃO, 2003, p. 15-6). Apontando essas objeções, Rui Mourão investiga os principais ensaios sobre Graciliano Ramos, detendo-se sobretudo nos de Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, e de Rolando Morel Pinto, em *Graciliano Ramos, autor e ator*.

Acerca do ensaio de Antonio Candido, Mourão (2003, p. 17) afirma que procurar explicar “por que o homem [Graciliano] acabou se inscrevendo no Partido Comunista” através do paulatino maior alcance autobiográfico de suas obras é “uma tarefa ingrata” e, inferimos por meio da censura de Mourão à linha biografista, inócua. Embora Mourão exagere na redução do texto de Candido ao biografismo, ele vê qualidades na exegese do crítico marxista especialmente quando o “estudo isolado de cada um dos romances chega a resultados excelentes”, constituindo “o ponto alto da crítica sobre o autor de *Caetés*”; o ponto altamente positivo da interpretação de Candido, no entanto, baliza-se mais nos “prodígios de bom gosto e intuição do que à validade do método empregado”.

Os desconfortos advêm do sociologismo, “uma malha de que Antonio Candido não consegue se libertar e que se trai até mesmo pelas expressões usadas” e “certo travo impressionista, que leva ao uso de expressões reveladoras do tom pessoal da análise”, além de indicar o desejo pessoal de “fixar a impressão deixada pela leitura”, apegando-

se “a adjetivos e recursos estilísticos, na ambição de definir determinada maneira de observar.” (MOURÃO, 2003, p. 18).

Se o trabalho de Antonio Candido peca pelos tons impressionista e biográfico, o livro de Rolando Morel Pinto, para mais de exacerbar os dois defeitos, ainda erra, na primeira parte da obra, ao ser fiel em demasia aos preceitos da teoria literária – o estruturalismo – dando às suas análises “a aparência de meros exercícios acadêmicos” (MOURÃO, 2003, p. 19). A segunda parte de *Graciliano Ramos, autor e ator*, muito diferente da anterior, falha ao cotejar ações do autor ser vivo e dos seus seres-de-papel “com o propósito de mostrar que muitas das reações destes [personagens] foram tomadas de empréstimo àquele [Graciliano]”. Nela, por fim, são encontrados torneios retóricos produzidos “pela vontade de produzir determinado efeito” (MOURÃO, 2003, p. 20) mais subjetivo do que objetivo.

Em seguida à demonstração taxativa das imperfeições dos outros estudos, Rui Mourão (2003, p. 20-1) apresenta o seu viés crítico, que se organiza por intermédio de valores da fenomenologia de Edmund Husserl. Contra a consideração do texto literário como “mero epifenômeno das ciências sociais” ou como artifício para análises “psicologizantes”, que ambicionam “reconstituir a intenção consciente do autor”, o estudioso afirma que a estrutura objetiva da malha narrativa requer, a fim de ser compreendida, uma interpretação que parta de “um ponto de vista linguístico, estilístico e literário”. Assim, segundo a fenomenologia, deve-se suspender outros olhares sobre o texto com o intuito de captar as suas “essências”, deixando-o falar “até que se revelem os seus suportes expressivos fundamentais”. Tão somente dessa forma pode-se chegar “ao amplo descortino da fisionomia íntima do fenômeno vivo” (MOURÃO, 2003, p. 26) textual.

Embasado em tal método, Mourão realiza análises dos romances de Graciliano Ramos. A de *São Bernardo* apresenta trinta e duas páginas de um esforço de acompanhar, de fato, a narrativa como se ela fosse vista pela primeira vez, seguindo os movimentos do romance construído, segundo ele, como “a corporificação da fenomenologia de uma consciência se fazendo, saindo do nada e evoluindo, em etapas bem marcadas, até atingir a máxima amplitude e abrangência espiritual.” (MOURÃO, 2003, p. 69). Como assinalamos no começo desse capítulo, os romances em primeira pessoa de Graciliano Ramos seguem essa linha de mimetização do psiquismo das personagens.

Ressalte-se, no entanto, que *São Bernardo* é constituído por anacronias. Assim, desvendar o texto por meio de seu ritmo psicológico não esclarece a interpretação; ao contrário, embaralha-a. Apesar disso, assim como na narrativa em que somos jogados no mundo de Paulo Honório sem muitas explicações, o ensaio de Rui Mourão torna-se penetrante, embora às vezes fastidioso, pelo seu próprio andamento, mediando, tímida ou notoriamente, as tensões suscitadas na confissão do protagonista.

Todavia, é evidente que as considerações do crítico poderiam ter sido feitas sem o intenso embate com outros vieses. A afirmação de seu método, no entanto, pode ser explicada a partir do debate acerca da teoria nos anos 70 em que o estruturalismo – embebido, no Brasil, no sociologismo dos nossos críticos – sedimentava-se ao mesmo tempo que as análises impressionistas, sobretudo na academia, perdiam ainda mais o prestígio.

O confronto de perspectivas teóricas gera, de modo inevitável, a dissociação com a crítica canônica de certa obra – a sociológica em *São Bernardo* – como vimos nos ensaios de base fenomenológica de Rui Mourão. Além dela, são compostos trabalhos embasados na filosofia desconstrutivista, como é o caso de *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, de Wander Melo Miranda e *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*, de Gustavo Silveira Ribeiro, lançados, respectivamente, em 1992 e 2016. *São Bernardo*, nesses dois livros, participa lateralmente dos seus temas centrais. Devido sobretudo a tal aspecto, preferimos analisar sucintamente *O livro agreste*, do português Abel Barros Baptista (2005), como exemplo de interpretação de um estudioso estrangeiro acerca da narrativa em questão.

O livro de Baptista advém de um curso de Literatura Brasileira ministrado na Universidade Nova Lisboa, em Portugal. Grande parte do número de aulas do curso, moduladas em forma de texto no livro, é acerca de *São Bernardo*. Nelas, o tom polêmico e o afã delator das falhas de outras leituras são mínimos em comparação com o livro de Rui Mourão. Se este almeja se distanciar da análise social, psíquica e biográfica dos textos de Graciliano, o professor português opõe-se à mirada ensaística de Antonio Candido e João Luiz Lafetá ao mesmo tempo que instiga a apreciação desses textos pelos alunos e os integra ao seu estudo. Por meio dessa apreciação, Baptista concebe uma exegese coerente em que as tensões derivam do caráter dúbio da relação entre narrativa e narrador; isto é, o narrador parece fracassar constantemente na



construção de sua narrativa (BAPTISTA, 2005, p. 106). Vejamos como ele distancia-se das leituras de Candido e Lafetá.

*Grosso modo*, através da pormenorizada observação semântico-estrutural da narrativa e das emoções por ela suscitadas no protagonista— principalmente o ciúme e a cólera – Baptista defende, diferentemente dos outros dois críticos, que o sentimento de propriedade de Paulo Honório não assimila o ciúme, mas impede-o de transformar o romance em tragédia: “o ciúme [...] desvia o romance do sentimento de propriedade e remete a segundo plano a representação nele fundada.” (BAPTISTA, 2005, p. 128). Esse desvio desloca as causas sociais do sentimento de propriedade, engrandecendo os conflitos ontológicos de Paulo; assim, a prosa adquire um certo tom de universalidade em que o ciúme atua de modo alheio ao sentimento de propriedade e à reificação.

Tal qual o seu desconforto perante as leituras estritamente marxistas de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, que o estimularam a elaborar alguns de seus ensaios, Baptista (2005, p. 128) desincorpora os afetos de Paulo Honório da correlação estreita entre ordenação social e ordenação psíquica. No entanto, o crítico português afirma que a originalidade e a potência de *São Bernardo* encontram-se na “ação recíproca” e desviante entre sentimento de propriedade e afetos, que surgem desprendidos da determinação histórico-social. O romance, portanto,

não se limita a denunciar Paulo Honório como tipo representativo de uma classe, condição ou profissão, tampouco o dissolve numa figura indistinta de homem tanto quanto qualquer outro passível de paixões funestas como o ciúme.

Indeterminação emocional com a qual concordamos. Suely Corvacho (2007, p. 100), aliás, em artigo de crítica psicanalítica acerca de *São Bernardo*, corrobora o entendimento de que Paulo Honório não age tão somente em busca do dinheiro. A estudiosa diz:

Muito antes do casamento, o protagonista já traz para o interior da fazenda pessoas pouco ou nada afinadas com sua ideologia, como Margarida e Sr. Ribeiro. Contrata o guarda-livros segundo critério da simpatia e não da eficiência. Esses e outros exemplos levam-nos a crer que existe um funcionamento psíquico de união com outras pessoas que não se orienta necessariamente pelo desejo da acumulação de capital.

Na esteira das reflexões de Baptista e Corvacho, voltando-nos, porém, para outro afeto-chave da narrativa, do qual o ciúme parece subordinado, *São Bernardo* constrói-se mediante o que chamamos de forma melancólica da narrativa.

Se na fortuna crítica que analisamos o afeto melancólico não desponta como eixo basilar da estrutura de *São Bernardo*, ela é apreciada subterraneamente na qualidade de assunto do romance por críticos que fazem uso da própria palavra melancolia ou de campos semânticos próximos ao da perda, da ausência duradoura do outro.

Na crítica política, por exemplo, Oscar Mendes (1982, p. 124) percebe haver “qualquer coisa de vago, de inconsistente, de espectral nessa mulher [Madalena] que só avulta no livro quando morre”. Segundo Álvaro Lins (1963, p. 79), o capítulo XXXI, sintetizador das paixões do romance, “contrabalança os defeitos e deficiências” do romance – entre eles a falta de plausibilidade – ao edificá-lo sob o sabor da sugestão “numa atmosfera de mistério e sombra”.

Ana Paula Pacheco (2010, p. 82) relaciona, com certo exagero, a melancolia, usando diversas vezes essa palavra – sem defini-la, no entanto – à uma tentativa farsesca do protagonista de mostrar-se humanizado, autodestruindo-se perante uma culpa que não é totalmente dele, mas sim do meio em que estava inserido. Assim, a melancolia é um artifício de Paulo Honório, que se vê diminuído tão somente quando não há um outro para exercer a violência. As saudades não são de Madalena, mas da capacidade de ter o poder de oprimir alguém.

Rui Mourão (2005, p. 83) insinua o mal-estar de Paulo Honório ressaltando a sua prostração, o seu desânimo, seu alheamento aos acontecimentos, não se empenhando “em coisa alguma e deixando-se ficar do lado de fora de tudo, como mero espectador distante”, o que se contrapõe à sua anterior atitude enérgica sobre a vida.

A apatia do protagonista, segundo Abel Barros Baptista (2005, p. 113-4), só não é completa devido à escrita de suas memórias. O embaralhamento dos tempos verbais, encontrados nos capítulos de severa introspecção, de descontrole temporal, balizam o aspecto fantasmático da narrativa: “os verbos no presente dão conta da presença do passado no presente. Estamos num tempo fora do tempo, um tempo como suspensão do tempo, um tempo de fantasmas”, em um agora “sem rumo nem energia, sem finalidade nem esperança – sem vida”.

Podemos perguntar, baseando-se na indicação de aporia existencial de Baptista acerca do protagonista, se Paulo Honório está em processo de elaboração do luto, em

que a composição do livro serviria como alicerce da superação penosa do outro que o assombra, ou se o que subsiste nele é a melancolia, que não lhe permitiria encontrar meios de se reestabelecer. Tal indagação é sintetizada na seguinte pergunta: Paulo está totalmente arruinado ou há futuro para ele?

Não que essa pergunta tenha sido respondida de maneira clara pela crítica, mas muitos estudiosos sugerem uma resposta para ela. Segundo Abel Barros Baptista (2005, p. 128), como vimos, não há reconstrução possível da vida de Paulo porque o amor ou o destino, que o separa fatalmente da busca pelo capital, funciona como registro do trágico.

João Luiz Lafetá (2004) também não vislumbra a perspectiva do amanhã para Honório. Mas ele liga a melancolia ao processo de reificação do protagonista. Lafetá repete diversas vezes, durante o seu ensaio, termos como “destruição final” (LAFETÁ, 2004, p. 95) e “derrota definitiva” (LAFETÁ, 2004, p. 98), que manifestam o sentido de uma impossibilidade de restauração da personagem principal. Nessa direção, o crítico (2004, p. 102) conclui o texto ao afirmar que a narrativa é finalizada “mostrando a vitória da reificação e a derrota final do herói, que é incapaz de mexer-se, modificar-se”.

Já Luís Bueno (2015, p. 617, grifo do autor) assinala que, mesmo durante o ápice do mal-estar do protagonista no capítulo dezenove, resiste o seu “gesto de imposição”: “o ideal seria mostrar a Madalena [já morta] que *ela* estava errada”. Embora fracassado, Honório mantém uma relação de distância com a alteridade. E, “se a pancada foi grande, mas não houve transformação absoluta” (BUENO, 2015, p. 618), sugere-se que a ausência de Madalena não o derruba definitivamente.

Essa ideia também está implícita no artigo de Suely Corvacho (2007, p. 106). Segundo ela, o protagonista, a partir da morte de Madalena, “inicia o processo de luto, e, apesar dos esforços para retomar o antigo ritmo de trabalho, sua energia se esvai rapidamente”. Ela salienta ainda que, participante da elaboração do luto no sentido de entender o que se perdeu no outro, Paulo “resolve penetrar o espaço de Madalena, o território das letras, e inicia a elaboração de seu livro de memórias”.

Entretanto, se parece, de fato, que o livro de memórias é o motor da elaboração do luto, ele não está próximo de ser concluído, ainda mais levando-se em conta, ao final do romance, que a apropriação das habilidades de Madalena e a revisitação, muitas vezes doentia, do sofrimento de si – ignorando, frequentemente, o da esposa – fracassou de modo integral. A Honório, resta descascar fatos numa vida sem vigor. Assim, no caso de se pensar que o protagonista não está totalmente imerso na melancolia, o

malogro do luto e dos seus desejos de reação – além ou pela culpa, pela paranoia, pelo ciúme e por outros sentimentos integrados à sua rede de afetos – engendram uma tristeza profunda análoga à melancolia. Para além disso, as variações de tempo e ritmo da narrativa, próprias da narração shandiana da infelicidade, ligam-se à representação do sujeito melancólico preso à falta de esquecimento e/ou à profunda dor de sempre lembrar o objeto ausente – o que é reiterado em *São Bernardo*. Nesse sentido, o que importa, na malha textual do romance, é que o fantasma Madalena não é completamente esquecido como se houvesse uma perpetuação do luto dentro do esquema temporal do romance – ou seja, como se houvesse melancolia.

### **3.2 O tempo do agora: capítulos perdidos**

De modo subterrâneo, Graciliano fez complexos os atritos da narrativa, a começar pelo início truncado do romance que alicerça a composição errática do motivo central de afã auto-analista da personagem principal. Nos dois capítulos iniciais, bem como em outros trechos de subjetivação dos embates, são entrevistadas duas cadeias temporais que mimetizam os processos psíquicos de Paulo: o presente na coxia da escrita e o passado incentivador da composição.

Em termos de história, ou seja, do conteúdo narrativo (GENETTE, 2017, p. 87), é provável que a escrita dos dois primeiros capítulos ocorra entre os acontecimentos do capítulo trinta e cinco, cujo protagonista, passeando desorientado pela casa deserta, ainda não sabe em qual lugar investir a energia que lhe resta, e o trinta e seis – o derradeiro – em que ele retoma a explicação acerca da ideia de compor o livro. A junção obscura dos primeiros capítulos com o restante da história instigou muitos críticos aos analisarem com afincado. Alicerçou-se, muito devido à estranheza da sua composição, até a noção de encaixe inorgânico dele com as outras partes da narrativa.

Abel Barros Baptista (2005, p. 151) ventila a hipótese de que os capítulos iniciais possam ser considerados “um prefácio dissimulado, que apresenta um livro já escrito como se estivesse ainda por escrever”. De qualquer modo, a aura enigmática dessa parte pode ser entendida quando é conhecido o livro todo; isto é, em uma visada fenomenológica, o leitor submete-se aos comandos de um narrador sem disposição para a didática, não explicando quem são aquelas figuras mencionadas na tentativa de construção do relato por intermédio da divisão do trabalho.

Enquanto outros – Padre Silvestre, João Nogueira e Azevedo Gondim – cuidariam de grande parte do relato, o eu narrativo, que se apresenta formalmente no terceiro capítulo, afirma que “traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.” (RAMOS, 2002, p. 5<sup>18</sup>). Paulo não precisa apresentar-se nos dois primeiros capítulos da narrativa pois ela está animada rigorosamente pela “própria vida acontecendo” (MOURÃO, 2003, p. 59) e não pela sua reminiscência. Assim, no primeiro capítulo há, embora ele tenha sido escrito após a morte de Madalena mas antes da debandada dos amigos, certo vigor projetado no plano autobiográfico de Honório, em virtude de seu entusiasmo “com o assunto.” (p. 6).

Dito isso, dos colegas convocados à empresa, João Nogueira foi afastado por tencionar escrever o texto na “língua de Camões, com períodos formados de trás para diante” (p. 6); já Padre Silvestre desistiu por motivo de dissonância política com o protagonista efetivada após a Revolução de Outubro. Já Azevedo Gondim permanece por pouco tempo ao lado de Paulo Honório, uma vez que ele “acanalhou o troço” (p. 7) com a sua linguagem pernóstica.

É por meio da interposição de discursos, advindos de esferas espirituais distintas, que *São Bernardo* é construído. Na recomposição do desacordo com Gondim, a mente de Paulo evade-se do próprio desacordo. Logo após o jornalista afirmar que não se escreve como se fala, o protagonista pensa consigo mesmo para, depois, falar em voz alta:

Levantei-me e encostei-me à balastrada para ver de perto o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo. Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena. Em seguida enchi o cachimbo:  
— É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim. (p. 7).

Se Paulo narra tão somente o essencial – o que ele reafirma reiteradamente na autobiografia – por que ele desvia o relato para a elucubração, ainda que breve, motivada pelo olhar e pela audição? Desconexamente, ele se volta para Gondim a fim de comunicar o fracasso da iniciativa. Qual é a relação entre essa Madalena,

---

<sup>18</sup> Todas as citações de *São Bernardo* fazem parte da mesma edição. A partir daqui, mencionamos apenas as páginas e os possíveis grifos dos trechos citados.

desconhecida do leitor, e o desastre da história? Em uma leitura inicial, nenhuma. Mas posteriormente descobrimos que é essa figura fantasmática a motivadora da escrita de si.

Como assegura Rui Mourão (2003, p. 60) acerca das inflexões da redação de Paulo, o que interessa para o protagonista não é apenas “o registro dos fatos, mas dos fatos e seu julgamento, dos fatos e sua repercussão dentro do espírito”. Decidir escrever, ele mesmo, as suas memórias é tentar controlar as emoções irradiadas dele. Ademais, Paulo faz crer que a decisão da escrita solitária cabe tão somente a ele, omitindo, senão o motivo principal, mas uma razão importante: ao mesmo tempo que se insula na casa após a morte da esposa, os amigos retiram-se da fazenda. A composição a duas mãos, portanto, é a única possível tanto no que se refere ao assunto tratado quanto à (im)possibilidade de divisão do trabalho.

No segundo capítulo, com o narrador já totalmente só, o tom da narrativa torna-se mais inquietante. Da leve euforia do primeiro capítulo, passa-se, sob o som enigmático e insistente da coruja, para uma espécie de agitação misteriosa do protagonista figurada pela confusão temporal. Após ouvir novo instigador pio da ave, ele inicia a “composição de repente”, valendo-se, como afirma, dos “próprios recursos e sem indagar” se aquilo lhe trazia “qualquer vantagem, direta ou indireta.” (p. 8). Ao fim e ao cabo, a falta de auxílio dos outros é benéfica a Paulo, pois, como ele diz, “Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém” (p. 8), insinuando, até, a possibilidade de uma composição usando um pseudônimo.

Segundo Rui Mourão (2003, p. 58), os rodeios retóricos desse início tortuoso da narrativa servem como prova concreta da “inabilidade do narrador, que não sendo, como confessa, um escritor, só pode contar com um estilo claudicante”. Ao concretizar a sua imperícia por meio do texto de própria lavra, a urdidura desviante do relato de Paulo torna-se não só verossímil à história, como concebe a noção de que a transmissão das emoções é árdua, o que, ainda de acordo com Mourão (2003, p. 59), denuncia a sua atualidade psicológica: “anotando aquela lenga-lenga, está é procurando fugir à confissão direta e franca”. A lenga-lenga funciona, em consonância com os traços semânticos da defesa do eu, como um suporte de atenuação da culpa que o assola, figurada sinuosamente pela inflexão errática da narrativa.

Assim, logo após dizer, de maneira peremptória, o quão desimportante é a forma de sua história, porque, segundo os caboclos, “todo o caminho dá na venda” (é possível, aliás, perguntar o que ou quem é essa venda, isto é, a marca indelével de seu psiquismo)

ele retrai-se a um momento de contemplação no espaço de rememoração de Madalena – a mesa da sala de jantar – ou, como se queira, no espaço de escrita em que a esposa é fatalmente lembrada:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspenso às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa. — Não. (p. 8).

A mesma cena, com poucas diferenças, é descrita mais duas vezes no romance. Digamos que essa imagem pitoresca representa a “paisagem da solidão”, termo de Eduardo Subirats (1986, p. 48), do protagonista. Ela remete a um dos grandes temas tratados pela crítica de arte da pintura, ainda de acordo com Subirats (1986, p. 49), “o da desolação, talvez também o da melancolia”. O olhar do protagonista inerte em direção à paisagem da fazenda paralisada, de dentro da casa despovoada, figura o seu cismar melancólico.

Ato contínuo à contemplação, nesse trecho, Honório retoma a leitura do manuscrito e, com ela, desponta Madalena: “Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (p. 9). Seccionando o discurso, agora em direção ao tratamento objetivo da matéria, Paulo, mais uma vez, esclarece os motivos de sua inadequação à escrita. De modo ágil, curiosamente habilidoso e em orações coordenadas assindéticas, ele expõe o objetivo de sua vida que o afastou das letras:

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. (p. 9).

Entre tantas justificativas e pretextos evasivos, ele se furta a responder à pergunta fulcral da sua incursão aflitiva na escrita; ao se questionar acerca do motivo que o leva a isso, ele replica em voz alta, como se assim fosse fundamentada a sua aparente indiferença à indagação: “— Sei lá!” (p. 10). E o segundo capítulo termina com a asserção do protagonista de que os dois primeiros foram perdidos.

Parece-nos que, de fato, como Lafetá (2004, p. 75) aponta, adentramos o mundo de Paulo, mas esse mundo não está totalmente sujeito às suas vontades, e exatamente esse dado provoca inquietação. Há muito o que ele não consegue explicar ou precisar, como as ideias confusas na sua cabeça, o porquê de escrever, as razões pelas quais o chamariam de mentiroso etc. Assim, o seu discurso é vazado em tergiversações representadas, algumas vezes, pelos desvios inflexivos das linhas verbais – do objetivo ao contemplativo. Ser objetivo, sumarizar o relato, é uma forma de buscar controlar o ritmo das emoções.

Todavia, o próprio ato de escrever inscreve-se à revelia do seu querer, levando-o a travar uma relação anômala com o livro, “a fazer o que não sabe fazer.” (BAPTISTA, 2005, p. 106). Esse ato, então, contraposto aos costumes do fazendeiro, já figura um fracasso de manter a vida linear, engendrando, paulatinamente, a perda do “domínio de si próprio” (p. 106) entrevista nos trechos de desorientação lírica da narrativa dos primeiros capítulos.

Se em nenhum trecho do romance Paulo explicita a razão mobilizadora da composição de sua autobiografia, é sugerido que ela seja, quase em seu todo, Madalena; ou melhor, a falta de Madalena. Assim, o desejo de escrever está ligado à falta do significante, sobretudo a partir do terceiro capítulo. Ela é aludida, no entanto, duas vezes direta e uma indiretamente no segundo capítulo. Na primeira, de forma direta, o pio da coruja precipita a lembrança e encaminha, por sua vez, a incapacidade de Gondim de representar os sentimentos de Paulo; na segunda, ele compara a sua inaptidão de escrita com a aptidão da mulher. A referência mais relevante, no entanto, é a indireta, entreposta entre as diretas, em que o protagonista escuta outra vez o pio da coruja – símbolo mnemônico de Madalena – encorajando-o à criação da autobiografia.

Entre tantos rodeios do narrador, é possível afirmar que, conectada ao ímpeto de escrita – a partir da coruja ou da lembrança de sua imperícia – está Madalena, motivo-base da melancolia de Paulo ainda não deslindada. Como veremos, a esposa morta está presente na dupla ausência: tanto nos capítulos seguintes em que ela não é mencionada quanto na ausência presente, através da memória, de sua entrada em cena. Partindo da estrutura rememorativa do romance, cujos fatos narrados já ocorreram, depreende-se que a escrita maníaca de Paulo nos capítulos seguintes está mais ou menos coadunada a um processo de afastamento, a partir da sublimação dos afetos, do eixo central do romance: Madalena. Sublimar significa defender-se da pulsão de morte através do



desvio do sofrimento para uma atividade que proteja o ser (BIRMAN, 2008, p. 20). Paulo sublima a dor até o momento em que ela se torna insuperável.

### 3.3 Sob o fluxo do tempo maníaco e do discurso vitorioso

Considerando que a mania é parte indissociável da melancolia, ela pode tão somente irromper enquanto esse mal-estar subsiste. Tal associação possibilita a interpretação de que o romance está totalmente embebido pelo afeto melancólico também nos momentos em que o protagonista parece esquecer Madalena – o que viabiliza a leitura da escrita de Paulo como parte de um processo de luto não terminado.

De acordo com a prática clínica de Freud (2019, p. 112), um dos destinos do melancólico é alternar-se entre os estados de grave tristeza, deploração de si, prostração, subsumidos e emanados pela falta do objeto amoroso, e os momentos de júbilo, alegria e triunfo da mania, em que o sujeito está consumido por uma sede poderosa de ligar-se ao outro, de encobrir freneticamente a falta do ausente. A mania, assim, seria ilusória no sentido de que o luto não foi completado, sendo tão somente condição passageira do mal-estar.

Segundo Ilka Franco Ferrari (2006, p. 113), “Lacan insiste em dizer que o maníaco é aquele que mostra como o objeto de desejo não desempenhou seu papel de limitação”; isto é, há um aspecto favorável ao melancólico abarcado pela mania tendo em vista o seu desligamento erótico, mesmo que efêmero, do fantasma. O maníaco, assim, agiria sobre essa falta ao projetar o desejo em outros significantes através do processo sublimatório – como nos capítulos da vitória do protagonista. Analogamente, podemos pensar que Paulo Honório representa, nos trechos de precisão geométrica balizados pelo percurso de conquista das terras de S. Bernardo, a fase maníaca do melancólico à cata do esquecimento – nunca completado – de Madalena<sup>19</sup>, ocupando-se ardentemente de outros assuntos.

Do segundo capítulo, em que há a presença de Madalena, para o terceiro, sob o signo da sua ausência, a estrutura narrativa altera-se indiscutivelmente. Paulo logo escancara o seu nome no manuscrito e informa outros dados de forma sucinta, direta e

---

<sup>19</sup> Claro, também, que o sumiço de Madalena pode ser entendido como tão somente um artifício narrativo de Graciliano. O reaparecimento da esposa conturba e enovela os sentimentos e a narração de Paulo, acentuando a contraposição entre os trechos da precisão com os da emoção. De qualquer modo, é interessante olhar a lacuna do objeto amado por meio da tentativa de esquecimento dele, não ocorridos nos dois capítulos iniciais.

compulsiva, através da “marcação obsessiva do tempo” (LAFETÁ, 2004, p. 78). O acento errático compositivo, anterior ao capítulo três, apaga-se como se os dois primeiros não existissem. A única ligação entre as partes está na vontade de escrever; já a modulação da escrita, inclusive o uso do pseudônimo, é ignorado sem justificativas. Daí em diante, por meio da subterrânea mania – em que a melancolia é escondida por intermédio da não vacilação no andamento do relato – pode-se ver, efetivamente, o narrador como “um elemento dinâmico [...] cujo impulso arrasta o mundo atrás de si.” (LAFETÁ, 2004, p. 79).

Em pouco mais de quatro páginas, na nossa edição, o protagonista conta, em dois parágrafos, a sua orfandade e os efeitos dela, sendo o principal aquele que o livra da “maçada de suportar parentes pobres” (p. 11) e parasitários; em um parágrafo, narra a meninice, rolando “por aí à toa” (p. 11), conhecendo um cego e a velha Margarida, a vendedora de doces que o criou. Nesse parágrafo há uma estranha e breve passagem em que Paulo refere-se ao seu momento presente:

Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida *mora* aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. *Custa-me* dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. (p. 11, grifo nosso).

A intromissão do presente no relato autobiográfico gera uma cisão temporal que raríssimas vezes repetir-se-á durante o seu discurso vitorioso. Nele, a estruturação é composta numa cronologia que quase não aceita anacronias – muito diferentemente do discurso melancólico. *E essa cisão mostra que Paulo não se esquece do presente, mas sim de Madalena e do sofrimento envolvido na sua morte, já aludido simbolicamente nos dois primeiros capítulos.* Depois desse salto, ele volta-se para o passado.

O maior feito da juventude foi o esfaqueamento de João Fagundes, crime que Paulo cometeu graças a desentendimentos referentes ao seu relacionamento com Germana. Preso por “três anos, nove meses e quinze dias”, o narrador aponta tão somente, e de forma resumida, uma atividade na cadeia: “aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.” (p. 12).

Nas páginas seguintes do capítulo, ele expõe a busca violenta do capital, sobretudo de forma ilícita. Durante a vida nômade, afirma: “Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações

comerciais de armas engatilhadas.” (p. 12-3). Da época de sofrimento e brutalidade, que poderia suscitar diversas histórias, Honório seleciona apenas um acontecimento, em que sobressai a ferocidade daquele que, se enganado, ataca sem pudor quem o ludibriou. A autobiografia da juventude, sintetizada nas breves páginas do capítulo terceiro, recorta os anos de itinerância quase retilinearmente, a excetuar os breves relatos sobre a velha Margarida, João Fagundes, Joaquim sapateiro e Dr. Sampaio.

Esses excertos ilhados de histórias dentro da história da personagem principal nos dão a sensação, a levar em conta os dois primeiros capítulos, de que há mais tormento do que ele, de fato, conta. Ainda não são as “fissuras de sensibilidade”, mas sim indícios de que ele, de fato, seleciona o que diz e o que cala, elaborando, dessa forma, o discurso do vencedor.

Parece que Paulo teme o seu ato enunciativo, teme desnudar-se em demasia, interrompendo os relatos sobre os outros com “soluções estilísticas que exprimem mera ligação” (MOURÃO, 2003, p. 62) ou que denotam claramente o interesse em ocultar o drama – “Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir” (RAMOS, 2002, p. 11). O silêncio – o não conseguir ou querer expressar-se –, como sugere Freud (2020, p. 372), pode estar inexoravelmente ligado ao medo de dizer algo desencadeador do sofrimento.

O discurso do vencedor continua nos capítulos seguintes: no quarto, ele adquire as terras de S. Bernardo de Padilha; no sexto, após relatar os desentendimentos com Mendonça sobre os limites das terras de ambos, Honório informa, *en passant*, ter mandado matar o vizinho. No sétimo capítulo, há o contraponto entre o Paulo moderno, poderoso e vencedor e o atrasado, impotente e perdedor seu Ribeiro. Ao demonstrar a queda de seu Ribeiro, é salientada, por conseguinte, a ascensão da personagem principal.

*Se, assim, ao livro competisse apenas representar a obtenção daquelas terras, ele poderia praticamente reduzir-se a esses capítulos.* No entanto, há levíssimas aberturas em relação ao outro, ao mesmo tempo que se edificam certos padrões de comportamento do protagonista nos capítulos de construção dos seus domínios, a serem agravados na fase derrotista do relato.

No desenlace do capítulo quatro, por exemplo, há duas possíveis marcas de enfraquecimento emocional da personagem principal: a primeira é a insistência na repetição de palavras, normalmente ligada a afetos que negariam o desprazer, e a segunda é a própria recusa do sentimento. Vejamos, respectivamente:

*Tinha meios* [Luís Padilha]. Perfeitamente, não andava com a cara para trás. *Tinha meios*. Ia à tribuna da imprensa, reclamar os seus direitos, protestar contra o esbulho. [...] Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. *Não tive remorsos*. (p. 24, grifo nosso).

Nos dois primeiros grifos, aparece um padrão de linguagem: a repetição, que é reforçada nos momentos de descontrole colérico do protagonista como um modo de reafirmar e assegurar que o dito ou pensado é real, não somente uma conjectura<sup>20</sup>. Nesse caso, confirmando que Padilha tinha legalmente a quem recorrer, o protagonista retoma as negociações. No terceiro grifo, declarar não ter remorsos pode, justamente, querer dizer o oposto; isto é, demonstrar que houve reflexão acerca do ato ou ratificar a falta de remorsos embutida na própria ação. Segundo Luís Bueno (2015, p. 609), a destacada negação das emoções de si sobre a desgraça de Padilha, “queira-se ou não”, admite

que o arrependimento é uma possibilidade e que, portanto, as razões do outro podem não ser de todo desprezíveis. Haveria então uma brecha nessa personalidade que se julga e se apresenta diante do leitor como monolítica.

Julgar-se uno não é, obviamente, sê-lo, como pode ser atestado nas diferentes modulações textuais de Paulo. Diante disso e da inflexão vencedora da narrativa do protagonista, parece-nos que o mais importante, levando-se em conta a fulcral e incipiente abertura para o outro, salientada por Luís Bueno, é a mirada de que legitimar o êxito é marcante no processo de estabelecimento do sucesso do protagonista perante o leitor.

Como afirma Sebastião Ignácio (1992, p. 70), cerca de oitenta por cento das frases ativas de Honório são caracterizadas por ele como medidas positivas. Na esteira disso, o trecho, além de poder sugerir que o protagonista encontrou algum tipo de empatia por Padilha, ressalta a sua atividade constante de vangloriar-se das suas conquistas – quiçá com o propósito de diminuir a sua omitida, até aqui, derrota.

Dos desentendimentos com Mendonça e da morte do vizinho, manifestam-se subterraneamente mais três referências emotivo-comportamentais do protagonista: a

---

<sup>20</sup> A repetição também está ligada a “marcas mnêmicas” que “escapam a qualquer possível significação” (MARUCO, 2007, p. 125). No caso de Paulo, repetir pode ser tentar entender o ato pregresso.

sensação persecutória – que, nesse momento da narração, é real, mas que ressoará como delírio nos instantes de paranoia do protagonista – fomentada pelo medo de uma emboscada no enfrentamento com Mendonça, pelo delírio de inferioridade e a sinuosa culpa, encadeados pelo desamparo das filhas de Mendonça depois da morte do pai.

No primeiro caso, encontra-se a constante preocupação com potenciais ataques do pessoal da fazenda vizinha. Desse modo, fazia parte de sua rotina explicar “os pormenores do serviço a Casimiro Lopes. Ele acorava-se na esteira e, apesar de fadiga, ouvia atento. Às vezes Tubarão ladrava lá fora e nós aguçávamos o ouvido”. Somada à sensação auditiva, há a confirmação do medo pela tentativa de enxergar o inimigo: “Uma feita distinguimos passos em redor da casa. Olhei por uma fresta na parede. A escuridão era grande, mas percebi um vulto. E as pisadas continuaram. O cachorro latiu e rosnou.” (p. 28).

No segundo, Paulo, em conversa com o vizinho, na presença das filhas dele, sente que as moças o “achavam maçador” (p. 30). Não deixa de ser interessante, em especial nesse momento de não abertura aos afetos do outro da narrativa – na fase em que, segundo Rui Mourão (2003, p. 68), “o olhar dele [Paulo] se derramava integralmente para fora”, isto é, para a construção da fazenda como bem seu – o incômodo do protagonista face à conjectura de que as filhas do proprietário desgostavam dele. Tal efeito negativo do outro sobre si, até esse instante talvez observado apenas na conclusão do caso de Padilha, amplia-se drasticamente nos momentos de severa introspecção melancólica do narrador. Nesse caso, no entanto, ele aponta para uma nascente compulsão autodepreciativa.

No melancólico protagonista, a “brecha através do qual o outro pode atingi-lo” (BUENO, 2015, p. 611) é absorvida quase sempre no movimento especular de realçar a inferioridade do eu, em um componente social da narrativa em que Paulo, que se enxerga feio e embrutecido, é incapaz de satisfazer, entender e/ou equiparar-se ao outro culto. Assim, a violência, a brutalidade e a cólera são antídotos contra o outro superior, uma espécie de equiparação forçada, que pode ser vista no nojo que sente de Padilha, nos ciúmes de Madalena quando em contato com o outro ilustrado e na inferiorização do ser intelectual<sup>21</sup>. Sobre a relação de Paulo com João Nogueira, por exemplo, há uma descrição, no capítulo nove, que agrupa os seus sentimentos acerca do letrado. Apesar

---

<sup>21</sup> Em todo o romance, Paulo trata de maneira muito diversa, positivamente, no caso, grande parte das personagens desprovidas de educação formal. O exemplo mais relevante é o de Casimiro Lopes, o seu eu abnegado e transigente por quem o protagonista nutre profundo respeito.

de Honório tratá-lo como doutor e considerar algumas de suas ideias corretas, entendia ser superior ao advogado:

Julgava-me superior a ele, embora possuindo menos ciência e menos manha. Até certo ponto parecia que as habilidades dele mereciam desprezo. Mas eram úteis – e havia entre nós muita consideração (p. 45).

A consideração parece advir do caráter utilitário do outro. De resto, ele é reprovável, especialmente devido ao pedantismo (p. 44). O impasse montado entre o outro intelectual e pernicioso e o eu pragmático e, por causa do pragmatismo, vencedor, estende-se, sem muita perturbação, até a retomada da consciência do ciúme de Paulo. Ao inferiorizar reiteradamente o trabalho mental do outro, ele se inferioriza, mostrando uma certa lógica da inveja, em que há a supervalorização do objeto invejado “no qual se supõe conter atributos extraordinários.” (MEZAN, 1986, p. 126). Na situação da personagem principal, o extraordinário é justamente conseguir assimilar Madalena como Padilha que, aos olhos obcecados de Honório, é apto a entendê-la.

No que se refere às filhas de Mendonça, Paulo procura ampará-las num mecanismo sutil de tentativa de atenuar a sua responsabilidade pela orfandade delas. Educadas formalmente na escola, elas, seguindo a óptica do protagonista, no entanto, são incapazes de lidar com os negócios naquele meio. O protagonista diz:

Resolvi abrir o olho para que os vizinhos sem escrúpulos não se apoderassem do que era delas. Mulheres quase nunca se defendem. Pois se qualquer daqueles patifes tentasse prejudicá-las, estava embrulhado comigo. (p. 44).

A despeito da gritante ironia do trecho, uma vez que, antes de tudo, as mulheres deveriam ser defendidas do próprio Paulo Honório, que mandou matar o pai delas, percebe-se a anormal tenacidade com a qual ele quer protegê-las.

De acordo com Melanie Klein (1996, p. 319-320), o mecanismo de reparação está intrinsecamente ligado ao alívio da responsabilidade do sujeito, ainda que ele “negue” – ou omita – “sentir qualquer preocupação”. A remissão da personagem principal, habitualmente vedada ao outro e representada de forma isolada doravante, sugere a responsabilidade sobre o ato funesto – a morte de Mendonça – mesmo que ele

não o tenha cometido diretamente – pois fora Casimiro Lopes, mandado pelo protagonista, que o fez.

No caminho tanto da conquista de S. Bernardo quanto da aquisição de poderes simbólicos e políticos, Paulo, o dínamo ainda não emperrado, na metáfora de Lafetá (2004, p. 87), deve reparar, de modo a satisfazer as estratégias de desculpação do eu, a vida daqueles que, direta ou indiretamente, ele, ou o sistema de elementos novos (LAFETÁ, 2004, p. 81) que figura, arruinou. Honório, então, emprega Padilha e seu Ribeiro, além de cuidar das finanças das filhas de Mendonça. Remediado financeira e psicologicamente, ele pode incluir mais um objetivo que foge da lógica mercantil: o desejo de casar-se que se torna, ao incluir o outro querido, imponderável.

### **3.4 A conquista do outro e a incipiente crise do eu**

O encolhimento dos traços narcísicos de Paulo que, até o oitavo capítulo do romance, apesar de justificativas e titubeios erráticos, lida basicamente com a vontade de si – o fito de sua vida – ocorre de modo tímido, colorido, ainda, quase tão somente pelos próprios desejos que irão desnortear-se à medida que o outro requer um entendimento da sua política de sofrimento. Antonio Candido (2012, p. 35-6) afirma que o impasse se dá porque “uma reeducação afetiva [é] impossível à sua mentalidade, formada e deformada”. Acrescida a essa impossibilidade, Luís Bueno (2015, p. 618) diz que a psicologia do protagonista fora “totalmente invadida” por um outro que não é possível atropelar “como se nada significasse”.

Todavia, se fosse coerente, Honório finalizaria a sua autobiografia no capítulo oitavo, como dissemos, representante do apogeu da fazenda e, por conseguinte, do sucesso concernente ao objetivo de sua existência. Como veremos com mais atenção, a escrita de si, no entanto, é pouco sobre a fazenda e muito sobre a sua tragédia melancólica. Tal tragédia é diferente da tragédia dos gregos voltada “para a retomada de um estado de ordem”, como “um sofrimento necessário para o júbilo” (MENDES, 1998, p. 116); a melancólica é delineada pela falta de sentimento do amanhã e pela aporia do hoje, requisitando o enlaçamento patológico com o passado.

Mas a melancolia está escondida – revertida em mania – não só até o capítulo nove, mas sobretudo até o dezessete. Entre eles, entretanto, germinam sutilmente os indícios da ruína referidos sobretudo nos desentendimentos entre os trabalhadores, no cansaço de Paulo – um certo langor promovido pela sensação de que o fito da vida foi

alcançado – e a vontade de casar-se. A partir desse instante, ele relata com mais pormenores as causas de disforia que anteriormente eram sumarizadas, a começar pela introdução de Madalena no romance.

No início do capítulo nove, de passagem, Paulo encontra “no alpendre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim elogiando umas pernas e uns peitos”, que seriam de Madalena, embora nenhuma das personagens faça essa menção. O assunto Madalena, aliás, parece não ser o principal do capítulo. Ele é retomado como elemento secundário aos afazeres do protagonista e tão somente por intermédio do discurso do outro, seja durante essa primeira conversa, seja no almoço com os amigos, em que eles continuam a falar sobre a mulher. Paulo interfere no diálogo apenas no primeiro momento perguntando, ao acaso: “— De quem são as pernas?” (p. 45)”.

O tópico Madalena, se era lateral no capítulo nove, torna-se inexistente no décimo, cuja personagem principal enfatiza, *a priori*, os obstáculos de comunicação entre Padilha (o intelectual) e Casimiro Lopes (o humilde empregado), constatando a paciência do último, que julga “o mestre-escola uma criatura superior porque usa livros” (p. 54), respeitando o professor. O trecho é curioso pois o protagonista, desejando, nos instantes a vir de remorso, ser Casimiro, acentua o seu fechamento trágico atado à ausência de assimilação dos preceitos do outro; se o desentendimento, na visão de Casimiro, é tratado com serenidade, em Paulo ele é um dos fatores centrais de desagregação do eu. Esse excerto, portanto, não é injustificado no andamento da prosa; longe disso, ele prediz os conflitos latentes da narrativa que, no entanto, já ocorreram na vida do protagonista.

O décimo capítulo é recortado em um período de relaxamento devido ao feriado. Mas, nele, Honório persegue algo com que possa ocupar-se, em vão: “Fechada a serraria, fechado o descaroador. Dia perdido.” (p. 55). Tão somente depois de constatar que o dia, em termos de trabalho, estava perdido, ele resolve ver Margarida. Paulo pediu, no capítulo anterior, que a trouxessem para a fazenda, porque ela o amparara nos tempos de penúria. Embora, durante a cena do reencontro, existam indícios da artificialidade emocional do protagonista, a presença da velha proporciona-lhe uma potência mnemônica – em cotejo com o agora decaído de Margarida – não abarcada durante o seu dia a dia, nem quando ele contara, concisamente, a sua meninice. Daí ecoam “estranhas sementes de moleza e lirismo”, como diz Antonio Candido (2012, p. 39).



O abrandamento ocasionado pelo contato com a finitude de um ente querido – ainda que Margarida continue viva no momento da escrita da autobiografia – é interpretado com ressalvas por Ana Paula Pacheco (2010, p. 73). Segundo a estudiosa, a velha participa da lógica mercantil do protagonista “cuja base é a iniquidade sob a aparente igualdade das somas”; isto é, um tipo de compensação que “escamoteia mais uma vez a injustiça: enquanto a mulher pobre lhe deu pouco porque tinha pouco, criando-o com esforço, ele lhe dá pouco por ser ‘suficiente’”. Ainda assim, abrigar o outro totalmente irrelevante ao seu empreendimento, indo contra a lógica de construção do capital naquele momento, é uma forma de demonstrar um ponto de afeto por meio do amparo material – o único até agora conhecido do protagonista.

Essa brecha de ternura, a embrionária concessão ao outro simbolizada pelo abrigo dado a Margarida e pela compra do seu único item vital, o tacho, alastra-se até o capítulo onze, em que Paulo anuncia a súbita vontade de casar-se, com o intuito de “preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo.” (p. 57). Tal propósito não desponta inadvertidamente, mas sim no decurso de um estímulo causal bastante objetivo. Isto é, aperfeiçoada a fazenda – o fito da sua vida – ele pode concentrar-se em algo com ela não relacionado, o que reverbera na atitude de Paulo de ver Margarida após constatar que não há, naquele dia, mais nada a fazer nas suas terras. Margarida funciona, também, como uma amostra de ligeira porosidade do protagonista, necessária, mas não suficiente, como veremos, para negociar e sustentar as demandas da futura esposa.

A intenção de casar-se, no entanto, é interrompida pelas manifestações coléricas produzidas sobretudo pelas desavenças com os empregados e com o jornalista Costa Brito. Como Abel Barros Baptista (2005, p. 116) afirma, a partir de preceitos aristotélicos, a cólera apresenta papel central na constituição da personalidade do protagonista na presença de algo que o perturba, causando-lhe uma frustração corrosiva e originando um impulso vingativo que “transita desordenadamente de um indivíduo concreto para outro, até ao ponto em que todos os indivíduos disponíveis são alvos da cólera, em momentos diferentes ou ao mesmo tempo”.

Há evidências de que a personalidade de Paulo que, alicerçada em sua formação sociocultural e psicológica sob signos da vitória por intermédio da impetuosidade e da ilegalidade, expõe dificuldades em lidar com as contradições internas decorrentes da frustração, que se configura quando ele busca tratar calma e logicamente, nos termos do refinamento civilizatório, o outro.

A impetuosidade do protagonista no percurso de obtenção da fazenda, pelo contrário, é sistemática, calculada, estando, assim, no entrelugar de um psiquismo que usa a razão – ato da civilização – a fim de agir com brutalidade – ato bárbaro. O entrelaçamento inusitado entre essas características é sintoma do descompasso entre *modus vivendi*, com resquícios do meio de produção escravocrata, e o *modus operandi* econômico, gerando um “influxo externo” (SCHWARZ, 2019, p. 19) capaz de atualizar a economia mas não os costumes relacionados às exigências do mercado da época. Como afirma Ana Paula Pacheco (2010, p. 73), Paulo está adaptado a esse descompasso. Há uma mistura de atos legais e ilegais, do que é ou não aceito na civilização intrínseca ao Estado burguês e capitalista. Assim, ele “sabe fazer negócios”, moderniza a fazenda, faz obras para agradar o governador, consegue favores por meio do suborno, liquida os rivais etc.

O nó torna-se mais intrincado conforme Paulo abre-se para a alteridade que a ele não se subordina. Ele frustra-se à medida que não consegue modular o discurso através do convencimento sensato. Buscando socorro, recorre à cólera (chamando os empregados de “Mal-agradecidos, estúpidos (p. 59)”) o que retroalimenta a frustração de Honório por não estar à altura – ser inferior – de comunicar-se civilizadamente como, a seu ver, Nogueira, Padilha e, sobretudo, Madalena reivindicam. O próprio projeto autobiográfico pode ser entendido, na esteira dessas reflexões, como a tentativa de capturar com calma o drama do conhecimento e da linguagem não apreendidos e, assim, fazer as pazes consigo e mostrar-se intelectualmente capacitado, como Madalena o era.

Paulo, serena e civilizadamente, aliás, narra a paulatina conquista da esposa. Cabe analisar a cena principal do capítulo a fim de perceber a imposição erótica – incalculável anteriormente – no encontro dele com Madalena. Há seis pessoas na cena: Paulo Honório, João Nogueira, Dr. Magalhães, “uma senhora de preto, alta, velha, magra” (mais tarde sabemos que se trata de D. Glória), “outra senhora moça, loura e bonita” (Madalena) e D. Marcela. Eles estão em dois grupos, “os homens separados das mulheres.” (p. 63). O arranjo da situação permite a Paulo observar as moças durante a conversa dos homens.

Acompanhamos a mimetização dos deslocamentos oculares do protagonista. De acordo com eles, Honório compara Madalena e Marcela. Em um momento de suspensão da maçante, tortuosa e desconexa conversa nasce a afeição de Paulo a Madalena. Depreendemos ser o olhar que subjuga a racionalidade do protagonista, expandindo a

possibilidade erótica que não estava na ponderada ideia inicial dele de conceber um herdeiro. Atentemos:

Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis.

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que andava imaginando – *mas agradava-me, com os diabos*. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço. (p. 67, grifo nosso).

Percebemos o espanto de Honório, traído pelo projeto anterior relativo às características que imaginava de uma esposa. Entre o projeto hipotético, fantasioso, porém estudado, e o desejo espontâneo, despertado pelo encontro efetivo com o objeto desejado, ele opta, pois a atração passional domina a razão do cálculo, por Madalena. Não que esse caminho seja totalmente o do imponderável, uma vez que ele já demonstrara interesse na figura de Madalena, mas a apreensão dela *in loco* desmantela a lógica anterior ao encontro. De acordo com Abel Barros Baptista (2005, p. 110), se tal encontro com a futura esposa é reduzido a mero acaso, “as consequências têm a configuração de uma ironia do destino” da qual a “possibilidade do trágico desponta”.

A partir daí, como diz Rui Mourão (2003, p. 75), Madalena torna-se uma “ideia fixa” própria da paixão ou da potencial paixão. Segundo Renato Mezan (1986, p. 32), a paixão causa abalos que aproximam o homem da loucura, transfigurando-o em um ser “incapaz de ver ou escutar com precisão não importa o que seja, quando despropositadamente se apressa para agarrar um objeto ou desfazer-se de um outro: ele torna-se furioso e inapto ao menor raciocínio.”

Entretanto, Paulo ainda conserva certa lucidez perante o que ocorre ao seu redor; porém, torna-se menos atento e mais alheio às conversas sobre política levadas a cabo na cena. Vai à janela, acende o cachimbo, retrai-se indeciso (p. 66), e, finalmente, após a hesitante retirada da casa de Magalhães, flana, pensando em Madalena. Nas palavras dele:

Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela. O acaso não veio e decido procurar João Nogueira, informar-me do nome, posição, família, as particularidades necessárias a quem pretende dar uma cabeçada séria. [...]

Mas tive acanhamento de tocar naquele assunto delicado, receei tornar-me ridículo, imaginei que podia o Nogueira andar também

arrastando a asa para a lourinha e, sentindo uma espécie de despeito, pedi informações minuciosas sobre o processo do Pereira. (p. 69-70).

Paulo nunca, anteriormente, disse andar à toa. Os seus passos eram precisos e exatos, assim como a intenção de procurar o advogado. A retidão dos seus atos, no entanto, altera-se e ele se distancia do objetivo tramado percebendo-se encabulado e temeroso de tocar no assunto pungente, também devido a um, se não ciúme, desconforto no possível olhar desejanste do outro em direção a Madalena. Por fim, redireciona a conversa para um tópico mais familiar.

Contudo, o desvio não se conserva. Os tópicos impertinentes relativos a Madalena são notadamente abandonados. O décimo terceiro capítulo indica a obsessão pela mulher por meio do recorte do trecho que deve referir-se a ela mesmo havendo outras questões indispensáveis à fazenda. Assim, logo na abertura do capítulo, o protagonista revela: “Tornei a encontrar a mocinha loura. Eu voltava da capital, aonde tinha ido por causa do sem-vergonha do Brito.” (p. 70).

Célere, ansioso por falar de Madalena, Paulo comunica rapidamente o entreviro com o Brito. Na prática, a briga serve como preâmbulo explicativo (LAFETÁ, 2004, p. 85) para o encontro com D. Glória (que coloca, mais uma vez, Madalena na história) no trem quando ele retorna ao campo. Da conversa vacilante entre os dois desponta a diferença de modos de vida: enquanto Paulo adora o campo, D. Glória o detesta. A antipatia dela em relação ao campo é sentida como desaforo pelo fazendeiro no momento em que ela diz desconhecer S. Bernardo: “[...] essa ignorância me ofendeu, porque para mim S. Bernardo era o lugar mais importante do mundo.” (p. 74). Após relatar que, mesmo diante de diversas divergências, o protagonista convida D. Glória a visitar S. Bernardo, esclarece como foi composto o capítulo e, quiçá, toda a autobiografia:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. *Reproduzo* o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e extenso que as linhas chochas que aqui estão. [...] *É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas*; o resto é bagaço. (p. 77, grifo nosso).

Se a poética da composição, a princípio, parece ser usada tão somente na escrita desse capítulo, com tal entendimento apoiado nos verbos do pretérito perfeito do indicativo, revelando o término daquelas ações, a alteração dos tempos verbais para o presente do indicativo, destacada no nosso grifo, indica, além de conduzir o enunciado em direção ao ato enunciativo, que esse modo de trabalho composicional pode traspasar toda a escrita.

O processo de seleção equívoca dos acontecimentos, admitindo, sem remorsos, certa manipulação de passagens, coloca toda a narrativa sob suspeita. O método explicitado por Paulo corrobora a nossa hipótese de que há muitos enigmas ocultos na sua busca de não os penetrar, sobretudo, quanto as suas derrotas, a principal delas: a morte de Madalena, intocada desde a menção direta a ela e, também, a indireta ao ouvir o pio da coruja – cujo uso do símbolo é deslindado no capítulo XIX – no segundo capítulo. A fase maníaca de Paulo é marcada pelo acobertamento da existência infeliz de Madalena, focando, ao contrário, nas façanhas do eu, que encolhem conforme a figura da mulher impõe-se na história.

Rui Mourão (2003), Antonio Candido (2012), Abel Barros Baptista (2005) e João Luiz Lafetá (2004) atestam, de diferentes formas, que os sintomas linguísticos da figuração da desordem psíquica, no caso da última citação relacionados ao processo de composição do protagonista, são representados através da interpenetração de tempos verbais, especialmente com a narrativa vertendo para o seu processo de escrita. Estamos, no final do capítulo treze, na incipiência da mudança rítmica da prosa.

Segundo Lafetá (2004, p. 98), “a linguagem seca do enunciado” da narrativa até aqui “cede lugar”, aos poucos, “à lamentação elegíaca do tempo da enunciação, e o ritmo rápido da narrativa é substituído pelos compassos mais lentos de uma reflexão problematizada, difícil e tortuosa”. O início da fase melancólica, ensimesmada, pode ser vista, em reduzido grau, no desnorreamento do protagonista ao não conseguir descrever precisamente a paisagem por onde passou na viagem com D. Glória. Ao final do percurso, contado no capítulo catorze, Paulo é apresentado por D. Glória a sua sobrinha Madalena. Contudo, antes de relatar o acontecimento, ele interrompe o fluxo da narrativa, dizendo: “Hoje isso para mim forma um todo confuso, e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que apareceram às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros que vieram depois.” (p. 78).

Acentua-se, no trecho acima, o pequeno embaraço relativo à ordenação temporal, anteriormente regida precisamente pela cadência da narrativa. É o primeiro

adiantamento dos fatos desse romance de presságios – até agora elaborados pela fixação de características a serem acentuadas na segunda parte. A desordem do eu impele Honório a conceber um capítulo especial para Madalena (sabemos, também, que todo o romance está sob a marca da mulher).

Nele, Honório volta a tomar as rédeas do tempo, lembrando a data precisa em que ele e Madalena encontraram-se na casa do Dr. Magalhães – “— Há um mês.”, retifica o protagonista quando a mulher afirma tê-lo visto “há dias” (p. 80) –, mas não de seu comportamento diante da futura esposa, momento em que se atrapalha e deixa “cair um dos pacotes que ia entregar ao ganhador” (p. 79); embucha, “afobado”, ao compreender a dificuldade no contato com “um senhora que vem da escola normal”, diferente da comunicação rudimentar de que Germana e Rosa careciam. É solidificado, nesse átimo de retraimento e inibição, o motor da paixão como “presença ou imagem de algo” que leva o ser “a reagir, geralmente de improviso.” (LEBRUN, 1986, p. 30). Improviso que, por conseguinte, desestabiliza o rigor racional do protagonista situando-o sob a imperfeição ontológica do ainda controlado, em termos de transmissão da sua vontade ao outro, Eros.

Entretanto, Paulo ainda age pacientemente, em conversas reservadas com Gondim, preparando modos de aproximar-se de Madalena. A espera e o cálculo parecem indissociáveis do seu caráter: na posse de S. Bernardo, ele agiu de forma esperta, aguardando o desespero financeiro de Padilha a fim de tomar-lhe as terras; no caso de Madalena, ele apressa o casamento com argúcia. Como diz Lafetá (2004, p. 87), “É de novo a ação decidida, o gesto oportuno, a rapidez e o conhecimento do instante propício que tornam Paulo Honório vitorioso.”

Todavia, Paulo atrapalha-se constantemente no período de gestação do matrimônio, como é possível perceber quando decide pedir Madalena em casamento:

— O que vou dizer é difícil. Deve compreender... Enfim, para não estarmos com prólogos, arreio a trouxa e falo com o coração na mão.

*Tossi, encalistrado.*

— Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...

*Engasguei-me.* Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida. (p. 88, grifo nosso).

As expressões grifadas, as reticências vacilantes e a malha truncada das frases dão o sentido de insegurança quanto à recepção do discurso dirigido ao outro em apreço. A seriedade e o silêncio da Madalena acrescentam ainda mais insegurança, tornando o protagonista vulnerável perante ela, que detém o controle da decisão final. Compreendendo que os dois talvez não se conhecem o suficiente para se casarem, Madalena diz:

— Nada disso. O que há é que não nos conhecemos.  
 — Ora essa! *Não tenho contado pedaços da minha vida? O que não contei vale pouco.* A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família. (p. 88, grifo nosso).

Na parte grifada há a omissão própria da composição autobiográfica de Paulo Honório. Declarando ter comunicado a ela tão somente o essencial em um relato em que ele diz transmitir, também para o leitor, o fundamental de sua vida (basicamente as suas vitórias, até o momento), havemos de desconfiar de como e o que Paulo contou-lhe acerca de seu percurso – já que isso também não é mostrado nos diálogos. O seu veio porventura dissimulado é agravado quando Madalena revela a sua idade e o protagonista replica: “ — Vinte e sete? Ninguém lhe dá mais de vinte.” (p. 89), como se não lembrasse da conversa entre Padilha, Nogueira e Gondim em que eles debatem se ela está entre os vinte ou trinta anos.

Ademais, a cena traz à tona uma Madalena mais dura, em termos sensíveis, do que Paulo. Enquanto percebemos as hesitações do protagonista, ele, a partir do seu ângulo de visão, mostra-nos uma mulher altamente sensata, não deixando transparecer emoções – no capítulo seguinte em que eles de fato se acertam, ela confessa: “— Para ser franca, não sinto amor.” (p. 93). Se é deveras ressaltado o caráter reificado e reificador de Paulo, sobretudo por Antonio Candido (2012), Luiz Costa Lima (1961) e João Luiz Lafetá (2004), Madalena, embora aponte para o desconhecimento mútuo entre os dois, também coisifica o relacionamento, afirmando: “— O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso.” (p. 89).

Dotar o casamento de incentivos econômicos, numa representação de uma época bastante patriarcal, é justificável na tentativa de uma mulher assegurar-se em termos financeiros, conquanto ela possua, como Madalena, autonomia intelectual e profissional. Como professora, no entanto, a personagem viveria com um salário

irrisório, de acordo com o que Paulo reitera quando a oportunidade é apresentada. Pressionada, ainda que levemente, pelo protagonista e, sobretudo, pelo modo de produção capitalista, ela é convencida a aceitar um trato de risco na esteira do conhecimento fragmentário de ambos. De qualquer modo, nesse momento, Madalena ainda não “se recusa a participar do ‘jogo da reificação’”, na expressão de Ana Paula Pacheco (2010, p. 69).

Paulo interpreta a revelação da ausência de amor – à vista da aceitação da mulher de um casamento favorável em termos financeiros, mas indiferente em termos emocionais – como algo honesto, coerente e racional, muito diferente das afetações fantasiosas do descontrole passional. Diversamente, D. Glória, ao ouvir a confirmação do casamento, começa a chorar (p. 94). Honório não nos informa se de alegria ou tristeza. Sabemos, no entanto, que a lágrima anuncia o sofrimento a vir.

### **3.5 Tempo da angústia melancólica e da derrota**

Segundo Antonio Candido (2012, p. 39), a tragédia de Paulo irrompe devido à sua ligeira permeabilidade; ele aspira autossuficiência, mas as suas “fissuras de sensibilidade” conduzem-no ao entrelugar de abertura ao outro: nem suficientemente aberto o bastante a fim de conseguir receber Madalena, nem conscientemente fechado o bastante a fim de resistir ao Eros. O drama é a inconsciência do fracasso diante do inacessível. A certeza de que algo, algum sentimento, alguma percepção de mundo, é inacessível ocorre tão somente quando ele é enfrentado.

A confrontação, ignorada anteriormente, dá-se na aproximação com o passado – nem mais tão remoto – em relação ao presente, e ao cotejo do outrora com o agora enunciativo, pois nem só é preciso tratar de Madalena, como o é em razão de ela ressoar emocionalmente em Paulo, configurando a marca indelével da derrota melancólica. Segundo Lafetá (2004, p. 92), esse é o momento cuja “linha reta de ação” da personagem enovela-se.

Contudo, no breve capítulo dezessete, que narra a cerimônia e, sem demora, os primeiros atritos entre o casal, há tons fugazes de idílio. Desse modo, o narrador do indispensável, Paulo, descreve o ápice da fazenda e da sua vida, pintando, por conseguinte, com cores potentes e vivazes, o ambiente e o estado de espírito ao redor. Vale a pena notar o fulgor representado no retrato daquele momento do passado:



Estávamos em fim de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma.

Quando viu os arames de iluminação, o telefone, os móveis, vários trastes de metal, que Maria das Dores conservava areados, brilhando, D. Glória confessou que a vida ali era suportável...

— Eu não dizia? (p. 94).

No éden de Paulo, a potência harmoniosa da natureza converge com a modernidade material. No primeiro caso, a natureza é elevada ao seu esplendor; desde as árvores ornamentadas até a magnificência de um riacho, cuja pujança ocasiona o encanto da cascata espumada como que enfeitada artificialmente. Os elementos trazem à tona um sentido de mobilidade, de fluidez da vida. Os itens modernos que figuram o esforço do protagonista acolhem a tia de Madalena. A sua pergunta retórica final a D. Glória enfatiza o sucesso do empreendimento.

Na tradição filosófica, a melancolia é representada pelo demônio do meio-dia. Segundo Jean Starobinski (2014, p. 17), “é a hora em que a luz aparentemente triunfante suscita o assalto de seu contraditor”. No nosso romance, a acentuação paradisíaca do trecho sinaliza o assalto da tristeza através do cotejo entre a felicidade de então e a tristeza do agora. A inflexão jubilosa do excerto dá lugar ao acento plangente da narração ao comparar a cerimônia passada com a paisagem do presente da enunciação. É como se a ação rememorativa oferecesse o ensejo da comparação com a atualidade narrativa decadente, como notamos no excerto seguinte posicionado logo após o final da nossa última citação:

Ofereci-lhe [a D. Glória] um quarto ao lado esquerdo da casa, por detrás do escritório, com janela para o muro da igreja, vermelho. *O muro está hoje esverdeado pelas águas da chuva*, mas naquele tempo era novo e cor de carne crua. (p. 94, grifo nosso).

O grifo configura um rápido desacordo com a formosura mnemônica na indicação do presente decaído. E a felicidade é mesmo muito fugaz. Não há nem um capítulo que separa o casamento idílico do começo dos embates, o que gera um efeito de inevitabilidade dos desacordos, como se na união houvesse a imanência da incompatibilidade. O protagonista começa “a fazer nela [Madalena] algumas descobertas” que o “surpreenderam”, originadas pelas parcas “informações ligeiras” que

obtivera dela (p. 95). O desconhecimento do outro, alertado por Madalena antes do casamento, é finalmente compreendido pelo protagonista, que deve se ajustar à imposição da presença da esposa:

Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numeroso solecismos. *Mudei de rumo*. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. *Engano* (p. 95, grifo nosso).

As desavenças, mesmo através da compreensão de Paulo acerca da necessidade de abertura sensível com Madalena, avolumam-se. Assim, quando ela invade assuntos da fazenda, Honório brada contra a invasão e pede que a mulher se meta com romances e não com questões de S. Bernardo. Ela, após o grito do marido, “empalideceu” (p. 99). No final, Honório decide desviar ele mesmo e Madalena da culpa, atribuindo-a a D. Glória. Entretanto, ele infere o traço negativo da discussão: “Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal. Mas atirei a responsabilidade para D. Glória, que só tinha dito uma palavra.” (p. 100).

Não é possível precisar se a lembrança dos seus momentos de ira, o extravio maníaco da culpa e a desagregação célere do mundo idílico, funcionam singularmente ou coadunados na alteração radical do matiz nuclear da narrativa autobiográfica. De acordo com Rui Mourão (2003, p. 76), o leitor admite, desconhecendo o restante da história, que o desespero elegíaco de Paulo, figurado no capítulo dezenove, envolve a sua revolta inconsequente diante da “revelação do caráter generoso da companheira”.

Contudo, há mais motivos para a irrupção da tristeza, escondida anteriormente. Segundo os passos de nossa investigação, o grau máximo de objetificação da prosa localiza-se do capítulo terceiro ao oitavo, na fase de apropriação das terras de S. Bernardo. Do nono até o décimo sexto, a busca volta-se para a construção de uma família, ligada sobretudo, nas palavras de Honório, à cata de um herdeiro. A alteração do projeto impõe-lhe a relação com o outro em termos de sensibilidade, requisitando-lhe, em consequência, a flexibilização da sua autossuficiência que, de fato, acontece através das “fissuras de sensibilidade”. As mesmas “fissuras”, entretanto, colocam-no num irremediável e aporético entrelugar consistido no não desprezo total por Madalena ao mesmo tempo que o protagonista não consegue envolvê-la em um terreno de sólida assimilação das demandas dela.

O drama da apreensão parcial do outro, indicado nos capítulos anteriores, joga luz sobre o proléptico capítulo dezenove que, em termos de narração— assim como o primeiro, o segundo e o trigésimo sexto —, figura o presente da escritura; isto é, há um salto antecipatório do passado, em que Madalena estava presente, para o agora na ausência da esposa. *Nele, a mania faz-se quase melancolia (uma melancolia angustiante). A narração da vitória transforma-se em relato do fracasso e Madalena, de ente vivo, subsiste fantasmagoricamente pressagiando, de maneira mais forte do que nos dois primeiros capítulos, os acontecimentos da narrativa base do romance.* Quase melancólico, pois ainda percebemos alguma intranquilidade no protagonista traduzida em inclinação para o continuar da escrita. Ao invés da prostração melancólico-niilista do final do romance, Paulo encontra-se, nesse capítulo, perante a angústia, o afeto desestabilizador do sujeito que o leva, de acordo com a dialética do desejo de Lacan (2005, p. 245), ao “registro da verdade”, a dizer o outrora escondido na profunda crise, o que é percebido após o capítulo dezenove.

Como dissemos, própria da fenomenologia de representação mental das personagens de Graciliano, a figuração do descontrole angustiante edifica-se através do descontrole temporal, o que é notado pela boa crítica do romance. De acordo com Lafeté (2004, p. 99), o cotejo severo, e cada vez mais intrusivo, do agora da Madalena ausente com o outrora dela presente, faz notar, imediatamente, “a infiltração dos signos da subjetividade, a irrupção do monólogo interior, o abalo do ponto de vista pseudo-onisciente” do narrador.

Os signos da subjetividade são vigentes no romance desde o seu início e são expressados pela voz e pelo foco narrativo. O que ocorria antes, no entanto, era a tentativa de objetificar o relato, retirar-lhe a emoção, tratá-lo racionalmente como um momento do passado terminado e compreendido. A subjetivação da prosa mostra, ao contrário, que o passado não terminou, nem que muito menos fora compreendido, e que a pseudo-onisciência do protagonista é colocada em xeque por ele mesmo através do seu *mea culpa* indireto. Lembremos que a autodesignação da culpa, embora e devido à sua sinuosidade — como uma tentativa de defesa do eu —, é inerente ao melancólico, levando “o sujeito à construção delirante de sua indignidade moral” (FERRARI, 2006, p. 111) diante da responsabilidade da perda.

Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 468), a atestação da culpa pelo eu, sem a presença do outro ao qual o dano foi causado, é formulada em uma modulação linguística específica: a “da confissão, esse ato de linguagem pelo qual o sujeito toma

sobre si, assume a acusação”. A investida na autorrecriação solitária, ainda seguindo os pensamentos do filósofo francês, pode, “por contraste”, constituir o apreço do faltoso “à experiência do ser-com e, a título da dialética da solidão e da partilha, autoriza a dizer ‘nós’ com toda veracidade”; a solidão, portanto, “é a contrapartida do fato da pluralidade humana” (RICOEUR, 2007, p. 470) e da comunicação recíproca e cúmplice com o outro a quem se pede perdão.

Para que o eu culpado seja absolvido da falta deve haver, portanto, aquele que o absolva, posicionando a ação danosa como passível de ser, se não esquecida, relativizada, contornada para que haja o porvir. Todavia, no caso de Paulo, Madalena não se encontra mais presente como ser que o possa desculpar; ao contrário, ela manifesta-se fantasmagoricamente no psiquismo de um melancólico e serve como instrumento de autoacusação imperdoável. Assim, a culpa permanece *ad aeternum* em sua constante ruminação, “em não poder seguir adiante.” (STAROBINSKI, 2014, p. 60).

As confissões de Paulo, representadas nos momentos de severa introspecção do romance, não são catárticas, não expiam o dolo, mas sim procuram apresentar o acúmulo do sofrimento do eu em uma espécie de processo de autopiedade. Essas obsessivas recriminações a si, “a quintessência sadomasoquista” (STAROBINSKI, 2014, p. 31) do melancólico, constam logo no início do capítulo dezenove:

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

O pretérito perfeito indica o término dos acontecimentos. Assim, sabemos que Madalena não está mais ao lado do marido; no entanto, ainda não conhecemos o seu destino. Percebemos, porém, que Paulo tem algo a ver com a ausência da mulher. Tal ausência é o que leva a escrever. Essa asserção – e a “cadeia de remissões” (BAPTISTA, 2005, p. 111) de Paulo – finalmente conclui os estímulos erráticos ou dissimulados da sua autobiografia, a despeito da sua resistência em reconhecer isso. O livro é sobre Madalena, como vemos no próximo parágrafo: “E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, *se me escapa o retrato moral de minha mulher*, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.” (p. 100, grifo nosso).

Abel Barros Baptista (2005, p. 11) analisa o trecho grifado destacando que ele pode ser interpretado em dois sentidos: o condicional, em que o excerto significaria “na eventualidade de me escapar (então o retrato moral de Madalena seria o propósito último da narrativa)” e o durativo, em que ele significaria que o retrato “me escapa, sempre me escapou e sempre me escapará – e então a impossibilidade prévia desse propósito deixaria a narrativa sem finalidade viável desde o início”.

Nas duas leituras, a busca, seja ela viável ou absurda, conecta-se dramaticamente, para nós, à melancolia de Paulo Honório, sendo, de maneira invariável, perversa para o protagonista. O porquê do ato composicional torna-se uma empresa sádica que sonda a própria consciência moral do protagonista, que, negativada, opera como a própria destruição do eu, a ser concretizada no niilismo derradeiro do romance. Escrever talvez seja a única maneira de sobreviver como se houvesse um plano para cumprir. Nesse plano, no entanto, há a angústia como agente do desassossego, do esforço de exteriorização do desprazer (MEZAN, 2013, p. 306) através da escrita. À vista disso, ele aplica-se a desnudar os seus sentimentos confusos:

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

Em nenhum momento, Paulo havia aludido a longas conversas com a esposa. No entanto, mencionar os bate-papos, como desejo irresistível daquilo que não mais se tem, vai de encontro à poética dos capítulos maníacos ao contar apenas os êxitos. Isso posto, não obstante os diálogos entre os dois, a sua inteligência e representação são impossíveis. Todavia, apesar da falta de entendimento na comunicação do casal, o protagonista captava as palavras da esposa pela sua presença: “Para senti-las [as palavras] melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.” (p. 101).

Mas Madalena, a companheira, existe tão somente no tempo fantasmagórico da lembrança. Na paisagem solitária da escrita, antitética a do quarto em que a esposa estava viva, ele deve narrar o fracasso. A propósito do espaço solitário do ser triste, Jean Starobinski (2014, p. 39) ressalta que

a experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um ambiente hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno.

Aparentemente fora do lugar da escrita, Paulo ouve a natureza. Além dos grilos que cantam, “Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras” (p. 101). Toda essa teia semântica de trevas e alvoroço – reiterada compulsivamente nos capítulos presentificados – furta o controle do tempo fundindo os tempos da presença e da ausência; Paulo delira:

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge ao lado de lá da mesa. Digo baixinho:  
— Madalena!  
A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. (p. 101-2).

A alucinação do protagonista engendra proposições interligadas. A primeira encontra-se na recusa do real e, conseqüentemente, do sofrimento suscitado pelo enfretamento da perda. Relacionada à negação, há a impossibilidade de desligar-se do objeto desaparecido. Ele, então, mesmo estando consciente da perda, projeta, como em uma miragem, pautada em uma estratégia destrutiva do eu patologicamente insistente, as imagens da esposa morta.

A presentificação alucinatória da ausência é registrada por meio da confusão temporal assinalada na persistente reflexão acerca dos acontecimentos do agora e no uso baralhado dos tempos verbais. Dessa maneira, Honório não sabe precisar de que época é o pio da coruja que ouve: “Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo” (p. 102). As questões manifestam-se não obstante Paulo saber que as aves foram extintas por Marciano. Assim, o pio da coruja é a própria definição do fantasma, pois há pio “mesmo sem coruja” (BAPTISTA, 2005, p. 114) e, por analogia simbólica, há Madalena mesmo sem Madalena. Vinculado ao agravamento da desrazão, ele esquece – ou quer esquecer – durante instantes a não existência da esposa:

Se eu *convencesse* Madalena de que ela não tem razão... Se lhe *explicasse* que é necessário vivermos em paz... *Não me entende. Não nos entendemos.* O que *vai acontecer* será muito diferente do que esperamos. Absurdo. (p. 103, grifo nosso).

O uso do pretérito imperfeito do subjuntivo claramente expressa um desejo: o desejo de reverter uma situação irreversível. O aparecimento do presente do indicativo, no entanto, desliza o significado para a negação da irreversibilidade, ainda que incompatível com o significado da mensagem – o total desentendimento um do outro. O futuro do presente, que também é o futuro da história, antecipa a tragédia absurda, embora inominada. No limite, como afirma Abel Barros Baptista (2005, p. 113), o protagonista encontra-se num tempo de fantasmas.

Homologamente ao relógio que parou, Paulo está inerte, como ele mesmo, consciente de sua situação, constata: “Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.” (p. 104). Não que ele seja uma representação do homem de gênio melancólico. Todavia, o seu empenho em demasia autorreflexivo e sádico, imerso na acedia, promove a imobilização do presente mobilizando incessantemente o passado. O infundável regresso ao passado, combinado com uma “culpabilidade quiçá ligada a um assassinato sempre a consumir”, é o que mergulha, nas palavras de Jacques Hassoun (2002, p. 19), o melancólico “numa passividade notável, num luto infinito”, que, em Paulo, engendra, conjuntamente com a inquietação de narrar o trágico, a composição de sua autobiografia, outrora rechaçada.

Bem como os dois primeiros capítulos, pode parecer que o décimo nono foi inserido na autobiografia posteriormente. De fato, ele é assíncrono ao fluxo da história, como dissemos. Entretanto, a assincronicidade é composta tal qual em outros excertos em que Paulo antecipa os episódios da história a fim de, depois, explicitar as suas circunstâncias. O capítulo dezenove, então, adianta o resultado das ações – que culminaram na solidão do protagonista – a serem relatadas a partir do capítulo vinte sob o sentimento da angústia. Neste, o narrador empenha-se em readquirir o controle maníaco da narrativa em mais uma tentativa de negação da dor e da derrota. As marcas inolvidáveis das emoções do capítulo anterior, no entanto, ao mesmo tempo que os enfrentamentos entre marido e mulher tornam-se mais constantes, interditam o domínio de si do protagonista.

Na esteira do desequilíbrio, Paulo frustra-se por não conseguir negociar e gerir as atitudes do outro. Inseguro, a frustração converte-se em cólera, mencionada anteriormente, como um movimento irracional de autodefesa referente àqueles que o fazem se sentir inferior. Contudo, antes do sistemático comportamento colérico, o casal estipula uma trégua no diálogo travado no capítulo vinte. Enquanto Paulo minimiza a briga, afirmando que houve apenas incompreensão entre os dois, Madalena diz que

precisa acostumar-se ao *modus vivendi* da fazenda. O protagonista, após narrar a conversa, diz para o leitor: “Veem que estávamos brandos como duas bananas. *E assim passamos um mês*. Por insistência dela, dei-lhe ocupação.” (p. 106, grifo nosso).

### 3.6 Paranoia: exacerbação da cólera e do ciúme

Os capítulos do tempo paranoico – paranoia que engendra a melancolia final – são ditados pelo ritmo frenético das reflexões de Paulo, figuradas na fenomenologia da consciência própria de Graciliano, que se relacionam especialmente com as perseguições que a personagem imagina sofrer. Honório narra, basicamente, os estímulos da raiva, seja condenando a conduta de Madalena, que ordena a compra de materiais para a escola e critica o método de Padilha, seja notando a falta de ração para os animais, cuja atribuição é de Marciano. Decorrente do último evento, após discutir severamente com o empregado, o protagonista ouve o protesto da esposa: “— É horrível! Bradou Madalena” (p. 109). Paulo não precisa o motivo da reclamação; quando o faz, desvaloriza totalmente a preocupação com o ato, reiterando a pequenez de Marciano. Baseado na insistência de Madalena no assunto, ele mais uma vez perde o controle, finalmente externando o ciúme:

Perdi os estribos:

— Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele? (p. 110).

A questão do ciúme, como mostrado no exame da fortuna crítica da obra, é amiúde investigada. Cabe, antes de trazê-la à tona, buscar compreender o que está implicado nesse estado emocional.

Segundo Sigmund Freud (2019, p. 193, grifo do autor), há três “camadas ou fases do ciúme”. São elas: “1) *competitivo* ou normal; 2) *projetado*; 3) *delirante*”. No segundo caso, ele é irradiado em conformidade com o próprio potencial de infidelidade do enciumado, que projeta no outro aquilo o que ele mesmo pode fazer. Há um esboço dessa camada no ciúme de Honório em relação a Marciano, pois o protagonista manteve relações com a esposa do empregado, perguntando-se, em um momento ulterior de fantasia ciumenta: “O Marciano conheceria as minhas relações com Rosa?” (p. 137).



Entretanto, o aspecto projetado do ciúme envolve apenas Marciano. A emoção de Paulo parece estar mais conectada com a primeira fase no sentido imanente das propriedades antecipadas de perda do outro que ainda está consigo. Nas palavras de Freud (2019, p. 193-4, grifo nosso), o ciúme na primeira camada é

*basicamente composto pelo luto, pela dor da perda do objeto de amor que se crê perdido e pela ofensa narcísica [...]; além disso, por sentimentos hostis contra o rival favorecido e pelo maior ou menor grau de autocrítica, que responsabiliza o Eu pela perda do amor. Esse ciúme, mesmo que o chamemos de normal, não é de forma alguma racional, isto é, oriundo de vínculos atuais, proporcionais às efetivas circunstâncias e inteiramente dominado pelo Eu consciente, pois ele está profundamente arraigado no inconsciente, prolonga as mais antigas moções da afetividade infantil e nasce do complexo de Édipo ou do fraternal do primeiro período sexual.*

A despeito das desregulações pulsionais, que podem ser encontradas apenas num trabalho analítico da pessoa, não da personagem, o nosso grifo indica a relação do ciúme com o medo da perda. Dado que Honório escreve a sua história em um projeto memorialístico, a representação do ciúme no seu texto insinua o luto mal elaborado – a culposa melancolia – no horizonte do porvir da autobiografia, o que pode elucidar o porquê de ele selecionar diversos episódios em que o ciúme irrompe. Ademais, sublinha-se a irracionalidade desse estado emocional em um sujeito maniacamente preciso e os sentimentos hostis contra o rival. Entretanto, o rival é impreciso nos desvios insensatos da personagem principal. O problema de Paulo é que o ciúme é tão disparatado que não há como fixar um oponente; isto é, na sua loucura, todos os homens são potencialmente concorrentes – sobretudo os considerados intelectuais, que conseguiriam entender o mundo de Madalena.

Em uma leitura de chave marxista, a concorrência pode ser vista como meio significativo de revelar a postura reificante do protagonista. Para Antonio Candido (2012, p. 38), a personalidade de Paulo representa, como dissemos, a corporificação de uma paixão patológica, o sentimento de propriedade, de que tudo mais, até o ciúme, não passa de variante. É o sentimento de propriedade – oposto do amor que “unifica e totaliza” – que separa porque permite ao protagonista tomar consciência do medo de perder a esposa nas “relações de concorrência”. Infere-se, assim, que o motivo econômico da aquisição de terras, de domínio do capital, infiltra-se nos meandros

psíquicos da personagem, embora Candido (2012, p. 38), como revelado, diga que não há resultado mecânico entre relações econômicas e modos de pensar.

Entretanto, diz o crítico que, no recorte específico da construção da personagem de Graciliano, o instinto de posse é “uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas” (CANDIDO, 2012, p. 39); ou seja, na dinâmica de edificação do eu do protagonista, há sim uma confusão desnorteante entre objetivos materiais e sentimentais. No campo semântico, depreende-se a correlação entre a conquista de terras e o êxito matrimonial. Ambos transformam-se em objetivos inarredáveis de Paulo, consumados através da negociação entre as partes.

João Luiz Lafetá (2004, p. 89) acentua as relações comerciais, apontadas por Antonio Candido, entre Honório e o objeto do desejo de posse, acrescentando, a fim de explicar a ligação do eu com o outro no romance, a reificação. A consciência reificada é mediada pelo mercado, tendendo

progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade. Todo valor se transforma – ilusoriamente – em valor-de-troca. E toda relação humana se transforma – destruidoramente – numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor.

Compreende-se que a reificação, resultante do desenvolvimento da “forma mercantil em forma de dominação efetiva sobre o conjunto da sociedade”, atingindo a subjetividade humana (LUKÁCS, 2003, p. 197), atua sobre o psiquismo do sujeito. Celso Frederico (2005, p. 435) afirma que Lucien Goldmann aplicou-se, com mais ênfase do que Georg Lukács, em identificar a “correlação entre objetividade e subjetividade, instaurada pela reificação” – entendida como um processo psicológico permanente –, na criação literária. Em termos de causalidade mecânica entre sintomas histórico-sociais e representação literárias, o romance, “como produto do mundo burguês, mantém uma relação de rigorosa homologia com as principais fases da estrutura econômica dessa formação social.” (FREDERICO, 2005, p. 435).

Fredric Jameson (1992, p. 105) também diz que, no “contexto da reificação gradual” das forças históricas no capitalismo moderno, o romanesco, por meio, muitas vezes, da própria contestação do humano reificado, é o principal veículo figurador do indivíduo em crise. Segundo o filósofo norte-americano, a reificação

explica a situação histórica em que a emergência do ego [Eu] ou do sujeito centrado pode ser entendida: a dissolução dos grupos sociais mais antigos, orgânicos ou hierárquicos, a mercantilização universal da força de trabalho dos indivíduos e seu confronto como unidades equivalentes dentro do quadro do mercado, a *anomie* desses novos sujeitos individuais “livres” e isolados, com relação à qual só o desenvolvimento protetor de uma couraça monádica surge como uma espécie de compensação. (JAMESON, 1992, p. 156).

A reificação aparece, portanto, como o grande sentimento totalizador que traça uma equivalência de trocas entre vida mercantil e afetiva, funcionando, assim, como um processo de preservação do eu – na couraça monádica – diante do absurdo da imposição do capitalismo, em si mercantil, na subjetividade do sujeito. Aporeticamente, ele sente-se livre na determinação histórica ao mesmo tempo que se insula.

Desse modo, considerando que uma componente de forças econômicas adentre o mundo interno de Paulo, ele não consegue “compreender a mulher, pois é incapaz de senti-la em sua integridade humana e em sua liberdade, e a considera apenas como mais uma coisa a ser possuída” (LAFETÁ, 2004, p. 91). O motivo central dos atritos, e do drama final das personagens, é “o ciúme, ou o sentimento de posse em relação à mulher”.

Todavia, a relação de contiguidade da força material sobre a emocional não explica por completo o drama de Paulo. Se explicasse, não haveria romance, embora Candido (2012, p. 40) afirme que a violência sobre o outro de Honório é atirada igualmente sobre si por meio das “fissuras de sensibilidade”, o que resulta no “São Bernardo-livro-de-recordações, que assinala a desintegração de sua pujança”. A culpa – para nós melancólica – pode esclarecer a feitura da autobiografia, porém, não elucida como o homem reificado é capaz, dentro do seu limitado sistema sensível, de produzi-la.

A percepção de mundo do protagonista não suprime a carga sensível do exterior; o que há, na realidade, é um homem que deseja fazer parecer para o leitor – nos capítulos da mania – que o que lhe importa é o êxito calculado de sua vida nas instâncias materiais e emocionais, sobretudo através da sumarização de certos eventos e da supressão de outros, que despontam de forma ilhada como impulsos amorosos *a posteriori*, mormente no seu estado de profunda tristeza – as longas conversas com

Madalena, o apreço por figuras como Casimiro Lopes, o cotejo da paisagem entre a S. Bernardo no seu ápice e aquela pós-derrocada da propriedade e do proprietário etc.

Digamos que o sentimento de propriedade, incitado pelo percurso da sua vida agreste, está presente no ciúme, mas não é a sua única fonte. Há, dentro da cadeia emocional do protagonista, o assomo da patente sensação de inferioridade – uma necessidade de provar-se para si, para o outro e para o próprio leitor – que provém da inveja dos atributos do outro, da obsessão maníaca, do desvio da culpa e dos traços paranoicos. E, com o nascimento inusitado da adoração por Madalena, irrompe uma transigência incapaz de abraçá-la, que está ligada à reificação não *in totum* de Paulo. Assim, a melancolia funciona como a tomada de consciência, também levantada subterraneamente pelo ciúme, do sofrimento causado pelo eu ao outro e a si, desvencilhando-se relativamente da reificação por meio da escrita da dor.

Em todo caso, o ciúme representa a impotência de Paulo diante de situações que fogem ao seu controle. Na esteira disso, ele, inepto, age do mesmo modo se comparado aos seus instantes de cólera: através da indiscriminação do objeto causador do ciúme. Se a ira volta-se a todos dentro do seu campo de visão, o ciúme também. Na primeira explosão de ciúme, aliás, a fúria antecede a suspeita. O irrompimento da fúria está muitas vezes coadunado ao surgir do ciúme na cena. O medo raivoso e absurdo de perder a esposa, de acordo Abel Barros Baptista (2005, p. 117), “leva-o a ter ciúmes de todos, incluindo de Padre Silvestre”. O rival, que poderia desestabilizar o casamento, não é totalmente imaginário pois é ele próprio, o que é percebido apenas quando ele imputa a si, indiretamente, a culpa no tempo da narração melancólica.

Antes disso, como afirmamos, a culpa é desviada para o outro. D. Glória, por exemplo, é culpada por afastar – com conversas em voz baixa para que o protagonista não a ouça, como se houvesse uma conspiração contra ele – seu Ribeiro do foco do trabalho. Depois da briga com a tia da esposa, ecoa a expressão utilizada no caso do espancamento de Marciano. Madalena, chorando, interpela o marido, dizendo: “— Por que foi aquela brutalidade?” (p. 113). De modo diverso da resposta ao assombro da esposa após o castigo de Marciano, Paulo modula a explicação do procedimento, informando ao leitor, *en passant*, a razão dessa modulação: a gravidez da esposa: “Madalena estava prenhe, e eu pegava nela como em louça fina. Ultimamente dizia-me coisas desagradáveis, que eu fingia não compreender. Via a barriga crescer-lhe. Uma compensação.” (p. 113).

Não sabemos quais exatamente são as coisas desagradáveis ditas por Madalena. Sabemos, no entanto, que a gravidez da mulher e o consequente nascimento de um herdeiro, presumidamente tão querido e o impulsionador do desejo de casamento, é lembrado, de forma rápida e atrasada – pois infere-se que a gestação havia começado há alguns meses – em uma hora de atrito e como pretexto para a repressão da fúria em potencial. Na realidade, a gravidez da esposa promove tanto a secundarização dos trabalhos na fazenda quanto o descontrole de Paulo. Esses dois dados movem-se conjuntamente porque o tempo de trabalho de Honório é o tempo da precisão. A seguinte citação corrobora o nosso pensamento:

*É verdade que o meu espírito estava completamente afastado da lavoura, mas D. Glória e Madalena já me haviam retardado quase uma hora, e o movimento [o levantar-se] que fiz correspondia a uma necessidade que se tornou clara quando me pus de pé. (p. 115, grifo nosso).*

Todavia, Madalena é peça faltante, em termos de presença física, no capítulo vinte e três, em que atinamos, ao seu final, que o filho do casal nasceu. A partir dessa sugestão, depreendemos que Paulo deixa de narrar diversos meses de sua vida e do desenvolvimento da gestação da esposa. Tais omissões implicam na necessidade de o leitor tentar discernir a origem do desassossego do protagonista.

A sua perturbação é figurada por meio da ampliação mimética dos movimentos de apreensão fenomenológica da mente de Paulo que deambula, aparentemente sem destino, pelas terras de S. Bernardo. Durante o percurso, Honório solta imprecisões incoerentes e desconexas acerca da mulher. As imprecisões são emuladas na própria forma errática de construção do capítulo. Madalena era culpada tanto em relação ao dínamo emperrado, aos problemas na serraria, quanto à magreza dos bois. Na prática, o ato que ronda os pensamentos de Honório, que o faz responsabilizar a esposa acerca de tudo, foi a doação de um vestido de Madalena para Rosa, a esposa de Marciano, com quem o protagonista já teve relações amorosas: “A culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. É verdade que o vestido tinha um rasgão. Mas era disparate” (p. 119). Da discussão que teve com a esposa sobre o vestido, Paulo diz que remoeu “um rancor excessivo.” (p. 119).

A zanga com o presente parece ter a ver com a projeção ciumenta do protagonista ao identificar a intrusão da esposa no ambiente de adultério entre Rosa e

ele. Marciano, nesse caso, é a vítima. Fica mais ou menos claro que o dono de S. Bernardo sente ciúmes pois ele mesmo já se envolveu nas tramas da infidelidade. Todavia, ele toma consciência do tom errático contido nas responsabilizações de Madalena: “Está visto que Madalena não tinha nada com o descaroçador e a serraria, mas naquele momento não refleti nisso: misturei tudo e a minha cólera aumentou. Uma cólera despropositada.” (p. 120).

Decidido a não embaralhar mais as causas dos desgostos, o protagonista, tranquilizado depois resolver demitir o maquinista (p. 121), retorna a casa. O apaziguamento anterior dissolve-se no momento em que ele encontra, no alpendre, Madalena, Padilha, D. Glória e seu Ribeiro conversando. Ao verem Paulo, eles calam-se. O narrador tenta alhear-se daquele diálogo, porém a ele é atraído por efeito do sentido conspiratório que aquela reunião poderia ter:

Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles. *Era possível que a palestra não me interessasse*, mas suspeitei que estivessem falando mal de mim. Provavelmente. [...] Entretidos, animados. Conspiração. *Talvez não fosse nada*. Mas para quem, como eu, andava com a pulga atrás da orelha! Aborrecia. (p. 121, grifo nosso).

No destaque percebemos a suspeição e o tormento do protagonista que, procurando serenar-se, autossabota – no nível consciente da narração – a própria tentativa de não se ver preso numa rede conspiratória. Dessa forma, há traços paranoicos na construção da personalidade de Paulo concentrados em regras superegóicas da melancolia, ostensivamente na fase maníaca; ou seja, achar-se o centro do mundo pertence tanto à mania – no caso de Honório, não dando grande espaço à perspectiva do outro, na edificação de S. Bernardo ou no casamento – quanto à melancolia quando o eu é percebido como o desencadeador dos infortúnios.

A paranoia é concebida pelo desenvolvimento de um pensamento delirante, porém aparentemente lúcido na medida que a história contada pelo paranoico é lógica de acordo com a sua estrutura interna. Assim, os delírios persecutórios, ao negarem o ângulo de visão dos que não apresentam o mesmo ponto de vista, “mantém um conflito com o outro” (DUNKER, 2003, p. 25) baseado em uma rede de alucinações, auditivas ou visuais, que corroboram a imagem do paranoico.

### 3.7 Paranoia e a destruição de si e do outro

A analogia da paranoia com o ciúme parece mais ou menos clara à luz do desejo de acreditar na traição da mulher; um dado que, na realidade, só faz sentido na lógica temerária do eu. Como afirma Freud (2010, p. 80), “que o indivíduo não ame, mas odeie, que não ame esta, mas aquela pessoa, são fatos de percepção interna” correlativos à “paranoia ciumenta na mulher”. Desconsiderando a ênfase de Freud na insânia feminina, a análise atrapalhada da realidade engendra o ciúme em Paulo.

A desordem psíquica do protagonista é claramente vista, porém, no continuamento do capítulo vinte e três; nele, constata-se uma personagem principal interessada em retomar o controle sobre a ira enquanto observa, de longe, aqueles que estavam conversando antes da sua chegada. Paulo Honório tenta desvencilhar-se do delírio persecutório e dos dissabores enfrentados, mas todos a sua volta parecem inimigos.

A cena estabelece a aguda segregação do protagonista em relação aos outros, que supostamente conspiram contra ele; apenas Casimiro Lopes o compreendia. Ademais, ele deseja reinstaurar as memórias da glória ao colocar-se como o único realizador da reconstrução de S. Bernardo, asseverando internamente o seu esforço de revitalização das terras” — Vejam isto. Estão dormindo? Acordem. As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. [...] Pensam que isto nasceu assim sem mais nem menos? (p. 123)”. Ao passo que Honório trabalha bravamente, exausto e com “as pernas bambas” (p. 124), Madalena continua conversando com Padilha e seu Ribeiro continua conversando com D. Glória. Reacende-se, de novo, a ira em direção aos ociosos descansados. Não apenas isso, mas o ressentimento em relação àqueles que devem tudo a Honório é concebido, segundo a sua ótica, mediante a ideia de que eles querem derrubá-lo da posição de poder.

A paranoia ganha contornos ainda mais graves no capítulo vinte e quatro. Nele, Paulo protagoniza mais uma cena de ciúme, motivada pelo que Padilha diz, quando interpelado pelo protagonista, acerca do que o professor e Madalena tanto falam. O ex-proprietário de S. Bernardo, defendendo-se, afirma ser importante para a mulher “ter uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando com palestras amenas e variadas.” (p. 125). Essas palavras de Padilha ressoam em Honório, que as carrega até o episódio principal do capítulo: a descrição do jantar em comemoração aos dois anos de

casados. Cabem algumas palavras sobre esse trecho no sentido de ele apontar dados da realidade socio-política representada no romance.

O bate-papo figura as tendências políticas na acirrada polarização ideológica dos anos de 30; mais do que isso, representa tanto o ponto de vista da esquerda comunista da época a partir de Madalena e Padilha, da direita fascista a partir de Gondim, de um conservadorismo brando, cético e legalista a partir de João Nogueira, e de uma espécie de conservadorismo tacanho através do ângulo de visão de seu Ribeiro, que foi engolido pela modernização do meio de produção. Quase todas as personagens, exceto D. Glória, seu Ribeiro e Paulo Honório, fazem parte de certa elite ilustrada. Aqueles que não fazem parte dela, pouco ou nada falam.

O quadro político-ideológico é colocado em segundo plano pela perspectiva do protagonista. Embora ele já tenha afirmado a aversão ao comunismo, nunca formulou hipóteses ou deteve-se demoradamente na avaliação de preceitos ideológicos; a política, para Honório, resume-se ao que pode impactar os seus negócios. Dessa forma, ele age de acordo com os próprios interesses, independentemente da visada política, assunto estudado por alguns críticos marxistas. Como João Luiz Lafeté (2004) e Ana Paula Pacheco (2010) salientam, Paulo representa os descompassos de uma modernização de cunho capitalista-liberal ao mesmo tempo que emprega formas de lei e trabalho provindos do *modus operandi* que guarda resquícios escravocratas. Entretanto, essa é uma interpretação subtextual plausível do romance, mas que não se encontra na consciência da personagem principal, que afirma: “Ignoro essas coisas [política], naturalmente, mas desejei saber o que Madalena pensava a respeito delas” (p. 132).

Longe disso, como vemos no seguimento da cena do capítulo vinte e quatro, o relevante é a adesão de Madalena às ideias de Padilha, acompanhando as suspeitas levantadas no começo do capítulo. O espanto do protagonista, apesar de ter sido avisado da percepção política da mulher quando os colegas discutiam, no longínquo capítulo nove, as pernas de Madalena, resume-se em um brado ao ouvir a defesa de uma revolução comunista pela esposa: “— Você também é revolucionária? Exclamei com mau modo” (p. 128).

Com o transcorrer da conversa, o espectador-protagonista procura entender de onde emana a invasão de sua “espécie de desconfiança” ao avistar Madalena buscando convencer seu Ribeiro das benesses do comunismo. Por fim, após dois parágrafos que representam, talvez, o tempo de reflexão de Paulo, ele precisa o instante em que nasceu a cisma: “tinha sido naquele mesmo dia, no escritório, enquanto Madalena me entregava



as cartas para assinar” (p. 132); isto é, no átimo em que ele constatou – ou quis constatar – uma mudança nas feições da companheira. O engajamento político da esposa, concomitantemente com a simpatia de Padilha pelo mesmo viés ideológico e os diálogos de Madalena com os empregados, são elementos adicionais que contribuem para sedimentação do *éthos* paranoico do protagonista, que pensa: “Sim senhor! Conluida com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando.” (p. 132).

Assim como no caso da imputação da culpa a Madalena relativa ao “dínamo emperrado”, Honório torna a misturar ingredientes dispersos na composição do sentimento persecutório, baseado no delírio de inferioridade, como Freud (2019, p. 103) denomina a sensação patológica de fraqueza do melancólico. Rui Mourão (2003, p. 80) diz, acerca do enredamento emocional do protagonista, que o

que fere Paulo Honório é o ciúme e ao mesmo tempo não é. Não é simples sentimento de frustração amorosa, mas uma complexidade emocional que procede da suposição de estar sendo traído ao mesmo tempo por Madalena mulher e Madalena inimiga do seu patrimônio, negação de sua verdade.

Estamos investigando justamente esse complexo emocional que é em demasia enigmático se visto como restrito à absorção do processo reificador sobre Paulo Honório. Esse componente econômico da história social é retroalimentado pela construção do sentimento de propriedade; no entanto, o sentimento de propriedade, que a personagem carrega baseada em três características centrais da burguesia nascente, a saber, “ação transformadora, velocidade enérgica, posse total” (LAFETÁ, 2005, p. 81), são destituídos pelos afetos mencionados e pelo ciúme. De acordo com Abel Barros Baptista (2005, p. 119), o ciúme, que domina Paulo Honório,

neutraliza o sentimento de propriedade enquanto causa da ação de Paulo Honório, e isso significa também que o sentimento de propriedade, por seu turno, se mantido na posição que ocupava de início, torná-lo-ia imune ao ciúme e ao desastre que causou. Em suma, o ciúme, na sua marcha destrutiva inexorável, destrói mais do que a propriedade: destrói o próprio sentimento de propriedade. O drama de Paulo Honório começa na impossibilidade de recuperar o “fito na vida” e a noção do que alcançara em nome dele.

Paulo não pode retomar a vida como a representa nos excertos vitoriosos, *pois retomar aquela vida é impossível desde o instante em que ele começa a escrever e entender os seus fracassos* quando há a imposição dramática da melancolia – Madalena sendo o vetor do afeto. A narração dos êxitos parece, também, muito mais uma vontade de reafirmá-los do que a figuração legítima da conquista arrebatadora. Sugere-se que o mal-estar melancólico sempre esteve ali, latente e transformado em mania até o capítulo dezoito; depois, descontrolado, surge a cólera, o ressentimento, a agravação do delírio de inferioridade, a paranoia etc, num processo que o conduz ao niilismo aporético do fim, mesmo ainda vivendo.

A orientação eversiva da narração progride, do capítulo vinte e cinco ao trinta e dois (o do relato do suicídio de Madalena) sob a energia feroz de etapas do agravamento do delírio ciumento. A primeira delas, segundo Baptista (2005, p. 118), é a desconfiança generalizada que penaliza a todos, sobretudo Padilha – não recebendo pagamento por quatro meses como castigo pela imaginária traição – mas também Madalena e o próprio Paulo, que resume a rotina da casa desta forma:

Na casa-grande, que Tubarão e Casimiro Lopes guardavam, a vida era uma tristeza, um aborrecimento. D. Glória passava as tardes debaixo das laranjeiras, empalhando-se com brochuras e folhetins. Madalena bordava e tinha o rosto coberto de sombras. Às vezes as sombras se adelgavam. E findo o trabalho, tudo convidava a gente às conversas moles, aos cochilos, ao embrutecimento. (p. 134).

O cenário desalentador é modulado, ainda, pela inabalável suspeita do protagonista inflacionada nos instantes em que o casal está sozinho, “cada um receando magoar o outro” (p. 135). A suposição de que há algo oculto tensiona a interação entre os dois, marcada pela incomunicabilidade e condensada pela divergência de temas. Enquanto Paulo “narrava o sertão”, “Madalena contava fatos da escola normal” (p. 135). Observação que, *a priori*, parece neutra em termos valorativos, é pintada, adiante, de forma perniciososa, pois a sabedoria da esposa, em suma, rebaixa o protagonista. A princípio ele diz, genericamente, que não gosta “de mulheres sabidas” (p. 135); depois de três curtos parágrafos, entendemos que a generalização serve como preâmbulo para especificação da parceira: “Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros. E eu me retraía, murchava.” (p. 135).

O delírio de inferioridade é bastante claro no encadeamento das sentenças. O protagonista, minimizando os atributos intelectuais de Madalena, rebaixa, no fundo, a si mesmo, por sentir-se repellido pela sabedoria, apesar de não notável, da esposa. Quem poderia compreendê-la, segunda a lógica interna de Honório, são os amigos versados nas letras: o advogado João Nogueira, o professor Padilha e o jornalista Azevedo Gondim. Paulo dedica uma página revendo as atitudes reveladoras da deslealdade dos três homens. Ao fim e ao cabo, a responsabilidade é de Madalena: “Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual” (p. 136), ele se pergunta.

O capítulo inteiro é composto pela representação do ciúme e da perseguição da prova do adultério. Freud (2019, p. 197), aliás, avalia que os paranoicos perseguidos e os ciumentos agem de forma semelhante quando hostilizam o outro com o objetivo de isentar a si mesmos da responsabilidade. No caso de Paulo, a responsabilidade pela tristeza e pela desagregação do casamento. O ciúme delirante, serve, então, para defender o eu. Com tal intenção, Honório investiga até as características físicas do filho esquecido, procurando encontrar semelhanças e diferenças consigo mesmo: “Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem” (p. 137). Ao examinar o filho, o protagonista constata a sua existência em concomitância com a frieza dos outros relativa à criança; assim, “Ninguém se interessava por ele. D. Glória lia. Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando” (p. 137-8).

Compete destacar que, nas páginas paranoicas, Paulo aspira proteger tão somente a si; dessa forma, tudo o que é narrado está envolto naquilo que se molda ao seu desígnio; nessa situação, confirmar as suspeitas do adultério. Se antes ele tentava atestar a conspiração dos outros na construção do seu fracasso, agora, acrescentando mais um elemento ao conluio, empenha-se em fundamentar a traição por intermédio de componentes dispersos entre si, mas que o fazem odiar o outro ou desinteressar-se pelo sofrimento da alteridade. Vemos isso desde o ato vingativo a Padilha, passando pelo rancor relativo às mulheres sábias e aos homens que podem seduzi-las, ao abandono do filho e até a falta de desconforto e a conseguinte ausência de cogitação – devido ao centramento no eu do paranoico – do que provoca os suspiros e o olhar lacrimoso de Madalena.

O único a quem Paulo observa com simpatia é o cangaceiro Casimiro Lopes, que não só cuida da criança como, invejado pelo protagonista, leva uma vida modesta. A

figura do assassino amável é mais bem trabalhada em *Angústia*<sup>22</sup>, por meio da relação quase parental e afetuosa de José Baía – o jagunço que cuida das terras do avô do narrador na infância dele – e Luís da Silva, o protagonista do romance. Enquanto em *Angústia* a rememoração do matador traz à tona os preceitos do passado remoto de Luís, impelindo-o, entre outros elementos, a matar Julião Tavares, em *São Bernardo*, Casimiro, além de evidenciar o anacrônico monopólio da violência de Paulo, opera como duplo do que o protagonista poderia ter sido se, porventura, não desse asas à ambição. Assim, quando Paulo fala de Casimiro, na realidade, está falando basicamente de si.

Ademais, o outro deve sofrer tanto quanto o eu. Assim, ao sentir-se atormentado, Paula deseja que Madalena também sofra. No fim das contas, no entanto, a dor egóica é sempre maior, apesar dos tormentos gerados no outro: “Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos. Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choeram descomposturas e a minha vida se tornou um inferno” (p. 139, grifo nosso). Infernizando Madalena, ele inferniza a si mesmo. O amor torna-se sadicamente ódio. Segundo Freud (2019, p. 49), a transformação de uma pulsão em seu oposto “é observada apenas em um caso: na *conversão do amor em ódio*” normalmente dirigidos para o mesmo objeto. Assim, a coexistência dos afetos “oferece o exemplo mais significativo de uma ambivalência de sentimentos”.

O ódio a Madalena, que também é o ódio a si mesmo, como podemos perceber, leva Paulo a cogitar o ataque físico a mulher – “O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca” (p. 139) – motivado pelo prisma fantasioso da paranoia que destrói todos ao redor, como Abel Barros Baptista (2005, p. 119) destaca. Não há mais marcas do sujeito pretensamente equilibrado – em excesso – da primeira parte do romance. Nesse estado de espírito, encontrar ou não uma prova de que a esposa o trai deságua, de forma invariável, na derrota de Paulo: se ele não encontrar, dará vazão à tomada de consciência do seu caminho errático e voraz; se encontrar, mesmo tendo razão, o casamento desmoronará e a cisão com Madalena será brusca e doída. O problema é que as hipóteses não cancelam uma a outra na mente persecutória e ilógica dele: na condição de tencionar encontrar de forma obstinada a comprovação da traição

---

<sup>22</sup> A canção com que Casimiro Lopes embala o filho de Paulo é a mesma com que José Baía embalava o Luís da Silva menino. Há uma análise aprofundada da relação entre os dois últimos, personagens de *Angústia*, na nossa dissertação de mestrado – *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia* (2017 – especialmente no capítulo “Empenho rememorativo e conflitos inconciliáveis em *Angústia*”, da página 70 a 127.

da esposa, o protagonista supõe, finalmente, sob os efeitos da noite insone, que a acha no momento em que entrevê Madalena escrevendo uma carta que supõe ser endereçada a Azevedo Gondim.

Após intenso bate-boca, ela rasga a carta, deixa o escritório “como um redemoinho” e, ainda no corredor, grita: “— Assassino!” (p. 142). A exclamação ressoa no âmago de Paulo, que a repete mentalmente cinco vezes, em diferentes parágrafos, antes do término do capítulo, mimetizando a permanência do choque trazido pela acusação.

Os trechos posteriores à imputação do crime figuram oscilações entre a tentativa de buscar a sensatez, há muito abandonada pela cólera e pela paranoia, e a certeza de que a perseguição contra si, no caso a traição, é plausível. Essa variação são dois lados da mesma moeda; isto é, fazem parte do complexo paranoico cujo excesso das duas medidas é basilar na ponderação da personagem. As seguintes perguntas direcionadas ao eu têm o poder de produzir ações diametralmente opostas a depender das evidências encontradas: “Haverá estupidez maior que se atormentar um vivente por gosto? Será? Não será? Para que isso? Procurar dissabores! Para quê? Será? Não será?” (p. 150). O “Será? Não será?”, entoado repetidamente no capítulo, e interposto, de modo um tanto enigmático no meio de diferentes perguntas, conecta-se à afirmação de Padilha de que o protagonista conhece, melhor do que ninguém, a sua esposa.

Na esteira do conhecimento, confessando tortuosamente nesse eixo inquisitório o desejo de molestar o outro, Paulo deslinda, de modo mais agudo, o seu não conhecimento relativo à parceira ao perceber que não consegue solucionar a dúvida acerca da traição. Se conhecesse Madalena, solucionaria o caso, o que poderia gerar, na condição de a vida dela ser controlada por ele, dois diferentes modos de haver-se com a cônjuge. Se ela fosse inocente,

dar-lhe-ia uma vida nova como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam, chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, muito atencioso, e chamaria os melhores médicos da capital para curar-lhe a palidez e a magrém. *Consentiria que ela oferecesse roupa às mulheres dos trabalhadores.* (p. 150, grifo nosso).

O vestido de seda dado a Rosa, esposa de Marciano e que motiva o primeiro ciúme de Paulo, ainda envolve os pensamentos do protagonista, agora sob a marca do perdão e da remissão diante da esposa, compostos a partir da irrealidade do futuro do

pretérito. Se houvesse provas de que Madalena não o traía, pouco importariam os presentes dados a outrem, pois o ciúme seria totalmente infundado. O impedimento à intensa atenção que poderia ser concedida à parceira funda-se na dúvida, criada e nutrida pelo delirante Paulo. Se ele conjecturou como agiria com Madalena caso ela fosse inocente, também o faz na hipótese da transgressão:

E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro.

Mas logo me enjoava um pensamento feroz. Que rendia isso? Um crime inútil! Era melhor abandoná-la, deixá-la sofrer. (p. 150).

A ardente crueldade física do primeiro parágrafo dá lugar, no segundo, à crueldade do repúdio desdenhoso. Propenso a solucionar o caso, que o acompanha há meses, e proteger, mesmo que fantasiosamente, o eu, Paulo, a partir do capítulo vinte e nove, vislumbra apenas em resquícios a viabilidade da inocência de Madalena. A realidade, agora, foi quase totalmente reestruturada como lógica interna. Freud (2019, p. 282) afirma que o sujeito paranoico, à cata de fazer sentido, procura “para si percepções que corresponderiam à nova realidade, o que é alcançado fundamentalmente pela via da alucinação”.

A sua realidade, a que deseja acreditar na traição de Madalena, é muito clara para o protagonista, que declara: “— Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente” (p. 151). Reafirmando ao léu, Paulo declara – será que ele já tinha essa consciência no momento dos atos alucinatórios ou a compreendeu por meio da escrita da autobiografia? – que “As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza”, sendo preferível à dúvida que o consumia: “Antes disso do que oscilar de um lado para o outro.” (p. 151).

Diversos acontecimentos tornam-se evidentes no olhar do protagonista diante da reelaboração doentia dos fatos. Assim, D. Glória é “alcoviteira”, o que Honório repete três vezes no mesmo parágrafo. Já Padilha fez um notório favor ao protagonista denunciando a traição da esposa que, de tão lasciva, poderia permitir a aproximação de Padre Silvestre, uma vez que “cavalo amarrado também come” (p. 152). Por último, Paulo nota, ainda, “que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor.” (p. 152).

O protagonista busca, brevemente, repelir a interpretação canhestra relacionada a Madalena, principalmente quanto a sua relação com os caboclos. Entretanto, os olhos de Paulo já são outros, corrompidos e viciados pela vontade sádica de flagelar o outro e a si. Ademais, ele afirma, tomando consciência do desvario: “Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então?” (p. 152). Por último, o protagonista sintetiza o seu estado: “*Creio* que estava quase maluco” (p. 153, grifo nosso). Esse é um momento de lucidez, pois o louco frequentemente não repara na sua loucura, mas sim na dos outros. Eles é que deturpam a realidade. Assim, ver-se louco é indesejável para aquele que delira (LANDA, 1988, p. 426).

O capítulo trinta representa o ápice das alucinações do protagonista, plasmando ciúmes e os delírios persecutórios auditivos. Embora saiba que as ameaças contra ele haviam cessado, Paulo, ao ouvir um som que julga anormal, usa a arma e atira. Quando vê Madalena assustada, perguntando o que havia acontecido, ele diz: “São os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia fica diabo aí estirado.” (p. 154).

Entre uma reprimenda e outra, o marido constata o óbvio sofrimento da esposa e, por conseguinte, a sua responsabilidade nisso: “Madalena chorava como uma fonte. Entristecia-me. Grosseiro, monstruosamente grosseiro” (p. 154). Compungido, ele também encolhia-se “à beira da cama, para evitar o contato dela” (p. 154). Entretanto, ciente de que não havia barulho, ou, se houvesse, seria fruto do “grito da coruja” (p. 155), não consegue dormir, perde a noção das horas e, com ela, a contrição aflora na mescla entre passado e um indício de presente da enunciação. Como sabemos, a perda do controle temporal, conjugada com a tristeza do presente sem Madalena, estimula o autoimputamento melancólico da culpa:

Ah, sim! Ver as horas. Empurrava a porta, atravessava o corredor, entrava na sala de jantar. Sempre era alguma coisa saber as horas. Sentava-me no meu lugar à mesa. No começo das nossas desavenças todas as noites *aqui* me sentava, arengando com Madalena. Tínhamos desperdiçado tantas palavras!  
— Para que serve a gente discutir, explicar-se? Para quê? (p. 156, grifo nosso).

Se todo o excerto é construído no pretérito imperfeito, até oferecendo uma sensação de continuidade espectral com o agora, o advérbio “aqui” refere-se a um lugar do presente, configurando, ao mesmo tempo, o local da presença de Madalena no

passado, quando Paulo Honório discursava longamente, e o espaço da solidão do protagonista em que ele escreve, só, e de onde continua a ouvir o pio da coruja.

O pio da coruja, portanto, transforma-se na iconografia representativa da melancolia ao ecoar o som do ontem no hoje, fictício ou real – no passado ou no presente o pio é incerto e funciona como fonte de delírio e de saudade, respectivamente – nos dois limites temporais, ultrapassando o limiar deles. Ademais, é no mesmo dia da escrita do capítulo trinta e um, quando Paulo requisita de Marciano a matança das corujas, que ele relata o suicídio de Madalena. A ave é o emblema do fatídico, do que não se pode mais remediar, mas que o luto prolongado ainda faz viver evocativamente.

O fatídico toma corpo no capítulo trinta. Nele, o protagonista conta que encontrou, acidentalmente, uma página de uma carta de Madalena. Lendo-a repetida e obsessivamente, deduz que ela é endereçada a um homem, no que não está errado. Em nenhum momento supõe que ela é dirigida a ele próprio. Longe disso, a epístola só poderia ser destinada aos ignóbeis homens letrados: “As suspeitas voaram para cima de João Nogueira, do dr. Magalhães, de Azevedo Gondim, do Silveira da escola normal.” (p. 159-60).

À noite, em seguida à leitura compulsiva do escrito, Paulo não enxergava “mais as letras”. Cego de paixão, como na tradição filosófica platônica em que ela produz a distorção da realidade “em nome de uma vida fantasmática” (PLATÃO, 2014, p. 102), ou seja, de uma vida inventada pela lógica do eu, Paulo anda encolerizado pela fazenda, gritando. Um dos gritos é bastante curioso: “— Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas?” (p. 160).

Paulo retoma o pensamento acerca de Marciano, traído pela mulher exatamente com ele. Há uma lógica de poder na infidelidade: enquanto não há erro no fato de ser cometido adultério do patrão com a mulher do empregado – num fundamento de espécie escravocrata cujo senhor pode deitar-se com as escravas – apenas o vislumbre do contrário é intolerável. Não que Honório seja Marciano, e que este esteja dormindo com Madalena, mas sim que ele não pode, diante da sua autoridade, permitir, para si e para os outros, ser fraco – ou ser visto assim, como o empregado.

Na atmosfera de cólera apaixonada, de ciúme, reverberada pela escuridão lóbrega da sacristia, apenas iluminada debilmente pelas velas, e de desempoderamento atroz do protagonista, a conversa final entre marido e mulher é travada. A narração da cena é interrompida por comentários do protagonista acerca de dois motivos principais: o sentimento de descontrole temporal que abarca todo o diálogo – “Nem sei quanto



tempo estive ali, de pé” (p. 161) – e os reprimidos acessos violentos, que escasseiam até Paulo lamentar-se deles e da postura diante da esposa.

No início da conversa, um pouco antes de o protagonista questionar Madalena acerca da carta, ele descreve-se da seguinte forma: “Ferviam dentro de mim violências desmedidas. As minhas mãos tremiam, agitavam-se em direção a Madalena. Apertei-as para conter os movimentos [...]” (p. 160). Duas páginas adiante, em face da esposa que, em oposição a ele, estava serena, provavelmente devido à melancolia da morte iminente, Honório sufoca mais uma vez a agressão:

Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos.

As minhas mãos contraíam-se, moviam-se para ela, mas agora as contrações eram fracas e espaçadas. (p. 162).

O último período manifesta o desejo decrescente de destruição do outro. A propósito, nesse instante, as vontades dos dois, de Paulo e Madalena, quase sempre dispersas, alinham-se no íntimo de cada um: o marido projeta o assassinato da esposa e a esposa projeta a morte dela mesma. Linhas depois, no entanto, Honório distingue a possibilidade de um mal-entendido – “Pareceu-me que havia ali um equívoco e que, se Madalena quisesse, tudo se esclarecia” (p. 162-3) – após a companheira afirmar que o ciúme estragou tudo; ele, nesse instante, pensa, mas não fala sobre a reconsideração dos atos. E o drama está nesta ação, ou na falta de fazê-la em voz alta: “Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido. Muitas vezes por falta de um grito se perde uma boiada.” (p. 163).

Não há como saber se a boiada já fora perdida antes ou se a perda é cristalizada nesse momento de contrição. A carta de suicídio, no entanto, fora escrita naquele dia, e todas as falas de Madalena estão cercadas pelo ambiente da morte, notada ou veladamente. Primeiramente, ela sugere o falecimento, no que é interrompida por Honório; no entanto, ela reforça a perspectiva da morte retomando o discurso como se fosse um refrão:

— Se eu morrer de repente...

— Que história é essa, mulher? Lembrança fora de propósito.

— Por que não? Quem sabe qual há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente...

— Acabe com isso, criatura. Para que falar nessas coisas?

— Ofereça os meus vestidos à família de mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, Padilha e o Gondim. (p. 164-5).

Finalmente compreendendo a tristeza da mulher, Honório busca arquitetar um porvir melhor para ambos. A fim de remediar a melancolia da esposa, o marido estrutura um futuro justamente para quem é tomado pelo “afeto sem futuro”: a própria melancolia. À visada do amanhã, a qual o protagonista planeja viajar ao Rio de Janeiro e São Paulo para descansar, a mulher reage de forma impassível, tergiversando. Na perspectiva retalhada, oferecida por Paulo, que temos da mulher, depreende-se que, para ela, o futuro é interdito, o que é figurado pelo suicídio.

Conversa findada, Paulo relata que, exausto, dormiu na sacristia. Quando acorda, diz que “O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas.” (p. 167). O relógio parado é o símbolo da dilatação do tempo passado sobre o presente; se, quando havia a perspectiva de futuro, a personagem agia em *continuum* almejando o fito da sua vida, gozando de controle e precisão temporal, como se o tempo externo e a percepção do interno funcionassem homologamente, ao longo da emulação do seu caminho de queda ele é obrigado a prescindir do comando devido às exigências do outro erótico. Quando o outro amoroso morre, coincidentemente o relógio estagna em conjunção com a expectativa do futuro.

Paulo a descobre morta quando, ao chegar em casa, ouve gritos de dentro, entra rapidamente e estaca: “Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca” (p. 168). Paulo nega a tragédia, afirmando que “— A Deus nada é impossível.” (p. 168). Mas, nesse caso, é.

### **3.8 Melancolia e niilismo: o tempo sem amanhã**

O tempo sem amanhã de Paulo, cuja perspectiva do porvir é encerrada, é representado na narrativa pela composição da narração no presente da escrita. Quanto mais frequente mostra-se a superposição do presente estagnado ao passado que o estagnou, mais o olhar para o futuro torna-se ilusório – como no momento em que o protagonista sugere as viagens a Madalena. A ilusão, seja ela narcisista, transferencial, amorosa, histérica etc, está ligada à crença de haver vida no futuro; mas tal crença não está alicerçada no presente empírico do sujeito, que se ludibria a fim de satisfazer as pulsões do eu (FREUD, 2019, p. 37). Assim, o amanhã configura-se como delírio desejante, e tão somente isso.

Todavia, é curioso constatar o quão rapidamente, em termos de ritmo da narrativa, o protagonista, antes consumido fantasiosamente pelos sentimentos persecutórios, incorpora o entendimento de que o futuro, de fato, é uma ilusão, e ele viverá apenas na duração do processo rememorativo e na escrita melancólica do hoje. Na esteira disso, Paulo narra de forma muito sucinta o processo de tomada de consciência do porvir encerrado.

A descrição do enterro da esposa toma cinco linhas. Depois delas, Honório assinala que necessita de alguma distração – dedicando-se “nervosamente a uma derrubada de madeira na mata” (p. 169) – provavelmente com o intuito de não remoer a morte de Madalena. Apesar do esforço enérgico e maníaco do esquecimento, diferentemente daquele da sublimação (também maníaca) através da escrita na primeira metade do romance, cujo tempo-base da narrativa não anunciava a dimensão da dor, o desânimo surge, inabalável: “Mas o entusiasmo esfriou depressa. Aquilo era meio de vida, não era meio de morte” (p. 169).

A pulsão de autodestruição, baseada na ideia de que não há mais fito na vida, desenvolve a percepção, para nós, de que “o melancólico é apresentado como o morto vivo que busca uma segunda morte” (FERRARI, 2006, p. 112). Honório revela a sua rotina letárgica. A citação é longa, porém pertinente:

E pensava em Madalena. *Creio na verdade que a lembrança dela sempre esteve em mim.* O que houve foi que, na atrapalhão dos primeiros dias, confundiu-se com uma chusma de azucrinções diferentes umas das outras. Mas quando essas azucrinções se tornaram apenas um sedimento no meu espírito, veio à superfície. Raramente conseguia agitar-me e dissolvê-la: recompunha-se logo e ficava em suspensão. E os assuntos mais atraentes me traziam enfado e bocejos.

Vivia agora a passear na sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca. Ia ao escritório, olhava os livros com tédio, saía, atravessava os corredores, percorria os quartos, voltava às caminhadas na sala (p. 170, grifo nosso).

*O trecho citado é quase um compêndio das emoções atribuída aos melancólicos: a conexão vigorosa com o outro ausente, uma espécie de culpa pelos momentos de distração da lembrança da esposa, a suspensão da vivência do presente, o langor impossível de remediar mesmo em contato com assuntos outrora envolventes, o espaço solitário como traço de desajuste dos laços sociais e o andar, não mais análogo ao*

*componente motor do trabalho, mas sim correlato ao caminhar despropositado daquele que sofre com a acedia.*

De todas essas manifestações na citação, destaca-se a do grifo, que pode ser compreendida de dois modos: o que limita o raio temporal do advérbio “sempre” ao período encerrado em seguida à morte da esposa e o que concebe o “sempre” como significante temporal que ultrapassa aquela fase, englobando, assim, toda a autobiografia.

Tortuosamente, Paulo talvez confesse que a presença de Madalena, demasiada relevante na segunda parte do romance, mas omitida na primeira, pertence a todo o escrito. A sua supressão, a partir do capítulo três, é elemento da construção da história vitoriosa do protagonista ao mesmo tempo que ele protege o eu da derrota a vir. Por fim, Honório escreve incitado pelo pio da coruja, o emblema da morte de Madalena, mencionado nos dois primeiros capítulos, que, apontando o isolamento do narrador, antecede a indicação do mal-estar. Evocando e amplificando as palavras de Antonio Candido (2012, p. 46), não só o final do romance é repleto de entrelinhas de ecos e premonições, mas todo o romance quando lido retrospectivamente.

A partir da morte da esposa, Paulo começa a tentar satisfazer-se com migalhas de afeto, conversando com Padilha e Gondim. Padilha, no entanto, assim como D. Glória, deixa a fazenda, exilando o protagonista. Nos bate-papos com Gondim, os brados do jornalista deixavam de preencher a mente evasiva de Paulo. Ele divagava: “Eu olhava a torre da igreja. E o meu pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia” (p. 180) onde aconteceu a derradeira conversa com a esposa saudosa. Os caminhos do psiquismo do dono de S. Bernardo, portanto, nem são tão errantes: eles estão fatalmente associados a Madalena. E tudo o mais é insignificante. Em tal atmosfera, ele diz: “Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia os berros de Gondim” (p. 180-81). Essa é basicamente a repetição da descrição do dia em que a esposa morre – que já tinha sido descrita, aliás, no segundo capítulo:

Quando dei acordo de mim, a vela estava apagada e o luar, que eu não tinha visto nascer, entrava pela janela. A porta continuava a ranger, o nordeste atirava para dentro da sacristia folhas secas, que farfalhavam no chão de ladrilhos, brancos e pretos. (p. 167).

A vela apagada, a porta que chiava, o brilho do luar invasivo e o vento nordeste, que espalhava folhas secas no chão, são imagens iterativas de descrição da paisagem. A diferença é que o vento as trazia para a sacristia no dia do falecimento, enquanto ele as trazia para a casa enquanto conversava com os amigos.

O “dínamo emperrado”, usando a feliz expressão de Lafetá, conecta-se ao passado, como vimos, e à produção da fazenda. S. Bernardo recebe menos atenção do proprietário desde o momento em que Madalena torna-se uma ideia fixa, e a paralização cristaliza-se, tornando-se atraso, após a morte dela; assim, o declínio psicológico de Paulo o torna inerte. Diferentemente de seu Ribeiro, por quem Honório nutre simpatia, que foi engolido pelo progresso econômico, jurídico e científico, o protagonista foi devorado pela sua patológica tristeza.

O capítulo trinta e cinco descreve a derrocada financeira de Paulo provocada pelos abalos econômicos acompanhados da Revolução de 30. Após contar brevemente a tentativa de angariar, em vão, crédito nos bancos, ele desiste, “E cruzei os braços” (p. 182), numa atitude atípica do protagonista vigoroso – tanto na modernização anterior da fazenda quanto na procura de pistas da infidelidade da mulher. No mesmo capítulo, além de cruzar os braços, ele encolhe os ombros e contempla “melancolicamente o descaroador e a serraria” (p. 182), obsoletos. Impossibilitado de andar para a frente, ele absorve a derrota e anda mecanicamente, confessando: “E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém.” (p. 183).

Ato contínuo, indiretamente respondendo quem ele procurava, o capítulo trinta e seis, o derradeiro, é iniciado com a lembrança da morte da esposa:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável. Foi aí que surgiu a ideia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu compor esta história. A ideia gorou, o que já declarei. Há cerca de quatro meses, porém, enquanto escrevia a certo sujeito de Minas, recusando um negócio confuso de porcos e gado zebu, ouvi um grito da coruja e sobressaltei-me. (p. 183).

Afinal, Paulo confidencia, sem subterfúgios, o motivo da escrita. Tanto o aniversário de dois anos de morte da esposa<sup>23</sup> quanto o pio da coruja, que simboliza a morte, norteiam a composição da autobiografia. Esse capítulo, assim, retoma, por meio

---

<sup>23</sup> Talvez uma coincidência infrutífera: o aniversário de dois anos do casamento, comemorado com um jantar, é um dos pontos de exacerbação do ciúme difuso de Paulo.

também das informações contidas no processo narrativo, o final do segundo. À vista disso, a criança que chora e o enigmático pio da coruja são elucidados em concomitância com a homologia temporal: parece que o período de ação mental do segundo capítulo, em que ele está sentado na mesa da sala de jantar, fumando cachimbo, bebendo café e olhando “a folhagem da laranjeira que a noite enegrece” (p. 8), se não é o mesmo do trigésimo sexto, representa a continuidade da meditação, como podemos ver no seguinte trecho, agora desse último capítulo: “Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.” (p. 184).

As palavras e as construções sintáticas são praticamente as mesmas; a diferença reside na ação, no capítulo trinta e seis, de desinibir o sofrimento. Se no segundo capítulo ele o faz, contando, a partir do terceiro, os êxitos e omitindo a presença de Madalena, nesse final ele é elegíaco, reprovando, no primeiro momento – em quase cinco páginas – que o seu objetivo de vida, modulado e nutrido pela acumulação de capital e poder, era “uma errada” (p. 186):

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (p. 184).

Mais do que tomar consciência – de modo espantado, o que é representado pela repetição de expressões e palavras e pelo uso iterativo do ponto de exclamação – da reificação infundida em si, culpar o meio de vida é “uma estratégia de desculpação” moral, como diria Paul Ricoeur (2007, p. 482), do “repúdio global em que tudo se mistura” e em que há uma rejeição “em bloco” do exterior (BAPTISTA, 2005, p. 127), o que está atrelado ao pulverizado sentimento de inferioridade, de perseguição e de ciúme do outro, próprios do protagonista.

Ao reverter a culpa para si, no fluxo de pensamentos desse capítulo, observando que, depois de tanto trabalho “nem sequer [...] resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa” (p. 184-5), ele sedimenta o estado exagerado de contrição e de arrependimento ligado à culpa do sujeito melancólico, que vê o eu “desesperadamente ferido” (HASSOUN, 2002, p. 59). Na amargura da tristeza, se ele consegue entrever a reconstituição de S. Bernardo, não consegue divisá-la sem Madalena, como se ela

tivesse feito parte de suas vitórias iniciais e Honório dependesse da força dela para não se sentir tão debilitado:

Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor.

Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. O homem e as mulheres seriam animais tristes. (p. 185).

Assim, o problema é ele e também a falta do outro, que é de responsabilidade, em parte, dele. Ademais, o protagonista parece reunir muitas reclamações feitas contra si, sobretudo acerca do mau cuidado com os empregados e a sua animalização: “Bichos. As criaturas que me serviam eram bichos.” (p. 185). Contudo, se outrora a animalização servia de esteio para a imposição sobre eles, que o auxiliaram nos êxitos naquela terra, agora Paulo, de forma compungida e lembrando-se da situação subalterna dos empregados, deseja voltar a ser a pessoa que era quando arrastava peroba, dizendo: “Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei.” (p. 186). A ideia do que se tornou, e dos valores perpetuados, conjuntamente com a possibilidade absurda – e por isso negada – de reconstrução da fazenda, fornecem à malha textual uma inflexão niilista.

Embora outros filósofos e literatos tenham investigado o advento do niilismo, “o maior profeta e teórico” (PECORARO, 2012, p. 13) do tema é Friedrich Nietzsche (2008, p. 24), que o considera necessário com o objetivo de que se pensasse, na cultura europeia do fim do século XIX, no nascimento de novos valores não mais remontados ao realismo socrático, que depreciava o mundo sensível alavancando o das ideias, e ao cristianismo, “acusado de impor uma moral da renúncia e da submissão e de desvalorizar e mortificar a vida e os seus valores em nome, e na espera, de um ideal transcendente, uma salvação, uma redenção.” (PECORARO, 2012, p. 13).

Em primeiro lugar, o movimento de profunda recusa desses valores é negativo; no entanto, em uma espécie de inflexão dialética, é tão somente por meio da visceral recusa, e conseqüente dissolução do julgamento platônico-cristão, que preceitos totalmente novos podem surgir abrindo “caminho para uma nova concepção do

sensível, da vida, da verdade.” (PECORARO, 2012, p. 15). Nietzsche (2008, p. 36, grifo do autor) denomina a viravolta valorativa de niilismo ativo “como sinal de *poder incrementado do espírito*”. Contudo, a autobiografia de Paulo Honório faz com que não nos interessemos pela via positiva, em que, após a tomada de consciência dos absurdos do mundo, o homem pode reestabelecer-se do vazio entrevendo, assim, o futuro. A analogia admitida no romance é a do niilismo na descrição do movimento negativo no estado psíquico do ser. Primeiramente, o niilismo é declarado quando

procurarmos em todo acontecimento um “sentido” que não há aí: assim, quem procura perde finalmente o ânimo. Nihilismo é então tornar-se consciente do grande e duradouro *desperdício* de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, a falta de oportunidade de recuperar-se de qualquer modo, de ainda repousar sobre alguma coisa [...].

Em segundo lugar, o niilista desprende-se de qualquer crença na totalização, na unidade conectiva com um outro e com algo infinitamente superior a ele, pois, ao fim e ao cabo, “não existe nenhum tal universal!” (NIETZSCHE, 2008, p. 31-2).

O final da narrativa de Honório transmite sentimentos do homem niilista, mormente na descrença total dos valores anteriores de trabalho desumano tanto dele quanto dos empregados. O protagonista afirma haver meios de recuperar a fazenda; no entanto, ela só poderia refazer-se caso ele se sacrificasse mais uma vez em uma empreitada como a que, todavia, o deixou com a “sensibilidade embotada” (p. 184). Ao pensar na reforma das terras, as perguntas surgem e o ânimo de entregar-se ao labor desaparece. O desperdício de força no passado, que derrotou ele próprio e os outros – “cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e maltratar os outros” (p. 184) – se colocado em prática de novo promoveria o mesmo infortúnio. Assim, com os olhos do presente sobre o passado finalizado, ele diz, logo depois de anunciar que estragou a sua vida “estupidamente” (p. 188): “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível começarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível começarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige.” (p. 188).

É importante realçar que o protagonista renuncia aos valores concernentes à edificação do seu fito de vida anteriores a Madalena que, em certo grau, conduziram a vida conjugal. Mas quais são esses valores? Na visão marxista, são os valores de troca, na combinação de princípios burgueses e capitalistas aos hábitos colonialistas, criando



os descompassos histórico-sociais próprios do Brasil de então, como aponta Ana Paula Pacheco (2010), e subjetivados pela estrutura do relato que medeia o sentimento de propriedade, como diz Candido (2012), ou o processo de reificação, notado por Lafetá (2004). Benjamin Abdala Júnior (2017, p. 19) acentua ainda mais o caráter determinista, de que discordamos, engendrado pela homologia entre estrutura econômica e estrutura psíquica:

O desfecho será trágico tanto para Paulo Honório quando para a sua esposa, Madalena. As barreiras do sistema impedem suas realizações humanas. Todos se mostram restritos aos espaços delimitados pelos muros das relações sociais e afeitos à circunscrição de suas próprias solidões.

Se as opções de Paulo relacionadas ao seu desenvolvimento de vida, econômico e afetivo, eram escassas, ele distingue uma delas, aquela em que se comparou em certas ocasiões: a vida humilde de Casimiro Lopes e Marciano:

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. [...] Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém. E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de Ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado. (p. 187).

Obviamente essa é uma projeção romantizada de uma outra existência impossível – pois o tempo passou – construída na profunda rejeição do eu, dos seus preceitos e do arrependimento, preenchido pela culpa do sujeito melancólico que glorifica aquilo mesmo que ele não pode ser. Todavia, há a tomada de consciência de que o seu caminho foi escolhido e não determinado pelas forças histórico-sociais. O entrave na sua vida, aliás, pouco tem a ver com as relações econômicas, por mais que Honório tenha tratado o casamento, no início, como um negócio. A disrupção do negócio dá-se pela via do amor, que, como diz Abel Barros Baptista (2003, p. 127, grifo do autor), “não depende da profissão ou do sentimento de propriedade”; ou seja,

essa força desponta, atua, progride *indiferente* à profissão, à condição social, à propriedade ou ao sentimento de propriedade. Essa força – amor ou destino – suspende e supera a condição material e social de

Paulo Honório, arrastando-o para um drama que seria trágico, se a tragédia tolerasse um herói vilão.

A convicção na intransponível homologia entre forças histórico-sociais, e sua absorção pelo psiquismo, é resultado da crença de alguns críticos nas próprias palavras do protagonista, fruto de estratégias de desculpação que disfarçam a sua responsabilidade. Desse modo, no final do relato, há o entendimento de que a culpa também advém de fora, sobretudo da profissão, como um bode expiatório do protagonista. Todo o mal pulverizado pela profissão resulta fatalmente em um sujeito danificado à mercê dos mecanismos sociais simbolizados pelo ofício. Ele se descreve desprezando-se:

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

*Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.* (p. 190, grifo nosso).

A despeito do grau altíssimo de repulsa de si, típica do melancólico, há também uma inflexão de autopiedade bastante acentuada correlata ao arrependimento. O sentimento estranho de Paulo parece querer contemplar o perdão do outro mais facilmente, uma vez que a culpa não é tão somente dele. Ele busca traçar a equivalência plena entre a sua mentalidade e o meio que a moldou.

Entretanto, nas últimas linhas da autobiografia, o que reaparece, como emblema obsidiante do falecimento de Madalena, é a descrição da paisagem intrinsecamente ligada à cena anterior à morte: “Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.” (p. 191). Da página oito, em que houve essa primeira descrição, até o desfecho da obra, perdura, na mania ilusória e dissimulada ou na melancolia atroz, porém desviante em termos de imputação de culpa, a associação infindável com o outro ausente.

A falta de Madalena urde outras faltas, como a do desamparo do filho, secundarizado ao longo da sua omissão no texto, que aparece, no capítulo final, como figura da autocomiseração do protagonista – “Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria” (p. 191) – e a ausência do sentimento do futuro.

O eu niilista, destruindo os valores do passado, e o eu melancólico, narrando o passado e não deixando que se construam outros valores para que haja um *continuum* existencial, imbricam-se na duração do tempo psicológico do descompassado presente de outrora. Insone, a ele é proibido até mesmo o sono, acessível aos humildes empregados. Invejando-os, Paulo diz: “Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!” (p. 191). O protagonista, nas derradeiras palavras da autobiografia, cisma: “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.” (p. 191).

A falta de sono impede o sonho. A inviabilidade de sonhar coaduna-se à impossibilidade de projetar o amanhã. Segundo Sidarta Ribeiro (2019, p. 29), o eu, “através de funções perceptuais, cognitivas e executivas regradas pelo princípio de realidade, ou seja, limitadas pelos fatos”, interage, no mundo onírico, com o Isso do mundo exterior. Defronte das limitações impostas pelo princípio de realidade, o eu “tenta transformá-las através da ação planejada, capaz de moldar o futuro conforme a experiência pregressa”. Contudo, quando a experiência pregressa enovela-se no infinito luto, não há como traçar o porvir, a menos que ele seja pautado na rememoração, não na ação. À vista disso, a interrupção da composição, à espera de uns momentos de descanso, pode figurar a última satisfação (satisfação sublimatória), por meio da escrita, advinda do passado fantasmagórico.

### 3.9 Síntese melancólica

Nos termos hermenêuticos de Northop Frye (2013), podemos dizer que as principais leituras críticas acerca de *São Bernardo* estão concentradas no modo realístico de representação do mundo. Desde a crítica política de esquerda do decênio 30 até a posterior marxista e mesmo a fenomenológica de Rui Mourão (2003) ou desconsideram, relegam ao segundo plano, ou, até mesmo, agrupam nos indícios de figuração dos dados histórico-sociais os indícios simbólicos da autobiografia de Paulo Honório.

No que tange ao preterimento desse modo, Antonio Candido (2012), por exemplo, sugere a existência de ecos premonitórios dele na narrativa, mas prefere ressaltar – o que obviamente é justificável de acordo com a sua intenção interpretativa – como as suas tensões são engolidas e determinadas pela construção do sentimento de propriedade na personagem principal.

Já Ana Paula Pacheco (2010, p. 79) insiste na imagem do lobisomem para explicar a anacronia da personagem que emprega modos anacrônicos de edificação da sua riqueza. O próprio Honório lança mão de tal figura no capítulo derradeiro, quando, na semiconsciência do seu estado meditativo, encontra-se na condição de derrota representada pelo niilismo. De acordo com a estudiosa, o grau alto de subjetivação irracional que a narrativa toma, figura, fincada no emblema do lobisomem, não apenas a enorme tristeza do homem solitário, mas também como essa solidão é insuportável na condição de perda de poderes do protagonista:

Sem quase ninguém por perto, a verdade de sua fortaleza é um pesadelo até mesmo para ele. *O mundo reificado agora se revela “sobrenatural”*, pois a alma que havia nas coisas [...] não resiste à ausência do capital, que enfeitiçava o que não tem alma, e à ausência das pessoas, transformadas por ele em mercadorias. (PACHECO, 2010, p. 80, grifo da autora).

Assim, a melancolia fantasmagórica de Paulo, e a impressão de que a ele não resta nada, representa “o empreendedor em dia com a modernização conservadora [que] retrocede no espelho a lobisomem”; ou seja, o protagonista é o atraso que paga o preço pelo seu modo de ação, sendo ele agora a vítima das atitudes incongruentes próprias do meio de produção. Dessa forma, o “esclarecimento às avessas” de Honório é “alegorizado no fantasma da coruja e na autoimagem mítico-supersticiosa” que “traz à cena um simulacro de consciência histórica” (PACHECO, 2010, p. 82). O mal-estar da personagem – e as ligações simbólicas com o passado ausente – é sintetizado pelo desaparecimento do domínio sobre si e, sobretudo, sobre os outros, e esclarecido, ironicamente, pela dinâmica que Paulo outrora empregou com o intuito de construir o capital.

Com efeito, ergue-se em Paulo o simulacro de consciência histórica, mas ela está subordinada ao efeito de imputação de culpa do sujeito melancólico; isto é, a consciência histórica só é trazida à baila porque há o desvio do objeto erótico do qual Honório não consegue soltar-se. O objeto erótico não é apenas o desejo de poder – o sentimento de propriedade – mas também a saudade de Madalena. Caso contrário, por que se remontar tanto à esposa, ao que há de incompreensível na sua vida, ao que descontrola o eu? Se o desempoderamento fosse a chave-mestra do romance, Madalena seria omitida quase *in totum* da autobiografia, assim como o filho que, de fruto da esperança, torna-se um dos emblemas da mente retroativa de Paulo. A presença psíquica

da esposa no âmago do protagonista constitui-se mediante a análise do modo simbólico da narrativa; ou seja, daquelas figuras que transcendem o seu significado literal e unívoco.

Há dois símbolos principais, relacionados à compulsão de narrar o passado mortal, deslindados nos capítulos compostos basilarmente no presente da enunciação: o pio da coruja e a paisagem solitária. Ambos motivam a escrita da tristeza, na ilusória mania ou na melancolia. Sobre as corujas, em nenhum momento Paulo entra em contato com as “aves amaldiçoadas” (p. 157); Marciano, sim, é quem o tem, exatamente no capítulo do suicídio de Madalena. Esse capítulo, aliás, elucida tanto a reincidência do pio da coruja quanto a da descrição do panorama de desamparo. Os símbolos funcionam como motivos reminiscentes.

O grito da ave é ouvido, primeiramente, no capítulo anterior à morte da esposa em que Paulo, no ápice da alucinação persecutória, insone, delirava, perdia as horas, caminhava erraticamente pela casa imaginando ameaças e apavorando Madalena. O desaparecimento físico das corujas ocorre quase em sincronia temporal com a morte da esposa. Ouvir o pio das aves, portanto, é não apenas lembrar a companheira como evocar o descontrole psicótico do eu – e arrependê-la dele.

A paisagem solitária é pintada no capítulo trinta quando Paulo acorda após a lúgubre conversa com Madalena na sacristia, onde ele adormeceu. A vela apagada, o luar que entrava pela janela e o vento nordeste que trazia folhas secas conferem o prenúncio da morte, porque esses elementos já haviam sido delineados no segundo capítulo do romance e voltam a ser descritos no último. Assim, os impulsos para a recordação permeiam os capítulos presentificados que cristalizam a percepção, sendo posicionados no começo (um e dois), meio (dezenove) e fim (trinta e seis) da narrativa, de que o passado fantasmático infiltrou-se, de forma indestrutível, no presente. Entretanto, há diferenças entre as inflexões emocionais contidas nos capítulos referentes ao presente da narração.

No primeiro capítulo, sobretudo, Paulo apresenta-se “entusiasmado com o assunto” (RAMOS, 2002, p. 6), que ele não detalha, a ser escrito no livro com a colaboração dos colegas. O ímpeto diminui no momento em que ele ouve o pio da coruja e pensa em Madalena; ato contínuo, desiste da divisão de trabalho e também, por um tempo impossível de precisar, de elaborar a narrativa.

Um novo pio da coruja, anunciado no começo do segundo capítulo, no entanto, ao invés de encolher a vontade de composição, como ocorreu anteriormente, a alarga na

hipótese de ser feita sozinho, até porque, como depreende-se no final do romance, os amigos deixaram de visitá-lo. Entre uma explicação e outra – o porquê de escrever só e o seu fito de vida – interpõe-se a descrição do protagonista insulado, breves lembranças de Madalena e o choro do filho, incentivos últimos que não apenas o fazem escrever, mas o fazem perguntar a razão pela qual escreve. A tal pergunta, responde que não sabe precisar os motivos, apesar dos diversos indícios que apontam para a falecida esposa como força-motriz da elaboração da autobiografia.

A partir do capítulo três, como sabemos, a narrativa retroage para o contar maníaco dos momentos de glória de Paulo; maníaco, no inverso imanente da acedia, pois a ausência de Madalena já fora aludida e quase nada explica satisfatoriamente a omissão do Eros além da sublimação da satisfação na escrita e a tentativa de desviar-se das sombras espectrais. A narrativa do êxito e da exatidão temporal, selecionando as vitórias e resumindo os empecilhos, é o tom mais próximo de que Paulo chega de uma representação direta dos fatos, como Antonio Candido (2012, p. 32) e João Luiz Lafetá (2004, p. 77) defendem haver em quase todo o livro.

Cada capítulo figura um avanço cronológico, bem como a maior proximidade da conquista do fito de vida do protagonista. Eles são construídos pela modulação episódica, sem muitos entrelaçamentos temporais – os entrelaçamentos são mais temáticos – dos eventos. Todavia, o cunho retilíneo da prosa deixa escapar anúncios das características da personagem participativas das suas espécies de patologia.

Além desses anúncios, a retidão na contação do relato, interrompido também pelas pausas de cena, pela interposição de comentários e ponderações metalinguísticas, é suspendida, pela primeira vez, por uma prolepse no final do capítulo treze em que Paulo confessa que os fatos do passado, mais precisamente quando conheceu Madalena, embaralham-se no presente da escrita. O que desarranja a precisão de Paulo é justamente a entrada (agora no núcleo do narrado, não mais nos capítulos presentificados) marcante da companheira na sua vida.

A partir daí, os episódios são estabelecidos de acordo com a presença de Madalena nas cenas figuradas nos capítulos quatorze, quinze e dezesseis. Junto dela, Paulo embaraça-se, afoba-se, engasga e perde a noção do tempo. Ele mesmo nota a dificuldade de comunicar-se com a moça letrada, muito diferentemente de como era com Germana e Rosa. Por fim, eles se casam.

A inflexão idílica do casamento é narrada em dois parágrafos de descrição das belezas da fazenda. Logo ela é substituída pelo cotejo proléptico da S. Bernardo de

outrora com a S. Bernardo de agora, cujo muro encontra-se esverdeado pelas águas da chuva (p. 94). A introdução do discurso do presente da enunciação representa, como percebemos, o breve acesso à melancolia, a ser estendido no capítulo dezenove. Prenunciam o mal-estar do capítulo intermediário, além da fugaz intromissão do presente no passado, as tentativas de intelecção do pensamento da esposa ao abrir-se, efêmera e insuficientemente, aos preceitos dela. A abertura mais parece uma tentativa de distender os conflitos, que não resiste um longo período; oito dias após a cerimônia, então, Paulo dá vazão ao desacordo reprimido que sente quando Madalena envolve-se com o salário de seu Ribeiro.

Imediatamente após a narração do primeiro bate-boca com a esposa, o eixo da narrativa passa para o presente em busca do passado – em busca, sobretudo, do retrato moral da esposa (p. 100) – discordante do tempo anterior cujo presente infiltrava-se no passado. Se o tempo basilar da enunciação parece homólogo àquele dos dois primeiros capítulos, as emoções modificam-se. Enquanto naqueles há o entusiasmo – interrompido pelo pio da coruja – de algo a ser feito, do porvir, no capítulo dezenove não há vestígio de mínimo contentamento e a malha narrativa serve não para desenvolver o futuro, mas para um rememorar forçoso e angustiante; isto é, Paulo sente-se forçado a escrever (p. 100) estimulado pela culpa da qual ele tenta se desviar. A culpabilidade e a angústia, os “dois sintomas maiores do estado melancólico” (STAROBINSKI, 2016, p. 357), estão figuradas nessas páginas.

Tal sadismo de ser impelido por uma força vigorosa a contar aquilo que não se quer, a tomar consciência e elaborar a própria responsabilidade sobre o desaparecimento do faltante, está ligado à melancolia como uma certa traição do eu ao fazê-lo cismar sobre o inquietante. Assim, segundo Walter Benjamin (2016, p. 164), o “persistente alheamento meditativo” do sujeito melancólico o “absorve na contemplação [d]as coisas mortas, para as poder salvar”, o que é metaforizado em *São Bernardo* pela procura do retrato moral da esposa.

A profunda tristeza dessa busca é representada em todos os cantos, tanto no drama interior (o desejo de voltar a conversar com a esposa), na paisagem desoladora e solitária (os grilos que cantam, o barulho dos sapos, o pio da coruja, o rumor do vento, a casa quase deserta), quanto na prostração do protagonista. Os motivos engendram a confusão temporal de Honório, que anuncia o que virá a acontecer na ameaça de violência a Madalena, no rosnado de Tubarão, que denuncia invasores no complexo

persecutório, na morte das corujas e no uso do tempo verbal no futuro do presente, precedido pelo pretérito imperfeito.

A variação temporal – “Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão...” (p. 103) – serve como uma ligação tripartida do tempo com a morte. O futuro do presente narra algo como se aquilo de fato fosse ocorrer depois do salto para o agora do capítulo dezoito – “O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo.” (p. 103). Por fim, a cadeia temporal é subsumida pela deturpação da duração subjetiva, apresentando um sujeito que, ao não conseguir dar corda no relógio nem fazer avançar o tempo exterior, também não o faz com o interior e, não conseguindo mexer-se, (p. 104) equivale-os.

O tempo é aporético no sujeito melancólico justamente devido à impossibilidade da satisfação, de resgate do outro ausente, o que é compreendido por Paulo tão somente no último capítulo. Sob a marca da angústia, Honório, a começar do capítulo vinte e um – o vinte mostra o arrependimento ligeiro do protagonista relacionado ao entrevero no escritório – narra, voltando ao núcleo do passado narrativo, a sua (e da sua razão) paulatina derrocada com destino ao seu insulamento físico e mental na desregulação do eu a partir de uma espécie de lógica interna paranoica.

Do capítulo vinte e um ao vinte e quatro, a narração assume a tonalidade da cólera, motivadora e fruto do ciúme. Parece que o ciúme é uma forma de ativar a ira na sua modulação erótica, conduzindo, ambas, na sua potência conjunta – edificadas pelo complexo de inferioridade – à destruição do eu e do outro. Curioso perceber, na imbricação entre os dois sentimentos, que Paulo, apesar da crise de ciúme e ao sabor da violência irada no capítulo vinte e um, constata o ciúme apenas no capítulo vinte e cinco. Em meio a isso, ele ratifica a sensação persecutória. Assim, não ser o eu é ser inimigo de mim. As desconfianças de Paulo ampliam-se: ele identifica alterações no semblante de Madalena que se misturam entre a infidelidade da mulher e o seu conluio com os outros para derrubá-lo.

Ao aumentar gradativamente a lógica paranoia do eu, ele percebe, com menos precisão, o sofrimento do outro e a total falta de razoabilidade de si. Os fatos mais insignificantes, então, tornam-se motivos de suspeita e brigas. Nelas, o tormento de Madalena é diminuído ou tomado como ofensa a Paulo. Ela, segundo a ótica dele, faz da vida do protagonista um inferno (p. 139) quando o contrário, isto é, Paulo fazer a vida dele próprio e de Madalena um inferno, parece mais legítimo.



No andamento exaltado do ódio egóico de Honório, as consternações da esposa surgem, quase sempre, conforme elas o incomodam. À vista disso, disseminam-se, em extratos curtos, a desolação de Madalena que, entre choros, gritos e “ataques de nervos” (p. 139), paulatinamente encolhe-se na cama, perde peso e afunda-se na tristeza e na pulsão de autodestruição, que ganha mais motivos quando Paulo procura ler um escrito da esposa em que parece haver o endereço de Gondim. Ela recusa-se a mostrar a mensagem, o que gera a briga em que a companheira chama o protagonista de assassino. A ofensa ressoa insistente em Honório.

Em seguida às diversas justificativas para o leitor acerca dos seus atos, com a finalidade de descolar-se da pecha de assassino, o protagonista sente-se mais calmo em relação à esposa. A sua brutalidade, como ele diz, reorienta-se para Padilha. Ao final da conversa com ele, o ciúme retorna alavancado pela asserção do mestre-escola de que o protagonista conhece a mulher que possui.

A partir daí, Paulo dedica-se a pensar alucinadamente sobre a traição, conjecturando provas e o destino de Madalena após a comprovação ou não do adultério. Mas Honório já tomou a decisão de castigá-la, pois ele acredita nos seus delírios – impulsionados pela lógica interna da paranoia. A esposa flerta com padre Silvestre e até mesmo com os trabalhadores do eito. A insânia de Paulo eleva o complexo persecutório – na mistura da cólera com o ciúme – ao mais alto grau no momento em que imagina ouvir os supostos amantes da companheira rondando a casa. A angústia, a incapacidade de tranquilizar-se envolvida na espera do rival e ao som dos gritos das corujas, estimula a insônia que mantém a consciência em ansiosa vigília, focada no tempo interior; o exterior, ao contrário, desfaz-se e a personagem perde o controle sobre as horas. A distorção do tempo exterior significa, para aquele que privilegia a precisão maníaca das ações, a sua perturbação diante do mundo e o atraso do empreendedor, que deve estar atento ao desenvolvimento tecnológico ao perceber que o tempo passa, sendo irresgatável.

Irresgatável, afinal, é Madalena. No capítulo trinta e um, morrem as corujas e a companheira. Capítulo, aliás, em que Paulo quer convencer-se da insignificância da mulher perante a grandiosidade do que construiu. O erro de julgamento é logo deslindado quando ele descobre uma folha avulsa – o vento macabro que lhe traz esse objeto da devastação – contendo uma mensagem cifrada para outro homem. Ele, atormentado e tendo em mãos apenas um pedaço da missiva, não consegue decodificar o significado embutido no papel. A obscuridade da carta o faz orientar a suspeita para os

amigos além de o tornar inferior a eles. Com isso, e também devido ao fato de que o empregado fora traído, ele pensa que os outros – inimigos – equiparam-no a Marciano ou a alguém da estirpe do subordinado: iletrado, ignorante e enganado pela esposa.

Fervendo no protagonista violências desmedidas (p. 160), ele topa com Madalena na sacristia. O vento nordeste sopra e a porta do local bate com fúria: os dois estão confinados no lugar. Enquanto Paulo está furioso, a esposa encontra-se serenamente melancólica, anunciando a sua morte. Honório busca lançar-se ao futuro, planejar férias, mas Madalena desvia-se continuamente para temas e pensamentos tristes. Quando ela retira-se da igreja, ele cai em um sono “embrulhado e penoso” (p. 166). Acorda com a vela apagada e com a entrada da luz da lua pela janela. A porta, metade aberta, deixava entrar folhas secas que o vento nordeste trazia para dentro da sacristia. O relógio, completando a paisagem solitária, havia parado, assim como o coração da esposa, o que Paulo descobre horas depois.

Dos capítulos trinta e dois ao trinta e cinco, é fortalecido o exílio de Honório. Em uma espécie de vácuo existencial, ele, semimorto, caminha pela casa examinando os aposentos assombrados, entra na sacristia, contempla o obsoleto maquinário da fazenda, empurra a porta do escritório desocupado à procura de seu Ribeiro e, por fim, cruza os braços (p. 182). É construído, assim, o sentido melancólico-niilista (e fatalista) de Paulo que pode ser sintetizado por meio do sentido da acedia, em que, como diz Walter Benjamin (2016, p. 144), é retirado “todo o valor às ações, e algo de novo nasceu: um mundo vazio”.

A meditação profunda sobre o mundo vazio ocorre no derradeiro e presentificado capítulo trinta e seis. Há quatro meses (p. 183) sem receber a visita de amigos, Paulo conta que ouviu o pio da coruja e começou a escrever. Entretanto, ele não mais retoma os motivos do passado como fontes – mesmo angustiantes – inspiradoras da composição. A inflexão, ao contrário, é o saldo da derrota final; isto é, de quem é a culpa pela derrota? De acordo com o protagonista, ela centra-se no eu absorto pela profissão que o estragou e o deformou monstruosamente (p. 190).

Lembremos do tom de composição dos capítulos no presente da enunciação: nos dois primeiros, o protagonista mostra-se até entusiasmado com a composição do livro de memórias, embora seja remetido à morte através do pio da coruja, o encorajamento último da escrita; no décimo nono, após relatar as primeiras desavenças do casal anunciadoras, parcialmente, do fim trágico, Paulo parece querer narrar, apesar do sadismo da culpa e da angústia inerentes à elaboração verbal da morte inscrita nesse

capítulo antecipatório, o processo de irradiação do descontrole do eu e das consequências da cisão total com o outro. No trigésimo sexto capítulo, não há mais o que ser contado. Tanto a visão sobre os fantasmas foi esmiuçada quanto não é contemplado nenhum curso em direção ao amanhã.

Dessa forma, os capítulos antecipatórios e presentificados, todos sob indícios melancólicos, mostram o nível de sublimação do sofrimento do protagonista: alto na mania, porém decrescente do início até o capítulo dezoito; baixo a partir do vinte em que Honório revive, de acordo com a representação da fenomenologia da sua mente, o desenvolvimento da loucura, que ainda permite haver o que relatar; e nulo no derradeiro capítulo niilista, em que o ciclo de destruição foi esgotado e ele decide não mais escrever, mas ficar na paisagem solitária, às escuras e exausto, esperando o sono (p. 191).

Averiguamos esses elementos melancólicos do protagonista que o colocam em posição excêntrica e anacrônica em relação ao mundo e associado ao Eros fantasmático. Entre eles há o complexo de inferioridade, a culpa, que rebaixam o eu, e a mania. Dos dois últimos são derivados – derivados, então, em segundo grau da melancolia – a cólera, a inveja, o ciúme e o ressentimento.

No complexo processo afetivo de Paulo há, obviamente, traços sociais além dos ontológicos arrolados, analisados e interpretados. Entre eles ressalta-se, sobretudo, aquele que totaliza, e assim tenta explicar, o complexo ontológico da personagem principal: a reificação. Ela aparece, no entanto, como uma espécie de dado histórico-pessoal do qual Paulo consegue muitas vezes apartar-se, embora por meio do profundo sofrimento melancólico figurado sobretudo nos capítulos presentificados. Portanto, a escrita do protagonista, mesmo e principalmente nos momentos em que culpa a vida agreste e a profissão, configura-se como a libertação das engrenagens da objetificação. A reificação não totaliza nem impõe totalmente um modo de vida inescapável a Honório. Dentro da rede histórica em que ele se enreda, tornar-se o grande opressor descompassado de S. Bernardo é uma alternativa existencial, não um imperativo da História.

O trecho do relato maníaco do protagonista, em que escolhe narrar quase tão somente as vitórias, figura a compensação da reificação, a assertiva categórica que cai por terra na segunda metade do romance. É possível pensar, assim, que a repetição dos êxitos, através do valor de troca, representa o seu processo de autopreservação. Contudo, o que o incita é a marca indelével da morte da esposa, o Eros extinto. Quando

ela aparece, a paixão desestabiliza a personagem principal e a própria determinação histórica do sujeito mecanizado. Da estabilidade enganosa da mania, Paulo passa a expor, a partir do capítulo vinte, o complexo afetivo que destrói a si e ao outro através da representação da fenomenologia da consciência.

Do complexo de inferioridade – indicado levemente nos capítulos vitoriosos – surgem a cólera, o ciúme, a inveja e o ressentimento, combustíveis do desejo inconsciente de autodestruição que arruína, primeiramente, a esposa. Ao tomar consciência das condutas erráticas, Paulo elabora, no cismar melancólico e culposos da escrita – balizados pelos medulares capítulos presentificados envolvidos pelos símbolos da perda – o seu derradeiro anseio de morte atingido no niilismo final da autobiografia. Parar de escrever e de rememorar é o desenlace do último fio que o liga, embora de modo fantasmático, à vida.

#### **4 O AMANUENSE BELMIRO: A BUSCA DO PRAZER NA FANTASIA, A RESISTÊNCIA AO HOJE E A TRISTEZA SOLITÁRIA ANUNCIADA**

A troca de carta entre os amigos Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, para além das confidências íntimas dos camaradas, serve como material pertinente de exame das visões de mundo artísticas dos dois literatos. Em 17 de janeiro de 1936, o poeta envia uma missiva para Cyro dos Anjos censurando os elogios do autor de *Abdias* ao novo livro de poemas de Emílio Moura (infere-se, pela data, que os elogios referem-se ao *Canto da hora amarga*):

Li seu [de Cyro] artigo sobre o vate Emílio e teria muita coisa a dizer sobre ele. Mas... um dia conversaremos. Estou convencido de que o poeta não pode se alhear do espetáculo do mundo e que também ele tem uma missão social a cumprir no momento. É grande a objeção que faço ao livro de Emílio: estar fora do tempo. (ANDRADE, 2012, p. 91).

Se o poeta itabirano, na época, já não acreditava totalmente na literatura bolchevista, ele mantinha a concepção de uma literatura empenhada na solução dos conflitos da época, o que não via na nova obra de Emílio Moura. De fato, os poemas de Emílio procuravam o plano mítico, o verbo divino. Enfim, o comentário é sintomático da equação artístico-ideológica de então, em que o intimismo dos versos ia de encontro aos preceitos valorativos da esquerda, que privilegiava a literatura social.

Em 22 de março de 1937, Cyro dos Anjos (2012, p. 92), ao enviar um exemplar d'*O amanuense Belmiro* para o amigo, alerta-o: “Talvez o livro lhe pareça literário. Se isso acontecer, dir-lhe-ia que, nesse caso, eu é que sou literário e não o livro”. Ora, Cyro sabe que o seu romance causará espécie exatamente por não se vincular aos moldes de forma/conteúdo da literatura de chão social, apreciada por Drummond. Além disso, ele cria, em Belmiro, nem mais nem menos, um sujeito que se quer fora do tempo e de seus conflitos, característica detestada pelo amigo.

Como Luís Bueno (2015, p. 557) destaca, tal sujeito deslocado e sem fibra apresenta como aspecto geral de sua personalidade, tanto na relação com os colegas, na romantização do passado – onde o mundo era edênico –, no tratamento lateral das tensões políticas quanto no amor fabuloso que, se fabuloso, não pode ser, em teoria, perdido (pois nunca existiu), a disposição de evitar divergências.

Mas a vivência assíncrona não gera apenas prazer na distensão dos conflitos. Ao contrário, há muitas modulações do mal-estar em Belmiro – as quais objetivamos interpretar – que constroem o sentimento de falta de futuro, embora, às vezes, o porvir seja hipotetizado pelo discurso de autoproteção do protagonista (mormente por meio de criações imaginárias). Identificamos que o desprazer do amanuense está baseado no sentimento de solidão – proveniente da secundarização do agora, do abandonar e ser abandonado pelos amigos e do gosto extravagante pela fantasia – da separação do sujeito em relação ao vínculo afetivo-social com o outro. O insulamento de Belmiro provoca a necessidade de apaziguá-lo, de encontrar alguma satisfação como forma de preenchimento da ausência, normalmente através da construção fictícia, pelo mito e/ou pela nostalgia.

Para compreender a solidão do protagonista, e outros sentimentos íntimos que participam da sua tristeza, dividimos nossa análise-interpretativa conforme surgem os fios da história, que quase nunca são completos em consonância com a segmentária forma diário. Como é possível inferir a partir do exame da fortuna crítica d’*O amanuense Belmiro*, sobretudo dos estudos de Keila Málaque (2008), na espécie de diário do funcionário público há o trânsito entre gêneros: da crônica para a autobiografia, da autobiografia para a biografia, da biografia para o ensaio etc. Todavia, os dois eixos narrativos principais, “memorial e diário”, ou melhor, diário como suporte que narra o presente e o passado (fictício), aglutinam-se “tomando formas vicárias, falhadas.” (PÉCORA, 2006, p. 237). No mais, a estruturação do relato em forma de diário “cria um hiato entre a ação e seu registro.” (VASCONCELOS, 2000, p. 230). Assim, a análise é balizada de acordo com certo conjunto de entrecos temáticos – a rotina, os dias festivos, os amigos, o passado nostálgico – não mais, como ocorre nos outros dois romances estudados nesta tese, em que seguimos o aparecimento, capítulo por capítulo, dos eventos narrados. Começamos o estudo pelo exame da fortuna crítica do romance a fim de constatar os modos de sua recepção e integrar tais leituras a nossa própria, quando possível

#### **4.1 Breve exame da fortuna crítica d’*O amanuense Belmiro***

Luís Bueno (2015, p. 424), examinando as relações entre sociedade, fazer literário e fazer crítico, interligados sobretudo de 1933 a 1936 – anos do auge da polarização política – afirma haver um redirecionamento das tensões sociais a partir de

1937. Do período de polarização, passou-se, a partir desse ano, com o início do Estado Novo e os gestos ambíguos da política getulista (acenando, ao mesmo tempo, para a esquerda e para a direita) para um estado social de “indefinição”. Ainda assim, a crítica política de primeira hora ainda repercute, mesmo que de modo menos intenso.

Do lado artístico, então, esses embates difusos, alicerçados na esquizofrenia ideológica do governo federal, reduzem a grave necessidade de composição de romances proletários. Em concomitância com a sensação de incerteza, há o esgotamento natural, pautado no uso insistente dos temas estruturados em um marasmo formal, do veio social da nossa prosa. Análogo a esse processo, surgem escritores que desvinculam a sua produção do espírito “político ou ideológico” (BUENO, 2015, p. 488) antes em voga.

Na trilha dos influxos avaliativos da crítica e da sua aversão ao romance social, a partir de 1937 – até entre os estudiosos de esquerda – Ana Paula Brandileone (2010, p. 17) diz que o sucesso de *O amanuense Belmiro*, lançado justamente no ano de 1937, deveu-se a essa saturação do romance social, ecoando como “uma voz dissonante” e bem-vinda no meio literário.

Oscar Mendes (1982, p. 61), em resenha publicada logo após o surgimento da obra de Cyro, afirma: “Não é um livro da moda”. Os romances sociais, portanto, ao contrário, ainda são vistos como os da moda. Apesar de certa inflexão moralizante, da romantização dos algo patéticos problemas fáusticos de Silviano, que inspiram Belmiro, e da tentativa de apreensão da profundidade das personagens secundárias, o texto de Mendes aponta para importantes características a serem sedimentadas no desenvolvimento da fortuna crítica da obra: os “tons de ironia e de poesia”, o ar fantasioso do protagonista, a análise de si, de suas ideias, das ideias do outro e a franca busca de esquivar-se “dos conflitos violentos”.

O jovem Rubem Braga (2010, p. 189), em texto de 1938, comenta o insulamento de Belmiro. Ele não vive em uma cidade, mas sim “ilhado em uma rodinha muito reduzida, e vive ainda mais dentro de si”. A despeito desse aspecto, “as aflições sociais invadem a sua toca e conquistam um lugar no seu drama”. Embora Cyro una, de forma conflituosa, na subjetividade de Belmiro, embates interiores e exteriores, há episódios artificiais, segundo Braga (2010, p. 190), mormente quando o autor procura focar “o amanuense sob a luz de circunstâncias imprevistas”, como na viagem para o Rio de Janeiro e na prisão. Sobre o último evento, Braga aconselha o “autor a fazer uma experiência pessoal na segunda edição” devido à falta de verossimilhança desses

momentos. Cyro também se excederia na descrição das personagens secundárias. Diferentemente de Oscar Mendes, que as vê com brilhantismo, Rubem Braga (2010, p. 191) julga-as muitas vezes maçantes, pois o “livro só é vertical no que se refere ao próprio amanuense. Os outros [personagens] são mais explicados do que sentidos”. Não obstante os defeitos arrolados, o cronista enxerga inflexões machadianas no grau de “finura psicológica e [...] tom da voz do amanuense”. E a crítica procurou localizar as influências relativas ao tom de voz belmiriano.

O poeta português Adolfo Casais Monteiro (2010, p. 192), escrevendo para a *Revista de Portugal* em 1938, diz que a genealogia intelectual de Cyro “vai entroncar nos Constant, Frommentin, nos Amiel”, algo raro nas letras brasileiras. Romances psicológicos como o do escritor mineiro atuam a fim de não dar “aos portugueses a impressão de que a literatura brasileira de hoje se encaminha toda no sentido de que Jorge Amado e Lins do Rego são os mais notáveis representantes”.

Edgard Cavalheiro (2010, p. 195) também valoriza *O amanuense Belmiro* em virtude da diferença entre ele e os romances do Nordeste: esses, monótonos e repetidos, “com as mesmas paisagens, os mesmos ‘climas’, os mesmos problemas”; naquele, ao contrário, quase tudo é “interiorizado” e descrito com “finura admirável”, desde os temas sexuais até a maneira “como a Revolução de 1935 passa pelas suas páginas”.

Wilson Accioli (2010, p. 204) reforça o intimismo do romance, destacando que o “homem é o centro em torno do qual giram as cogitações”, assim como, curiosamente, em Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Portanto, Accioli não elogia a estreia de Cyro desprestigiando o romance social; ao que tudo indica, ele vê introspecção em autores considerados sociais.

Além disso, sobressai, nessa resenha de 1940, considerações acerca da concepção de mundo patética do protagonista – idealizando o passado e a mulher. Belmiro, fantasiosamente exaltado, aproxima-se, como o próprio protagonista apreende em excertos do diário, de Dom Quixote. De acordo com Accioli (2010, p. 201), “os gestos desencontrados do seu pensamento, as suas constantes hesitações, a sua platônica atitude diante do amor, tornam-no o autêntico companheiro de Sanho Pança”. Entretanto, o patético não é acrítico. Nasce dele uma “ironia impiedosa e cruel” que revela tanto o cansaço da vida quanto o fastio com os próprios devaneios imaginativos.

Esses desacordos interiores, suscitadores da zombaria contra si, do recolhimento ao eu e da desconfiança relativa ao mundo exterior, são próprias do mineiro, que é “como o cágado: ao menor sinal de desconfiança recolhe-se à casca” (ACCIOLI, 2010,



p. 203). Outros críticos também indicam os traços mineiros da introspecção lírica de Belmiro. Assim, se “Cyro fraturou o instinto de nacionalidade dominante na ficção brasileira” (BRANDILEONE, 2010, p. 20), ele o fez, ou assim os críticos desejaram inferir, por meio da “mineiridade”, o que seria, em alguma parcela, acreditamos, o prolongamento da observação do homem brasileiro, mas estratificada regionalmente, característica marcante da prosa de 30.

Há, ainda, portanto, mesmo sub-repticiamente, a tentativa de descobrir o que há de nacional, na equação regionalista, até em um romance dito intimista. Para além disso, dentro da configuração da crítica de primeira hora, não se colocou amiúde como problema o estatuto do Belmiro protagonista; isto é, ele é visto com pena pelos críticos, sendo tão somente vítima da solidão que o abraça, não aquele que também a provoca. Todavia, dentro da análise do cerne belmiriano, e um pouco distante da visada de primeira hora sobre a narrativa, a crítica marxista encontrará significativos subtextos histórico-sociais e examinará a personagem principal com o pé atrás.

Pode parecer inusitado – não pelo crítico escolhido, mas pelo ensaio dele – começarmos a discussão acerca das leituras marxistas d’*O amanuense Belmiro* por meio de “Estratégia”, resenha tardia (de 1944) de Antonio Candido que versa sobre a estreia de Cyro. Inusitado, pois Candido (2017, p. 74) aparenta não estar à procura de mostrar, de modo aprofundado – até devido à brevidade da crítica de rodapé – os torneios históricos-sociais motivadores, em maior ou menor grau, do mal de Belmiro, “literato *in erba*, lírico não realizado, solteirão nostálgico”, para o qual o sentimento de inadaptação ao presente, o que “não lhe permite uma existência atual”, levou-o “à solução intelectual” anódina. O neologismo verbal “belmirizar”, para Candido (2017, p. 82), significa (o que ele explica de forma clara no ensaio chamado “Roda de peru”, sobre a novela *A marca*, de Fernando Sabino), opor-se ao “desenvolvimento dialético da personalidade e da sociedade, procurando breçar o vir a ser por meio do prolongamento indefinido das oposições do ser e do não-ser”. Estrategicamente, Cyro teria dado forma à inação intelectual (se é que Belmiro pode ser assim considerado).

O filósofo amanuense sustenta-se entre a atração pelo passado, modulada pelos devaneios, e o infeliz “presente que se insinua” no então (CANDIDO, 2017, p. 75), configurando o drama central da sua psicologia, que, por meio da poetização da infância/juventude e da análise dotada de humor, vai à cata do reestabelecimento do “equilíbrio vital” (CANDIDO, 2017, p. 76). Equilíbrio, no entanto, impossível, uma vez que, no pseudo-poeta, a saudade e a imaginação, levantadas uma pela outra, deformam a

paisagem psíquico-emocional de Vila Caraíbas e também as suas relações em e com Belo Horizonte.

Para além das oscilações temporais, Candido (2017, p. 77) trata da “ordem mais geral das ideias” do romance, comentando os problemas de inteligência da atitude belmiriana pautada na auto-análise excessiva. Tal conduta “subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão” sem “virulência alguma que possa pôr diretamente em xeque a ela, sociedade organizada”. Belmiro representa, portanto, no limite, o tipo de intelectual apreciado pelos mais poderosos, que só deixa os sabedores em paz quando se expandem “nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entra[m] reverente[s] no seu séquito.” (CANDIDO, 2017, p. 78). Mas será mesmo inofensiva, em termos sociais, a literatura de Belmiro? Roberto Schwarz a vê como perniciososa.

Ele publica, em 1964 (data que pode explicar a demanda por uma obra “de esquerda”), o ensaio “Sobre *O amanuense Belmiro*”. Como diz Luís Bueno (2015, p. 570) acerca do texto, “Uma irritação indisfarçada percorre todo o artigo que dedicou ao romance [...]”. Nos parágrafos iniciais do texto, no entanto, Schwarz enfatiza o ritmo extraordinário, célere e desenvolto dos dois primeiros capítulos do romance. A “experiência de leitura”, no entanto, modifica-se a partir da terceira entrada do diário de Belmiro, em que, segundo o crítico (2008, p. 10, grifo do autor), “*surgem problemas*”.

Entendemos que os problemas estão tanto na focalização minuciosa dos dramas de Belmiro quanto na avaliação do estudioso. Se antes a perspectiva estava nos fatos, “que eram simples” e desembaraçados de complicações, agora ele se desloca para a análise introspectiva de “um mundo abstrato de noções, que os transcende [os fatos] e tende a minimizar”. Da alegria, embutida na dicção ligeira da narração, passa-se para uma ainda lépida, porém melancólica, articulação dos sentimentos. Constrói-se, assim, uma prosa derrotista, em que até a ironia “mal se distingue do conformismo simples”; se o riso a anima, anima-a “principalmente à submissão” (SCHWARZ, 2008, p. 11).

Entre a o prazer do chope e a “transposição da plenitude em clave de melancolia, de alegria irreal” de veio memorialístico, há um protagonista-narrador que irradia o conflito social em várias instâncias, mas, sobretudo, no “próprio vocabulário do amanuense, cuja prosa, entretanto, festeja a todos cordial e indistintamente”. Tais características apontam para o “fraternalismo sentimental” homólogo à estrutura social brasileira em que há certa “sensibilidade populista” (SCHWARZ, 2008, p. 12-3).

Dentro desse arranjo sentimental, são várias as interpenetrações contraditórias, chamadas pelo crítico de “mistura belmiriana” (p. 13), no cerne do protagonista – que também representam, depreende-se do ensaio, uma atuação transindividual e extraliterária do brasileiro. Mais do que tudo, o que parece inquietar Roberto Schwarz (2008, p. 16) é a forma pela qual a rede conflitiva do romance leva o protagonista à inércia, a um estado de desassociação com a História. Conforme sua crítica desconfiada dos narradores em primeira pessoa – como nos textos acerca das obras maduras de Machado de Assis – Schwarz (2008, p. 16) assinala que a

prosa culta e ponderada [sintoma do fraternalismo], que deve sua autoridade ao gesto de clareza, confunde falência e sabedoria, conformismo e sensibilidade, imprudência e veracidade, o praticável e o certo, meia-luz e liberdade. A postura de fino desencanto nobilita o obscurantismo, que sequer é voluntarioso ou oportunista, apenas cauteloso e cansado. Nada leva a nada – é este o horror do livro.

O problema é que, diferentemente de Brás Cubas e Bento Santiago, a racionalidade embotada de Belmiro não leva a nada, nem ao ressentimento nem à culpabilidade robusta do outro. Falta energia a Belmiro porque, na sua posição socio-subjetiva, convivem os inconciliáveis: “o democratismo e o privilégio, o racionalismo e o apego à tradição, o impulso confessional, que exige veracidade, e o temor à luz clara” (SCHWARZ, 2008, p. 20). Inserido na incongruência, a melancolia, a inércia *per se*, é a sua salvação, mas o desloca do tempo histórico, o que, da perspectiva de Roberto Schwarz, é bastante grave.

Se simpatizar-se com Belmiro, como a maioria dos estudiosos o fez, traz certo tom de ingenuidade para parte da crítica, que o vê, persuadida pelo bom-mocismo poético do funcionário público, como uma pobre vítima das conjunções histórico-emocionais, tornar deletérios os atributos que desenvolvem a sua densidade psicológica, como Schwarz o faz, não tem a ver com uma análise-interpretativa do texto, mas sim com uma opinião pessoal. Ver nocivamente o conservadorismo de Belmiro – muito diferentemente do modo pelo qual Schwarz percebe a mesma característica em personagens de Machado de Assis – parece um desejo do crítico de que fosse possível assinalar no protagonista, mesmo que negativamente na exegese, algum pensamento não conformista.

Bastante menos polêmico, ou não polêmico de nenhuma forma, é o ensaio do jovem Lafetá (2004) chamado “À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O*

*amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos”, publicado primeiramente em 1970. Distintivamente de Schwarz, que intenta apontar a mediação entre a construção psicológica de Belmiro e a assincronia histórico-temporal desse tipo de sujeito, Lafetá (2004, p. 31) investiga as manifestações do romantismo da desilusão (termo lukacsiano) nas páginas do *amanuense* através, sobretudo, do desarranjo temporal – em relação ao tempo exterior – da emoção do protagonista, que o impede de agir no presente da situação.

O romantismo da desilusão, na tipologia da forma romanesca proposta por Georg Lukács (2019, p. 118) em *A teoria do romance*, refere-se a narrativas cuja relação entre alma e mundo edifica-se mediante

uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto.

Esse descompasso entre a sedimentação da crença na autonomia da realidade interior e aquela vinculada à realidade exterior que – embora tente ser desconsiderada pela personagem problemática – constitui-se como força impertinente a insular o ser-de-papel na passividade, na “tendência de esquivar-se de luta e conflitos externos”. Ao fim e ao cabo, a orientação introspectiva da personagem está ligada, dialeticamente, ao fato de o próprio exterior “ser plenamente atomizado ou amorfo, em todo caso vazio de todo o sentido.” (LUKÁCS, 2010, p. 119).

Por meio dessas hipóteses teóricas, Lafetá (2004, p. 28) não procura encontrar o subtexto social nos conflitos antitéticos do âmago de Belmiro, mas sim analisar o romance com o intuito de demonstrar como ele pode ser lido como uma manifestação, embora não absoluta, de uma tipologia da forma romanesca que é, em si, histórica e social. O crítico indica que os indícios estruturais e de conteúdo corroboram a visada de que a obra é embebida pela categoria romanesca em questão, pois ela “repousa principalmente no conflito constante que decorre da interioridade do funcionário em choque com o mundo convencional”.

O principal indício – o exemplar “valor mediador”, segundo Lafetá (2004, p. 35) – que separa Belmiro da realidade objetiva, e o insula na subjetiva, é o mito Arabela. Ele representa a interioridade fabulista do narrador ao negar a existência concreta de

Carmélia ou frustrar-se no momento que de fato percebe a existência concreta da moça, a partir de quem o mito é erigido. Assim, “a interferência de Arabela, ao afastar a possibilidade do amor real, degrada a busca do amanuense.” (LAFETÁ, 2004, p. 25).

Como veremos, no entanto, a despeito de Lafetá atribuir a inadequação à ordem temporal do discurso e às formas pretéritas, valorativas no presente da personagem, a sensação de não pertencimento do protagonista é e não é temporal: é temporal, de fato, na gramática, mas não o é, ou é em menor grau, na mensagem; isto é, a sua dissensão está ligada ao desejo de um estado de coisas que não se encontrava no passado nem no presente. Parte do seu embate está fora do tempo porque ele é um devaneador, um criador de situações que fazem sentido dentro apenas da sua lógica.

Todavia, Fernando Gil (1999, p. 40), na esteira das reflexões de Candido (2017), Schwarz (2008) e Lafetá (2004), reputa aos torneios temporais a inatividade do amanuense. O estudioso presume que *O amanuense Belmiro*, bem como *Angústia* e *Os ratos*, de Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, respectivamente, faz parte do que ele denomina romance da urbanização, em que uma voz, “ao falar de si e do mundo, articula um entrecruzamento temporal entre passado rural e presente urbano, cuja resultante é a nulificação de qualquer horizonte de expectativa existencial e social”. A partir desses embates de tempo, e o que eles carregam, é arquitetado o sentido da falta de futuro.

Nas circunstâncias existenciais de Belmiro, o seu problema central – a inércia – arranja-se na harmonização dos conflitos mediante tanto a lyricização do passado quanto a percepção de que os acontecimentos cotidianos do presente, muitas vezes diminuídos pelo protagonista, não os empurra adiante. A inadequação dele é uma espécie de inadequação imprecisa e não vigorosa o suficiente; assim, ela “não transborda na busca e na investigação de qualquer coisa que possa mudar o rumo de sua vida.” (GIL, 1999, p. 54). Sem a verve polêmica de Schwarz, Fernando Gil (1999, p. 59) conclui, ressoando as palavras do outro crítico, que, ao contrário da visão de Belmiro sobre si de que nele há divergências graves, os desacordos são brandos e insuficientes para uma revolta no sentido de uma construção do vir-a-ser. O “Belmiro patético de Vila Caraíbas”, então, “não é diferente do Belmiro sofisticado de Belo Horizonte, nem aquele se contrapõe a este”.

Sandra Vasconcelos (2000, p. 228) assinala, no ensaio “Um burocrata lírico (sobre *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos)”, que, embora o conflito histórico-genealógico de Belmiro não “seja explicitado claramente”, ele “transforma o conjunto

da narrativa” no sentido de que as formas de vida do passado adentram a psicologia da personagem principal. Esse aspecto de representação está conjugado com duas ideias de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil: o fenômeno brasileiro dos homens de ideias avessos ao presente histórico e a cordialidade do brasileiro*<sup>24</sup>, notada em Belmiro. Associada à interpretação dessas manifestações histórico-sociais, a estudiosa não ignora a importância da forma diário, que cria uma cisão entre os eventos e os seus registros nas páginas pessoais.

John Gledson (2003, p. 210), em “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*”, reafirma a harmonização dos embates por meio do humor e do congraçamento. Ademais, o crítico britânico destaca que, por trás da inação, da falta de transformação, do alheamento social do protagonista funcionário público, que deve sentir culpa por ser, “com probabilidade, um parasita, tendo conseguido seu emprego da maneira habitual, graças a um favor ou por influências” (GLEDSON, 2003, p. 228), há a incapacidade de Belmiro, e de Luís da Silva, de urdir o futuro “possível ou imaginado”. Altamente vinculado à crítica social, Gledson (2003, p. 227) afirma que o estudo dessa imobilidade – que chamamos de melancolia, nos casos de Paulo Honório e Belmiro – dos protagonistas pode ser feito, instrumentalmente, através de pensamentos de “Bergson, Freud e Keyserling”, mas o fundamento do mal-estar é social:

As causas reais são sociais, e intelectuais até o ponto em que eventos e ideias causavam uma consciência crescente da realidade social. A história intelectual da década de 1930 apoia essa convicção. As obras de Freyre e Buarque de Holanda, entre outros, mostraram uma preocupação histórica cada vez mais analítica com a herança colonial e em especial com a sociedade rural. Os romances mostram a quase impossibilidade de romper com esse mesmo passado.

Não só mostram a quase impossibilidade, como os romancistas o fazem de modo proposital: “todas essas obras representam intencionalmente um estado bastante comum entre os membros da elite cultural e científica, e outros, em especial na geração nascida por volta da virada do século XX.” (GLEDSON, 2003, p. 227).

Direta ou indiretamente, Gledson ressoa os pressupostos jamesonianos de que as exegeses não dialéticas são laterais e, o que de fato importa, é a apreensão do teor

---

<sup>24</sup> Desde os papéis usados na escrita do diário de Belmiro, que provêm da Seção do Fomento Animal, do uso que o protagonista faz de Carolino, subordinado ao amanuense no trabalho e na vida pessoal, até o modo como ele se safava rapidamente da cadeia, através da intervenção pessoal do senador Furquim, amigo de Glicério, é notório como tanto Belmiro quanto a rede social que o envolve pouco distinguem o espaço pessoal e o impessoal, característica do homem cordial.

histórico-social dos livros. O seu torneio retórico, avaliando as questões brasileiras, é grande, como visto. Pensamos que não é porque os grandes livros de história social da época, não baseados em literatura, aliás, examinassem, de diferentes vieses, o nosso passado colonial que ele, de fato, deveria fazer parte do conteúdo romanesco – como o pensamento de Gledson permite a nós inferir.

É evidente que essas discussões participavam dos debates na década de 30, adentrando a malha textual, como efeito de moda ou como significado profundo, de muitas obras; todavia, as tendências não determinam a construção literária. Aparentemente, no entanto, o estudioso britânico quer tornar o vínculo entre realidade social e representação narrativa mais forte do que ele o era em uma homologia arriscada entre a História e a figuração da personagem imóvel.

De qualquer modo, há, de fato, mais no presente da escrita de Belmiro do que no seu passado poetizado, vestígios da história social do Brasil subordinados às reflexões do protagonista. Luís Bueno (2015, p. 551), em *Uma história do romance de 30*, diz que é possível ler *O amanuense Belmiro* “como o livro mais imerso no presente imediato que a década de 30 já produziu”. Cyro dos Anjos, posicionando grande parcela da trama no ano de 1935, em que o intelectual deveria posicionar-se ideologicamente, compõe uma personagem não apenas angustiada “pela incapacidade de se definir no presente”, como também a faz escritora de “um livro de memórias” (BUENO, 2015, p. 552). O infortúnio de Belmiro, como já vimos com Antonio Candido (2017), é que o presente penetra no passado (ou melhor, penetra na fantasia sobre o passado). Como consequência, se Belmiro decide não se envolver nos dilemas do agora, ele vê, e narra, o envolvimento dos amigos com o presente e a sua própria negação renitente de enredar-se nos problemas materiais.

À luz do movimento do outro, da negação do envolvimento que já o envolve, e do apagamento quase total do “quinhão de vida rural” do amanuense, Luís Bueno (2015, p. 555) afirma, diferentemente de outros críticos, que o protagonista é, sim, um ser ligado ao presente, sobretudo no ato da escrita que era, na concepção belmiriana, um projeto de fuga que, fracassado, revela-se como “uma forma de inserção no mundo” (BUENO, 2015, p. 566). *En passant*, Belmiro menciona a intentona comunista – trazendo à tona, também, a Revolução de 30, sem nomeá-la – os efeitos dela sobre Redelvim, mais diretamente, e sobre o seu grupo de amigos.

Da representação secundária dos alvoroços da década de 30, do quadro político-ideológico posicionado no outro, das tensões entre o passado rural e o presente urbano,

da verve histórica da forma romance do livro nos embates cercados pela realidade interior desejada, mas fantasiosa, e a exterior, das incongruências socio-subjetivas inconciliáveis do protagonista, até a situação dúbia do intelectual: a boa crítica social a respeito d'*O amanuense Belmiro* depreendeu, por meio de corretas análises formais, conflitos pertinentes mediante o estudo da introspecção no romance.

Diferentemente de *São Bernardo*, não há muitos estudos significativos do livro (apesar de a fortuna crítica d'*O amanuense Belmiro* ser extensa) que se opõem ao viés social da crítica, por mais intimista, curiosamente, que a narrativa seja – o que poderia engendrar ensaios centrados nos conflitos ontológicos do protagonista. Vejamos, de forma sucinta, alguns textos que, se não confrontam a crítica social, também não a utilizam.

O primeiro é o livro de Keila Málaque (2008), originado de sua tese de doutorado, chamado *Lições da borboleta: a trajetória do cronista-amanuense Belmiro Borba*. Ela demonstra, com clareza, que o romance não foi composto em dois meses, como Cyro afirmou em diversas entrevistas, mas que o escritor mineiro, desde 1933, quatro anos antes do lançamento dos diários de Belmiro, convivia com o protagonista e com o seu temperamento:

O caráter desse personagem, aliás, necessitou de anos para se delinear. Assim como o protagonista – célula matriz da obra – outros de seus principais motivos vinham se desenvolvendo há tempo: o tema das *moças em flor* (e do homem maduro por elas enamorado), o ser múltiplo, a nostalgia da infância, da cidadezinha engolida pelo tempo etc. (MÁLAQUE, 2008, p. 13, grifo da autora).

Os textos elaborados por Cyro, sob diversos pseudônimos, sobretudo para os jornais *A Tribuna* e *O Estado de Minas*, serviam como espaço de testes temáticos e formais, alternando, até, algumas vezes, a voz narrativa da primeira para a terceira pessoa do singular. Málaque (2008, p. 32) entende que, a partir da consolidação do narrador autodiegético e da composição cronista, embutida no gesto do diário, nascem a contradição e a desordem como a “primeira reação diante dos fatos”; as crônicas do diário, dispostas como romance, permitem a constituição do livro por meio do “material acumulado pelo resíduo que cada uma dessas reações deixa no interior do indivíduo”.

Há, portanto, um projeto de construção da obra: as crônicas fragmentárias, pulverizando os assuntos e a rede de intrigas, foram submetidas, ao tornarem-se material do romance, “a um tratamento de encadeamento, de geração de conexões e liames”



(MÁLAQUE, 2008, p. 121). Digamos, no limite, que a estudiosa descobre na própria inconclusão da forma do diário – que aceita páginas ensaísticas, analíticas, narrativas etc – os conflitos de uma personagem mais ou menos paralisada. O diário, mormente nos momentos de introspecção, gera o sentimento de marasmo. Ter tempo para escrever, como veremos, significa abdicar do tempo para viver, para se colocar em ação.

Da forma difusa d’*O amanuense Belmiro* é nutrido o ensaio de Alcir Pécora (2006, p. 229) sobre o livro. O caráter enigmático do romance, apontado também por Luís Bueno (2015), em que há, tão somente, “um embrião de história”, resultando numa certa “penúria narrativa”, reforça a busca do crítico de saber “onde assenta a [sua] surpreendente força” (PÉCORA, 2006, p. 231). Segundo ele, a força não emana nem do “humor irresistivelmente melancólico” do protagonista nem da construção das personagens, exceto da principal.

A potência das páginas de Belmiro advém da concatenação de oposições e antinomias “sem nenhuma esperança de síntese”. Desses estilhaços de vida – que engendram diferentes gêneros, “como o romance, o diário e o memorial” – desponta um labirinto de pontas soltas; do próprio inacabamento dos eventos e das explorações de si, do outro e do pretense passado é erigida a vivacidade do romance: “É a natureza da proliferação de falsas passagens e aberturas que dão invariavelmente em becos sem saída, e da qual não está isento nenhum aspecto do texto, que fornece a chave da abóbada deste belo romance” (PÉCORA, 2006, p. 232). Tanto Belmiro falha ao romantizar o passado, o amor e a existir como peça movente, quanto os gêneros embutidos na narrativa (espelhando o fracasso do protagonista) são lacunares.

Silviano Santiago (2006, p. 40), no pequeno, mas incisivo, livro *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*, também examina a profusão de formas do romance ligando o caráter de crônica com um gosto pela observação do cotidiano, representando, por meio do diário, o fluxo natural da escrita. Ao mesmo tempo, “o cultivo da contenção estilística como virtude no trato da língua nacional castiça” desassocia Cyro dos modernistas e o associa à escrita íntima francesa.

Ademais, o ensaísta estuda os efeitos da retórica bonachona de Silviano – amigo de Belmiro às voltas com o problema fáustico – sobre o amanuense e, principalmente para nós, compõe uma exegese contraposta à social no último capítulo do livro, nomeado “Três camadas de fabulação: o sistema Borba nas suas inversões de gênero”. De acordo com Santiago (2006, p. 59), os críticos marxistas – referindo-se aos ensaios de Antonio Candido, Roberto Schwarz e John Gledson – “insistem nas leituras

sociológicas do romance” sobretudo quando exploram o deslocamento espaciotemporal – do rural com ranços escravocratas para o urbano moderno – do protagonista.

Entretanto, diferentemente da crítica e de alguns escritores que procuravam ler ou fabricar “personagens-símbolo da nossa nacionalidade”, Cyro orienta-se para a criação de um sujeito fragmentado em termos de identidade. Assim, “o traço distintivo da trama de *O amanuense Belmiro*” (SANTIAGO, 2006, p. 62) está na ambiguidade de sistemas familiares, mais precisamente na união dos Maias com os Borbas. Ela gera, aliada à segregação de Belmiro na Rua Erê, acompanhado apenas pelas irmãs no presente da enunciação belo-horizontino, uma “surpreendente e inusitada questão de gênero (*gender*) que, apesar de vir explícita, se furtou aos olhos dos leitores argutos que se debruçaram sobre o romance.” (SANTIAGO, 2006, p. 63).

Tal assunto ergue-se na cisão com a linha predominante do coronelismo brasileiro patriarcal, enlaçando-o com o matriarcado dos Maias. Embora Belmiro não se sinta enquadrado nessa espécie de matriarcado – sob o comando de Emília, uma das irmãs – pois deseja, embora difusamente, pertencer aos Borbas patriarcas, ele se submete ao domínio, se não dos Maias, de uma Borba mulher no seio familiar. Santiago (2006, p. 66) sintetiza a situação do protagonista:

Sem a virilidade dos Borbas, sem a delicadeza dos Maias. Pertencendo ao gênero masculino, Belmiro não é um dos Borbas; não pertencendo ao gênero feminino, ele não é um dos Maias. Antes de tudo, é um incompleto, duplamente incompleto.

O sujeito no entre-lugar, percepção habitual sobre a personagem na crítica cultural de Silviano Santiago, não está apenas entre os valores do campo e da cidade, da imaginação e da realidade, está, também, nessa questão genealógica, alimentando a prostração da personagem. Prostração, esta, amiúde reconhecida a despeito da inclinação teórica do crítico. Prostração, esta, sintomática da tristeza. E se a questão genealógica não é central no romance, como consideramos não ser, ela se mostra um ponto de partida a fim de lidar com certa loucura<sup>25</sup> consanguínea da família do amanuense e dele próprio, como veremos.

---

<sup>25</sup> Loucura entendida no sentido foucaultiano do termo em que os seus sintomas estão em desacordo com as normas vigentes e aceitas dentro dos códigos socio-culturais de comportamento. Tal loucura enceta o isolamento do sujeito e a sua “experiência trágica” (FOULCAULT, 2019, p. 37). No caso de Belmiro, a visão trágica sobre o mundo.

Os sintomas do mal-estar transpassam a fortuna crítica d'*O amanuense Belmiro*, ainda que não como eixo central do debate. Na crítica de primeira hora, Oscar Mendes (1982, p. 65) acentua a desagregação dos afetos de Belmiro, que, ao final do romance, é acompanhado apenas por Carolino, figura desprezada por ele no trajeto diarístico. Já Wilson Accioli (2010, p. 201) vê na figura patética de Belmiro, na sua procura pelas Dulcineias, o desconsolo do cavalheiro-amanuense.

Apesar de a crítica social fundar-se na investigação dos revezes histórico-sociais, sentidos através da introspecção do eu no romance em voga, ela indicou o mal-estar, ainda que mais ou menos subordinado a estruturas exteriores. Para Antonio Candido (2017, p. 74), o protagonista é um sujeito desadaptado, que busca na intelectualidade, no lirismo e no passado imaginativo alcançar algum equilíbrio na sua existência atual. Roberto Schwarz (2008, p. 11) leva-nos a crer que as incongruências psicossociais de Belmiro o levam a um estado de melancolia em que se encontram sentimentos que dela derivam: a nostalgia, o derrotismo, o “conformismo simples”, a submissão, a acomodação, a lamentação; emoções, estas, nefastas, na ótica do crítico, ao afastarem o protagonista da ação.

João Luiz Lafeté (2004, p. 26) vislumbra a tristeza do amanuense ao aproximar a forma narrativa do que Lukács denomina romantismo de desilusão, ela mesma ligada à narração do passado e à tentativa de vivência pretérita que afastam a personagem da energia vital voltada para o presente. Os conflitos harmonizados, de acordo com Fernando Gil (1999, p. 61), “acabam por se projetar apenas como sombras de si mesmos, que nada retomam, modificam ou transformam da paisagem interna ou externa do personagem”.

Se Fernando Gil (1999) nota que a insuficiência de robustez das divergências de Belmiro levam-no à inação, John Gledson (2003, p. 205) alega que a personagem sofre “de uma angústia intensa acerca de sua identidade”. Apesar de as causas da dor serem sempre sociais, segundo esse crítico marxista, a aflição identitária – em termos preceituais, entre os valores da fazenda e os da cidade – do narrador associa-se a sua crença de que os seres humanos, ele incluso, são incompreensíveis. Como bem diz Luís Bueno (2015, p. 558), por trás da pecha auto-imposta de procurador de amigos, há, no funcionário público, uma relação ambígua com o outro: “ou se sente ameaçado [pelo outro] ou se coloca como um observador que nada tem a ver com os espetáculos nos quais participa como ator”. Daí, e dos devaneios lírico-patético e romantizados, vêm a

hesitação entre entregar-se ou não à vida no presente, que, por fim, desliza para o imobilismo.

#### 4.2 A fuga do mal-estar persistente e os testes de realidade

Cabe ressaltar que a compleição nostálgica de Belmiro está e não está apegada à sociedade do passado: está no sentido de que ele gozou de um *modus vivendi* mais ou menos empoderado; ao mesmo tempo, no entanto, não há como compreender as suas voltas ao mundo caraíbano sem levar em conta o aspecto fabulista e evasivo de sua personalidade. Ele concebe um mundo todo dele em que os amores são míticos, os problemas apenas metafísicos e a literatura figura como modelo de existência.

Parece que o princípio do prazer – o arranjo de significantes que rege o inconsciente do sujeito e, no caso, oferece contentamento a Belmiro – do amanuense constrói-se na fuga ao hoje e às suas tensões, negando as provas de realidade. O hoje, no entanto, torna-se imperativo à medida que lidar com o presente, desnudando as fantasias, torna-se, também, imperativo. Os fios ideológicos dos amigos, as histórias deles, o casamento de Carmélia, os apertos econômicos etc demovem, com certa frequência, o narrador dos devaneios patéticos, jogando-o em direção à realidade material e social.

As dualidades de Belmiro, no entanto, não são resolvidas. Quando o são, mesmo que de forma fugidia, a fantasia que procura o júbilo (normalmente não o encontrando, ou encontrando-o de forma insuficiente) vence a batalha. Esta batalha movimenta-se de forma tensa entre os princípios de prazer e de realidade, podendo ser entendida como inscrita na cisão psíquica do sujeito. De acordo com Freud (2019, p. 165), a cisão ocorre quando atitudes mentais antagônicas formam-se de uma vez só: “uma que leva em conta a realidade, a normal, e outra que, sob a influência das pulsões, separa o Eu da realidade”. O Eu, regulador dos processos de autodefesa, a depender da potência dessas forças, alcança a preservação de si, no caso de Belmiro, no devaneio, na ficção, enfim, no desvio do real.

A tristeza de Belmiro, portanto, muito mais do que um choque entre passado rural e presente urbano, orienta-se pela incapacidade da fantasia de converter-se em uma realidade que nunca pode satisfazer o inventivo, pois a ela falta, e sempre faltará, o prazer, que nunca existiu.

Segundo Carlos Alberto de Mattos Ferreira (2018, p. 21), o termo “fantasia” foi lido de diferentes modos ao longo da recepção da obra de Sigmund Freud. Servimo-nos das características mais gerais de tal ideia, alicerçada na noção de que o ato de fantasiar está ligado à busca do prazer faltante na esfera do real:

Deve-se dizer que quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito. Desejos insatisfeitos são a força impulsionadora das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória. (FREUD, 2018, p. 57).

Haver certo grau de insatisfação na vida psíquica do sujeito é natural. O fantasiar não está ligado, necessariamente à perda de realidade dentro de um certo sistema de valores. No entanto, o agravamento do traço fantasista pode levar a uma espécie de loucura ou de perda de realidade. A perda de realidade, na clínica psicanalítica, ocorre na neurose e na psicose, sendo substituída, a depender dos sintomas do sujeito, pelo devaneio, pelo delírio, pelo fantasma, enfim, por algum mecanismo de defesa que traga prazer. *Grosso modo*, enquanto na psicose “o fantástico mundo externo” quer “se alojar no lugar da realidade exterior”, na neurose substitui-se, “como a brincadeira de criança”, uma “parte da realidade” (FREUD, 2019, p. 284).

Não que tais diferenciações sejam extremamente relevantes para o estudo de Belmiro. Contudo, é curioso perceber os constantes movimentos da personagem entre as exigências da realidade no presente e a vontade consciente de fantasiar. O protagonista, como veremos, não só perde a realidade como sabe disso, e talvez este seja o seu drama máximo. Os excertos fantasistas são devaneios muito à moda belmiriana, já que o protagonista toma consciência das efabulações, o que não o impede de investir energias nelas diversas vezes, no que é criado uma espécie de mundo desejado à parte da realidade – uma reconstrução quase paranoica do universo – mas que não o desvencilha totalmente dessa mesma realidade. Assim, a imaginação não é capaz de totalizar um novo mundo.

O amanuense, nos fragmentos devaneadores, extravia-se de parte do factual, e é a sua parte restante que o joga de volta para os problemas do cotidiano pacato. Talvez, se Belmiro pudesse viver tão somente no passado liricizado – ou seja, na imaginação – pudesse encontrar regozijo. Assim, a fantasia de Belmiro está unida à nostalgia, à elevação fictícia do prazer, sobretudo em Vila Carafbas. Lafetá (2004, p. 35) resume o beco sem saída do funcionário público:

não é totalmente sonhador, e portanto homem instintivo capaz de satisfazer-se com o mito criado; nem é totalmente pragmático, e portanto homem racional capaz de destruir o mito e apoderar-se de vez da realidade. É a consciência viva da insuficiência de sua interioridade que o torna um ser dividido e infeliz.

Parece paradoxal presumir que alguém fantasie conscientemente. No que tange ao compêndio dos vocábulos do mesmo campo verbal e dos antônimos da fantasia, lemos em Ferreira (2018, p. 24): “‘fantasia’, ‘imaginação’, ‘fantasma’, ‘alucinação’, ‘delírio’ podem ser utilizadas para se opor a outro grupo constituído por ‘realidade’, ‘consciência’, ‘consciente’ e ‘razão’”. Mas Belmiro é uma personagem, não uma pessoa, e o uso racional da imaginação faz parte das suas pretensões poéticas. O seu infortúnio, como dissemos, é perceber o quão prazerosa é a divagação, alimentá-la até o limite, para depois obrigatoriamente ter de lidar com a realidade insípida.

Além de Antonio Candido (2017) e João Luiz Lafetá (2004), outros críticos também examinaram o veio fabuloso de Belmiro. Silviano Santiago (2006, p. 10), ao analisar a genealogia do protagonista, o caráter das citações literárias do amanuense e o seu artificioso sabor fatalista, sugere que o livro é elaborado num poderoso “faz-de-conta”. Se Santiago sugere, Marcos Rogério Cordeiro (2012, p. 192-3) afirma que a fabulação, a partir do que ele denomina “personalidade ficta”, está imbuída de uma “consciência ficta”. Essa é “constituída por duas instâncias, a memória e a imaginação”. Duas instâncias, aliás, de difícil – se não impossível em alguns momentos – distinção. À personalidade ficta ajunta-se, como dissemos, a reflexão sobre a própria ficção, criando embates.

Mas há síntese nessas tensões. Percebemos que o deslocamento mental de Belmiro, na maioria dos casos, é edificado da seguinte forma: 1) ele devaneia; 2) compreende racionalmente que devaneia, constatando, amiúde, o quão patético é tal ato; 3) decide continuar devaneando. A síntese é a fantasia, que, infelizmente para o seu processo de autoproteção, passa por diversos testes de realidade que, no fim da narrativa, o demovem da criação ficta, frustrando-o – sentimento derradeiro de quase todo fantasista.

O teste de realidade – ou prova de realidade, a depender da tradução usada – é um conceito freudiano que pode nos ajudar a compreender como Belmiro lida com os entrecos fantásticos da sua narrativa. Como diversas formulações de Freud, essa

também foi constantemente atualizada por ele. Fazemos uso da ideia reconstituída a partir de 1925, em “A negação”, até 1938, no *Compêndio de psicanálise. Grosso modo*, o teste de realidade funciona como um dispositivo de equilíbrio entre o princípio do prazer, que pode buscar o prazer para além da realidade (mediante o Isso), e o princípio de realidade, que, regulado de alguma forma pelos campos do recalque (o Supereu), inibe o prazer. Cabe ao Eu, instância organizadora da dualidade prazer-desprazer, julgar não só se vale a pena reprimir ou dar azo ao prazer, mas também, dentro desse mesmo esquema de compensação, se o objeto erótico é real ou não. É função do Eu julgar se

a existência real de uma coisa representada (prova de realidade), constitui um interesse do Eu-Real definitivo, que se desenvolve a partir do Eu-Prazer inicial. Agora, não se trata mais de saber se algo percebido (uma coisa) deve ou não ser acolhido no Eu, mas se algo presente no Eu como representação pode também ser reencontrado na percepção (realidade). Como podemos ver, trata-se, novamente, da questão do fora e do dentro. O não real, o que é meramente representado, o subjetivo, é apenas interno; o outro, o que é real, está presente também no *exterior*. Nesse desenvolvimento, a consideração ao princípio de prazer foi deixada de lado. A experiência ensinou que não é apenas importante se uma coisa (objeto de satisfação) possui “boa” qualidade, portanto, se merece ser aceita no Eu, mas também se ela está lá no mundo externo, de maneira que se possa apoderar-se dela, segunda a necessidade (FREUD, 2019, p. 145, grifo do autor).

Ao fim e ao cabo, o teste de realidade serve não somente para certificar-se das deformações psíquicas do mundo interno, mas é, também, aquilo que deve levar o sujeito a corrigir tais deformações e colocá-lo em consonância com o mundo externo (PORCHAT, 2005, p. 59-60). Na esteira dessas ideias, veremos como Belmiro insiste em não ajustar o seu prazer a uma rede de significantes palpáveis. Ao contrário, na luta entre fantasia e realidade, a primeira vence, embora o protagonista saiba de sua condição fictícia imanente.

O dualismo entre o mundo interno de desejo fictício e o mundo externo de descontentamento real é representado no princípio de composição do escrito do amanuense, inespecífico na própria gênese do diário. O próprio Belmiro, grávido de experiência e depois de desistir de “dois outros livros no decurso dos dez últimos anos” (ANJOS, 2006, p. 25<sup>26</sup>), não sabe definir com exatidão aquilo que escreve:

---

<sup>26</sup> Todas as citações de *O amanuense Belmiro* fazem parte da mesma edição. A partir daqui, mencionamos apenas as páginas e os possíveis grifos dos trechos citados.

Não se trata, aqui, de romance. É um livro sentimental, de memórias. Tal circunstância nada altera, porém, a situação. Na verdade, dentro do nosso espírito as recordações se transformam em romance, e os fatos, logo consumados, ganham outro contorno, são acrescidos de mil acessórios que lhes atribuímos, passam a desenrolar-se num plano especial, sempre que os evocamos, tornando-se, enfim, romance, cada vez mais romance. Romance trágico, romance cômico, romance disparatado, conforme cada um de nós, monstros imaginativos, é trágico, cômico ou absurdo (p. 91-2).

A primeira negação (de que o livro é um romance) é não tão somente refutada, no seguimento do trecho, como reiteradamente desdita ao afirmar o oposto: é um romance. Cabe dizer que, em tal estágio da narrativa, Belmiro parece lamentar que a vida do presente tenha expulsado a vida do passado. E o lirismo de Belmiro surge na irrupção da nostalgia e/ou do mito, estando intrinsecamente ligado à fabulação. Ele se estrutura por meio da superlativação das imagens nostálgicas e míticas.

O horizonte da escrita, sobretudo o da atraente escrita ficcional, é o que transforma o protagonista, embora de forma fugaz, em algo além de um funcionário público. Sandra Vasconcelos (2000, p. 229) diz que é ela o que “sustenta Belmiro e o empurra para a frente”. Em um momento em que o amanuense tenta neutralizar a tristeza pela perda de vínculo com os amigos, pela morte de Francisquinha – uma de suas irmãs – e pelo planejado casamento de Carmélia diz: “Quem quiser fale mal de literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico.” (p. 197).

Há, portanto, um aspecto sublimatório na composição do passado romantizado. Escrever sobre o que pode não ter existido, mas que o amanuense deseja, é a “única forma de fomento da vida em terreno tão estéril quanto a vida presente.” (PÉCORA, 2006, p. 238). Todavia, ainda segundo Alcir Pécora (2006, p. 238), o ato é inútil e falhado: “o romance não se destaca jamais do diário de um tempo estéril ou da memória volátil de um tempo quiçá nunca vivido”. A indefinição de gêneros, assim, simboliza a indefinição da vida. Uma vida fragmentada entre o presente, o passado e o ficcional que nunca se faz, de fato, vida suficiente na equação dos desejos belmirianos e da sua plausibilidade externa.

Essa aporia da satisfação auxilia na construção do isolamento do protagonista estagnado. Enquanto os amigos alteram o comportamento, progridem na vida, vivem a vida material, o amanuense continua o mesmo, instalado na Rua Erê e empregado na Seção do Fomento Animal.



Na esteira do caráter antitético de comportamento entre ele e o outro, arquiteta-se um romance da perda dos afetos concretos. Se o protagonista, na primeira entrada da narrativa, encontra-se rodeado pelos amigos, na última ele está acompanhado por Carolino, figura quase sempre relegada por ele no decorrer da trama, e pelo narratário, com quem Belmiro compartilha as suas emoções.

### 4.3 O cotidiano e os dias festivos

Há dois espaços principais que fazem parte do dia a dia de Belmiro: a sua casa, na Rua Erê, e a Seção do Fomento Animal, onde trabalha. Os dois lugares, e o caminho do subúrbio ao centro de Belo Horizonte, representado pelo deslocamento de um local ao outro, representam o “sistema planetário” do amanuense:

Habituei-me às coisas e seres que incidem no meu trajeto usual da Secretaria para o café e do café para a Rua Erê. Tais seres e coisas pertencem, por assim, dizer, ao meu sistema planetário, e, entretido com eles, na sua feição mais ou menos constante, vou traçando quase que despercebidamente minha curva no tempo. (p. 29).

Esses dois lugares funcionam como suporte para o gesto diarístico de Belmiro. Eles despontam, também, como elementos importantes na estruturação do relato, especialmente no sentido de se constituírem como espaços familiares onde Belmiro sente-se integrado. Se, como muitos críticos dizem, o romance lida com a inadequação da personagem – o desajuste em relação à cidade, à multidão, às ideologias, à moral etc – o local de trabalho e a casa servem como fonte de apaziguamento do amanuense, bem ou mal percebida.

Cria-se, assim, o juízo claramente ambivalente da personagem principal no que se refere a esses dois espaços. A sua casa na Rua Erê é vista de acordo com os desejos do protagonista, que se alteram durante a prosa. Logo após a véspera de Natal, celebrada com os amigos, em que os ânimos festivos ainda ocupam Belmiro, o seu domicílio é observado desfavoravelmente em dois momentos. No primeiro, ele diz: “A Rua Erê não é atrativa, neste particular, com sua reduzida fauna humana” (p. 20); no segundo, em que ele deve reiniciar a sua rotina, lamenta a volta com certo pedantismo (enquanto os operários dirigem-se para as fábricas, Belmiro entoa em francês o seu retorno à Seção do Fomento Animal):

*On revient toujours*: hoje recomeça a mesma aventura, no mesmo quarto envelhecido desta patética Rua Erê, enquanto as carrocinhas de pão começam a percorrer o Prado e meus amigos operários devem estar procurando o caminho da fábrica de calçados. (p. 26, grifo do autor).

Nessa breve descrição, há um pormenor social relevante: Belmiro vive, com as irmãs, na periferia, rodeado por operários e entre duas fábricas<sup>27</sup>. A grande distância entre a patética Rua Erê e o local de trabalho é aludida apenas mais uma vez no romance – salvo engano. A casa, aliás, não foi comprada com os seus salários de funcionário público, mas com a herança do pai, o que é apontado de passagem pelo protagonista como nota explicativa de outro assunto: “Há quinze anos passados, conheci Redelvim numa república de estudantes, onde moramos juntos, quatro anos, até quando, falecido o velho Borba, tomei casa própria para viver com Emília e Francisquinha” (p. 71). Todavia, alicerça-se no romance, consoante a paulatina desagregação afetiva da personagem, que tal lugar, embora patético na sua calmaria, produz em Belmiro uma leve noção de grandeza do eu, pelo menos dentro do seu microcosmo. Ele é, assim, o “Dom Donzel” (p. 116) ou, ironicamente, “o pobre solteirão da Rua Erê” (p. 201).

Em concomitância à opulência do protagonista naquela rua, ela própria começa a ser matizada em tons, se não de luxo, mas de um aconchego propício ao ser insulado. Nos instantes de isolamento, encontrados em diversos excertos do livro e, mais severamente, a partir do capítulo oitenta e um – o ponto de inflexão do desligamento erótico do protagonista – a casa é enxergada como o lugar de adequação. Na décima oitava entrada, o amanuense acompanha Glicério em um baile. Belmiro, desapontado e percebendo não chamar a atenção das jovens mulheres, conclui que o clima dele é outro, “bem diverso do desses salões a que ele [Glicério] me transporta. Meu lugar é nesta Rua Erê, entre Emília, Francisquinha, Tomé, Prudêncio, Gouveia e o velho Giovanni” (p. 59).

Gaston Bachelard (1998, p. 197), na sua topoanálise fenomenológica dos signos espaciais do psiquismo, afirma que o símbolo da casa remete, para além da sensação de abrigo, ao morar daquele “que já soube encolher-se”. No caso de Belmiro, entretanto, a

---

<sup>27</sup> Não há uma descrição pormenorizada e pontual do local onde Belmiro vive. Aos poucos, no entanto, vamos montando as peças da paisagem. Tão somente no capítulo trinta e sete ele aprofunda, de modo secundário, os dados do retrato: “Os apitos das duas fábricas próximas (a de frente, que é de toalhas, e que se acha por trás do lote vago, que é de calçados) sempre me despertam a tais horas. E a força do hábito faz com que, aos domingos ou dias santos, embora não haja trabalho, eu acorde assustado, ouvindo qualquer apito de outro mundo” (p. 101).

moradia na Rua Erê é o aspecto factual – não o imaginativo como na poética do filósofo francês – e literalmente funciona como figuração do processo segregatório escolhido pelo protagonista. O seu regime de insulamento, como veremos, é muito mais uma opção do narrador do que uma fatalidade. Todavia, é interessante continuar salientando, neste momento da análise, a alteração de juízo de Belmiro acerca da habitação.

De não atrativa à patética, de patética à fomentadora da sua minúscula grandeza, da sua minúscula grandeza ao espaço aclimatado, a casa na Rua Erê torna-se retiro central de Belmiro, sobretudo quando Glicério desliga-se da Seção do Fomento Animal. No importante, e já mencionado, capítulo oitenta e um, o amanuense canta loas à rua após regressar do Rio de Janeiro:

Como esta Rua Erê me entenece! Cá estou, de novo, e melhor fora não ter saído. A verdade está na Rua Erê e não no Arpoador. É aqui nesta sala de jantar, onde o relógio de repetição bate horas caraibanas, que encontro um refúgio embora precário (p. 205).

Por fim, desintegrado dos amigos, a sua existência recolhe-se à fauna humana da Rua Erê, rodeado por pessoas que pouco, ou nada, mostram-se notáveis durante a escrita do diário: “Minha vida se reduz a Emília, Carolino, Giovanni e Prudêncio. Isto é: *encolhe-se* na Rua Erê, como dentro de um caramujo” (grifo nosso, p. 210). O contato com Emília decorre por ela ser irmã de Belmiro e com ele morar. Giovanni e Prudêncio (este, nas raras vezes em que aparece, é zombado pelo protagonista) são vizinhos. E Carolino, de mero empregado na Seção a suposto fiel amigo do funcionário público, é o único que visita Belmiro e Emília, tendo a sua importância ampliada apenas por estar próximo do amanuense.

A percepção sobre a Seção do Fomento Animal fundamenta-se em um caminho mais ou menos oposto à casa de Belmiro. De incentivadora dos devaneios do protagonista – muito devido às suas horas mornas, em que há pouco a fazer – onde ele se sente confortável, ela se transforma, no final do romance, em espaço de mortificação em razão das ausências tanto de Glicério quanto do veio efabulativo de Belmiro (que era instigado, também, por Glicério).

A Seção nada desenvolve, no começo do diário, a não ser as criações imaginárias de Belmiro. Ele confessa: “No fundo, a culpa é da Seção do Fomento, que não fomenta coisa alguma, senão o meu lirismo” (p. 61). Fomenta e ampara o lirismo de Belmiro de três diferentes formas: disponibilizando papéis para a sua escrita, tempo

para os devaneios e um colega – Glicério – que tem ligações com a família de Carmélia. Dentro desse entrelace de motivos, enquanto os três dados persistem, Belmiro satisfaz-se no emprego. Ao comparar-se com os colegas da Seção, que “exercem com desencanto suas funções” e que “não nasceram para esta vida”, o amanuense *in natura* diz:

Quanto a mim, se algo há de que me ache firmemente convencido é de ter neste *bureau* um destino lógico, que, no fundo, não me contrista. Mal posso, na verdade, conter um movimento de ternura, quando contemplo, ao pôr-do-sol, o edifício grave, circunspecto, acolhedor, de nossa Secretaria, e quando me lembro da promessa honrada, que nos faz o Estado, de uma aposentadoria condigna. (p. 43, grifo do autor).

Para além da dissimulada adoração pelo trabalho, que lhe garante a calma financeira da aposentadoria, cabe ressaltar que tal citação encontra-se na entrada quatorze do diário, chamado, sob a pompa do hipérbato e da aliteração, “O amanuense amando está”. Instante, esse, de grave afetação fantasiosa em que Belmiro pensa estar amando Arabela, o mito fundado na infância e representado pela figura de Carmélia. Tão somente em posse das folhas concedidas pelo Estado, da companhia de Glicério, do tempo para fantasiar e, sobretudo, de uma figura com quem fantasiar e, assim, com quem dispende sua energia pulsional, Belmiro pode sentir-se alegre no emprego.

Contudo, diante de qualquer desequilíbrio, o amanuense agita-se. Quando Glicério ausenta-se por uma semana da Seção, Belmiro fica atormentado: “[...] a privação de sua presença me desespera”. Não se desespera, no entanto, devido a algum tipo de saudade do amigo; é algo que provém muito mais do autocentramento o que o desespera, pois o amigo é o único que o alimenta “cada dia, da esperança de ouvir-lhe algo sobre Carmélia [...]” (p. 61). No final do romance, sem Glicério e os outros amigos, e sem as fantasias acerca de Carmélia, impossibilitadas, afinal, pela total inviabilidade do relacionamento, o trabalho torna-se maçante; o ofício, afinal, o contrista. Na esteira dessa sensação, o protagonista, aliviado, diz: “Está bem, amigos, consegui vencer mais um dia morno da Seção do Fomento.” (p. 221).

A variação de juízo relativo à casa e ao trabalho de Belmiro aponta, enfim, para as pequenas mudanças nas ideias do protagonista. Além disso, esses dois lugares solitários possibilitam, dando-lhe tempo, a construção e o cultivo do discurso fantasista. Todavia, a gênese dele, ou a sua sustentação, está nos momentos de análise retrospectiva dos dias festivos, isto é, dos dias de carnavalização.

No primeiro capítulo, o leitor topa com uma cena de entusiasmo festivo. Aliás, as festas funcionam como desestabilização do mundo pacato de Belmiro; nos termos de Mikhail Bakhtin (2013, p. 124-5, grifo do autor), “as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco” engendram o “desvio da *ordem habitual*” da vida. Desvios, então, de *modus vivendi* e existencial.

Embora encontremos as personagens celebrando a véspera de Natal, deparamo-nos com desentendimentos na roda a serem solucionados pelo nono chope, proposto por Florêncio (p. 16). O protagonista, contudo, decide ampliar o foco descritivo (da mesa para a atmosfera ao redor): em dois parágrafos, curtos e ligeiros, desenha a heterogeneidade da ambientação – “mulatas que iam e vinham”, “soldados do Regimento de Cavalaria”, “o proletariado negro [que] se expandia”, “o alemão do bar” satisfeito (p. 15). Logo, mais uma vez, ele se fixa na mesa do boteco onde confraternizava com mais quatro amigos: os já mencionados Florêncio, Glicério, Redelvim e Silviano. O último é o único a estar desgostoso, retrucando a fala dos outros, que riem e o provocam diante da percepção de sua amargura. Florêncio diz: “— Estamos ruinzinhos hoje, hein?! A pequena deu o fora?”, a que Silviano responde: “— Recolha-se, alimária! respondeu, irritado. Não me dirijo a primários.” (p. 16).

Esse momento é, salvo engano, o único de grande descontração em grupo de que Belmiro participa, mesmo que não de forma ativa. Ao comentá-lo, então, como elemento secundarizado, expõe-se, negativamente, ou a seriedade do protagonista ou a sua ironia em relação aos outros. Em oposição ao riso quase sempre individual de Belmiro, que se insula na zombaria, rindo para si, o riso carnavalesco, popular e ambivalente, “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 2010, p. 11). O humor funciona, no esquema carnavalesco, como aquilo que relativiza as diferenças e congrega a todos no desvio da vida ordinária.

Contudo, a despeito da cena em análise, a gozação de Belmiro é hierarquizada, constituída especialmente quando ele examina o outro e as suas falhas, colocando-se, dessa forma, em nível superior. Gozação, zombaria, sarcasmo e ironia: são essas as formas do riso do protagonista. Tipos de riso, como diz Mikhail Bakhtin (2010, p. 33, grifo do autor) sobre personagens de romance, irredutíveis no isolamento do sujeito e cujo aspecto “*regenerador* e positivo [...] reduz-se ao mínimo.”

Voltando à cena na mesa do bar, Silviano é o único, tanto por sentir-se superior aos outros quanto por ser o motivo da zombaria, a não rir – embora o riso de Belmiro

seja modesto. Silviano defende com avidez a conduta católica, baseada na renúncia de todos os prazeres. Belmiro, entre um aparte e outro explicativo, que desloca a narrativa dos diálogos para os juízos escritos no diário, esclarece que “Silviano anda em crise aguda”, pois “está amando as moças em flor” (p. 16). O mais significativo no caso, além do desconsolo um tanto ridículo de Silviano, a ser elaborado com mais afinco no decorrer do romance, é o silêncio de Belmiro frente aos amigos confrontado com as análises, muitas vezes cáusticas, sobre o outro empreendidas nas páginas íntimas. Há uma cisão entre o protagonista reservado e polido, quando em contanto direto com o outro, e o analista às vezes frio e mordaz do diário.

Na cena do bar, Belmiro não verbaliza as opiniões acerca da crise do amigo. Ele tenta, sim, arrefecer os ânimos duas vezes: propondo o décimo chope e, ao fim deste, alvitrando “uma retirada em conjunto” do boteco no momento em que Silviano, zombado, demonstra vontade de recolher-se sozinho. Esse é o momento, como afirma Luís Bueno (2015, p. 532), de plenitude da integração de Belmiro no “pequeno corpo social ao qual pertence”. Todavia, esse pertencimento é fugaz, e o protagonista encontra na escrita reflexiva e fantasista – uma vez que não só a realidade não lhe basta como dela quer renunciar – um lugar de pertencimento mais duradouro.

No começo da narrativa, no entanto, Belmiro concentra o relato, principalmente, nos dias festivos. Acompanhado pelos amigos, não há profunda insatisfação que o faça se deter, de forma extensa, na fantasia, embora a satisfação decresça até nas celebrações, o que já é entrevisto na comemoração do ano novo. Acerca da passagem de ano, de 1934 para 1935, Belmiro comenta, *en passant*, a presença de Redelvim e Silviano e a não participação de Glicério e Jandira. Da cena da véspera de Natal para o jantar na casa de Florêncio, notam-se algumas diferenças: do espaço aberto do bar, envolvido pela diversidade de pessoas e por todos os amigos, passa-se para o espaço privado, bem menos povoado, onde há a ausência de Glicério.

E logo podemos assinalar a inveja de Belmiro, que, ao mesmo tempo que se coloca em lugar superior ao de Florêncio, o que tem a ver com questões intelectuais, ele idealiza narcisicamente (MEZAN, 1986, p. 126) a vida do outro, desejando sê-lo sem conhecê-lo no seu âmago. O protagonista expõe os dois motivos do conforto de Florêncio, em cuja casa o jantar ocorre. São eles: o amparo da esposa, Mariana, e a própria atitude do amigo perante a vida, descrita da seguinte maneira: “Porventura chegou, também, à conclusão de que a vida é breve, e a arte, longa, e cuida de tratar o

irmão corpo com o bom vinho e a boa vianda. Viva o Florêncio, o homem sem abismos” (p. 28).

O trecho é intrincado porque nele inscrevem-se emoções subterrâneas de Belmiro. A primeira delas associa-se à falta e a segunda ao excesso: falta de uma companheira que o auxilie – a busca piegas por ela ficará mais clara após o carnaval – e o excesso de reflexões, pois o protagonista é “grávido” delas, necessitando colocá-las no papel. Florêncio é a antítese de Belmiro no sentido de ser um homem sem abismos, não “complicado, meio cínico, meio lírico” (p. 25) como o amanuense. Florêncio, usando a metáfora de Belmiro, não é um “gestante”; ao contrário, é um homem raso (algo dito repetidamente). Parece que Belmiro, invejando a vida do amigo, nega o desprazer da cobiça ao ver-se mais inteligente. Constata-se, então, que as manifestações do protagonista sobre os colegas estão embebidas de subtextos judiciosos.

Se, até agora, apenas pincelamos traços críticos de Belmiro sobre o outro, é na falta do outro familiar que surge o objeto que dará azo, na próxima data festiva, às suas fantasias. No carnaval, “numa noite [...] em que fomos abandonados pelos amigos”, Belmiro instala-se no meio da massa de foliões estrangeiros como “célula passiva” (p. 29). Fora do seu “sistema planetário” (p. 28), o protagonista observa a sua inabilidade dentro de tal espaço estranho. Estranho tanto por ser carnaval, em que as pessoas se fantasiam, quanto pelo desconforto ligado à sua presença em um local nada habitual para ele. Ao invés de colocar-se em ação impulsiva, lançando-se à multidão, o imperativo incômodo leva-o à autoanálise, que, por fim, “estiliza o sofrimento”. Do exame pormenorizado de si, ele depreende que a sua existência é melancólica, mas “trata-se de uma sorte de melancolia a que meu espírito se adaptou e que, portanto, não desperta novas reações.” (p. 30).

Todavia, o não despertar do novo (ou do mais ou menos novo, uma vez que Belmiro vê, em Carmélia, a corporificação do mito infantil, Arabela), avaliado positivamente, é contrariado na entrada seguinte em que Belmiro conta, com mais detalhes, um imprevisto agradável: o encontro com Carmélia. Ele sucede no momento em que o amanuense envolve-se “no fluxo de um cordão”. Sem escolhas, entrega-se, no seu dizer, “àquela humanidade que me pareceu mais cansada que alegre”. Ali, involuntariamente, ele se torna, por instantes, o centro das atrações:

Imagino a figura que fiz, de colarinho alto e *pince-nez*, no meio daquela roda alegre, pois os foliões se engraçaram comigo, e fui, por

momentos, o atrativo do cordão. Tanto fizeram que, sem perceber o disparate, me pus a entoar velha canção de Vila Caraíbas. (ANJOS, 2006, p. 31).

De acordo com as características da festa de carnaval, o “mundo às avessas”, como diz Bakhtin (2013, p. 101), o disparate pode ser entendido como proposital. No círculo carnavalizado, é possível sugerir que o sucesso de Belmiro tem a ver com as suas vestimentas e cantorias excêntricas, como se ele, de forma intencional, agisse assim com o intuito de agregar-se aos foliões. Mas, na verdade, o exotismo fora do lugar é parte intrínseca dele. Belmiro é o próprio grotesco do carnaval sem querer sê-lo. Nesse instante de adequação acidental com o outro no tempo presente, ele escolhe afastar-se em direção ao sonho quando o seu braço é enlaçado por Carmélia. O protagonista situa-se no movimento de balança entre o ridículo e a tomada de consciência do ridículo. Impressionado em excesso, ele descreve o sentimento que o apossou ao tocar e ver a moça:

Jamais esquecerei: era uma branca e fina mão. Olhei ao lado: a dona da mão era uma branca e doce donzela. Foi uma visão extraordinária. Pareceu-me que descera até a mim a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar. Pobre mito infantil! Nas noites longas da fazenda, contava-se a história da casta Arabela, que morreu de amor e que na torre do castelo entoava tristes melodias. (p. 32).

Destaque-se que a dimensão mítica de Belmiro está vinculada à fazenda, e aos imprecisos poderes financeiros e simbólicos da família, de forma mais ou menos contingente, pois ele poderia ter ouvido tal história mesmo se não fizesse parte de uma classe privilegiada na meninice. O conflito, nesse caso, não é histórico-social, mas está ligado ao caráter inventivo de Belmiro, como Antonio Candido (2017, p. 77) já notara ao asseverar que o passado evocado “não existe em si, mas é uma criação da saudade e da sua imaginação deformadora”.

Contudo, os laços afetivos, com seu lastro de realidade, são antídotos de Belmiro contra a melancolia e os fantasmas. Na véspera de Natal e de ano novo, ele, rodeado pelos amigos, não se demora, como em outros trechos, nos devaneios fantásticos. São cenas de “dicção ligeira”, baseada na “alegria de contar”, as quais Roberto Schwarz (2008, p. 10) aprecia. Os tons derrotistas da narrativa, indicados e reprovados pelo mesmo crítico, são incitados devido à falta do outro conhecido, o que já vimos na



descrição dos episódios carnavalescos. Se neles havia o outro estranho, que conduz Belmiro para o conhecimento de Carmélia, no São João, próxima data comemorativa, não há ninguém. Até há, mas o protagonista decide passar ao largo das festividades, “com medo de que os meninos me jogassem bombinhas nos pés. Mas, mesmo de longe, pude apreciar esse São João alegre e buliçoso, cheio de balões e de vozes gratas da infância.” (p. 54).

A memória evocativa do protagonista o trai: não há nada feliz e/ou agitado no seu espírito. As lembranças provocam, ao contrário, a inflexão lamuriosa do discurso no cotejo entre o ontem (imaginado) e o presente solitário. Segundo o narrador, as datas comemorativas inundam-se de “poesia própria” e fazem-nos lembrar “que estamos envelhecendo irremediavelmente. Eis o lado melancólico do São João, do Natal, do Ano-Bom.” (p. 54). Equivoca-se Belmiro: o desalento pouco surgiu no Natal e no ano novo. No seu insulamento junino é que a nostalgia, em conjugação com a ideia de envelhecimento, desponta. Ao mesmo tempo que nota a intransigência do tempo – “Em cada ramo do caminho ficou um pouco de nossas vestes e é inútil voltar, porque os bichos comeram os trapos que o vento não levou” (p. 55) – Belmiro pinta a festa junina de Vila Caraíbas:

Certo São João de Vila Caraíbas é um fenômeno que não se reproduzirá jamais. [...] Naquele tempo a fogueira crepitava até horas mortas, e até horas mortas um aroma brando de batatas assadas me mantinha, rente do braseiro, a pensar nas terras impossíveis e no destino trágico da Nau Catarineta. (p. 55).

É evidente o caráter nostálgico, cabendo afirmar que o agora de Belmiro, na festa junina desolada, ergue-se através do sentimento de solidão e em cotejo com o local festivo – ou assim ele aspira vê-lo – da juventude.

A juventude introjeta-se em mais um dia de ruptura do cotidiano do amanuense. Conduzido por Glicério a um baile em que se encontrava Carmélia, Belmiro deprime-se diante do envelhecimento. O velho funcionário público, não notado pelas “moças proustianas em flor” (p. 59), nas quais Carmélia está incluída, tenta “por um momento” experimentar “uma transfiguração: senti-me em Vila Caraíbas, no bom tempo das polcas e das quadrilhas, que ainda alcancei.” (p. 59). Para aplacar a melancolia, o desejo do paraíso.

Entretanto, algumas datas inscrevem-se exatamente na falta de energia relativa à entrega ao passado. Em vinte e cinco de agosto de 1935, quando Belmiro completa trinta e oito anos, há uma melancolia difusa. Por ser imprecisa, o protagonista vai à cata de sua origem. Ela é, *a priori*, “cósmica”, sendo parte inerente e natural da personalidade do protagonista, um “velho profissional da tristeza”. Assomam-se no afeto “as angústias especiais do aniversário” e a atmosfera sombria do dia, que “provoca alterações em nossa substância espiritual.” (p. 67).

No capítulo em questão, o remédio contra a tristeza solitária baseia-se na visita dos amigos e no amparo das irmãs, que lhe preparam um belo jantar. A assistência no agora, que, assim, desmotiva as viagens fictícias a outros tempos e espaços, promove a compreensão claudicante e, em suma, rejeitada, de o “caso Arabela” não ter sido “apenas fruto da solidão e timidez.” Mas não: “Ah! Não: é um símbolo fático, Silviano já o disse” (p. 69). Enganar-se a si é um dos problemas fulcrais de Belmiro, o que é abalado pela dissolução do grupo de amigos, ainda unidos no seu aniversário.

Entretanto, no Natal de 1935 o amanuense está quase só. Não o está totalmente pois há a presença de tipos laterais do seu círculo afetivo. Aliás, a descrição desse Natal toma nove linhas, enquanto a da comemoração passada tomou quatro páginas. Assim, a brevidade do relato do Natal de 1935 representa não só a desagregação dos vínculos como também o seu insulamento, enclausurado em sua casa. O protagonista passa, então, do ambiente aberto, festivo e eufórico do bar para a sala de jantar fechada, séria e enfadonha com Emília – Francisquinha, a outra irmã de Belmiro, falecera – e Glicério: “O relógio de repetição dá oito horas na sala de jantar. Emília volta da missa, com o vestido novo que exumou da canastra e cheira a naftalina.” (p. 194).

Ademais, diferentemente da celebração de 1934, em que o estado de espírito da festa ecoou no protagonista, sobretudo na discussão acerca da conduta católica levantada por Silviano, nada ressoa do Natal de 1935: na entrada seguinte do diário, anuncia o dia do casamento de Carmélia, encerrando os já sucintos comentários sobre a noite de 24 de dezembro. Sobre a passagem do ano, de 1935 para 1936, com a pompa de tornar-se “olímpico” (p. 197) quando escreve, Belmiro profere um “ora bolas”: “Primeiro de janeiro – ora bolas. Os amigos andaram sumidos – ora bolas. Vi a donzela com o noivo – ora bolas. Será mesmo no dia quinze – ora bolas. Lá se foi o ano – ora bolas.” (p. 198).

O Belmiro olímpico, grandioso no discurso escrito, ao mesmo tempo que engrandece a si, rebaixa aquilo que o atormenta. O “ora bolas” figura a vontade

ressentida de retirar a importância do ano novo solitário, dos amigos que o abandonaram, do casamento de Carmélia e do ano que passou. Além disso, a expressão poderia projetar uma certa desistência do protagonista de conciliar os amigos, insistir no amor mítico, conjuntamente com a aceitação do decurso inexorável do tempo. Ao contrário, como percebemos na análise, o movimento de ponderação da personagem – que sopesa a objetividade e a subjetividade, a racionalidade e a fantasia – não a leva à escolha racional, mas, sim, à decisão de persistir na ficção.

Mas a negação da realidade, nesse momento, coloca o protagonista em face do lado obscuro da procura do prazer (ou da diminuição da tristeza) através do devaneio, que, quando cessado, produz o fatal choque com a realidade. Num evento extravagante, considerando o padrão quase estático do comportamento de Belmiro, ele viaja ao Rio de Janeiro para acompanhar, de forma masoquista, a partida de Carmélia e do marido para a lua de mel. Se tal viagem não representa uma data comemorativa, ela aparta o protagonista dos dias morosos da rotina, embora negativamente, pois a viagem mostra-se como uma prova de realidade da qual Belmiro não irá se recuperar.

Para além da compreensão de que tanto o casamento quanto a lua de mel da mítica Arabela, transformada, agora, totalmente em Carmélia, de fato realizou-se, o deslocamento do pacato amanuense provoca em seu cerne uma espécie de angústia melancólica; isto é, enquanto se diz amargurado, ele também experimenta o desassossego da tomada de consciência de que o seu amor, e a representação fantasiosa do ser erótico, o abandonou – como se um dia tivesse feito parte da sua vida – bem como a perturbação por estar longe da Rua Erê.

Acerca do sentimento de ausência de Belo Horizonte, ele diz: “Neste quarto sombrio, a solidão está-me castigando muito. As saudades de Minas me trabalham surdamente” (p. 202). Há a duplicação da desarmonia espaciotemporal: se já vivenciava a inadequação na capital mineira, saudoso de Vila Caraíbas, nessa ocasião experimenta o não pertencimento no Rio de Janeiro, saudoso de Belo Horizonte. Retornar à capital de Minas Gerais, diferentemente do retorno lírico-romantizado para Vila Caraíbas, é exequível. Sabemos, no entanto, que o regresso pouco o pacifica, pois há aquela perene angústia melancólica, sintetizada no seguinte trecho localizado após a partida do casal:

Deixando o Arpoador, senti-me lúcido e triste, como o marinheiro poeta. Ficaram-me desejos confusos de amor e de aniquilamento. Se ao menos o amor se definisse, teríamos um sentido. Mas que sabemos

do amor? Impossível fixá-lo, encontrar-lhe a expressão real, permanente. (p. 204).

A perda do amor, mesmo fantasmático, estimula o agravamento do mal-estar de Belmiro. Nunca lhe batera, antes, a emoção suicida. A tristeza, que antes não era severa porque encontrava remédio na busca incessante do Eros, agride-o de forma rigorosa. Nem mesmo a viagem para Lagoa Santa, no carnaval de 1935, o acalma. Ele, nesse feriado, é o grotesco sem charme e desadaptado: “Imaginem que figura faria eu, exibindo este corpo magro e desconforme para a sociedade que deixou Belo Horizonte e foi brilhar na Lagoa...” (p. 223). O capítulo da Lagoa Santa representa, aliás, a dissolução da “gravidez” de Belmiro: se, no carnaval de 1934, houve o aumento de uma certa pulsão de vida, enredada, porém, na ligação imaginária com o outro, que motiva a escrita (da fabulação), no de 1935, há o esvaziamento do desejo de composição, assinalado de modo literal nas primeiras linhas da entrada e modulado como recusa erótica nos parágrafos finais, o que vemos respectivamente:

Fiquei outros quinze dias sem mexer nestes cadernos. Creio que já não tenho mais nada para escrever, pois a vida se torna vazia, vazia.

[...]

A verdade é que já passamos, amigo Florêncio, e Silviano é quem está certo, na sua renúncia... compulsória (estou convencido de que essa renúncia não é virtuosa, mas compulsória). (p. 223-4).

Confundem-se renúncia erótica e composição do diário; digamos que a ligação com o outro em Belmiro é criada, e pode ser tão somente projetada na sublimação da escrita. Lembremos que o esquema afetivo é muito diferente do carnaval do ano anterior, em que, embora casualmente, Belmiro conseguiu unir-se a outros foliões. Parece não ser mais possível haver uma reorganização dos afetos que o faça olhar o amanhã mesmo de volta à Rua Erê, onde, finalmente, depois de desviar-se ao longo de vários capítulos da revelação dos sofrimentos, confessa as adversidades de 1935.

Após o que o amanusense chama de “Ano tempestuoso” (p. 205), seu fito, depois da dissolução da roda de amigos e do amor mítico, apoia-se na esperança da serenidade existencial, sumarizada na seguinte ponderação: “Paz física da Rua Erê, por que não te transformas em paz de espírito?” (ANJOS, 2006, p. 206). Homóloga à paz de espírito procurada, há a tristeza. Belmiro desloca-se da vida e até mesmo das fantasias

de autopreservação. Não há dias festivos nem euforia. Os amigos apartaram-se – ou deles, também, Belmiro se apartou.

#### 4.4 Amigos

Como é possível depreender da análise do item anterior, o outro ocupa grande espaço nas ruminções de Belmiro, bem como no efeito da presença (ou ausência) dele no seu âmago. De acordo com Luís Bueno (2015, p. 558), Belmiro não se importa com o outro. Por que, então, a alteridade participa tão assiduamente das crônicas do presente do protagonista? Mais do que falar sobre a alteridade, os fragmentos narrativos sobre os amigos – recheados de juízos – revelam muito sobre o próprio amanuense.

Ao examinar o outro, Belmiro examina a si. O outro, portanto, é quase tão somente um instrumento de autoanálise, tanto que sabemos mais dos ecos reflexivos irrompidos no amanuense pelo discurso das outras personagens do que da biografia delas. Personagens, aliás, cabe ressaltar, planas, que, além de funcionarem como espelho do protagonista, compõem o clima ideológico do romance. São seres-de-papel laterais e de pouca profundidade psicológica que servem a Belmiro, à relação consigo e com o tempo presente. Desses, comecemos com Silviano.

Tal qual grande parte dos colegas de Belmiro, conhecemos Silviano em cena, mais precisamente no primeiro capítulo de festejo da véspera de Natal. A influência de Silviano (a personagem, cabe dizer, menos plana do romance, ressaltando a riqueza de construção do protagonista, claro) sobre Belmiro é entrevista logo nesse primeiro capítulo. Como dissemos, enquanto todos riem do pseudo-filósofo, o amanuense não só leva a sério as reflexões do amigo, como as analisa e, por fim, as absorve e as amplifica, tornando-as parte de suas antinomias, o que é notado por Alcir Pécora (2006, p. 232-3), que, aliás, condensa com precisão as ideias de Silviano:

Aplicando lugares comuns da tradição estoica, [Silviano] propõe que, a cada vez que o homem é tomado por alguma forma de desejo, torna-se necessariamente infeliz, pois todo desejo acentua a falta e a impossibilidade de satisfazê-lo completamente. Uma hipótese de superação do dilema seria cortá-lo pela raiz [...] renunciar a tudo o que na vida possa ser excitante a fim de obter domínio de si, controle e pacificação dos afetos.

Essa concepção de vida de Silviano é ridícula para ele mesmo, já que ele, entre os amigos, é aquele que “menos resiste ao mais leve comichão desejante” (PÉCORA, 2006, p. 233) nos seus *affairs* extraconjugais com “as moças em flor”. Silviano entende o disparatado do que diz, embora não consiga rir de si. Santiago (2006, p. 20) declara que “Silviano é duplamente um *rhétoriqueur e poseur*”, trapaceando, sempre que pode, com a realidade, sobretudo quando usa pseudônimos nas aventuras românticas, resguardando-se da responsabilidade com as mulheres.

O problema, como assinalamos, não é apenas Belmiro levar a sério as reflexões do mentiroso, mas sim transformá-las em motor da atitude perante a vida. Não há como precisar se as voltas lírico-patéticas do protagonista despertaram quando ele conheceu Silviano; o que sabemos, no entanto, é que, direta ou indiretamente, o protagonista foge dos conflitos – e, também, dos desejos da existência material, sobretudo sexuais – nas diversas buscas de conciliação com o outro e no deslocamento dos anseios para a rede ficcional da satisfação.

A adesão parcial – pois conflituosa – de Belmiro à conduta católica demove, amiúde, o protagonista de estudar o amigo com lentes perspicazes e moderadas. Na vigésima entrada (“Silviano e o problema fáustico”), ele considera necessário defender Silviano dos seus possíveis leitores e dos outros amigos.

Quando o amanuense descobre o diário desse amigo, abrindo-o e lendo-o sem constrangimento, topa com anotações retalhadas, às vezes ininteligíveis, do estado psicológico do filósofo. O protagonista, deduzindo que aqueles registros podem parecer engraçados, logo escreve: “O que lhes parecerá cômico, nesta página, é talvez simplesmente trágico. Estranho homem, Silviano. Não conheço criatura mais complexa.” (p. 62).

A partir do que Belmiro julga ser o veio profundo de Silviano – uma certa multiplicidade de compreensões acerca de algo – opõe-se à pecha de mistificador imposta ao professor por Florêncio. Este, diferentemente de Silviano e, inferimos, de Belmiro, é o “homem sem” (sem abismos, sem histórias, sem contradições etc) e que, portanto, não consegue assimilar a agudeza do professor. Nas diversas versões sobre os fatos dadas por Silviano, Florêncio enxerga características de um impostor, enquanto Belmiro vê riqueza de percepções – da mesma forma, aliás, com que Silviano se vê: “Se nos dá uma versão dupla, tripla, quántupla de um fato, é porque realmente dois, três, cinco Silvianos presenciaram aquele fato, cada um a seu modo” (p. 63), diz Belmiro. Na esteira disso, o que é mentira torna-se reelaboração inteligente dos eventos. Silviano é

exato no que diz dentro “de um processo psicológico menos fiel do que o nosso” (p. 63), pautado em elementos próprios da imaginação. Assim, ele é “um recriador e verá as coisas não como se apresentam, mas como gostaria que se apresentassem” (p. 63). Grandes e absurdos eufemismos.

A posição de defesa compacta da integridade de Silviano – composta pela diversidade de Silvianos – só pode ser explicada por meio de um modelo de vida com o qual Belmiro identifica-se e, com muito mais afinco do que o outro, coloca em prática: a ascese, controlada pela sublimação nas viagens líricas. A propósito, Silviano é o único que distingue no amanuense uma certa falsificação da realidade, que pode ser percebida, também, na maneira como o amigo nomeia o protagonista (que compreende um leve ângulo social da narrativa).

Santiago (2006, p. 21) diz que Silviano, tal qual faz consigo mesmo por meio de pseudônimos, “traveste os nomes dos amigos por outros que lhes caem muito bem, como uma luva, mas falsos”. Belmiro, então, é chamado pelo professor de Porfírio, nome dos avôs do protagonista. Um dos seus avôs chamado Porfírio (os dois avôs têm o mesmo nome), foi o melancólico primevo da família, inaugurando a linhagem da tristeza – gênese da loucura familiar dos Borbas e Maias – com a qual Belmiro vê-se. Atentemos a uma passagem, do quarto capítulo do romance, que corrobora tal asserção:

No dia em que uma chuva inesperada viera estragar o café posto a secar no terreiro, ele [Porfírio] ficou possesso de raiva, sacou da garrucha e desfechou dois tiros para o ar... Em seguida, caiu numa grande prostração e permaneceu casmurro o dia todo. Como o avô Porfírio, procedi à maneira de Xerxes, quando, indignado com a procela que lhe destruiu a frota, mandou zurzir o mar. (p. 25).

Por conseguinte, é possível sugerir que Belmiro é Porfírio sem o poder do avô. Belmiro é o avô melancólico, mas impotente. Não é dono de terras, chefe local, mas um amanuense qualquer. O traço histórico-social do travestimento do nome do protagonista, assim, sugere o seu decaimento, não uma pretensa fascinação diante da biografia familiar de Belmiro. O amanuense é o Porfírio inautêntico. Silviano, por fim, sendo o instrutor do protagonista (que se coloca e é colocado pelo amanuense como seu superior), ajuda-o a arquitetar a ideia do fracasso; Belmiro, o fruto malogrado, rompe definitivamente com a linhagem viril e sedenta de vida dos Borbas – como ele próprio assevera em alguns trechos da narrativa. Na última página do romance, de profunda

desolação e de negação das narrativas ficcionais construídas sobre si, Belmiro, insulado, revela a sua debilidade:

Ai de mim! É necessário, porém, fazer qualquer coisa para empurrar os presumíveis trinta e dois anos que me restam. Trinta e dois, sim. Em média, os Borbas vão até os setenta, mesmo com o coração descompensado. Acho-me pouco além do meio da estrada, e parece-me, entretanto, que cheguei ao fim. Negação de Belarmino, de Porfírio, de Firmino e de Baldomero... Dois deles, chegados aos oitenta, ainda pediam mais dez. Viviam com plenitude os velhos Borbas da linha-tronco. Viviam a vida. Quando um tombava, parecia queda de gameleira ferida pelo raio. Não morriam aos poucos, vendo o corpo consumir-se lentamente (p. 228).

Se Silviano exerce sobre Belmiro a atração pelo devaneio, pela fábula, pela invenção como autodefesa, e tão somente a contrapelo o faz tomar consciência da perniciosidade da ficcionalização da vida e o do seu declínio social, Redelvim e Jandira procuram trazê-lo, não muito diretamente, para o universo material da existência.

Redelvim, o amigo mais longo de Belmiro, participa, também, das comemorações da véspera de Natal de 1934 no bar. A sua caracterização, modulada pela voz e perspectiva de Belmiro, obviamente, encerra certa inflexão risível – e patética. Esse primeiro capítulo sugere certo grau de envolvimento confidencial entre o protagonista e Redelvim, o que é, no entanto, esmorecido nas entradas seguintes em que tal personagem pouco aparece; quando isso ocorre, brada, em tons caricatos, gritos de guerra comunistas. Belmiro mal procura entender o amigo; aliás, não apenas recusa acercar-se das ideias do outro, como as despreza (por meio da zombaria) e, para mais, vê-se como injustiçado diante dos ataques de Redelvim, que o chama de burguês e critica a sua passividade.

Belmiro só atua na diminuta e enigmática Seção do Fomento Animal por força da obrigação de agir e de acreditar na ação colocada em prática. Não há nele, portanto, qualquer desejo minimamente robusto de ação. Ele justifica a inércia, resultado do ceticismo político, à superioridade do seu caráter:

Redelvim me olha com desprezo neste momento, mas talvez me compreenda amanhã. *Para o homem de sensibilidade, não é fácil resistir aos atrativos do romantismo político da época.* O mais cômodo é entregarmo-nos a ele, seguindo o gosto contemporâneo. Mas teremos procedido honestamente, com relação ao espírito. (p. 110, grifo nosso).



Daí interpreta-se que Belmiro, homem sensato, não se deixa levar pelas paixões da época; já Redelvim, sensível (ou seria melhor, neste instante, chamá-lo, pela ótica do protagonista, de imaturo?), é fácil e comodamente tragado pelos embates ideológicos dominantes. Além de colocar-se acima do outro, o amanuense desconsidera os princípios do outro, tidos como efeitos da moda. Nesse molde de perspectivas que não se assimilam, nem querem se assimilar, o olhar de Belmiro sobre a situação sobressai de modo ressentido. Ele responsabiliza Redelvim pelo distanciamento entre eles, dizendo, primeiro, que o amigo “se obstina a não me compreender” (p. 109); páginas adiante, refletindo acerca da dissolução do grupo, diz que “Redelvim, o fiel companheiro, deixa-me pelas ideias.” (p. 115).

As convicções (ou a falta delas), contidas no diário tanto do amigo quanto no do protagonista, ao mesmo tempo que encarceram o suspeito Redelvim, numa representação do autoritarismo do governo de Vargas após os levantes comunistas de 1935, livram Belmiro da cadeia. E, nesse meio tempo, embora o amanuense auxilie eventualmente o companheiro cativo, a relevância da conjuntura do comunista é lateral.

Após deixar a prisão, Redelvim recolhe-se na fazenda da mãe doente. E o que era, de alguma forma, ressentimento de Belmiro relativo ao distanciamento do amigo transforma-se em rancor, essa experiência “de um ruminar indigesto de uma afronta que não cessa”, de acordo com Luis Kancyper (2018, p. 13). O amanuense modula o discurso como se fosse, mais uma vez, vítima do descaso do outro: “E de Redelvim não há notícias. Que permaneça na fazenda, é o melhor.” (p. 224). Essa é a última referência a Redelvim, o amigo mais longo de Belmiro: de ressentimento rancoroso também vive o poeta desapegado do agora.

Agora que Jandira não nega. Diferentemente de Silviano, Redelvim, Glicério e Florêncio, ela tarda a aparecer em cena. A despeito de um comentário ou outro de Belmiro acerca dela, a amiga e o amanuense encontram-se tão somente na décima entrada do diário. O enigmático surgimento dela, ao visitar o protagonista na Rua Erê, suscita reflexões-chave do amanuense no que concerne, para nós, à função de Jandira na narrativa; a saber: ela ratifica a ideia de que o funcionário público evade-se da realidade objetiva quando possível; uma realidade, nesse caso, sexual.

Ela, para além de provocar, a partir da sua sensualidade, pensamentos pouco “castos” (p. 45) em Belmiro, engendra a oportunidade do protagonista de ver a si relativamente ao trato com as mulheres. Nesse caso, as características de Jandira

antagonizam-se com as de Carmélia, principalmente. Enquanto esta é pura, incorpórea e mítica, transformada em Arabela, a amiga é sexualizada, corpórea e de opiniões marcantes. O protagonista, ao dignificar o ato de não a cortejar, apenas atesta o seu medo do que pode ser palpável.

Mas nem a asserção de que Belmiro não flerta com a amiga é verdadeira; mais do que isso, ele esconde da narrativa algo inusitado, tão inusitado que parece inventado: “Não lhes contei que é um dos meus fracos dar certo tom picante às conversações com moças donzelas. Dificilmente isso se concilia com as minhas inclinações líricas, mas a contradição é da vida.” (p. 80). No decorrer do romance, Belmiro decide canalizar as energias para a fabulação erótico-romântica. Há, no entanto, a paquera do protagonista em relação a Jandira, modulada pelo humor, que desvia o flerte considerando-o uma brincadeira inofensiva.

Em três momentos do capítulo treze o amanuense procura engrajar-se com a amiga. Ela, ao confidenciar-lhe que um homem mais velho e viúvo insiste em lhe propor casamento, ouve o gracejo de Belmiro: “— Não é possível, respondi. Deve ter uns quarenta anos. Nesse caso, eu também me candidato, se você estiver disposta a aguentar as manas. — Não seja bobo, estou falando a sério.” (p. 49). Linhas depois, não contente com a primeira recusa de Jandira, ignora, também, a revelação de que a amiga necessita com urgência de um homem a fim de a proteger da perseguição dos outros – “— Você não calcula o que é ser perseguida pelos homens. Todos me olham como se quisessem devorar-me” –, Belmiro afinca-se no flerte pilhérico:

— Se o caso é de urgência, aqui tem um homem....

Jandira me olhou com ódio:

— Se eu não soubesse que você é apenas um idiota, dava-lhe na cara... Fiquei encabulado, sem achar saída. Expliquei-lhe, como pude, que estava brincando e que, logo depois de ter dito aquela tolice, eu me censurava pela minha incompreensão. (p. 50).

Incompreensão ou escolha do que extrair daquilo que a amiga lhe diz. Da confissão do sofrimento da dela, ele opta por inserir-se como candidato viável ao invés de apenas ouvir-lhe as queixas. A parcial insensibilidade, transformada em gracejo, não para por aí. Buscando tranquilizá-la, o protagonista anota no diário:

Uma criatura bonita e jovem assim tem diante de si um mundo grande, cheio de possibilidades. Ela devia saber disso. Minhas palavras produziram bom efeito e, dentro em pouco, Jandira voltava ao seu

clima, assumindo ar de mofa e provocando-me. *Gostei dessa reação, sintoma de vitalidade, e prometi-lhe que ainda lhe levaria um bom marido, desde que ela não me quera.* Quando nos despedimos, já estava brincalhona:

— Você é um anjo, Belmiro. Como você é analgésico!... (p. 51, grifo nosso).

A partir da reação da amiga, como vimos no grifo, ele pode continuar a insinuar-se, apesar do mal-estar gerado anteriormente. O mal-estar, aliás, volta-se contra o protagonista ao ouvir que é um analgésico quando tentava colocar-se, muito timidamente, como um possível pretendente para Jandira:

E não é, positivamente, um elogio atribuir-me a função de calmante; como qualquer um, eu preferiria a de excitante. Mas está dito: sou analgésico. É o que pensam as mulheres, pela sua representante junto à Rua Erê. (p. 51).

Não só o adjetivo o perturba, mas também a noção de que ele é um sujeito de fácil definição. Se, no campo ideológico, Belmiro é um cético pequeno burguês ou um homem fraco, que tende para um “igualitarismo dissolvente” (p. 51), segundo as perspectivas, respectivamente, de Redelvim e Silviano, no campo dos afetos o funcionário público é um anódino sedativo. Assim, afinal, “todos, exceto eu, sabem o que sou... Acham indispensável classificar o indivíduo em determinada categoria.” (p. 51).

Embora Belmiro tente, como mostramos, tornar mais complexa a relação com Jandira, ele permanece na categoria do analgésico, amparando a moça como amigo, de modo divergente ao dos outros homens da roda. Jandira, ao escolhê-lo como o confidente que consegue acalmá-la, aproxima-o emocionalmente de si. A característica tranquilizante do protagonista poderia ser vista como positiva caso ele só procurasse em Jandira, de fato, também uma amiga. Dos flertes jocosos e frustrados, Belmiro passa, mais uma vez, para a introspecção.

Na próxima conversa que tem a sós com ela, no capítulo vinte e seis, os desejos representam-se apenas interiormente, não mais no diálogo. Ele pensa, primeiro, em dar a ela “uris beijos que não seriam senão paternais”. Poucos parágrafos depois, no entanto, admite, fitando as “carnes saudáveis” de Jandira, que nascia, nele, “uma ternura nada parecida com a que me despertara momentos antes.” (p. 80). Em todas as entradas

em que Jandira desponta, salvo um pequeno fragmento ou outro, Belmiro considera necessário fazer comentários sobre o corpo atraente da amiga.

Há uma noção subterrânea, ao examinarmos os constantes flertes e observações sensuais do protagonista, de que Belmiro busca algum tipo de satisfação erótica, que nunca foi plenamente desenvolvida. Além disso, ele parece procurar a aceitação do outro mulher em Jandira, ou mesmo a abertura para se rebaixar (atitude própria do melancólico) através da rejeição da amiga às suas investidas. Belmiro identifica, a propósito, condições que o separam da amiga.

A primeira condição está ligada ao gênero: sendo mulher, “por mais que seja masculina a nossa amizade” (p. 115), a relação talvez não resista a um possível casamento da amiga – casadas, Jandira, assim como as outras mulheres, “só querem saber do marido.” (p. 115). A segunda condição, inscrita em outra passagem, tem a ver com a natureza da relação entre os dois, que nunca foi baseada naquele “sentimento integral a que aspiramos”, sendo eles “amigos fracionários, que buscamos, um no outro, não o indivíduo, mas certo aspecto dele.” (p. 164).

O que Belmiro procura em Jandira parece ser a esperança, profundamente desastrada, de algo romântico acontecer, mesmo, e talvez porque, o protagonista o refuta de forma constante. Entre flertes e conversas amistosas acerca dos pretendentes dela e do assédio sofrido dia a dia, o que avulta da relação é a angústia pela perda de Jandira. Todavia, tal medo da perda não se dá em consequência de uma separação inevitável entre os dois, mas sim através do possível matrimônio da amiga (que nunca, de fato, ocorre).

Belmiro, o analgésico inofensivo, é o amigo de Jandira a quem ela confia a revelação dos eventos amorosos. A cada novo homem atraído por ela, o protagonista inquieta-se, tentando tornar-se viável diante dela. Em um átimo em que vislumbra estar em companhia de um pretendente da amiga, o amanuense confessa: “Quanto ao pedante doutorando, provocou-me imediata aversão. Creio que pressenti nele um possível namorado para Jandira, e isso me irritou.” (p. 166). Se, nesse extrato, infere-se o ciúme de Belmiro, no seguinte, já quando o protagonista está quase totalmente insulado, constata-se a sua frustração consigo e consequente autorrepúdio:

Regressei, menos pessimista, da casa de Jandira. Mudou muito, mas continua interessante. E sempre desejável. Bem que seria capaz de lhe propor casamento... Ora, que tolice! Alguém me quer? Quem poderia casar-se comigo morreu há anos em Vila Caraíbas. (p. 214).

O desprezo melancólico de si, articulado no lirismo romântico-fantástico e passadista, manifesta mais um desvio de Belmiro do presente para a ficção. Camila, namorada morta com quem ele iria se casar no passado caraíbero, aparece muito raramente – e sobretudo nos instantes de autodepreciação. Assim, trazê-la à tona parece mais um modo de colocar-se como vítima do destino que a tirou de si.

Assim como os outros, a boa amiga Jandira, que também mora na Rua Erê, esvaece da narrativa. A última menção a ela ocorre no capítulo do carnaval de 1935, que o protagonista passa com Glicério. Sobre o paradeiro da vizinha, ele emite quase um “Ora bolas”: “Quanto a Jandira, não sei em que se ocupou.” (p. 224). Enfim, pouco importa tanto o destino de Jandira – embora a amiga confidencie os seus planos para o protagonista – quanto o de Redelvim. E não é verdade que esses dois amigos não o procuram; enlutado na “missa de sétimo dia pela alma de Francisquinha”, ambos a ela comparecem, embora o protagonista não quisesse “convidar ninguém” (p. 142). A quase solidão de Belmiro é constituída por ele mesmo na falta de estima pelo outro. Faz cada vez mais sentido a afirmação de Luís Bueno (2015, p. 558) de que Belmiro não se importa de verdade com ninguém, o que também transparece na sua amizade com Florêncio.

A procura do outro em momentos que apetecessem Belmiro é levada ao limite na amizade entre o amanuense e Florêncio. Já dissemos que, de acordo com a percepção de Belmiro e Silviano – ou de Belmiro influenciado por Silviano –, Florêncio é um homem pouco, ou nada, complexo que, por assim sê-lo, gera uma espécie de inveja ressentida no protagonista; ressentida, sobretudo, no que se refere à constituição familiar do amigo e à sua alegria ingênua.

O funcionário público não esconde o desejo da vida burguesa do outro, casado com a zelosa Mariana. A esposa e os seus dotes culinários guardam “o segredo de Florêncio: por isso é que vive naquela boa-aventurança que todos lhe invejamos.” (p. 28). Segundo Melanie Klein (1991, p. 192), a inveja é, *grosso modo*, reforçada pelas frustrações do sujeito; isto é, invejar a vida do outro espelha, mormente no caso de Belmiro, o quão desinteressante é a nossa. Não apenas isso, para contrabalancear o insucesso de não ser Florêncio, ou aquilo que a família dele figura, Belmiro deve rebaixar o amigo, que lhe serve tão somente como fonte de entretenimento:

Florêncio divertiu-me bastante com suas anedotas. Está sempre provido das melhores e mais recentes. *Excelente e repousante amigo.*

Não tem problemas: é o homem sem abismos – o homem linear – na expressão de Silviano. Às vezes penso que, dos poucos amigos descobertos, no decurso destes magros trinta e oito anos, só ele me restará, afinal. (p. 114, grifo nosso).

Curioso notar que Florêncio, para Belmiro, tem o efeito analgésico similar ao do protagonista em relação a Jandira. O amanuense procura o homem linear (quando o outro lhe convém) o que é sintetizado no seguinte trecho: “Quando o espírito se me torna, assim, leve, procuro o Florêncio. Com ele estive duas ou três noites a bebericar. E a vida é quase boa quando é vazia como neste domingo.” (p. 131). Quando Florêncio, no entanto, não pode tomar chope por ordens médicas, resta a Belmiro uma tirada zombeteira:

Os médicos lhe suspenderam o chope, isto é, suspenderam o próprio Florêncio, que virou outro. Anda queixoso e neurastênico, achando tudo ruim. Aconselhei-o a voltar ao copo com urgência: será o meio de reencarná-lo em si próprio. (p. 167).

Se Belmiro não gosta que ninguém o defina, ele pode fazê-lo também em relação a Florêncio, uma vez que este não é enigmático como os outros. Pacato, simples e ingênuo, o amigo pode ser feliz – “Que dizer dele? É um homem sem história, e nisso está sua felicidade” (p. 210) – enquanto Silviano e Belmiro, analistas, estão fadados a lamentações. A propósito, Florêncio é visto como inculto pelos dois últimos – “Florêncio claudica sempre nas regências verbais e Silviano não estava conosco para lhe chamar a atenção.” (p. 107) – muito embora ele seja o único a ver Silviano como ele corretamente é: um mentiroso.

Para além desse evento, a figura de Florêncio povoa o romance normalmente em períodos de sossego e/ou com o intuito de tranquilizar algum dos amigos. No tempo em que todos abandonaram o amanuense – e/ou ele se segregou deles – Florêncio continua a acompanhá-lo. No carnaval de 1935, Belmiro, inoportuno, viaja com o amigo e a sua esposa para Lagoa Santa. Contudo, esse amigo nem é mencionado nas páginas finais do romance. Belmiro, o procurador de amigos que deles se afasta, foge da alegria alheia.

Belmiro foge da alegria alheia, mas procura a sua, de modo um tanto canhestro na consciência ficta, por meio das informações de Glicério. Pode-se dizer que o jovem estudante de Direito participa ativamente da narrativa não somente porque trabalha com Belmiro na Seção como, sobretudo, porque é usado pelo protagonista a fim de fomentar

as suas fantasias com Carmélia. É Glicério que mantém contatos – aparentemente superficiais – com a família da moça. A posição utilitária a qual o protagonista posiciona o colega não é nem de difícil comprovação. Na entrada dezessete do diário, às voltas com o convite do colega para ir a um baile, Belmiro confessa: “Mas o medo de descontentar Glicério e de fechar, assim, os caminhos para Carmélia, fez-me ceder às suas insistências e, tomando um automóvel, tocamos para a casa do senador.” (p. 58).

Para mais dos constantes surgimentos e omissões de Glicério na narrativa estarem amarrados à variação de interesse de Belmiro em Carmélia – quanto maior o interesse, mais Glicério aparece, quanto menor o interesse, menos ele assoma – o companheiro de Seção é, também, o elo do protagonista com a elite econômica e jurídica de Belo Horizonte e com as suas benesses. Na estranha ocasião em que Belmiro é preso, não é apenas o seu inócuo diário lírico que o salva de ser perseguido como um comunista e ser, assim, detido mais longamente. É também a intervenção de Glicério junto ao investigador Parreiras, com o intuito de conseguir uma audiência imediata com o delegado, que safa o amanuense. O delegado, quando vê o protagonista, diz:

— Sim, senhor. Meio mundo se movimentou por sua causa. Cá estão as suas “memórias”, disse o homem, com o seu sorriso melífluo, de pretensões irônicas. [...]

— Foi o que o salvou [o diário], continuou o delegado. *Apesar das declarações do Senador Furquim em seu favor, precisávamos de provas.* O momento não é para condescendências. (p. 149, grifo nosso).

O Senador Furquim é aquele mesmo amigo de Glicério dono da casa onde decorreu o baile ao qual Belmiro acompanhou, com desgosto, o colega. Se o protagonista o adulou naquele momento, não deixa de fazê-lo neste. No mesmo capítulo, logo após o companheiro relatar como conseguiu a celeridade no processo de Belmiro, o amanuense diz: “Ótimo rapaz, o Glicério. Desempenhou com carinho as incumbências que lhe dei, inclusive a de pedir ao contínuo Carolino que dormisse aqui em casa.” (p. 152).

Chamamos tal elogio de bajulação pois, além de o enaltecimento de Glicério posicionar-se no instante de amparo, ele vai totalmente de encontro aos juízos de Belmiro sobre o colega quanto este não o favorece ou tensiona a relação – mormente quando se apaixona, também, por Carmélia. O uso que Belmiro faz dos amigos, como examinamos até agora e como veremos no caso de Carolino, contradiz a ideia de

Roberto Schwarz (2008, p. 16) de que, dentro da narrativa derrotista do protagonista, a “postura de fino desencanto nobilita o obscurantismo, que sequer é voluntarioso ou oportunista, apenas cauteloso e cansado”. De oportunista, Belmiro tem muito.

O próprio Roberto Schwarz (2008, p. 19) depara-se com um dos detalhes sociais do romance. Os privilégios do amanuense, ao ser solto da cadeia, configuram “uma situação social: uma casa respeitável, um conhecido na polícia, a posição de funcionário, e, mesmo se com ironia, o apreço pelo grau acadêmico, mais a amizade de um portador dele”. Na realidade, a amizade de um portador de grau acadêmico – embora Glicério, nesse momento da história, ainda não seja graduado – é que movimenta o curso das regalias. Ela é mais importante do que a casa respeitável (será assim tão respeitável, nos padrões morais e econômicos da época, uma casa numa vila operária?) e a posição de funcionário público do amanuense. O privilégio dele, que lhe oferece a oportunidade de aproveitar-se de benesses, advém, sobretudo, do uso dos laços de Glicério com a elite judiciária.

Nos períodos de neutralidade em relação a Glicério, Belmiro o descreve como insensível. Assim, o colega toca em assuntos caros e espinhosos ao protagonista sem verificar o fingido desconforto de Belmiro – fingido pois o amanuense quer, sim, obter informações acerca de Carmélia. Já nos períodos de conflito pueril entre eles (como se fosse possível que um dos dois pudesse ter alguma relação com a moça rica), Belmiro agrava a falha do outro, valorizando a si, ao comparar a sua atitude, de fiel amante, a atitude do colega depois de saberem que Carmélia está de casamento arranjado com o primo dela: “Não amou, porque não possui força de sentimento para tanto. É um hesitante, um homem sem endereço. Namoricou apenas.” (p. 155).

Da perspectiva de Belmiro, Glicério não amou Carmélia uma vez que a sua falta de sensibilidade, também nas relações amorosas, não o permitiu. Bom para Glicério: diferentemente de Belmiro, o estudante de Direito, embora tenha se enganado momentaneamente acerca das suas chances de conquistar Carmélia, não persistiu na narrativa da fantasia. Belmiro, sim.

Aliás, enquanto o amanuense de trinta e oito anos fica às voltas com elucubrações desviantes da realidade baseadas na busca de um amor fictício e, por isso, impossível, e de um passado difuso (e imaginariamente nostálgico), não o conduzindo a uma vivência presente nem alicerçando uma visada sobre o futuro que não seja melancólica (em torno dos seus lamentos sobre o envelhecimento e das suas perdas afetivas), Glicério torna-se bacharel, emprega-se em outro lugar e, mais uma vez,



escolhe a realidade objetiva ao invés das ilusões fantásticas, o que é figurado pela desistência da literatura e a opção pela interpretação das leis. No antepenúltimo capítulo, o protagonista topa rapidamente com Glicério na rua. O ex-colega diz que “a conselho de um dos companheiros [do novo trabalho], baniu a literatura de suas cogitações.” (p. 224).

*Há futuro para um, não há para outro. Eles, nessa equação, afastam-se.* A falta que Belmiro diz sentir de Glicério – “Que pena Glicério estar ausente. Poderíamos recordar, com saudade, os tempos de Arabela” (p. 220) – é a falta que lhe faz aquele outro que servia aos seus desígnios e que o auxiliava a matar as horas mortas na Seção do Fomento Animal.

A falta de vislumbre do amanhã, em um momento de polarização ideológica, expressa-se, também, através do alheamento de Belmiro dos conflitos sociais. A vinculação ao presente da escrita, notada por Luís Bueno (2015, p. 551) e John Gledson (2003, p. 211), ocorre em negativo. Representando os anos de 1934 e 1935, o amanuense refuta as ideologias dominantes da época – o comunismo e o fascismo. Em oposição às discussões políticas que mostram o indivíduo como mônada mental, prefere ver-se como múltiplo. Ele mesmo se pergunta: “Por que hão de classificar os homens em categorias ou segundo doutrinas? O grande erro é pretender prendê-los a um sistema rígido. Socialismo, individualismo, isso, aquilo.” (p. 109). E Belmiro consegue posicionar os amigos ideologicamente sem muitos problemas:

Passaram ao terreno da política. Desde muito, as discussões vêm azedando nossa pequena roda e vejo que ela não tardará a dissolver-se, pois há forças de repulsão, mais que afinidades, entre esses inquietos companheiros. Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e Florêncio ficamos calados, à margem. (p. 48).

O trecho citado, da décima segunda entrada, é o único em que todos os amigos de Belmiro estão incluídos na cena. Para Belmiro, tido por si como o procurador de amigos e conciliador, a política não é nefasta porque, de acordo com certa perspectiva, é um mal à coletividade; ela é nociva, sim, ao desagregar o círculo de amizades, o que, por fim, o afeta. “Desagrada-lhe”, como diz Sandra Vasconcelos (2000, p. 231), “ver seu grupo de amigos ameaçado de dissolução devido a dissensões políticas”. Apolítico, “fraterno e cordial” e bem comportado nas situações sociais (p. 231), o juízo negativo sobre os amigos, como vimos, aparece tão somente nas páginas secretas. O seu

alheamento, aliás, acomoda-o ao lado de Florêncio, o invejado e, ao mesmo tempo ridicularizado, homem sem abismos. Para mais, desunido o grupo – “cujo equilíbrio sempre foi precário” (p. 71) – resta a Belmiro a companhia desse mesmo amigo, com quem viaja para a Lagoa Santa, e de outras figuras menores que o rodeiam.

As perspectivas subjetivas e indecisas de Belmiro sobre as tensões sociais do Brasil e do mundo, a propósito, dizem mais sobre a personalidade da personagem do que sobre o seu viés ideológico. Não que ambas as coisas possam ser separadas com exatidão. Sugere-se, no entanto, que o embaraço do amanuense em relação à política não o posiciona diretamente na esquerda ou na direita, mas faz parte da sua constituição fantasista, em que tais disposições de juízos não devem ser significativas nas relações afetivas, embora o sejam, pelo menos na constituição do romance. Contudo, não é possível afirmar que é apenas a ideologia, ou principalmente ela, que insula o protagonista. Luís Bueno (2015, p. 562) diz que qualquer forma de afiliação a alguma crença, seja ela política ou religiosa, “representa uma adesão profunda demais ao que é vário e atinge o pudor do amanuense”.

Não que Belmiro seja, de fato, vário. Ele tenciona apresentar-se como múltiplo, o que não o torna, automaticamente, múltiplo. O protagonista é mais ambivalente – entre a realidade e o sonho, o imaterial e o material – do que multiforme. Ele é um sujeito desfibrado que a nada consegue aderir a menos que o objeto de adoração não possa ser objetivamente alcançado. A dissociação de Belmiro do grupo, então, está mais ligada ao seu desânimo da busca do que à ideologia dos outros. Mas a ideologia dos amigos também é importante no estabelecimento da solidão: as perspectivas políticas falam do agora, tempo do qual Belmiro quer fugir.

Contudo, poder-se-ia pensar que o espírito nostálgico e conformista, a aversão a revoluções e o modo como o protagonista é influenciado por Silviano, dedicando-se aos seus problemas internos, sinalizem uma marcação ideológica mais atrelada à direita da época – que era, porém e a seu modo, revolucionária. No entanto, Belmiro não está integrada a ela. O problema não é apenas que o tempo passa, e ele envelhece, ou que haja a impossibilidade do retorno à infância; o obstáculo principal de Belmiro é a fantasia que o coloca fora da tríade temporal.

Enquanto Belmiro enamora-se da ficção, cada “um de seus amigos tomou um rumo” (VASCONCELOS, 2000, p. 229): Silviano namora furtivamente as moças em flor, Florêncio ampara-se na esposa, Glicério leva adiante a sua carreira profissional, Jandira faz nova amizade e Redelvim ama a política. Luís Bueno (2015, p. 561) afirma

que, “mesmo mergulhados no fluxo inconstante da vida, num momento indefinido que, no entanto, exige uma definição positiva dos contemporâneos”, as personagens, sobretudo Redelvim e Silviano, estão integradas “ao seu tempo” e “vivem sem dilemas apesar da grande contradição em que estão metidos”. Digamos que a política, portanto, além de ser um indício de segregação dos amigos e de segregar ligeiramente Belmiro deles, faz parte do mundo material do qual o protagonista quer se ver livre, e esse é um dado mais importante do que a política em si.

Mas será que Belmiro pode alhear-se completamente das questões materiais? No que tange à condição financeira, Belmiro não está muito distante da situação de Luís da Silva, em *Angústia*. Distanciam-se muito, no entanto, da maneira como lidam com a quase anulação de seus poderes. O dinheiro, para Luís – como quase tudo – é emblema e motivador de conflitos. Belmiro, ao contrário, secundariza ao limite as adversidades financeiras. Todavia, elas despontam ocasionalmente.

A Rua Erê, onde o solteirão vive, figura, se não a pobreza, um indicador de que ele pertence, em termos de homologia econômica, à classe operária. A despeito de Prudêncio, chefe de Belmiro, que sabe três palavras de língua inglesa e as usa com assiduidade, outras duas personagens, Jandira e Giovanni, moradoras da Rua Erê, representam o *status* financeiro de quem lá habita.

Embora não seja operária, sendo contratada como secretária, mas indo de um emprego a outro fugindo do assédio masculino, Jandira, que divide a casa e o aluguel com uma amiga, “se veste como filha de ricos”, segundo Belmiro. O que lhe falta em dinheiro, sobra-lhe em engenho, e as coisas se dispõem de tal forma que ela a ninguém cede em elegâncias e modas.” (p. 45). Já no velho Giovanni, imigrante italiano, a vulnerabilidade financeira irrompe, sobretudo na viagem longa, empreendida na segunda classe, à procura do filho fugido. Dentro desse “sistema planetário” da rua Erê, Belmiro distingue-se dos trabalhadores que o rodeiam, empregados de fábrica. Mas isso não o afasta dos apertos econômicos. Eles são, no entanto, manifestados *en passant*. Dois trechos os indicam.

O primeiro pode ser explicado como uma adversidade pontual atribuída à doença das duas irmãs. A citação é longa, porém pertinente:

Lá está Francisquinha no Instituto. Emília se acha de cama, doente. Desde dois dias, fiquei reduzido a níqueis, embora estejamos a sete do mês. O ordenado se foi em despesas com a mana, e ainda há contas

por pagar. É ridículo. Amanhã terei de visitar o agiota. Não deveria preocupar-me, antes, com estas coisas?

— Não! diz-me alguém, com majestade. O que nos deve preocupar são os problemas eternos!

A voz que ouvi dentro de mim é a do Silviano. Às vezes estou a pensar e ouço vozes. Olho em torno, não há nada. A voz veio de dentro. Entretanto, pelo timbre era idêntica à do amigo.

Problemas eternos! A razão talvez esteja com Silviano. Não vale a pena pensar nas dificuldades da vida. Dedicar-te aos problemas eternos, Belmiro. (p. 100).

No entanto, Belmiro cuida das finanças emprestando dinheiro de um agiota, por exemplo, mas prefere não ocupar o diário com os contratemplos económicos. Na entrada trinta e sete, escrita no dia seguinte ao do capítulo anterior, “a primeira ideia que me veio foi a de procurar, entre os problemas, aqueles que poderiam merecer o qualificativo de ‘eternos’” (p. 101).

O segundo trecho representativo das tribulações financeiras localiza-se na entrada setenta e cinco – “Novas aquisições” – em que ele trata, principalmente, do novo amigo Carolino, seu subordinado na Seção do Fomento Animal. Entre os préstimos de Carolino está a sua habilidade para a contabilidade. Belmiro confia nela para seleccionar os credores a serem pagos: “Essa eleição consiste na escolha, por equidade, daqueles que devem ser pagos no fim do mês, pois o dinheiro é pouco e os pretendentes, muitos.” (p. 196). Além de confessar, com graça, estar em débito com diversas pessoas – agiotas, talvez, como ele menciona anteriormente –, Belmiro se vê em situação inferior ao do pequeno adjunto: “Quando, certa vez, insisti em lhe pagar o trabalho, mostrou-me uma caderneta de depósito no banco: possui setenta contos, parte provinda da herança, parte de economias próprias, pois é muito seguro” (p. 196). Eu que não sou seguro, faltou dizer, enlevado pelos problemas eternos, fontes de dispersão da realidade. Problemas eternos, enfim, opostos aos problemas históricos e políticos dos quais ele deseja alhear-se, mas que o perseguem e pautam uma parte do seu convívio com Carolino.

#### **4.5 Universo diminuído e amor fantasioso**

Belmiro agarra-se a Carolino nas últimas páginas do romance, que figuram a cristalização do círculo de afetos dos amigos. De resto, é uma personagem apagada. Cabe dizer que, a partir da breve prisão do protagonista, Carolino não é só subordinado

de Belmiro enquanto eles estão em expediente. Ele cumpre o papel quase de um serviçal, assistindo o amanuense até na sua vida íntima e financeira. Quando Belmiro, torna-se suspeito de importunação política, envia para Glicério o seguinte bilhete: “*Suspeitam de mim. Fui chamado à polícia. Se for detido, peço-lhe que olhe pela mana e obtenha que o Carolino vá dormir lá em casa.*” (p. 145, grifo do autor).

Depois de Carolino cumprir tal ordem, Belmiro começa a prestar mais atenção no colega da Seção do Fomento. No capítulo setenta e sete, ele celebra a aquisição do novo amigo, considerando-o “excêntrico”, “bom”, “inteligente”, “dedicado” etc (p. 196-7). O que parece um capítulo de honesta percepção das qualidades do outro não passa da construção de uma justificativa plausível com o intuito de viajar para o Rio de Janeiro – desamparando Emília por uns dias para ver o navio de Carmélia e de seu marido partir para Portugal – retirando de si a responsabilidade sobre a irmã: “Se eu for, mesmo, ao Rio, Emília será confiada ao Carolino. Mas que conversa é esta de ir ao Rio? O melhor seria ir à Vila e não pensar mais nestas coisas.” (p. 197).

Como sabemos, embora perceba quão infundada é a decisão sobre a viagem – muito menos infundada, no entanto, na relação que o passeio tem no impacto sobre o presente do que devanear sobre tantas coisas –, ele vai para o Rio de Janeiro. Faz-nos acreditar, ainda, já instalado na então capital brasileira, que partira da própria irmã “a ideia de chamar Carolino para lhe fazer companhia em minha ausência.” (p. 199).

A afeição de Belmiro por Carolino cresce à proporção que essa figura torna-se conveniente no auxílio no seio familiar do amanuense. Se, no início do romance, em que o contínuo é tão somente subordinado, ele pouco faz de Carolino, mencionando-o apenas quando o empregado propicia folhas novas, além de café e raras conversas triviais, no final Carolino aparece como personagem relevante para o protagonista em homologia ao seu trabalho original: de faz-tudo no trabalho, converte-se num faz-tudo da vida de Belmiro.

O protagonista aceita-o – embora repita e corrobore, algumas vezes, o juízo geral dos colegas da Seção de que Carolino é “um aluado” (p. 195) (mais do que o próprio Belmiro?) – na medida em que o contínuo mais ou menos supre o vácuo afetivo deixado pela separação dos amigos (responsabilidade que ele não quer carregar). Sintetiza-se, no próximo excerto, tanto o deslocamento da função lateral para a central de Carolino quanto a percepção lamuriosa do insulamento supostamente provocado pelo outro:

Leio um pouco e caminho pela cidade, em companhia do Carolino. Às vezes não encontro lugar que me sirva, e ando, ando sempre, como Judeu Errante. Não procurarei os amigos; se não me aparecem é porque já não me querem. (p. 210).

Belmiro é um melancólico ressentido, modulando o ressentimento – a culpa é sempre atribuída ao outro – na dissimulação. Todavia, como assinala Gaston Bachelard (1994, p. 166), o ocultamento das devidas intenções do sujeito (no caso em pauta, a imputação da responsabilidade ao outro) também esclarece a personalidade do ser: “a dissimulação é então, sistematicamente, uma conduta intermediária, uma conduta oscilante entre os dois pólos do oculto e do mostrado”. Quanto mais Belmiro quer negar a sua responsabilidade, num lamurio um tanto pueril, mais ele a revela na pulsão de repetição da falta de dolo.

A dissimulação, assim, disfarça (evidenciando) o fracasso, meio consciente, na construção e manutenção de laços do protagonista. Em adição a Carolino, resta a Belmiro a companhia da irmã Emília, dos apagados vizinhos e, até o final do diário, do leitor virtual. Os apelos ao narratário evocam um atributo estrutural da forma shandiana d’ *O amanuense Belmiro*: a “hipertrofia da subjetividade”. Ela é manifestada pelos protagonistas, nos romances de edificação por meio dessa forma, como afirma Sergio Paulo Rouanet (2007, p. 35), “na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascaradas por uma deferência aparente.”

Configura-se mesmo de forma imprecisa, e de algum modo caprichosa, a relação de Belmiro com o narratário. Imprecisa, pois Belmiro reitera, um tanto desordenadamente, apenas uma característica central de funcionamento para si do leitor virtual: uma trégua da solidão. O leitor é um parceiro que deve confirmar os seus pensamentos e absolvê-lo das impertinências. Assim, o narratário deve perdoar Belmiro tanto das “anotações de caráter muito pessoal” (p. 73), como dos seus abalos, “nos domínios da sensibilidade”, rápidos e súbitos, que o fazem ir do cotidiano às “profundas regiões caraíbanas” do “espírito” (p. 95). Deve-se compreender, ainda, a patetice do amanuense, não se rindo dele quando repete a impossibilidade das bodas com Carmélia devido à incompatibilidade de sistemas (o “sistema Carmélia” e o “sistema Borba”, que examinaremos).

Tão somente uma vez, salvo engano, o protagonista rebaixa claramente o leitor. Na entrada setenta e um, ele está em crise por não conseguir escrever um livro de

“proporções monumentais” e estar mais próximo de confidências tacanhas, “pois me dirijo sempre a um leitor imaginário”. Ao perceber que se dirige, impertinente, a um leitor talvez inexistente, desdenha da própria prática de leitura, desdenhando, por conseguinte, daquele que, por ventura, o lê: “Assim pensando, procurei, então, na leitura, satisfazer, ainda que em parte, ao monstro literário. (O leitor é, de certa forma, um escritor frustrado. Incapaz de criar, compraz-se na criação alheia.)” (p. 187).

Coloquemos na conta da profunda insatisfação consigo a ofensa, que não é comum, embora o hesitante ressentimento – mormente em relação ao progresso dos amigos – percorra as suas páginas. Contudo, ressaltemos o caráter de camaradagem com o qual Belmiro se relaciona com o leitor virtual. Ele solicita a sua tolerância não apenas quando o chama diretamente, mas também quando o coloca no enunciado, usando a primeira pessoa do plural e, assim, englobando-o no discurso. Cabe dizer que essa atitude pode ser interpretada, também, como uma vontade de colocar-se no mundo e de naturalizar os seus sentimentos, na medida em que as suas emoções não seriam tão somente dele, mas partilhadas por todos os homens. São diversos os exemplos de generalização dos sentimentos do protagonista contidos no livro. Fiquemos com alguns, que ilustram a tentativa de envolvimento do leitor virtual sobretudo na trama fantasista de Belmiro.

Na entrada em que o amanuense relata o encontro com Carmélia (então Arabela), em um momento de patético lirismo (em si superlativo), ele diz: “Onde houver claridade, converta-se em fraca luz de crepúsculo, para que as coisas se tornem indefinidas e possamos gerar nossos fantasmas. Seria uma fórmula para nos conciliarmos com o mundo.” (p. 33). A capacidade de gerar fantasmas é inerente a todos. Na entrada trinta e dois, ele reafirma que todo nós, monstros imaginativos, romanceamos nossas memórias. Em trecho do capítulo quarenta e dois, ratifica-se a ideia de que Belmiro faz uso da primeira pessoa do plural a fim de eximir-se parcialmente de culpas (não só relacionadas à ficcionalização da vida). Depois de uma conversa acalorada com Redelvim, o amanuense reflete acerca do que infelizmente falou ou deixou de falar para o amigo:

Por orgulho, não voltamos atrás e preferimos sustentar a infeliz opinião. Cada vez nos perturbamos mais, e acabamos dizendo dez tolices, em vez de uma. Fico a conjeturar que se trata de uma vingança das ideias tolas. É provável que, repelidas mais de uma vez, quando nos achamos vigilantes, elas fiquem andando a esmo, pela cabeça, a conspirar contra nós. (p. 111).

O protagonista partilha a culpa – seja pela fabulação, que ele sabe errática, seja pelos atos equivocados – ou com o narratário ou com os amigos. O insulamento do protagonista, aliás, no movimento de desagregação da roda de amigos, leva à cessação do uso da primeira pessoa do plural que o relacionava com os colegas. O rarear da primeira pessoa do plural é outro indício da solidão, e quando as anotações terminam, não há nem mais o leitor virtual para entender o protagonista – ou quem ele supõe que o entenda. Assim, continua a vida na companhia tacanha de Carolino e de Emília, aluados como ele.

Já Francisquinha, a irmã mais velha de Belmiro, falece durante a escrita do diário. Se Emília “é apenas uma esquisita”, Francisquinha é “perturbada de nascença”, sendo o “grande desgosto que ensombrou os dias do velho Borba e da velha Maia” (p. 20). Não só os dias dos antepassados, mas também os de Belmiro.

Francisquinha afigura-se como um transtorno. O protagonista não o enuncia claramente nem podemos afirmar que acuse a irmã de algo. O veio inoportuno de Francisquinha surge de forma ilhada na narrativa, fruto dos acessos de loucura que entravam o andamento sereno da rotina de Belmiro. Durante os desvarios, a tentativa de tratamento domiciliar (sobretudo espiritual), a internação no hospital psiquiátrico e a morte da irmã, o protagonista inflexiona a prosa para situações do cotidiano interno da casa que suscitam, na sua mente analista, observações que defrontam a sua situação com a do outro. No caso de Francisquinha, a comparação é bastante curiosa. Vejamos: “Pergunto a mim próprio se, nesta obsessão tola em que vivo, não serei a pessoa menos equilibrada desta casa. O que Francisquinha faz é, porventura, mais extravagante que estes devaneios meus?” (p. 60).

Boa pergunta. São, obviamente, tipos bastante diversos de loucura no que tange, digamos, à ação sobre o sintoma e à sua regulação racional; ou melhor, enquanto Francisquinha age sobre os seus delírios – amparando pintinhos, desnudando-se na rua, arranhando paredes etc – Belmiro internaliza o devaneio e o ajusta, razoável porém insuficientemente, ao exterior. Ele mesmo dizer, como o faz, que vive numa obsessão tola, não configura uma vitória do princípio de realidade. Já no capítulo seguinte, ele afirma ter passado o “dia todo a escrever no papel: *Arabela Borba. Carmélia Miranda Borba. Carmélia Borba.*” (p. 61, grifo do autor).

Se Silviano Santiago (2006, p. 66) afirma que da organização genealógica é formada, no consórcio entre os Maias e os Borbas, parte da inadequação de Belmiro, nem homem viril para levar a cabo as realizações dos Borbas nem mulher delicada,



como os Maias normalmente produzem, parece haver, também, um certo filete de loucura familiar nessa equação. Emília e Francisquinha não conseguiram, em consequência da deficiência mental de ambas (em menor grau na primeira), obter educação formal. Elas foram “criadas como bicho do mato”, vivendo “só na fazenda e em meio de antigas escravas” (p. 222-3). Com a morte do pai, o protagonista as recebeu como herança. Outra herança nos parece ser a da insânia, articulada como desapego à realidade exterior e fatal veiculação à lógica fantasista do eu.

Do consórcio nasce a loucura. Emília, embora seja descrita apenas como esquisita, manifesta diversas limitações. Ela fala muito pouco e, quando o faz, consegue enunciar somente frases soltas, comunicando-se melhor através de gestos. A sua atividade principal restringe-se à cozinha. Emília é, portanto, uma figura infantilizada, esperando do protagonista as mais variadas explicações; mostra-se, ainda, em sua ingenuidade pueril, alheia absolutamente ao real, sendo enganada com facilidade. Como, segundo Belmiro, essa figura, que mal consegue estruturar de modo sensato as suas emoções, é a “expressão integral” (p. 118) do “Sistema Borba”?

Ao passo que os amigos são julgados de modo meticuloso por Belmiro, que chega até a considerar Florêncio um homem sem abismos, na irmã ele encontra algo de positivo a tirar de sua situação mental precária. A autoridade que emana de Emília provém da sua doença, da sua dificuldade de arquitetar e transmitir emoções como adulta, não de uma atitude lógica frente à vida. No final do romance, Belmiro assinala, com sutileza, que a irmã vive numa espécie de demência: “[...] a alma simples de Emília não encontra, porém, a que se aplicar, e há de estar permanentemente embebida nessa atmosfera caraibana, vivendo dias que se passaram há vinte ou trinta anos.” (p. 222). Belmiro talvez gostaria de ser tão louco quanto Emília e viver, assim, no devaneio. Entretanto, esse dado não explica racionalmente os saltos fantasiosos do amanuense na sua (falta de) relação com Carmélia.

Ela é uma personagem que não participa de modo efetivo da vida concreta de Belmiro. Diferentemente dos outros seres-de-papel que acompanhamos, Carmélia é tão somente projeção inventiva, duplicada na criação do mito Arabela; ou melhor, primeiro, para o protagonista, há o mito Arabela, que é corporificada em Carmélia. A jovem rica, então, com quem Belmiro nunca troca uma palavra sequer – “Carmélia não me conhece nem perceberia uns olhos que nela se detivessem furtivamente” (p. 53) – não é apenas produto fictício do seu psiquismo, como o é acidentalmente: outras mulheres poderiam ocupar o espaço do mito infantil, uma vez que ele é anterior a Carmélia. Ela não existe

com Belmiro, mas *para* Belmiro, que procura o prazer no devaneio. A moça faz parte, de acordo com os seus elementos imaginativos, mais da paisagem ideada de Vila Caraíbas – onde Belmiro às vezes a posiciona – do que de Belo Horizonte – onde eles mal se encontram.

A mitificação, a idealização e o caráter ascético do amor participam da construção nostálgica de Belmiro. O jovem Georg Lukács (2017, p. 149) traça analogias entre o grande amor e a nostalgia: “O grande amor se desvincularia de seu objeto, convertendo-se em nostalgia pura, pois não necessitaria mais de nenhum objeto [...]”. O amanuense não necessita de um objeto amoroso; necessita, sim, de uma projeção erótica a nunca ser realizada. Assim, retomando as palavras de Lukács (2017, p. 149), que parecem se ajustar muito bem ao nosso romance, o amor nostálgico é, em si, “ascético”, não importando “que ele [o nostálgico] alce o objeto amado a altitudes sublimes, estranhando-o de si mesmo e do amor, ou que apenas o utilize como trampolim”.

Portanto, Arabela, Carmélia, Camila e Vila Caraíbas, objetos de desejo, são um meio de edificação da interioridade dessexualizada de Belmiro. Interioridade que tem toques de lirismo – diferentemente dos relatos mais ou menos objetivos do cotidiano – pois a lírica, ainda de acordo com Lukács (2017, p. 147, grifo nosso), modula a representação do sentimento íntimo que, no ser nostálgico, “é uma mera criação de seus sonhos; e na distância infinita dos próprios sonhos pode buscá-lo como uma alteridade e como aquilo que se perdeu. *Pode criá-lo, mas nunca poderá possuí-lo*”.

Todavia, há, no percurso mental de Belmiro, o encolhimento e, por fim, a dissolução da carga mítica envolvida em Carmélia. *Se isso faz Belmiro descer dos altiplanos da alucinação, o faz, também, triste*. A geração do mito torna-o alheio à realidade, e esse alheamento diminui a carga do desprazer. Digamos que, com o devaneio, Belmiro consegue amar – consegue ligar a sua energia com algo – mesmo que seja um fantasma. Se há amor, aliás, é, como diz Antonio Candido (2017, p. 74), um amor muito “à maneira de” Belmiro. O próprio protagonista sumariza o seu modo de amar, advindo da falta do objeto erótico:

Podem-se rir de mim, mas os namorados me compreenderão: amei, como se se tratasse de um ser real, aquilo que não passava de uma criação do espírito. *A vida não se conforma com o vazio*, e a imagem da moça encheu-me os dias (p. 35, grifo nosso).

A gênese do mito amoroso já é fantasmática e fictícia em si. O protagonista o sabe ao afirmar que a história da virginal Arabela, que morreu de amor, era contada nas longas noites de Vila Caraíbas. Ainda assim, há o arrebatamento dentro da multidão de foliões: “Em meio dos corpos exaustos, a incorpórea e casta Arabela. Parecia que eu me comunicava com Deus e que um anjo descera sobre mim. Meu corpo se desfazia em harmonias, e alegre música de pássaros se produzia no ar.” (p. 32). Um dos trechos de maior contentamento de Belmiro é produzido pelo devaneio. Devaneio de sentir existir o que nunca existiu; da inexistência, surge o júbilo.

Entretanto, Belmiro, como dissemos, apreende o domínio artificioso da lembrança imaginada. Após o encantamento carnavalesco, revezando as suas emoções entre a inteligência e a sensibilidade – razão e fantasia, respectivamente – ele se põe a procurar “com aflição” (p. 35) a figura na qual o mito foi corporificado. Logo ao saber, por intermédio de Glicério, que a moça se chamava Carmélia, continua a confundir – ou assim quer fazer parecer – a lenda com a pessoa de carne e osso: “Desde a noite da reunião em casa de Jandira, eu não pensava mais em Arabela (Carmélia, quero dizer) e seu vulto mal pousou a meu lado, na escrivania da Seção, neste velho escritório ou em algum trajeto de bonde.” (p. 52).

Nesse dia calmo no trabalho ele é lembrado da moça – ainda mito – pela coluna de falecimentos de um jornal. Lá, o nome do pai de Carmélia é mencionado. Embora assaltado pela reminiscência, ele assinala a inutilidade de arquitetar algum projeto matrimonial com a mulher enlutada. Linhas depois, entretanto, cai mais uma vez na ficção, comparando-se com Dom Quixote: “Amigo Quixote, todos os cavaleiros andantes já se recolheram e não há mais dulcineias.” (p. 54).

Alguns críticos, aliás, comparam Belmiro com Dom Quixote para além do cotejo feito pela própria personagem. Rui Mourão (2010, p. 162) sintetiza as relações entre os dois, afirmando que ambos dedicam aos seus mitos profunda devoção, causadora, no entanto, de grandes desassossegos. Fisicamente, também, Belmiro remete ao cavaleiro da triste figura. Ambos são “espigados”, “de grande magreza” e usam vestimentas incomuns para a época. Mas a paródia de Cyro para por aí. Ainda de acordo com Rui Mourão (2010, p. 162-3),

[...] o personagem de Cervantes encontra-se no plano da absoluta idealidade, encarando os fatos com a limpeza de olhar que a loucura permite, enquanto o personagem de Cyro, dotado de razão e espírito que jamais o abandonam, pisa o chão de uma realidade

desconfortável, pela sensação de estar pisando, invariavelmente, a inconsistência da fantasia.

A razão abandona o protagonista em alguns momentos, sim. Todavia, o problema de Belmiro, de fato, ecoando as palavras de Antonio Candido (2017, p. 74), é a dualidade do seu mundo, dividido entre o desejo de dar vazão ao devaneio e a realidade física e material, implacável, que deve ocupá-lo. O drama do amanuense é ter consciência da fantasia. Assim, Belmiro age muito menos sobre as ilusões do que Dom Quixote. Além de andar como um adolescente enamorado pelas ruas de Belo Horizonte, pouco faz para tentar conquistar Carmélia. A paulatina transformação de Arabela em Carmélia, por sua vez, retira a aura idealizada do mito. Tal conversão ocorre por meio de três principais testes de realidade.

O primeiro, já falado, é ter consciência de que o mito não é incorpóreo – e assim nem mito deveria ser. O segundo dá-se com Glicério, que funciona como o ator que mitiga a elevação do ser idealizado, tornando-o terreno. O trecho é interessante no sentido de que o protagonista constata o ridículo do que fala sobre a moça ao ter “a impressão de que Glicério me supunha *vítima de perturbação mental*”. Logo, defende-se Belmiro: “zombei, então, do episódio, para tranquilizá-lo quanto à minha sanidade de espírito” (p. 89, grifo nosso). Linhas depois, no entanto, revela a surpreendente fala do amigo sobre a moça: “— É extraordinário que você tenha conseguido imaginar tanta coisa em torno de uma criatura simples como Carmélia...” (p. 190).

Se Belmiro narrou o seu enamoramento *ipsis litteris* como o fez no diário, ou mesmo próximo a isso no que tange ao grau de afetação sentimental, é extraordinário ter conseguido imaginar tais atributos a qualquer pessoa, pois eles estão fora da esfera da razão. Mas o protagonista, bom estrategista, não nos conta como e o que contou a Glicério do encontro com Carmélia. O mais relevante é verificar, como Rui Mourão (2010, p. 164) apontou, os efeitos do enunciado do amigo:

Aquela razão descontaminada de emoção, de uma pessoa que se encontrava plantada em outra realidade, o faz desabar. A conversa terá, daí para frente, efeito sedativo em seu espírito. Embora continuando com o pensamento dominado por Carmélia, a paixão não será mais a mesma. Consegue enxergar a donzela despida do manto Arabela. Por bom período chega a esquecê-la.

Mas não a esquece completamente. Ao menor sinal da existência de Carmélia, Belmiro volta a liricizar o relato, enaltecendo-a de novo e chegando a dizer: “Sei que estou amando a mulher e não o mito.” (p. 100).

O terceiro teste de realidade, imponderável, atenua ainda mais a exaltação sobre a figura de Carmélia. Belmiro antecipa, antes mesmo de o acontecimento, de fato, consolidar-se, o casamento da mulher com o primo da moça quando este muda-se para a capital mineira. O luto do protagonista, mal elaborado, podemos dizer, dá-se em três etapas: do prenúncio do noivado de Carmélia, da consolidação do pedido de casamento e, finalmente, da cerimônia em si. Entre tantos torneios fabulatórios e muitas recaídas – motivadas, às vezes, pelas conversas com Silviano, que enxerga, na história de Belmiro, com certa zombaria, o símbolo fáustico – a “aspiração do imaterial e do intemporal feminino” (p. 66) – o protagonista deve confirmar a união de Carmélia, presenciando-a. Daí a estranha viagem para o Rio de Janeiro. Devemos, no entanto, fazer um aparte de ordem social.

As relações amorosas de Belmiro deveriam ser percebidas, se ele estivesse iluminado pela razão, como impraticáveis. No caso de Arabela, impraticável devido à própria ficção de que é construída; no caso de Carmélia, impraticável em função do *status* social da moça. Belmiro, miúdo funcionário público, pouca ou nenhuma chance teria de cortejá-la e, muito menos, de casar-se com ela. Não se trata da introspecção grave que o faz tímido. O problema, parece-nos, é que Belmiro nem poderia insinuar-se a ela e à família sendo um membro do lumpemproletariado. Lafetá (2004, p. 33) sintetiza as diversas circunstâncias que inviabilizam o namoro da moça com o protagonista:

A moça real pertence à “*haute gomme*” de Belo Horizonte. Belmiro é apenas amanuense; a moça real tem vinte anos. Belmiro quarenta; a moça real pertence ao sistema filistino, Belmiro ao “sistema Borba”; tudo são dificuldades, mas a grande diferença é que Carmélia é real, pertence ao mundo das convenções, e Arabela é uma criação do espírito de Belmiro, o elemento mediador entre ele e a transcendência.

Belmiro nem teria que passar por todos esses testes de realidade para estimar o fracasso de uma pretensa tentativa. De qualquer modo, retornemos à viagem ao Rio de Janeiro.

Lá, como bom melancólico (e nostálgico), Belmiro flana pelas ruas da antiga capital. Passeia, sobretudo, pelos locais onde Machado de Assis ambienta os seus

romances, imaginando-se próximo das personagens do bruxo. Ali, no entanto, devido à transformação da cidade – ou do que Belmiro concebia dela – e a certo moralismo do protagonista, que se surpreende com as propostas de “algumas damas de poucas ou nenhuma vestes”, “nenhuma ilusão era possível” (p. 200). Nem a ilusão de que a partida de Carmélia e o marido para a lua de mel, em Portugal, afetou-o. Ao divisar o partir do navio, ele, primeiro, diz: “E não me aconteceu nada de excepcional. A terra não tremeu, nem houve eclipse do sol.” (p. 200).

Todavia, a atitude negacionista é frágil e facilmente contestada. Tanto o final do capítulo setenta e nove quanto todo o oitenta são dedicados ao olhar de tristeza em direção ao mar. Dos diversos sentimentos suscitados pela imagem do mar – de positivos a negativos: de calma e de ira, de esperança e de medo, de contentamento e de melancolia etc – que Gaston Bachelard (1997) aponta em *A água e os sonhos*, Belmiro apreende apenas a angústia, que, a despeito de gerar a crise, pouco rearticula os seus afetos. A proximidade e a visão do mar assaltam-no com um comunicado difuso:

Pareceu-me que do mar vinha qualquer mensagem, inexprimível por palavras, e contudo inquietante. Uma grande voz confusa se erguia do fundo das águas, arrastando-se como um trovão longínquo. As trombetas do Juízo Final deverão ser, assim, a um tempo distantes e próximas, surdas, mas dominadoras. Ouvi-las-emos é dentro da alma, sem a interferência dos sentidos, tal como ouvimos a voz do mar (p. 203).

Mas o que Belmiro faz é justamente tentar dar sentido à voz do mar, reveladora, para ele, do apocalipse, como repete linhas depois. A partida de Carmélia que, dizia ele, não causava inquietação, nitidamente fomenta o desassossego, pois o que Belmiro extrai da angústia são ponderações acerca do amor – *aquele amor belmiriano por Carmélia que não requisita a mínima participação do outro na sua construção*. Na esteira disso, ele declara: “Ficaram-me desejos confusos de amor e de aniquilamento. Se ao menos o amor se definisse, teríamos um sentido. Mas que sabemos do amor?” (p. 204).

Da tomada de consciência, via angústia, não só da falta de amor como do seu veio fantasioso, ele finalmente assevera: “Para todos efeitos, você [ele mesmo] amou o mito e não a moça” (p. 195). O protagonista sente animar-se o vazio. A angústia não o modifica de modo benéfico; ao contrário, ela o faz insular-se mais, perder mais afetos (ou perceber a perda, lamentando-se dela). A partir do capítulo oitenta e um, que narra o retorno a Belo Horizonte, Belmiro enxerga tão somente a desagregação das amizades, a

nulidade de sentido e a sua inércia: “E, ao escrever estas notas, penso também em outra coisa: os outros se movimentam, rompem, progridem ou regridem, mas, enfim, se deslocam. Só eu resto e envelheço nesta vida modorrenta” (p. 209). Belmiro é um ser, no fim do romance, que nada mais procura. Carolino remanesce pois é ele próprio quem procura o amanuense. Além dele, há Emília, outra alheia ao presente. Não há nem mais energia, em Belmiro, para responsabilizar o outro pelo seu próprio sofrimento. Assim termina o diário.

#### **4.6 Narração de um passado desejado**

Se há um ponto pacífico, entre os numerosos estudos sobre a memória, é que ela é lábil. O que lembramos não são os acontecimentos, mas imagens deturpadas pela ação do tempo, pela sugestão do outro, pelos nossos desejos, conscientes ou inconscientes, de estruturar o outrora muitas vezes de acordo com o princípio do prazer. Assim, a memória e os seus significados são muitas vezes representações encobridoras do recalado, funcionando como fonte de resistência à entrada no passado factual. Não que possamos afirmar, categoricamente, haver tal mecanismo na figuração psíquica de Belmiro. Entretanto, parece que ele age, na procura pelo passado que quer edênico, em torno de uma espécie de compulsão de repetição.

De acordo com Freud (2010, p. 145), em certo estágio de análise, a compulsão não seria, de fato, recordar algo, mas sim, em alguns casos, repetir de forma renitente uma imagem psíquica em que o analisante procura “dar corpo a suas paixões, sem considerar a situação real”. Há vínculos fortes, para nós, em Belmiro entre a recriação fantasiosa do passado, a ser reforçada como experiência verídica, e a experiência nostálgica, em que parece incluir-se a edificação dos dois tempos passados, de difícil precisão, de Belmiro: o da infância na fazenda, quase totalmente apagado da narrativa, e o da adolescência/juventude em Vila Caraíbas, motivação de regozijo do protagonista.

Ressalta-se, no entanto, que esses dois tempos misturam-se amiúde; isto é, a fazenda, de onde surgiu o tronco dos Borbas, e Vila Caraíbas, lugar de degradação do mesmo tronco, aparecem como variantes quase da mesma paisagem mental: a primeira, no entanto, é rural e a segunda sugere a transição do rural para o urbano – a ser completada com a ida de Belmiro para Belo Horizonte. É provável, apesar de não ser totalmente claro, que os dois espaços coexistam temporalmente – a fazenda sendo próxima da Vila – mas que as experiências adolescentes do amanuense tenham se

desenrolado na Vila Caraíbas. Belmiro pinta da seguinte forma as impressões da última vez, em 1924 (aos 26 ou 27 anos), que visitou a Vila. No entanto, não só a ela o protagonista se remete:

Vila Caraíbas, a montanha, o rio, o buritizal, a fazenda, a gameleira solitária no monte – que viviam em mim, iluminados por um sol festivo de 1910, ou apenas esboçados por um luar inesquecível que caiu sobre as coisas, naquela noite de 1907 – ali já não estavam. Onde pretendi encontrar a alma das épocas idas, não encontrei senão pobres espectros. A namorada, a lagoa (p. 93).

A enorme tristeza de não conseguir retornar ao espaço paradisíaco, mesmo o visitando (o tempo, no entanto, alterou-se), abate notoriamente o protagonista. Grande parte da fortuna crítica destaca, de forma difusa – como melancolia, saudade ou nostalgia – a nostalgia de Belmiro. Segundo Georg Lukács (2017, p. 154), a verdadeira “nostalgia é irrealizável”, pois é ficcional na sua própria potência. Para o poeta, segundo Paulo Franchetti (2001, p. 32) acerca da poética de Camilo Pessanha – ou para nosso pseudopoeta caraibano, na nossa visão – a nostalgia manifesta-se como “motor da imaginação, que se torna um instrumento de potencialização dos afetos em direção à recriação do bem ausente”.

O passado existe somente como bem lírico-psíquico de Belmiro. Havendo desejo do seu retorno, os ares retrospectivos efetuam o motor da criação bem como a impossibilidade da volta do tempo imaginado idílico no porvir. A impossibilidade do retorno, no entanto, negada *ad nauseam* pelo protagonista, cinde-o. O regresso ao éden – ou ele no amanhã – é percebido como impraticável pela penetração inconveniente do presente nas esferas do querer. O desejo consciente do fazer autobiográfico é evidenciado por Belmiro muitas vezes na narrativa, especialmente do segundo ao décimo primeiro capítulo do romance. No primeiro, contudo, ele não ambiciona o regresso, pois vive o seu “momento de plenitude” (BUENO, 2015, p. 562) e de integração à festa da véspera de Natal com os amigos. Absorto pelo bem-estar no caminho de volta do bar para a sua casa, regozija:

A humanidade se transfigura de súbito, neste dia extraordinário. Que elemento se introduzirá na essência das coisas para que tudo venha, assim, apresentar uma face nova e desconhecida, e para que todos os seres ganhem uma expressão especial, quase graciosa, de agitada felicidade? As árvores se fazem mais verdes, e os pardais, como cantam (p. 17-8).



Tal descrição eufórica nunca se repetirá. A segunda entrada, em que é narrado o retorno para casa, conserva parte do deleite da primeira. Mas, do seu meio para o final, o protagonista estremece ao relatar a jornada das irmãs loucas. A partir da terceira entrada, o langor, alimentado pela rotina, ocupa Belmiro. Segundo o filósofo norueguês Lars Svendsen (2006, p. 23), o “tédio sempre contém um elemento crítico, porque expressa a ideia de que dada situação ou a existência como um todo são profundamente insatisfatórios”.

A indiferença em relação ao trabalho mesquinho, a acanhada fauna humana da Rua Erê, nesse momento desinteressante, e a solidão do protagonista contribuem para a sensação de vazio, de certa tensão sem conteúdo. Havendo vazio, há a busca do preenchimento por meio de um objeto de satisfação. O prazer encontra-se não só fora do presente como na constituição em parte – impossível de precisar – fictícia do passado e do amor. Há um trecho do romance que sintetiza tal noção ao insinuar que, se o presente é satisfatório, não há necessidade dos devaneios acerca, pelo menos, do passado:

Vejo que a história do presente já expulsou, definitivamente destes cadernos, a do passado. Carmélia (travestida de Arabela) e Jandira afastaram a sombra doce de Camila, que, bem o percebo agora, era outra encarnação do mito infantil. Silviano, Redelvim, Glicério e Giovanni e seus pequenos mundos baniram os fantasmas caraibanos, as evocações dos velhos Borbas, a vida sentimental da Vila e da fazenda (p. 92).

Há, obviamente, muito de autoengano ainda: por um lado, tanto o desejo por Carmélia, impossível de realizar-se, quanto a expulsão definitiva do passado são fantasiosos. Por outro lado, os amigos se fazem presentes, anulando uma parte da fabulação, o que é raro, porque os eixos de construção ficcional não parecem desvencilhados. A criação inventiva do passado edênico e o amor mítico estão, muitas vezes, interligados. São duas formas de devaneio que servem como compensação agradável contra o agora entediante. As fantasias, travestidas de passado ou de paixão, falam mais sobre o presente do que sobre a vida pretérita do amanuense. Vejamos, no entanto, como Belmiro modula a sua relação com os diferentes tempos e espaços (meio imaginados) de então.

A adoração pelo passado inicia-se logo na curiosa dedicatória de Belmiro. Ei-la em forma de versos:

*Aos Borbas,  
da linha do tronco,  
desde Porfírio  
até Belarmino* (p. 13, grifo do autor).

É bem possível esperar, de uma obra com tal inscrição, uma inflexão elegíaca direcionada aos ancestrais de uma personagem – no caso, de Belmiro. Mas, n’*O amanuense Belmiro*, a dedicatória, conjuntamente com o afastamento do protagonista do modo de vida do campo e da rememoração desejosa (e um tanto fantasiosa) desse mesmo modo de vida, configura o seu fracasso. No ângulo psicossocial, Sandra Vasconcelos (2000, p. 229) diz:

O quadro familiar, poderoso e exigente, persegue Belmiro mesmo depois de praticamente encerrado seu ciclo. À pujança dessa vida rural, entrevista nas reminiscências do protagonista, se contrapõe a mesquinhez de sua vida urbana, sua falta de perspectiva.

Sobre tal quadro familiar, Porfírio, como dissemos, é o nome dos dois avôs do protagonista, do qual Silviano faz uso com o intuito de zombar do funcionário público. Impossível indicar a qual deles o amanuense alude quando relata a ira de um deles, seguida de um acesso de acedia. Belmiro assinala que, após pateticamente jogar um sapato velho contra um cachorro que latia durante a madrugada, a raiva do avô finca-se no seu sangue: “Esses repentinos, esse ódio súbito, inconsciente, que passa como um relâmpago depois de ter feito uma quixotada, é alguma coisa que me ficou dos Borbas.” (p. 24). Se os arroubos permaneceram, Belmiro os esconde muito bem nas páginas do diário porque eles não se repetem; até parecem algo contrário ao seu desfibramento.

Se de um dos avôs – ou quiçá de ambos – Belmiro herdou a loucura, modulada nele como melancolia fantasiosa, o pai legou-lhe as letras. Belarmino, contumaz leitor, não se adequava aos hábitos da fazenda. O filho, endereçando-se ao falecido pai, diz: “Por qualquer pretexto, lá ias, na tua besta, ruma à Vila, para trocar dois dedos de prosa com o provisionado Loiola. Confessa, Borba, data de ti a traição à gleba...” (p. 22). Foi em Belarmino, então, “que começou o desvio da linhagem rural”, concluída por Belmiro: “O velho Borba tinha razão, do ponto de vista histórico: como Borba, fali.” (p. 21).

Nesse movimento, vê-se um paulatino afastamento do campo: do avô devotado a ele, passa-se ao pai não afeito a tal vida e frequentador ocasional da Vila Carafbas –

espécie de espaço de urbanização –, para, finalmente, a genealogia rural ser apagada pelo neto tanto na adolescência, em que o protagonista se diz *habitué* das festividades da Vila, quanto na fase adulta, em que vive com as irmãs na capital Belo Horizonte.

Contudo, a ideia de que Belarmino representa tão somente a origem do desvio rural não se sedimenta dada a quantia – embora pequena – de alusões à sua personalidade. Se as raríssimas menções aos avôs (cerca de três durante toda a narrativa) não conferem ao romance dados suficientes a fim de os Porfírios representarem uma situação capaz de servir como robusto cotejo entre a existência histórico-social deles e a de Belmiro, a do pai funciona como pormenor social, embora difuso e enquanto entrecho não autônomo – pois fragmentário e totalmente ligado ao presente da escrita – como Roberto Schwarz (2008, p. 17) sugere.

Belmiro posiciona o pai próximo a si, no que tange ao desvirtuamento do tronco rural, apenas no trecho já citado e como estratégia de diminuição da sua culpa por não ter cumprido as expectativas paternas. Belarmino esperava que Belmiro tivesse se tornado agrônomo ou agrimensor, mas o lírico em formação gastou “as vitaminas do tronco em serenatas e pagodes” na Vila Caraíbas enquanto havia “a fazenda, grande, poderosa como um estabelecimento público, com suas lavouras à espera de cuidados moços” (p. 21). Da decepção do pai, Belmiro responsabiliza, em parte, o próprio Belarmino por ter gestado o leve afastamento do “sistema Borba”.

O “sistema” Borba é como Belmiro mal denomina – uma vez que não explicita com precisão suas características – o autoritarismo dos patriarcas da família. Em todo o capítulo quarenta e três, chamado “O velho Borba. O sistema Borba”, o protagonista realça a austeridade do pai, sintetizando: “Era assim o Borba. Ríspido, rude, viril”. (p. 117). A robustez genealógica, no entanto, é invertida. Na visão de Silviano Santiago (2006, p. 65-6), “os Maias complementam os Borbas pelo avesso” ao trocar as características de homens e mulheres da família.

Se antes de Belmiro, Emília e Francisquinha, a virilidade e a ira encontravam-se nos homens (como vimos nas atitudes do pai e dos avôs) e nas mulheres localizavam-se a polidez e a inteligência – “Os Maias eram finos e a avó Maia era um ser delicado e inteligente”. (p. 117) – os sinais são trocados (uma troca falha) quando esses três loucos nascem. A troca é falha porque as características deslocadas não são íntegras. Emília, “que reestabelece a atmosfera moral da fazenda” (p. 20), até pode ser a autoridade da casa, mas o é sem o intelecto do pai; ao contrário, essa autoridade rude parece advir exatamente de sua inabilidade discursivo-cognitiva. Belmiro até pode ser delicado e

inteligente, mas não é fino fora das letras – consoante sua situação proletária – e a inteligência não evita os processos efabulativos. A falha, portanto, é geral, e, com a crença anacrônica e errática no sistema Borba – pois ele nem mesmo mais existe – Belmiro procura justificar os motivos pelos quais a união entre Carmélia e ele não teria êxito:

Já escrevi que não casarei, pois Camila já se foi. E seria ridículo pensar em Arabela, isto é, Carmélia. Ainda que viesse pedir a mão do Dom Donzel da Rua Erê. O sistema Borba não comporta nem prevê senhoras de tão fina estirpe. Sei que, apesar de minha decadência, em face do sistema, os Borbas gritam dentro de mim. Aqueles sagrados furores não me são estranhos, nem aquela incapacidade para etiquetas. (p. 116).

O ridículo, para Belmiro, não é imaginar um casamento com o mito ou, até mesmo, com a moça real que não o conhece. Na sua opinião, absurdo seria acolher dentro do “sistema” (morto) mulher de tão rica família. O protagonista releva a sua incapacidade de agir sobre o presente a partir de justificativas genealógico-sociais enganosas. Ademais, Carmélia, possivelmente mesmo se o conhecesse, não se casaria com o amanuense pobretão. A impossibilidade nasce daí, não da disparatada recusa de Belmiro. Alegar a inviabilidade da união, fazendo uso de argumentos falsos, dialoga com o presente da narração no sentido de o trecho citado estar estabelecido em um momento de busca da tomada de consciência da própria impossibilidade.

Impossibilidade, aliás, a qual os velhos Borbas energeticamente não aceitariam. Todavia, nada resta, nem mesmo os “vagos reflexos, e ainda assim, bem no fundo, bem no fundo” (p. 118) dos Borbas nele, como o protagonista, solitário no final do romance, percebe: “Um Borba teria furtado a moça e a levaria na garupa do cavalo para a fazenda de Vista Alegre. Mas você não é Borba, você é um pobre flautista. Seu destino é sonhar, na Rua Erê, impraticáveis donzelas.” (p. 195).

O devaneio, o sonhar acordado de Belmiro construído pela escrita, é incentivado pelo tédio das horas vagarosas em casa e no trabalho. Do presente insatisfatório, ele é transportado para as histórias fictícias situadas no passado à cata de satisfação. Dali, anacronicamente, nasce a fantasia perpetuada no agora. Sem a fantasia, não haveria livro. Belmiro pode até falar do presente e do passado – mais daquele do que deste; contudo, ele aborda sobretudo a edificação irreal do relato. A narração, quando larga-se para o fantástico, explora tempos e espaços exteriores ao tempo e ao espaço de sua

vivência, mas deles alimentados. Assim, em um dos instantes de coerência, provocado pelos trinta e oito anos recém-feitos, idade em que “não se pode ser criança” (p. 74), Belmiro admite ter concebido “um ser fantástico, onde só entram tênues traços da moça; o mais, já se sabe, é contribuição do luar caraibano, das noites ermas, de todo o monstruoso romantismo, secreção mórbida da fazenda e da Vila” (p. 74).

A fração de vida rural do amanuense é, de fato, como diz Luís Bueno (2015, p. 555), empalidecida em termos de constituição das tensões histórico-sociais do romance. Contudo, como dissemos, ela se assenta não apenas no presente mas na fabulação situacional do presente. Vila Caraíbas associa-se à mesma lógica.

A primeira referência à Vila Caraíbas ocorre na segunda entrada do diário na ocasião em que Belmiro, regressando tarde da noite para casa após a celebração da véspera de Natal, é chamado por Emília de “excomungado”; termo, esse, próprio da “língua familiar de Vila Caraíbas”, usado de modo a “traduzir a inquietação que a minha presença, às vezes, lhe desperta”. Emília, na qualidade de esteio autoritário e moral dos preceitos advindos da fazenda, reprova a conduta boêmia do irmão. Tal conduta, assim como a expressão da irmã, vêm das noites caraibanas.

Mencionamos anteriormente que as alusões à Vila dão-se na falta do prazer, ou mesmo na irrupção do desprazer, no presente: na sonolenta festa junina da Rua Erê, Belmiro lembra-se das comemorações extasiadas da Vila; no baile em que acompanha Glicério, ao sentir-se velho, evoca as “moças em flor” do povoado quando ele também era adolescente; ao visitar o cemitério no dia de Finados, constata a impessoalidade do coveiro, que “não se assemelhava em nada ao de Vila Caraíbas, que enterrava as pessoas com um pesar que se adivinhava sincero, amigo que era de todos” (p. 133); ao inteirar-se de que o casamento de Carmélia sucederia em breve, afirma que em “Vila Caraíbas uma donzela levava um ano a preparar enxoval.” (p. 194). Para além da romantização do passado, que faz o presente (ainda) mais desgostoso, há uma figura que faz parte dos indivíduos mortos, tendo ação espectral. Diferentemente dos pais – embora a mãe seja mencionada apenas uma vez no diário – e dos avôs, Camila é a única personagem, ainda que surja de passagem nas recordações do amanuense, de Vila Caraíbas a não integrar a família.

A figura da namorada adolescente poderia atestar que o amor em Belmiro fora algo mais do que fábula. Não queremos dizer que o amanuense inventara outro mito para além de Arabela. Entretanto, o feitio de Camila é tão impreciso que não há a fixação de nenhuma característica. Belmiro quase não a descreve e, quando o faz, dá

razões, se não para duvidarmos da existência da moça, mas para assinalarmos que ela é envolvida na mesma trama exaltada de todo o núcleo do outrora imaginado e, além disso, caso não inteiramente idealizada, bastante mitificada.

Na quinta entrada, em que é narrada, sucintamente, a celebração do ano novo, Belmiro, ao ouvir um sanfoneiro – figura sensual do mundo caraibano – é levado para a Vila. Das ruas de lá, surge Camila: “Desci a Rua dos Guajajaras com a alma e os olhos na Ladeira da Conceição, por onde, num bando alegre, passava Camila, tão leve, tão casta, depois da missa das nove, na igreja do Rosário.” (p. 27). Camila, se não é uma aparição quase corpórea, ou que Belmiro desejasse ser, é pintada nos mesmos moldes do seu lirismo quando ele trata de outros aspectos de Vila Caraíbas; isto é, quase tudo no espaço adolescente é supremo, elevado – o repetido advérbio “tão” ao lado de adjetivos que denotam pureza – e às vezes superlativo (como a festa junina). A aura de alguém inigualável atinge o limite em parte do capítulo em que Belmiro relembra a última visita à Vila:

Camila era a virgem na sua realização integral, ou, quem sabe, arquétipo, e não criatura. A mocidade palpitava nela, o mistério dos seus olhos. Segredos de moça em flor, tranças de 1910, polcas no salão cheio de retratos, ao som do velho piano. O luar, a serenata, o campo orvalhado em manhãs de maio, com um sol grande a despontar na serra, e borboletas, e beija-flores. (p. 93).

Óbvio que Jandira, em comparação com a virginal e espectral Camila, é a antítese da ex-namorada. Jandira aparece em dois casos comparativos, relacionados na mesma chave de suspensão do factual, com o vulto de Camila. A depender da euforia com o agora, ou Belmiro é subtraído “à realidade de Jandira” e reconduzido “às estradas perdidas de Vila Caraíbas” (p. 28) (na necessidade de devaneio a fim de alegrar-se) ou é afastado do devaneio por Carmélia – ironicamente, pois ela faz parte da sua rede psíquica ficcional – Jandira e os outros amigos (no presente que brevemente o satisfaz).

Em estágios de maior melancolia, e conseqüente exacerbação do lirismo, Carmélia é comparada a Camila. No capítulo quarenta e dois, instigado pelas conversas com Glicério, a moça rica reaparece e o amanuense sugere: “O que amo nessa Carmélia, que não atinjo, é, talvez, apenas a tua [de Camila] imagem.” (p. 116). E quais são as imagens de uma e de outra que se confundem? Ele próprio responde no capítulo cinquenta e quatro.

Atordoado pela morte de Francisquinha, e ainda vivendo o seu luto, Belmiro narra um sonho renitente: “Carmélia apareceu-me com frequência, ora sob o seu aspecto real, ora encarnada em Camila e integrada na paisagem caraibana, circulando por entre meus fantasmas”. As duas (Carmélia e Camila) aglutinam-se, identificam-se como base do sonho, que funciona como a realização simbólica do desejo: “Estava [Carmélia] de vestido branco, o que a torna mais leve e lhe realça o ar virginal. Como é casto este amor! Nenhum desejo, nenhuma representação sensual” (p. 143). Por fim, ele desiste de resistir ao abraço das aparições:

Já não reajo contra as visitas dessa doce imagem. Associei-a à minha vida, ela me pertence. A Carmélia real, inatingível, será de outro, casará, terá filhos. Mas a que construí será sempre minha, e o tempo não exercerá sobre ela sua ação desagregadora, porque está fora dos domínios do tempo (p. 143).

Essa é a síntese da fuga, do apego à ficção à medida que a realidade objetiva o frustra. Como dissemos, tal apego não se configura à sua revelia inconsciente, mas sim como escolha racional; parece um caminho de preservação do eu a ser seguido. E tal proteção, baseada na renúncia aos dados eróticos do real, é pintada do mesmo modo dessexualizado tanto no que se refere à Camila quanto à Arabela/Carmélia. Descrevendo Arabela, quando topa com a personificação do mito infantil no carnaval, Belmiro também assinala a sua brancura e castidade. Carmélia, então, nunca foi realidade objetiva.

E Vila Caraíbas também é o mundo fantasmático nem tanto do passado irrecuperável, mas do desejo de um passado glorioso em que as maiores façanhas de Belmiro poderiam ser executadas. Lá ele poderia casar-se com Camila; isto é, lá ele poderia casar-se com Camila, Arabela e Carmélia, projeções idealizadas de uma mente em discordância com os elementos do agora. Mais imaginação do que passado: essa é Vila Caraíbas, avesso do presente quase sempre em falta.

Por fim, será que o presente em falta explica a dedicatória ao tronco dos Borbas? Belmiro, a partir dela, homenageia a sua formação genealógica, e, ao mesmo tempo, corrobora o seu fracasso na exacerbação do não pertencimento e da loucura ao atar as duas pontas das páginas – a do começo e a do fim dos diários.

A inadaptação já vivia em um dos Porfírios, às vezes melancólico ao olhar para as terras. Ela acentuou-se com Belarmino, que encontrava vínculos para além da

fazenda. Belmiro intensifica os laços com Vila Caraíbas, destituindo os com a fazenda, pouco aludida na narrativa e nas imagens líricas do passado, enquanto se direciona para fora dela, mesmo que ela precisasse de um agrônomo. Levou as irmãs alienadas para Belo Horizonte, e lá também buscou alienar-se, como elas, do presente. Não conseguiu, mas dedicou um livro que é o elogio da loucura e, concomitantemente, a sua cessação.

Elogio, pois, no fim dela, há tristeza. A conclusão da escrita é o fechamento do lirismo, pedra de toque do continuar a viver, embora fantasioso, do protagonista. Solitário, na última página, cujos testes de realidade o trouxeram para a existência real, incapaz de satisfazê-lo, ele coteja a sua espécie de falecimento com a dos outros Borbas. Enquanto eles viveram plenamente e a morte os assaltou de súbito, Belmiro é o morto-vivo, falecendo devagar, vendo o próprio corpo esgotar-se aos poucos – e aos trinta e oito anos. A vida era a fantasia; a ficção e o fazer literário suspendiam a sua queda. Não há mais Belmiro olímpico.

#### **4.7 Fim da fantasia: tristeza solitária**

Segundo Jean Starobinski (2015, p. 129), Hipócrates diagnostica a melancolia no colega médico Demócrito apontando que a “solidão é um problema agudo” dos que sofrem do mal-estar. Cabe, no entanto, “saber diferenciar a solidão do contemplativo e a do homem atormentado pela bile negra”. Demócrito afirma fazer parte dos solitários contemplativos, discordando de Hipócrates. Entretanto, começou-se a sedimentar a ideia de que a solidão, de alguma forma, “engendra a melancolia” (STAROBINSKI, 2015, p. 154). Não que o solitário seja sempre melancólico, mas sim que o melancólico seja solitário, ou que tenha gosto pela solidão. Da segregação do melancólico, surgiu a hipótese de que ele é louco; um louco observador, um tanto quanto Belmiro.

No final *d’Os nomes da loucura*, Isaias Pessotti (2001) sintetiza, historicamente, da medicina de Hipócrates à contemporânea, as designações da loucura. Dos gregos até a psiquiatria do século XIX, a melancolia (normalmente com o seu par, a mania) participava das subespécies da insânia. Segundo Pessotti (2001, p. 7),

o conceito básico da loucura varia pouco, da antiguidade até o presente: ela é a perda da autonomia psicológica (implicando perda da liberdade e do autogoverno), seja porque a razão se perde ou se perverte, seja porque a força do apetite atropela o controle racional do comportamento.



Tal descontrolo ocasiona, muitas vezes, a marginalização do sujeito frente ao presente: ele é isolado ou isola-se; em ambos os casos, é um sujeito apartado do imaginário atual e da inserção social. N' *O amanuense Belmiro*, todos os membros da casa do funcionário público envolvem-se pouco, ou não se envolvem de modo algum, com o mundo externo. Mas a desrazão desse integrante da genealogia alienada dos Borbas é complexa justamente por não se converter em abstração global ao que o rodeia, embora haja essa vontade.

Digamos que as fantasias de Belmiro são irradiadas – e irradiam – de dois afetos-chave: a melancolia e a nostalgia. Ele é melancólico porque, quando cessados (parcial ou totalmente, ao fim do romance) os devaneios amorosos e fantasmáticos, não lhe resta objeto erótico a se ligar; é nostálgico no sentido de que, não havendo objeto erótico a se ligar, ele se vincula ao passado idealizado, que também contém a gênese da figura amorosa criada. Se há falta, ela é preenchida pela imaginação. Todavia, nem sempre a vida de Belmiro foi assim.

O vazio afetivo do protagonista é construído e não um aspecto dado de antemão na narrativa. Aliás, se analisarmos a sua existência nas primeiras entradas do diário, diríamos que, apesar de uma nota ou outra de tristeza, estamos defronte de uma personagem feliz. A celebração da véspera de Natal com os amigos ressoa até o segundo capítulo. No final dele, no entanto, o passado é lembrado. Do tédio ele extrai o saudosismo, do saudosismo diz querer escrever, na quarta entrada, um livro de memórias que, como percebemos, é completamente malfadado.

Entretanto, o tédio é suspenso tanto pela passagem do ano, em que o protagonista está menos animado do que na véspera de Natal, quanto pela piora de Francisquinha, “tendo passado duas semanas de extrema agitação” (p. 36). Quando Belmiro volta a escrever, registra a comoção que o perturbou durante o carnaval: a visão de Arabela. Noite de carnaval, aliás, em que ele diz ter sido abandonado pelos amigos (p. 30). A corporificação do mito elabora um ponto de quase não retorno. Belmiro só retorna da fantasia, de tempos em tempos, após diferentes e constantes provas de realidade e porque se relaciona com os amigos. A solução para o tédio melancólico – a acedia que normalmente abate os ociosos (STAROBINSKI, 2016, p. 47) – ramifica-se em duas frentes: o encontro com os amigos e as fabulações, sejam elas sobre o amor e/ou sobre o passado. Entre uma coisa e outra, há a solidão. Solidão e inatividade (tédio, ócio), de acordo com Moacyr Scliar (2003, p. 53), são “causa e consequência da melancolia”.

A solidão é presente no protagonista não apenas quando o seu insulamento, ao final do romance, alcança grau máximo, mas também durante os intervalos de descompensação do desprazer. Em termos formais, o próprio gênero diário, ou essa espécie de diário que Belmiro compõe, é um indício da solidão. O escritor peruano Julio Ramón Ribeyro (2016, p. 141) elenca, nos seus escritos de si, dois motivos que fazem nascer o *journal intime*: “o sentimento agudo de culpa” e o “sentimento profundo de solidão”. Solidão, essa, integral “frente ao amor, à religião, à política, à sociedade”. Assim, o que é externo ao escritor de diários não o totaliza, e ele vai à procura do prazer nas próprias páginas que representam a solidão – o diário, canonicamente, é escrito a duas mãos. Enfim, o ato de escrever um diário indica que Belmiro passa bastante tempo não só entediado, mas também segregado.

O insulamento, *per se*, não necessariamente enlouquece alguém; contudo, em Belmiro, a solidão causa uma cisão no imaginário entre o mundo interior e o mundo exterior. Há diversas indicações, em momentos dispersos da narrativa, que evidenciam essa leitura. Lembremos de algumas delas: na expressão física, Belmiro é o grotesco acidentalmente familiar no carnaval (com suas vestimentas que parecem, de fato, uma fantasia) e é, também, o grotesco estranho na Lagoa Santa. Na expressão política, o protagonista não se inclui nas discussões da época por pensar que tais debates ideológicos separam os amigos do grupo; na verdade, ele se separa do grupo ao não participar das conversas.

Assim, num momento histórico de grave polarização política, representado no romance, alhear-se da equação histórico-social é separar-se do outro. Enquanto o outro é definido ideologicamente com certa facilidade, as percepções sobre Belmiro variam de acordo com os preceitos de cada um dos amigos. A falta de assertividade de convicções expulsa-o do agora e dos laços afetivos incorporados na homologia entre visões de mundo.

O exemplo mais claro de desunião política, que gera afastamento de vínculo, ocorre na relação de Belmiro com Redelvim, a mais longeva. Não há nada que os aproxime no presente, e o fanatismo de Redelvim, como Belmiro percebe nos atos do amigo, deslocam-nos. O protagonista, aliás, pinta o companheiro com tons caricaturais, sentindo-se superior a ele por não se prender nas teias do radicalismo. No final do romance, após o amigo ser detido devido à importunação política e asilar-se na fazenda da mãe, Belmiro, ressentido, acredita ser conveniente para ambos que Redelvim tenha

se separado dele. O protagonista não compreende, aliás, que a separação decorre também da sua falta de interesse legítimo no outro.

Ao contrário: a tese, defendida pelo próprio Belmiro, de que ele é um procurador de amigos, é falsa. Ele procura, sim, os amigos, mas quase tão apenas quando lhe é oportuno: de Glicério, ele espera notícias de Carmélia e auxílio quando é preso; de Florêncio, o chope; de Jandira, visitas e o flerte que delas decorre; de Silviano, ensinamentos farsescos; de Carolino, amparo em diversas áreas da vida. Nas últimas entradas do diário, ressentido mais uma vez, não apenas com Redelvim, protesta contra a partida dos amigos e diz que não mais os procurará; ato contínuo, afirma crer ter escrito tudo o que havia nas estranhas (p. 210). Desamparado, ele se identifica com um cão na mesma circunstância: “Qualquer coisa me liga a esse cachorro magro e abandonado que encontrei na Rua dos Pampas” (p. 211).

Todavia, na realidade, Belmiro cumpre grande parte do papel de desarticulação do grupo. Tanto que, nas páginas derradeiras do diário, os que estão ao seu redor – Carolino, Prudêncio e o velho Giovanni – estão porque o visitam, além da irmã que mora com ele. Como dissemos, os amigos vivem no agora, e isso os separa do protagonista.

A fantasia é a principal força que separa ainda mais as percepções do mundo interior e do mundo exterior de Belmiro, oferecendo-lhe, ao mesmo tempo, prazer e desprazer. Prazer quando a imaginação torna-se autônoma da realidade; desprazer quando essa autonomia, sempre fugaz, é captada por ele estritamente como ficção. Esse é o movimento de balança entre a realidade e o sonho que vários críticos apontaram. No entanto, não é do passado que Belmiro deseja viver, como Antonio Candido (2017) diz, mas sim de uma imagem irreal dele. Ele quer viver fora do tempo, do espaço e no conforto do devaneio. E o devaneio funciona como fonte de prazer apenas na lógica interna. Absorver-se pelo que é onírico é absorver-se em si próprio.

Embora fantasie insistentemente, o protagonista é visto como inteligente e intelectual por alguns estudiosos. Apesar de a definição do intelectual alterar-se de acordo com a História social, ele só pode ser visto como tal pelo fato de conhecer um tanto de filosofia, história, literatura, o que lhe permite acompanhar e avaliar as proposições dos amigos. Acreditamos ele está mais para um “fracassado culto”, nas palavras de Mário de Andrade (2002, p. 217) sobre algumas personagens do romance de

30.

Segundo o historiador italiano Enzo Traverso (2020, p. 12), o intelectual, de alguma forma, “questiona o poder, contesta o discurso dominante, provoca a discórdia, introduz um ponto de vista crítico”. Na polarização política do decênio de 30, a sua inserção no campo político é ainda mais requerida, tendo ele que fazer uma escolha entre o comunismo e o fascismo, em que aqueles que “preferem se manter neutros são marginalizados” (TRAVERSO, 2020, p. 28). Traverso está lidando com o contexto histórico-político europeu; sabemos, no entanto, por meio dos trabalhos de Daniel Pécaut (1990), Sérgio Miceli (2001), Luís Bueno (2015), entre outros, que o imperativo da escolha ideológica também vigorava no Brasil.

No fundo, o que Belmiro defende é a liberdade de sermos vários – nem comunistas nem fascistas, ou ambos ao mesmo tempo. Entretanto, digamos que tal defesa, que se deseja parecer humanista, não abrange a todos; no fundo, ela é usada para justificar o seu alheamento frente às questões políticas. Tão desatento a elas o amanuense é que nem nas suas lembranças da fazenda e de Vila Caraíbas tais questões aparecem de modo evidente. A política, portanto, tanto no presente quanto no passado (imaginário), é assunto rasteiro e material demais – bem como os seus apertos financeiros – para ser parte medular de suas anotações. Todavia, Belmiro não se furta totalmente desses assuntos, pois, infelizmente, eles adentram (e atrapalham) a sua criação de mundo.

Mas a tônica do pensamento belmiriano é ficcionalizar, perceber o patético daquilo que é fictício e, por último e apesar disso, escolher nutrir o veio ficcional só dele. As provas de realidade, no entanto, o demovem, no final do romance, da iniciativa fantasista e também das outras soluções com o intuito de apaziguar o desprazer. Nas últimas linhas, há o adeus de Belmiro do diário – não mais será olímpico –, lugar em que ele já se despediu dos amigos, em que ele escreve as lembranças romantizadas de Vila Caraíbas e em que exercita os cantos de amor fantasmático.

Se há futuro para o amanuense após as despedidas, perdas e mais um desencanto amoroso, é um futuro apagado como burocrata que apenas espera a aposentadoria, prometida pelo Estado, sem a muleta do sonhar acordado, que não lhe dava sustentação absoluta pois não participava do mundo exterior, mas que o preservava, ocasionalmente, da tristeza profunda e perene. A falta da nostalgia, do ligar-se a um lugar paradisíaco do passado povoado por entes inventados, o faz encarar todo o vazio animado, igualmente, pela ausência dos amigos, que seguem a vida e são lateralizados muito devido a isso. O seu cotidiano, embora preencha boa parte da narrativa, também é secundarizado. Ele

será percebido como relevante a partir do momento em que há a consciência total dos revezes amorosos e afetivos.

O casamento de Carmélia faz a compulsão de repetição – o desejo repetitivo de tornar paradisíaco o inexistente – cessar, e, conjuntamente com o distanciamento dos amigos, a vida para. Sem Carmélia, sem Vila Caraíbas e sem amigos, os únicos a darem alguma alegria ao amanuense no presente, os três eixos que geram a elaboração da escrita, Belmiro, não mais grávido, está vazio. Há política, há Emília, há Carolino – ambas as personagens aluadas assim como o protagonista – há o emprego, mas nada disso consegue promover o continuamento da escrita. Da solidão ele nem mais retira tal exercício. Belmiro, assim, é uma espécie de louco: aquele que, quando desinvestido do mundo que antes ele imaginava o acolher, entristece.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das diferentes modulações estilístico-formais, analisadas e interpretadas nos três romances do nosso *corpus*, que se estrutura o mal-estar, a nossa poética da tristeza. Procuramos, nesse momento, sintetizar como se dão as formações da aporia existencial dos protagonistas nessas narrativas que, ao reduzirem a intensidade de um realismo alicerçado em algum grau de determinação da sociedade sobre o sujeito – a pedra de toque da nossa, em grande parte, empenhada literatura – e ampliarem a edificação de um sofrimento focado na *ipseidade* do eu, estruturam obras de profundo desacordo entre o mundo dos protagonistas e a realidade ao seu redor.

O realismo, nos seus aspectos gerais, é entendido como a concepção de romances, apesar das muitas variações, de estrutura unilinear,

cenográfico quanto ao espaço, estático quanto ao tempo, objetivista quanto à visão das personagens, acontecimentos e situações, reprodutivo de cenas interiores ou exteriores, psicológicas ou sociais da ‘vida real’ [...], despercebido da ilusionística e deformante trama das representações do senso comum, isto é, das representações sociais e das concepções do mundo de que descendem, através da linguagem, os universos simbólicos da literatura. (NUNES, 1983, p. 46).

Nos anos de 1930, o veio de representação de uma realidade tangível – ou mesmo de uma tentativa fotográfica de capturá-la – participou de modo ativo da poética de muitos escritores, mormente dos ideólogos de esquerda. Apesar de muitos intimistas, sobretudo os católicos, secundarizarem os atritos sociais e encorajarem a criação de tramas “a partir de um ato sacrificial, muito próxima[s] da morte” (OSAKABE, 2004, p. 80), ainda havia uma relação com um mundo de então (como com o cotidiano narrado, com os códigos morais e com o desenvolvimento tecnológico, por exemplo) identificável nos textos.

Eliane Zagury (1971, p. 64) sumariza com certa precisão o alheamento da produção do período relativo à concepção suprarrealista da literatura e o gosto por esse realismo alicerçado na “verossimilhança criada com a matéria do cotidiano, da realidade sensível e inteligível em termos de um raciocínio lógico descrito.” Nesses moldes, “o misticismo, a credence, o sonho, o delírio, podem aparecer como temática, mas nunca

como cosmovisão.” Por fim, essa é uma literatura “baseada na observação e não na imaginação.”

Entretanto, toda síntese não acolhe a exceção nem o detalhe. Daí resta dizer que *Calunga* é um dos raros romances de 30 que se erguem por meio do fabuloso e de uma coerência formada de dentro do mundo ilhado. A configuração sincrética de mistura da realidade com a surrealidade – de dentro e de fora do mundo concreto – não é mote de muitas contestações da crítica. O fato é que ele foi acolhido como um ou outro, isto é, como mítico ou realista (às vezes documentário), não como mítico-realista. Não que isso seja um problema. Curioso notar, no entanto, como a disposição *sui generis* da narrativa concebe um mal-estar multivalente.

Essa mistura participa da própria poética de Jorge de Lima. Diversos críticos analisaram as bases surrealistas de parcela da sua obra – poética e narrativa. Entre eles, Annateresa Fabris (2002, p. 146) afirma que Jorge faz uso do surrealismo a fim de que se encontrem “o real atual e o real possível, o objetivo (material, concreto) e o subjetivo (imaginário, onírico)” sustentados pela imaginação. Esses princípios atuam ativamente em *Calunga* e, apesar dos tons naturalistas canônicos de nossa literatura, que notamos na nossa análise interpretativa, tal livro (sobretudo por ser uma narrativa) é quase singular no momento estético-histórico, resumido por Zagury (1971, p. 64), de que estamos tratando, pois ele se desloca do real e, no momento do deslocamento, traz à tona indícios da realidade material através da personagem principal.

Salvo Lula, os elementos do romance – o espaço infernal e o tempo mítico, por exemplo – concebem tensões mítico-religiosas que constroem os componentes suprarrealistas e são por eles construídos em forma de símbolos, como a ilha, os porcos, os carneiros, a água diluviana etc. Toda a ilha de Santa Luzia, lugar infernal de danação dos trabalhadores, é regida pelo tempo cíclico do sofrimento irremediável. A tentativa de ruptura com esse tempo corre junto com a busca da prosperidade desenvolvimentista de Lula, que é a peça desajustada em relação ao espaço onde se insere. Apesar de a sua queda – a vitória da natureza e da sua imutabilidade trágica – ter traços religiosos, derivados da corrupção adâmica (Lula degrada-se ao agir como o outro negado), o protagonista é que mobiliza a entrada dos conflitos sociais capitaneados pelo tempo histórico, representado tão somente por ele. Só é possível dizer que há atraso social porque há a sua visão desenvolvimentista.

O trem que leva Lula até certo ponto próximo da ilha também é uma marca do progresso de que Santa Luzia é virgem, tanto que tal meio de transporte nem chega até

lá. A ilha é uma barreira que impede a prosperidade tecnológica e provoca o insulamento da personagem principal. Nela, ninguém, além de Lula, tem, em algum momento, contato com o exterior. Ou a personagem principal deve sair da ilha com o intuito de reivindicar alguma melhoria ou é a ilha que recebe o estrangeiro – tanto Lula quanto o santo. Nessa equação, tal espaço fomenta a sua imobilidade ao tornar o fracasso civilizacional daquele que procura alterá-la inevitável. Assim, Lula só é mais sensível à pobreza e à barbárie porque conhece, diferentemente do outro – quase sempre e fatalmente passivo à miséria –, um modo de vida bastante diverso daquele.

Mas a narração em terceira pessoa permite o acesso, ainda que raro, ao olhar e ao pensamento daquele que não é Lula, o que destaca o autoritarismo velado do protagonista e a falta de entendimento entre as partes e consubstancia a degeneração solitária do dono de terras. A função disjuntiva dos ângulos de visão em contraponto promove a não totalização dos afetos, a não ser os da angústia e da tristeza no final da narrativa. Isto é, enquanto Lula, no início, está eufórico e trabalhando arduamente, Zé Pioca duvida do sucesso do patrão e Totô Canindé debocha da empresa do rival. Essa focalização não tão restritiva e os diálogos – cujos dizeres do outro aparecem no discurso direto – não admitem a construção de uma visão de mundo monocórdica.

A cada novo episódio da empresa de Lula, até mesmo nos seus momentos de euforia, há dizeres, ações e/ou sinais da natureza prenunciativos que poderiam demovê-lo das atividades frenéticas. O narrador, se frequentemente empresta o ângulo de visão ao protagonista, parecendo que a faz também sua, coloca Lula em uma condição de alienado às demandas do outro; em outras palavras, ninguém o leva a sério e as fontes corruptivas, que paulatinamente o degradam, são inescapáveis.

Lula não só se perverte como se alimenta dos motores da perversão outrora refutada firmemente. A introjeção do negado enfraquece o protagonista física e psiquicamente. Aliás, é pela via do inconsciente que a derrota ganha amplitude, pois ela se dá no sujeito solar que se torna – ou acredita se tornar – primitivo. Nos capítulos de delírio do protagonista, a logicidade de então é substituída pelos fundamentos do pesadelo; assim, os contatos da narrativa com a História tornam-se frágeis. Em algumas páginas, o mundo parece justificar-se dentro das notas onírico-alucinatórias de Lula. O outro, aliás, na figura da Velha Libânia, corrobora a ideia, já própria do íntimo da personagem principal, de que ele pode ser Totô ao confundi-los. No fim, o universo das Luzes retorna fugazmente para que o protagonista tome consciência da sua queda e do



que dela fazer. A resposta, o suicídio, é a total devoração de si pela natureza insuperável.

O insuperável, em *São Bernardo*, é a falta do outro e o ruminar indigesto do passado em uma narração em primeira pessoa alicerçada no fazer autobiográfico de Paulo Honório. Embora ele lide com o trivial, com o corriqueiro, com o sério e com os conflitos sócio-históricos (de modo mais atenuado do que muitos críticos marxistas supõem), a modulação realista altera-se – convertendo-se em representação franca do eu que narra – pela mirada restrita de um homem que quase sempre está às voltas com problemas particulares.

A despeito das “fissuras de sensibilidade” ampliam-se *pari passu* o agravamento do seu sofrimento – não obstante ele seja compreendido na *ipseidade* de Paulo –, o protagonista é um solitário antes mesmo da morte da esposa, que o insula ainda mais. Ele é, sim, auxiliado por algumas pessoas durante a sua formação, mas o seu projeto de conquistar as terras de S. Bernardo é ideado sozinho e operado com a ajuda de Casimiro Lopes.

De qualquer modo, são numerosas as cenas em que Honório separa-se das outras personagens quando em companhia delas. Em conversas informais, sobretudo jantares, é comum perceber o extravio para dentro de si do protagonista e também o seu ir à janela, que funciona como um lugar de meditação enquanto fuma um cachimbo. Na janela ele busca, portanto, racionalizar os fatos; mas é nesse espaço do sujeito isolado que os seus pensamentos começam a alimentar a paranoia – precedida pela ira generalizada na sua fase maníaca – sobretudo do capítulo vinte e três ao trinta. É da janela, por exemplo, que ele imagina ver Madalena “requebrando-se para o Nogueira, ao pé da janela, sorrindo” (RAMOS, 2002, p. 136).

Da posição da lógica paranoica de Paulo – no percurso até a melancolia – o realismo do relato modifica-se. Da narração rápida e lépida das vitórias do protagonista, o discurso enovela-se sobre si e os sentimentos quase inéditos que afloram ocasionam repetições, atrapalhões, dúvidas, titubeios etc. A inflexão da ótica subjetiva faz cada vez menos sentido para o outro e a prosa move-se de acordo com a figuração de uma realidade que se torna, às vezes, delirante e única – o mundo só de Paulo.

Todavia, diferentemente de *Calunga*, cujo universo ficcional por vezes parece nublado as relações com a História e a sociedade muito devido à introjeção do primitivismo mítico em Lula, em *São Bernardo* não há nada de surreal nos delírios do protagonista. Nesse romance, nada de mágico pode acontecer. Até a figuração das

alucinações de Paulo são registradas a partir da coerência interior do seu psiquismo doente. Desse modo, o realismo mantém-se como forma de estruturação do martírio e a introspecção nada mais é do que um recurso realista de representação dos meandros psíquicos.

Aliás, a espécie de autobiografia de Paulo é preenchida por diversos recursos que contribuem para a potência dramática da história e desestabilizam a emulação tradicional dessa forma narrativa, que se desenvolve canonicamente como uma retrospectiva “ordenada quase sempre em função de critérios cronológicos” e em busca da unidade que “constitui o mais específico” da sua exigência (MATHIAS, 1997, p. 41). Nasce a ideia, então, de que os dois capítulos iniciais presentificados, em desacordo com o tempo basilar da história (o passado), parecem um “prefácio dissimulado” (BAPTISTA, 2005, p. 151).

Dissimulado pois Paulo-narrador faz uso de um recurso do romance, a entrada *in media res*, com o intuito de antecipar subliminarmente a existência de uma Madalena ausente do discurso no presente e, ainda, indicar-nos a solidão do protagonista. Assim, dentro do romance de Graciliano Ramos, que simula a escrita autobiográfica, há um narrador que perverte o próprio sistema formal e constrói uma autobiografia romanceada, o que não é tão incomum na época. O relato autobiográfico convencional inicia-se a partir do terceiro capítulo, cujo protagonista apresenta-se e conta, ainda que muito rapidamente, a sua formação.

Apesar de haver alguns entrecruzamentos factuais, que podem gerar ligeira insegurança sobre a ordem dos acontecimentos, o relato segue orientação basilar cronológica que só é abalada, mais uma vez, pelo prenúncio do trágico no capítulo dezenove. Bem como no capítulo três, no vigésimo Honório busca esconder o exposto anteriormente. Todavia, ele alcançou um ponto de não retorno da normalidade, uma vez que lhe cabe narrar a exacerbação dos conflitos com Madalena e o assomo da paranoia ciumenta. Desse momento em diante, mormente nas passagens que representam a sua realidade interior melancólica ou delirante, o tempo, de cronológico, passa a ser o da duração psíquica. A cronologia retorna, sob o signo do desalento e em experiências vãs de retomada do controle emocional e do cuidado com a fazenda, após o suicídio de Madalena. Para o extremamente triste protagonista do presentificado capítulo trinta e seis, não há mais futuro.

O acento afetivamente violento de *São Bernardo*, destacado pela construção pautada numa autobiografia romanceada e pela temporal e emocional diferença entre os

períodos de narração maníaca e melancólica, separa-o daqueles romances oitocentistas europeus (realistas tanto no projeto quanto na narração da vida cotidiana) a que muitos estudiosos tributam importância, às vezes excessiva, à escrita de Graciliano. Como bem demonstra Franco Moretti (2009, p. 863), o romance do sério século XVIII europeu privilegiava a “forma ‘weberiana’ em que o tempo se regulariza, as coisas se tornam graves, a personalidade se oculta e a língua se nivela.” Porém, o que mais há em *São Bernardo* é uma personalidade que tudo busca dominar e trazer para si. Ao perder o comando, surgem os conflitos emocionais que alicerçam a sua política de sofrimento. Graciliano, portanto, torna o realismo – pois ainda se trata do aproveitamento de uma verossimilhança construída em relação próxima com a História – vetor de figuração da subjetividade, como faz Cyro dos Anjos.

A História social do Brasil está em todos os cantos d’*O amanuense Belmiro*, menos no seu centro, pois o protagonista prefere não enfocá-la nas páginas do diário. Ele prefere preenchê-lo com anotações do cotidiano e com os seus devaneios nostálgicos. Conquanto não date esses acontecimentos e os sentimentos extemporâneos advindos deles, eles seguem o influxo cronológico do tempo ao qual o diário tradicional normalmente é determinado (MATHIAS, 1997, p. 45). Outra limitação do gênero, aliás, é a voz narrativa na primeira pessoa do singular e a sua consequente visão míope.

De modo geral, o uso do diário tradicional como expediente narrativo engendra ilusões do real que auxiliam a criação de obras marcadamente reflexivas e confessionais de um sujeito sempre em evidência. Pode-se dizer que essa escolha formal também lança o realismo em direção à figuração do âmago do protagonista. A escrita diarística ampara a crença de que as páginas foram compostas por meio de uma escrita simples e espontânea, de uma consciência real (dentro do sistema ficcional) e mediante um documento íntimo e pessoal, que se reveste de realidade, anotada no correr do tempo e fragmentariamente.

Usando o diário como artifício de construção romanesca, Cyro dos Anjos, condensando os apontamentos de Belmiro em mais ou menos dois anos de vida do protagonista (e dois anos turbulentos de nossa história política e social, de que o amanuense quer escapar), extrai dele três narrativas principais que o protegem, cada vez menos, da solidão imposta por si mesmo. São elas: a exposição do cotidiano, os relatos dos amigos e da sua perda e as viagens lírico-fantásticas ao passado. Elas, ao se associarem, não existem umas sem as outras. Por exemplo: Glicério, amigo, participa do cotidiano do amanuense ao mesmo tempo que motiva, involuntariamente, os devaneios

românticos de Belmiro, que estão conectados, em especial, com o retrato da pureza do passado nostálgico.

O universo do protagonista (alicerçado na nostalgia fantástica), em que adentramo-nos aos poucos, é uma invenção quase totalmente consciente dele. Aí está a diferença central entre os fundamentos da ótica subjetiva que insula as três personagens principais: enquanto Lula (dentro de um mundo com toques surreais) e Paulo (dentro do seu mundo paranoico) deliram totalmente presos aos seus ângulos de visão alucinatórios – que, aliás, causam, no saldo final, desprazer e destruição – Belmiro (dentro do seu mundo imaginativo que não se totaliza) devaneia à procura do prazer que paulatinamente percebe ser destituído de bases concretas.

Ao se decidir pela fantasia, pelo alienamento do presente e de grande parte das inquietações dos amigos, e, ainda, colocar-se como vítima de abandono, Belmiro não se responsabiliza por nada, pois a fuga é a sua força-motriz. Só não foge do emprego porque dele necessita financeiramente, além de ele lhe dar a oportunidade para a sua consciência ficta trabalhar. Belmiro, o conciliador, admite esgueirar-se dos conflitos, o que é verdade quando em contato direto com a alteridade – fazendo uso, às vezes, do humor. Já no âmago, as tensões perduram irresolvidas (como no caso da nostalgia, tão somente suspendida pela paralisação da escrita) ou resolvidas pelo desligamento contínuo e brando com os amigos.

Se o mal-estar de Belmiro cresce paulatinamente, ele quase nunca é violento e é coordenado pelo gesto diarístico, em que o desânimo é substituído – ainda que de forma fugaz e incompleta – por estratégias de procura do prazer, enquanto os de Lula e Paulo Honório são acentuados pelo veio trágico. Nos três, no entanto, há o sentimento de suspensão do futuro. Vejamos como ele é representado por meio de ideias acerca da tragédia.

Não compreendemos a tragédia no seu sentido primevo relativo à cultura literária grega, mas como um fenômeno ligado residualmente a ela e reconfigurado de acordo com as exigências históricas do romance e da sua estrutura. Roberto Mulinacci (2004, p. 166) afirma que os romancistas descobrem o trágico no momento de “enfraquecimento da fê no caráter evolutivo da modernidade” e da interligada “perda do controle das dinâmicas sociais do progresso social”. Tal situação produz o sentimento de insolubilidade dos conflitos que se interiorizam “na consciência do indivíduo como aporia à condição dele”. Isto é, para haver o trágico, ou a consciência dele, o sujeito deve conhecer a própria dor (VECCHI, 2004, p. 116).

Como beco sem saída, a tragédia é, em si, antidialética e simboliza “nada menos do que uma questão sem resposta, que deliberadamente nos priva de toda consolação” (EAGLETON, 2021, p. 26). Essas características não são de nós desconhecidas quando analisamos o irrompimento do mal-estar nos três romances. No entanto, a própria posição intransitiva do trágico nos faz pensar na elaboração da tristeza definitiva (e se ela é mesma definitiva). Nessas narrativas a desolação é construída, não um dado apriorístico. Isto é, antes da derrota, há vida.

É importante notar que o declínio do protagonista em *Calunga* não se desenrola posteriormente a uma intensa ascensão. Interessadíssimo pelo outro, na viagem em direção à ilha, a euforia advém da curiosidade e do desconhecimento pelo que está por vir. A exaltação, que o move para a frente, é baseada na esperança, que, segundo Zeferino Rocha (2007, p. 264, grifo do autor), “é um elemento constitutivo do existir humano no tempo, pois é ela que sustenta a abertura para o futuro do poder-ser que nós somos [...] e é ela que nutre a nossa capacidade de sonhar e de caminhar.”

No caso de Lula, a esperança apoia-se na supervalorização dos seus métodos modernos, na crença de uma moralidade superior de homem incorruptível, no desprezo pela alteridade (já corrompida) e no desdém pelo poder da natureza voraz; ela se sustenta, por fim, na ilusão messiânica de que ele está apto a corrigir aquele lugar tanto economicamente quanto no que tem a ver com o modo de vida da população.

No início do romance, aliás, ele ignora a gargalhada dos trabalhadores (enquanto conta as suas intenções), os conselhos de Zé Pioca e as intempéries climáticas, além de não dar a devida importância à matança dos carneiros pelo pessoal de Totô. Segundo o seu olhar, tudo isso pode ser civilizadamente superado através do trabalho, o que é simbolizado pela preferência pelo dia e pelas canções de eito.

Entretanto, há uma passagem singular no capítulo onze. Nele, a tristeza do protagonista, que se sente, nesse momento, impotente diante das adversidades – refugiando-se nos sintomas da maleita e nos efeitos do álcool – persiste embora vinte e quatro carneiros, signos da regeneração, nasçam. Ali, tudo já está perdido para o protagonista e, pela primeira vez, ele considera o suicídio.

Em *Calunga*, não há vida, de fato, pelo menos para o colonizador Lula, que não seja composta por ilusões que solapam provisoriamente o sofrimento. No restante da narrativa, não há nem alguma trégua, minimamente duradoura, para a dor. A queda de Lula foi a todo momento anunciada. A terra quase nunca o resguardou de tormentos e o outro nunca esqueceu de tentar demovê-lo do seu projeto. Aliás, sendo o projeto de um

homem só – apesar de outros, segundo a Velha Libânia, haverem tentado o mesmo – o suicídio de Lula representa apenas o próprio fracasso, pois ele nem conseguiu impactar favorável e longamente o outro – excetuando o abrigo para Ana e Joaquina. O lugar continua a movimentar-se sobre si mesmo no tempo mítico e circular. O movimento para a frente do protagonista, o afã de agir, antitético desde sempre à temporalidade de Santa Luzia, fundou-se tão somente na esperança de que a mudança era possível, quando, quase em nenhum momento, assim ela mostrou-se.

Já em *São Bernardo*, a vida fora vitória (como o protagonista insiste em afirmar), o que é facilmente constatado do terceiro ao décimo segundo capítulo da autobiografia de Paulo Honório. Através da intrepidez e de alguns atos ilícitos – como a chantagem e o assassinato – ele edifica a propriedade. Digamos, assim, que o ápice de Paulo não é ilusório como o de Lula, apesar de ser alicerçado quase tão somente em bases mercantis, não afetivas. Tal característica parece induzir a personagem principal a tomar a decisão repentina de casar-se.

Ele procura uma esposa e encanta-se, não do modo tão acidental quanto faz parecer, por Madalena, como é narrado na cena do jantar na casa de Magalhães e percebido pelo olhar fixo na mulher. Ele, assim, a fim de encontrar modos de cortejá-la, atrapalha-se e caminha sem destino como nunca antes, de acordo com a exatidão de seus atos, fizera.

Embora haja diversas perturbações e desvios da escrita retilínea de Paulo a partir da sedimentação do Eros direcionado a Madalena, constrói-se o efeito de que a edificação de um futuro idílico é possível, ainda que, nos dois primeiros capítulos, haja a sugestão da morte da mulher. Mas o relato da brevíssima paz começa a romper-se na invasão, mais uma vez, do momento da enunciação (o tempo que precipita e revela, aos poucos, que algo no meio do caminho deu muito errado), quando Paulo compara a frescura das cores do muro do quarto de D. Glória de outrora com o estado descuidado dele hoje.

Dessa imagem em diante, a desagregação é geral e guiada pelo frenesi paranoico. A paranoia – sobretudo associada ao ciúme – permite a Paulo olhar a si e o mundo tão somente por meio da sua lógica interna, o que, como repetimos, o separa totalmente do outro, concebido como inimigo. Assim, Honório acredita sofrer ataques de todos os lados. A sua ira é justificada, enquanto a do outro, que tolera os abusos do dono da fazenda, é inconcebível.

Se em *Calunga* a paulatina destruição abate Lula e o conduz ao debacle, o que simboliza o seu fracasso iluminista, em *São Bernardo* a exacerbação da paranoia persecutória fomenta a destruição de si e do outro. A formação do delírio paranoico, segundo Alphonse De Waelhens (1990, p. 74), não é uma construção mórbida do sintoma, mas é, na realidade, “a tentativa de cura, a reconstrução” da realidade como o sujeito gostaria que ela fosse. A paranoia é edificada pela busca da vida, não pelo cessamento da vontade. Na esteira disso, o problema é que a vontade de Paulo funciona às avessas da realidade do outro, o que só é deveras depreendido após o suicídio de Madalena. Com a morte do objeto amoroso que, na reconfiguração paranoica, tornou-se promotor do ódio, não há mais possibilidade de se reinvestir o Eros obsessivamente dedicado a esposa. Com o suicídio dela, não há mais amor nem ódio: há prostração, vazio afetivo e melancolia, que encorajam a criação da autobiografia.

No melancólico protagonista, para quem o futuro não pode mais ser vislumbrado após dois anos da morte da esposa, a escrita (a sublimação do desejo por meio dela) é o único fio que o liga à vida, uma vez que se encontra totalmente abandonado numa fazenda que não mais o anima. A decisão de concluir a sua narrativa consome o fim de uma vida, ou, pelo menos, de uma vida de êxitos. Descascar fatos, mormente no tempo melancólico, foi o que fez e o que lhe resta.

A sublimação é também um traço fulcral para a manutenção da pacata vida de Belmiro. Mas, diversamente de Lula e Paulo Honório, a sua queda não é vertiginosa nem muito menos pode ser assim denominada. Posto que Belmiro nada conquistou, em termos materiais, meritoriamente – nem o emprego, ao qual parece ter sido alçado por influência, nem a casa onde mora, herdada – ele nada perdeu além dos amigos. Paulo construiu, por diversos meios, uma próspera fazenda e Lula, não obstante de maneira canhestra, fugaz e sem sabermos de onde provinha seu capital, ergueu suas terras e criou carneiros. Esses dois protagonistas, por serem proprietários, dispõem de empregados, enquanto Belmiro encontra-se numa posição subalterna (conquanto torne Carolino um subordinado). Tal característica e a falta de posses colocam-no como aquele cuja decadência é inconcebível porque não houve – embora muitas vezes parece querer que se acredite – auge (a menos que a muito passageira integração com os amigos no Natal seja assim entendida).

No que tange à constituição e à perda de vínculos, o amanuense pouco age no sentido de reaver os amigos e nenhum fato catastrófico ocorre com eles. O agir, aliás, é uma característica fulcral do trágico (LOURENÇO, 2001, p. 202), que o define como

um estado aporético ao designar a falta do que fazer, e a conseguinte frustração, daquele que muito fez e fracassou; esse é o caso de Lula e Paulo, não de Belmiro, que, como dissemos, pouco perde. Já Lula perde Ana, espécie de figura materna, e o fiel escudeiro Zé Pioca; no caso de Paulo, a esposa comete o suicídio sobretudo em decorrência dos atos perversos do fazendeiro, o que lhe traz contrição. Podemos dizer, portanto, que *O amanuense Belmiro* é o menos trágico dos nossos romances.

Nos protagonistas de *São Bernardo* e *Calunga*, respectivamente, as perdas são irreparáveis e a sensação de fim ou o ato suicida final encontram alguma justificativa na perda indelével do amor, que transforma Paulo em melancólico, e, para além da falta do amparo, da projeção de ser o que mais abominava, no caso de Lula. Em Belmiro, no entanto, o que há é uma forte consciência trágica de acontecimentos não drásticos. Desse modo, nos seus meandros psíquicos, eles aparentam ser desalentadores. Uma tristeza recorrente assalta o amanuense em diversas ocasiões: no carnaval e no salão de festas com Glicério, sentindo-se desajustado em ambas as circunstâncias; na saída desse amigo da Seção do Fomento Animal; no São João solitário; no noivado, no casamento e na viagem de lua de mel de Carmélia; na ausência dos amigos, enfim, em momentos de não participação da narrativa fantasiosa.

Esses episódios não impossibilitam alguma reestruturação dos sentimentos de prazer e dos laços mais ou menos danificados, ainda que Belmiro os veja irresgatáveis em muitas entradas do diário. Aliás, a própria forma diário contribui para o agravamento da consciência trágica ao aproximar muitos dos eventos registrados ao tempo da enunciação, ainda mais na modulação de voz vitimista de Belmiro, “velho profissional da tristeza” (ANJOS, 2006, p. 67).

O único caso irreversível da narrativa é a morte de sua irmã, Francisquinha. Não que Belmiro não a lamente, mas o sucedido traz a ele até certo alívio devido ao contínuo sofrimento da irmã e as tribulações financeiras que o tratamento dela gerara. E Francisquinha, após o falecimento, é rememorada raríssimas vezes, muito diferente da obsessão renitente pelo passado um tanto inventado e pelo relacionamento fabuloso com Carmélia. Os instantes de contentamento de Belmiro estão incorporados à sua história fictícia, que vislumbra o amor correspondido e virginal na edênica Vila Caraíbas, e aos dias festivos; um e outro, aliás, fadados ao fracasso.

As criações nostálgicas de Belmiro promovem um contentamento falso e fugaz pela sua concepção fantástica. Essas criações, aguçadas pelo casuístico encontro com Carmélia, tornam-se menos frequentes a cada teste de realidade. O último deles, a



concretização do casamento de Carmélia, demove-o definitivamente dos devaneios. Sem eles e sem amigos, só há tristeza e consciência trágica.

A percepção de futuro interrompido dá-se aos trinta e oito anos de idade do amanuense. Ainda que ele relate o seu envelhecimento durante as suas anotações e que a expectativa de vida da época fosse bastante inferior, Belmiro não é um moribundo incapacitado pela velhice, mas sim pela melancolia que suplanta o prazer encontrado na nostalgia. Melancolia também encontrada em *São Bernardo*. O vigor de Paulo Honório não cessa devido ao passar dos anos, ele é rápido, certo e decorre da morte da esposa. Em *Calunga*, há pistas da juventude de Lula. Ele envelhece, o que o outro constata, à medida que o mundo exterior atinge e transforma indelevelmente o mundo interior. A falta de porvir dessas personagens não deriva da consciência de uma morte próxima e natural, mas do insuportável sofrimento encontrado no complexo afetivo delas. Daí, a tragédia; algo outrora raro na nossa literatura.

Concordamos com a ideia de Eduardo Lourenço (2001, p. 201) de que a nossa literatura foi alicerçada sob o desejo de construção de um futuro nacional, muitas vezes em notas eufóricas e/ou ingênuas. Importante frisar também que, de acordo com a visão do filósofo português sobre a tragédia, justifica-se a sua concepção de que “a preocupação pelo Brasil” do romance de 30 “raramente se traduz em visão trágica da existência”.

Isso se dá porque, segundo Lourenço (2001, p. 201-2), muitas narrativas de 30 não concentram as tensões nos domínios da metafísica ou da psicologia, enfim, do drama interior, mas sim no da “pura sociologia” cujo sujeito é “infra-humano”. Maiores do que ele são as catástrofes “cósmicas ou [mais] naturais do que humanas, como a seca, ou de contextos sociológicos que comportam uma violência análoga à natureza”. Em contrapartida, Tânia Pellegrini (2018, p. 175) enxerga exatamente na figuração do mundo agrário, “no qual, em geral, vivem personagens impotentes e marcadas pela derrota”, o descarte de “qualquer possibilidade de pensamento eufórico” pelos romancistas. Dessas duas visões, entendemos que há, muitas vezes, a presença do mal-estar sem que ocorram eventos trágicos.

De qualquer forma, há, de fato, em muitas obras de caráter social, a secundarização do sofrimento humano, que é mais ou menos determinado pelas injustiças sociais e/ou pelas intempéries da natureza; existem aquelas, ainda, que coletivizam a dor (como o faz Jorge Amado na sua espécie de romance proletário), o que também pode provir de aspectos socio-biológicos. Muitos desses romances foram

esquecidos ou são mais lidos como documento do que como produção artística. Contudo, há outros tantos que, mesmo quando não reduzem a carga conflitiva histórico-social, trabalham-na em relação ao ou a partir do ontológico, como quase toda a obra de José Lins do Rego e Graciliano Ramos, o melhor de Rachel de Queiroz e Dyonélio Machado, entre outros. Além deles, existem os intimistas católicos que, para mais de focarem no padecimento do homem, fazem-no, muitas vezes, por meio do trágico, como destaca Haquira Osakabe (2001). Se nem tudo é trágico nesses romances, quase tudo representa a dor, o impasse e/ou a visão de que não há futuro, que nem em alguns romances trágicos mencionados por Eduardo Lourenço, como *São Bernardo* e *Angústia*.

Uma pergunta, que talvez seja sem resposta única e indiscutível, é: de onde emana a profunda tristeza figurada por muitos escritores de 30 em um período, se não de otimismo, mas de edificações ideológicas que procuram construir o futuro – o fascismo e o comunismo – nas quais muitos deles creem? No que tange à literatura europeia desses anos, Alfonso Berardineli (2016, p. 66), como mostramos no primeiro capítulo da tese, afirma que tal produção ia de encontro ao *zeitgeist* ideológico, alicerçando-se na nostalgia e na desconfiança em relação ao porvir. Assim, para nós, uma das camadas que motivam o mal-estar é a sociedade e os seus embates pontuais.

Entretanto, antes de apontarmos brevemente a profusão do mal-estar na nossa literatura, podemos perceber o prolongamento raro, advindo de décadas anteriores, de uma arte parcialmente otimista nos anos de 30. É possível assinalar que em Jorge Amado a desistência melancólica não tenha espaço para vingar ou seja vista como fraqueza, sobretudo a partir de *Cacau*, de 1933. O flagelo participa ativamente das obras de Amado, mas, na maior parte das vezes, ou ele é resolvido ou há uma sensação de que a resolução é possível. Outro autor que enxerga positivamente o porvir, mas sem o talento de Amado e completamente do outro lado da polarização política, é Plínio Salgado. Voz dissonante ao acreditar no progresso, fez de suas obras veículos de propagação do discurso integralista.

Caso a construção do amanhã para esses dois escritores seja derivada, em parte, da adesão aos regimes totalitários, tantos outros romancistas não figuram, nas suas narrativas tristes, o fracasso do comunismo e do fascismo – uma vez que nunca os tivemos instalados – mas representam, porém, o profundo ceticismo com o porvir prometido. Assim, os literatos que não são diretamente sugestionados pelas demandas histórico-políticas mundiais daqueles anos (com exceção de Jorge Amado, Plínio Salgado, já aludidos, e Octávio de Faria, Pagu, entre outros), são, como Jorge de Lima

em *Calunga*, em algum grau influenciados pelas demandas regionais que estouraram junto com o *boom* editorial de 1930. Todavia, muitos passaram ao largo desses problemas ou os coadjuvaram, pelo menos na produção literária. *A questão, no caso do irrompimento do mal-estar social, concerne à representação dos conflitos sociais candentes de então, não a uma possível interpretação e revelação dos embates socio-históricos no subtexto das narrativas.*

Tanto Belmiro quanto Paulo Honório, nessa perspectiva, não tornam, ou não querem tornar, o presente e as tensões sociais advindas dele relevantes. O protagonista de *São Bernardo* importa-se com a política quando lhe convém e, ao ser dominado pelo Eros e, mais tarde, pelo descontrole paranoico e pela melancolia, evidencia o seu sofrimento e não vê sentido na reconstrução da fazenda. Enquanto isso, Padilha e Padre Silvestre, por exemplo, juntam-se à luta comunista. Belmiro, aliás, diz que Redelvim o abandona pela política. O protagonista, no entanto, procura ignorar os conflitos sociais, ou rir deles, insulando-se na fantasia e na nostalgia. Será que um dos dramas, advindos da camada social do mal-estar, é, a contrapelo, a dissociação da personagem principal com o presente e os seus embates?

É possível que sim se levarmos em conta a dissociação com o agora dos protagonistas dos três romances interpretados. Todavia, o insulamento apresenta também outras valências, até muitas vezes mais relevantes que a social, do mal-estar. Aliás, embora saibamos que o único modo de evidenciar as camadas da tristeza – históricas, sociais, culturais, psicológicas, metafísicas etc – seja através da análise interpretativa percuciente das narrativas, é possível mencionar, sem tal expediente, a tendência de representação do mal-estar em muitas delas, como fizemos muito rapidamente com o romance eufórico de Jorge Amado e Plínio Salgado.

Para além de *São Bernardo* e *O amanuense Belmiro*, há outras narrativas cuja poética da tristeza é elaborada pela forma e pelo assunto do relato e o passado é considerado, pelo narrador em primeira pessoa, o auge da vida. Assim, o outrora vive como um fantasma que persegue e dificulta a satisfação das personagens no presente, ocasionando uma grave sensação de não pertencimento que promove o fracasso final – urdido por meio de diversos conflitos histórico-sociais, subjetivados – como vemos em *Angústia*, de 1936, de Graciliano Ramos e *Banguê*, de 1934, de José Lins do Rego. Aliás, em grande parte da obra de José Lins do Rego, de uma nostalgia e tristeza prevalentes, porém não tão violentas, “o drama do fracasso é um motivo romanesco e

psicológico conscientemente explorado como procedimento de reduplicação do evento central, a ruína do engenho” (MARQUES, 2015, p. 61).

Já em *Caetés*, de 1933, também de Graciliano Ramos, o desacerto, em tintas amenas, desloca-se mais para a imaginação, com a tentativa de José Valério de compor um romance, do que para o passado – que também pode ser imaginado. José Valério, aliás, faz parte dos narradores-protagonistas que se colocam acima do outro – intelectualmente, no caso – a partir do próprio olhar restrito. E ele se frustra, sofre e se sente sozinho exatamente por se achar melhor do que os provincianos que o cercam.

Essa característica também é observada no romance *Badu*, de 1932, do carioca Arnaldo Tabayá. Nele, o inominado e machadiano protagonista faz uso de diversos recursos retóricos com o intuito de universalizar questões e de relativizar as suas ações condenáveis, que provêm, por seu turno, “de seu quinhão de humanidade, de sua condição humana” (BUENO, 2019, p. 14). Após a terrível morte de sua amante, a migrante Badu, resta ao protagonista os dias morosos e tristes ao lado de sua infeliz esposa. Digamos que a tragédia do outro fere o protagonista, mas não diretamente.

Nesses casos, o mal-estar é mais ontológico do que social – e o social está subordinado à percepção do eu – mas em outros há o quase total apagamento dos embates externos, sobretudo entre os escritores de cosmovisão católica. Jorge de Lima, n’*O anjo*, de 1933, compõe uma estranha narrativa surrealista que acompanha os vícios de Herói, o protagonista, e o anjo, figura que tenta protegê-lo da queda. Ainda que a queda de Herói ocorra na cidade, símbolo bastante comum do progresso e da corrupção advinda dele (FURTADO, 2019, p. 283), especialmente para os católicos, o mal-estar totaliza, na cidade ou na fazenda, a personagem principal, que comete o suicídio.

Como toda obra de Jorge de Lima, seja ela poética ou romanesca, *O anjo* não se insere em nenhum modelo do romance da época. Nem mesmo no intimista, posto que ele não perscruta detidamente os meandros psíquicos de Herói. Tudo, nesse relato, parece deslocado, fora de lugar e quase nada é explicado, muito diferentemente da maioria das outras prosas mais ligadas ao embates internos.

Em Lúcia Miguel Pereira, a investigação psicológica do feminino atinge o ápice no memorialista *Amanhecer*, de 1938, cuja escrita ajuda a recompor “um processo difícil de entender” que “resulta numa espécie de multiplicação do eu que narra” (BUENO, 2015, p. 521). Tanto nesse quanto nos outros romances da escritora desse decênio, “o grau agudíssimo de consciência” das personagens principais, mulheres, engendra a “extrema solidão”, a desesperança ou uma certa melancolia (CARDOSO,

2005, p. 505). O componente social nas obras da autora está ligado, principalmente, à moral cristã, vivida na cultura, e à fortuna aporética das mulheres – que, lúcidas, pagam o preço de conhecer as suas limitações. Se essa angústia moral em Lúcia Miguel Pereira é acentuada, ela torna-se febril e inquietante na mão de alguns escritores do período em que o mal-estar é assunto da história.

Cornélio Penna transforma toda e qualquer paisagem – interior ou exterior – em sustentáculo da agonia. O espaço de seus romances (pequenas cidades mineiras mais ou menos insuladas em que as personagens habitam casas asfixiantes) normalmente é edificado a fim de contribuir para a sensação geral de desassossego. O espaço é “físico e existencial” e os seres estão sob o jugo de “normas religiosas familiares” e aprisionados numa zona de indefinição. Dela, surge a noção de “um espaço meta-real, onde o real e o irreal confluem para a criação de uma realidade dúbia” em que “convivem diferentes níveis de percepção” (ALBERGARIA, 1982, p. 291 apud SCHINCARIOL, 2009, p. 114). Percepção do sofrimento e da tristeza. A palavra tristeza, e outras do mesmo campo semântico, são amiúde utilizadas pelo escritor. É impossível negar, como assinala Marcelo Tadeu Schincariol (2009, p. 62), o apego da literatura católica, tanto francesa quanto brasileira, à “situações-limite, quadro em que o sofrimento humano constitui o próprio motor da ficção e em que as noções de pecado, perdão, reincidência, salvação e perdição são centrais”.

Centrais também para Lúcio Cardoso. Se nos seus dois primeiros romances, *Maleita*, de 1934, e *Salgueiro*, de 1935, existe clara inflexão social, ela está indiscutivelmente associada à cosmovisão católica. No entanto, os atritos sociais diminuem à medida que os ontológicos ganham força e convertem a atmosfera romanesca em um “clima de pesadelo” em que “figuras, acontecimentos, paixões transcendem [...] para o plano da dramaticidade” (LINS, 1963, p. 26). Os diálogos são preenchidos, “num tumulto de palavras” (LINS, 1963, p. 24), pela verbalização da angústia desesperada e difusa, como lemos em *A luz do subsolo*, de 1936 e em *Mãos vazias*, de 1938. O mal-estar enreda-se numa tragédia – normalmente um crime – que aconteceu ou está no horizonte.

*Maleita*, apesar de também representar o “elemento comum” da prosa do escritor mineiro, “o homem em luta” (LINS, 1963, p. 22), participa da tendência de romancistas conservadores, vista também em *O anjo* e *Calunga*, ambos de Jorge de Lima, de vislumbrar o desenvolvimento tecnológico de acordo com a sua inerente perniciosidade através da visão de mundo cristã. Nesse primeiro trabalho, Lúcio

Cardoso escreveu uma espécie de romance histórico, que se passa em 1893. Publicado no mesmo ano de *Calunga*, ele mostra a faceta violenta do esforço de uma empresa que, fazendo uso tão somente do narrador-protagonista, procura modernizar a cidade de Pirapora. Não obstante seja muito mais brutal do que Lula, que disfarça o seu autoritarismo, o protagonista de *Maleita* também considera o outro bárbaro, indócil e igualmente aproxima-se dele apenas ao contrair a maleita (FURTADO, 2019, p. 263).

*Totônio Pacheco*, de 1935, de João Alphonsus, segue a linha do progresso como lesivo, mas mais como impasse do que como tragédia. O desenvolvimento é depreciado tanto pelo velho Totônio Pacheco, desde o começo da narrativa, quanto pelo médico eugenista Carmo Peres que, ao se descobrir mestiço e se inserir num limbo entre a ciência e o espiritualismo, vê encerradas as possibilidades de um futuro promissor. (FURTADO, 2021, p. 4).

Há, ainda, romances do mal-estar eminentemente social cujo progresso não existe ou não abrange as camadas populares, o que pode vilipendiar o mais pobre. No complexo *Os ratos*, de 1935, o desenvolvimento da urbe Porto Alegre não oferece as mínimas condições de aplacamento do sofrimento, seja por conta da miséria econômica, seja psíquica (BUENO, 2015, p. 578), de Naziazeno na sua jornada à procura de meios para quitar a dívida com o leiteiro, o que ele consegue. Nada, no entanto, garante a não repetição do aviltamento, que parece cíclico e infundável.

Tal movimento cíclico de sofrimento e humilhação, acompanhado, nesse caso, pelo total desamparo, a não ser dentro do núcleo familiar, acha-se no celebrado, e altamente estudado, *Vidas secas*, de 1937, de Graciliano Ramos. Mesmo que existam diferenças notáveis entre esse romance e o de Dyonélio Machado, ambos complexificam a representação do mal-estar dos pobres-diabos sobretudo por meio de certo distanciamento crítico entre o narrador e as personagens focalizadas, que também são compreendidas psicologicamente sem demagogia e sem proselitismo – apesar de ambos os intelectuais terem sido membros do Partido Comunista Brasileiro.

Todavia, a predominância temático-formal é mesmo, como apontamos no primeiro capítulo, da representação realista, fotográfica e às vezes quase naturalista da fome, da miséria, enfim, do calvário pelo qual passam as camadas mais baixas da população. O mal-estar (de fonte quase exclusivamente social) é assunto de narrativas documentárias ambientadas no Nordeste e que foram esquecidas pelo caráter pontual e modista – excetuando romances, de alto teor dramático, como *O quinze*, de 1930, de Rachel de Queiróz e *Os Corumbas*, de 1933, de Amando Fontes.

No entanto, esse tipo de narrativa crítica e/ou de desnudamento das mazelas sociais não foi tão somente escrita no Nordeste, e disso pode vir o frescor de algumas delas, como *Navios iluminados*, de 1937, de Ranulfo Prata. Embora nascido no Sergipe, esse romance – uma narrativa de luta de classes (DEAECTO, 2015, p. 9) – figura a vida mal-aventurada de migrantes e imigrantes que trabalham na Companhia Docas de Santos. Como ressalta Luís Bueno (2015, p. 502), a história espraia-se para além do cotidiano de Severino, protagonista e, com isso, o que se espalha, também, é a solidão. Do trabalho desumano e das suas condições precárias, da busca incessante de dinheiro ínfimo, da gravitação em torno de personagens desprotegidas afetuosa e economicamente, concebe-se uma esperança quase nula que, se existe, “é luz baça que se projeta sobre um barquinho de madeira ancorado na miséria surda do porto” (DEAECTO, 2015, p. 16).

Da solidão do ser que busca fazer-se na cidade, e que, apesar de perseverar a cada entrave (que alimenta a angústia), dos muitos que aparecem no seu caminho, produz-se mais uma narrativa – com inúmeras diferenças em relação a *Navios iluminados* – da frustração da esperança. *A estrela sobe*, de 1939, de Marques Rebelo, é construída por um narrador intruso que linearmente, numa dinâmica às vezes moralizante e outras empática em relação à protagonista Leniza, produz uma história, única no romance de 30, de uma mulher que, a partir da força da inteligência e possível autonomia, procura transformar-se em uma cantora de sucesso, o que consegue por pouco tempo. Mas a sua subsistência provém dos amantes e daí decorre a fatalidade da gravidez e do aborto que quase a mata. Como assinala Luís Bueno (2015, p. 512), “a ascensão da estrela parece-se inevitavelmente com uma queda”.

O tema da queda, configurado como decadência social e, às vezes também moral, é recorrente em muitas obras de Érico Veríssimo, sobretudo em *Clarissa*, de 1933, e *Música ao longe*, de 1936 (que retoma a derrocada econômica da família de Clarissa, protagonista e principal focalizadora do romance homônimo). Ao lado de *Olhai os lírios campo*, de 1938, que representa, na primeira parte, o deslocamento angustiante do protagonista, os outros dois romances mencionados participam das suas narrativas de “*notação intimista*”, como aponta Alfredo Bosi (2006, p. 435, grifo do autor). “Notação”, registro, inscrição íntima são vocábulos precisos para caracterizar a entrada tímida no interior do sujeito de Veríssimo, que se aproveita bastante da crônica de costumes. A crônica de costumes serve como mote da crítica social – evidente, porém não profunda – que é mais bem construída na pulverização de histórias de

*Caminhos cruzados*, de 1935. Histórias, essas, bem representativas do impasse, uma vez que delas se engendra a ideia de indefinição do futuro, nunca de fato cogitado (BUENO, 2015, p. 388).

O impasse, a queda, o fracasso, a tragédia, a angústia, a melancolia, a tristeza, o desamparo, a nostalgia, a fome, a miséria etc são elementos inseridos ou motivadores do mal-estar. E ele, como uma metástase, alastra-se por diversos cantos do país e é absorvido e representado por autores de tendências estéticas muitas vezes conflitantes. Parece, assim, que a categoria do mal-estar simboliza melhor grande parte do romance de 30 do que a do fracassado, que pode ser por ela subsumida.

Não que Mário de Andrade (2002) (quem primeiro assinalou a recorrência do fracasso no romance de 30, como vimos) quisesse elaborar um paradigma de leitura, essencialmente negativo, da prosa da época ao constatar a presença de personagens desfibradas. O tom amargurado e às vezes irônico, tanto desse ensaio de Mário quanto de outros em que ele versa sobre tal produção romanesca, deve ser lido à luz dos embates entre ele e alguns críticos e escritores, que declararam a morte – como Tristão de Ataíde e Octávio de Faria – ou mesmo a inexistência de um movimento modernista nacional – como Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Para mais, portanto, da carga pessoal de um certo ressentimento visto em “Elegia de abril”, o que constrange Mário (ao criticar duramente o aparecimento recorrente da personagem desfibrada, em adição à falta de ideias e de desenvolvimento técnico dos nossos pensadores) parece-nos ser o ceticismo altamente difundido nessas obras. O autor de *Macunaíma* vê o ceticismo como rejeição dos valores, uma espécie de niilismo ou melancolia paralisante, que simboliza a “total fragilidade, e [o] frouxo conformismo” da inteligência brasileira (ANDRADE, 2002, p. 213).

Todavia, a opinião andradiana de que não há “forças em luta” (ANDRADE, 2002, p. 212) na prosa da época não é precisa nem justa. No caso de dois romances do nosso *corpus*, *São Bernardo* e *Calunga*, respectivamente, Paulo Honório figura o ápice dos conflitos passionais (que o levam à paranoia) e Lula enfrenta as dificuldades medonhas que aparecem (pelo menos até a metade da narrativa). Há, de fato, em muitos dos romances exemplificados em “Elegia de abril”, personagens desistentes e contempladoras, mas, no caso de Luís da Silva, de *Angústia* – mencionado por Mário – o protagonista não só está em constante embate com o outro como age, canhestramente, contra o sofrimento. *A sensação de aporia existencial, nesses romances, baliza-se exatamente por haver forças que se antagonizam.*



*O amanuense Belmiro*, caso não seja o oposto do impulso contra algo das obras comentadas no parágrafo anterior – pois a sua luta é, por vezes, branda e lírica, embora lutada ao seu modo – está mais próximo do fracassado desfibrado caracterizado por Mário. Não aludido no ensaio em questão, Belmiro é mesmo um incrédulo solipsista. E ele talvez seja o maior símbolo dessa predisposição pela dúvida consciente; como dissemos, ao não conseguir se apegar a nada no presente e de nada ter certeza, ele desliga-se do agora e procura o prazer no passado imaginado. E desse isolamento, ilustrado por Belmiro, como dito, surge algo como uma tendência geral das narrativas do mal-estar: a falta de síntese para os problemas.

Em nenhum dos romances analisados – e até mesmo dos brevemente mencionados neste capítulo – os impasses são resolvidos. Ou eles continuam como tal, o que dá a sensação de continuidade do sofrimento, ou a saída para eles é trágica – a notar o grande número de mortes e suicídios figurados. A ruptura com o futuro próspero, no fundo, significa a quebra com o ideal positivista de evolução, latente no período, com os preceitos ideológicos ligados à construção do amanhã, com a euforia modernista dos anos anteriores, inaugurando a nossa pré-consciência do atraso (CANDIDO, 1989, p. 143) e, ironicamente, com o ponto de vista de muitos escritores de 30 que sustentaram as esperanças em regimes autoritários. Dessa forma, parte da produção literária perde o seu compromisso, às vezes ingênuo, de missão com o porvir e instaura a fase da derrota e da suspeita.

Ao serem publicados livros de regiões distantes do centro e de desenvolvimento social muito incipiente ou nulo, a partir do *boom* editorial, mostrou-se que há mais mal-estar do que era possível ser visto ou compreendido pelos intelectuais paulistas e cariocas. Estruturalmente, se “a hegemonia normativa do neo-naturalismo” e “sua aliança com a ficção de cunho regionalista [mas não só]” (NUNES, 1983, p. 55) são impulsionadas sob um espírito do tempo cético, pelo menos nas artes, os romances do nosso *corpus*, e alguns outros, forjaram-se pelo trabalho linguístico incessante e de distanciamento maior ou menor da moda formal neo-naturalista da crítica social explícita e da denúncia. Eles, ao não negarem o sofrimento, alicerçaram as bases do que é uma espécie de fisiologia ontológica do mal-estar.

Não que a tensão com o mundo esteja ausente dos três romances. Em *Calunga*, o empenho de Lula concentra-se no desenvolvimento tecnológico de uma ilha cujo progresso inexistente. Contudo, a tentativa de mudança (empreendida solitariamente) do modo de vida do outro ignora a natureza implacável, além do desejo da alteridade e a

sua cultura. Em *São Bernardo*, a contundente sede de progresso de Paulo Honório, em conjunto com o seu processo de reificação e o sentimento de propriedade – insistentemente basilares na crítica marxista desse romance – infiltram-se no seu psiquismo e transformam-se em conduta intransigente com o outro.

Poder-se-ia dizer que o conjunto dessas narrativas traz à tona personagens que reagem, mesmo inconscientemente e no subtexto da narrativa, contra a ideologia capitalista ao serem empreendedores frustrados também pelo progresso, que não lhes oferece Eros suficiente para manter uma certa pulsão de vida. Mas tal consideração evidencia um sintoma histórico-social – de bastante relevância – mas pouco revela sobre as singularidades textuais das obras. Além disso, associar o amor ao passado à História não faz jus à intensa gama de sentimentos humanos figurada nos romances, o que simplificaria a interpretação deles.

As valências sociais, portanto, não explicam todo o sofrimento das personagens, embora sejam, em *Calunga*, as principais promotoras do suplício. As camadas históricas, sociais e culturais inibem vigorosamente o sucesso de Lula e engendram o seu fracasso, mas a sua tristeza profunda e a vontade ardorosa de morrer acentuam-se, a despeito de não serem centrais, no desamparo total que sente no final do livro. Em *São Bernardo*, no entanto, o também desenvolvimentista Paulo Honório não deixa de agir devido a problemas econômicos ou políticos, mas sim em virtude da morte de Madalena. É o Eros, que o liga a ela, que viabiliza o fulcro do seu sofrimento: em vida, a esposa conduz Paulo, de acordo com a mentalidade destrutiva dele, à paranoia; morta, a ausência dela irradia a melancolia mordaz. Assim, o complexo de sentimentos de Paulo não é totalmente determinado pelas sujeições históricas e sociais, o que nos permite destacar os conflitos ontológicos.

E as centrais tensões suscitadas n’*O amanuense Belmiro* também prevalecem ontologicamente, embora o fator político – apolítico, no caso do protagonista – seja importante no erguimento da solidão de Belmiro. Contudo, mais político-ideológica do que orientada pelo texto e as suas nuances são os ensaios do Roberto Schwarz (2008) e John Gledson (2003), que enxergam, cada um a seu modo, alguma perniciosidade no modo de viver belmiriano. Eles forçam, mesmo que sub-repticiamente, homologias entre texto e sociedade e, sobretudo no caso de Gledson (2003), consideram apenas um viés crítico válido – o marxista. Em relação ao ensaio de Fernando Gil (1999), causa certa estranheza o foco no entrecruzamento temporal entre passado rural e presente

urbano porque o passado mal existe, parecendo ser, em quase todos os momentos, sustentáculo da fantasia.

Como mostramos no trabalho, os ensaios que se tornaram canônicos acerca de *São Bernardo* e *O amanuense Belmiro* – o que não aconteceu com os poucos textos sobre *Calunga*, uma vez que o próprio romance não alcançou grande fama acadêmica – estão associados, direta ou indiretamente, a uma análise-interpretativa socio-histórica das tensões narrativas. Nelas, ou o mal-estar não é tratado ou, o que é mais frequente, surge como conflito secundarizado que pode ser elucidado pela História e pela sociedade. Embora haja certa diversificação metodológica e focal – relativa à análise do tema – enraizou-se uma espécie de monotonia crítica, muito pertinente na exegese de obras da literatura brasileira mais eminentemente interessadas.

Contudo, há diversos romances que complexificam e adensam a forma e os diversos significados. Claro que cada intérprete decide como ler a literatura, mas o sucesso hermenêutico depende da coerência apreendida dos conflitos irradiados pelo texto, sem grandes torneios retóricos deturpadores. Para nós, é a malha textual que requisita a porta de entrada interpretativa. A ela, outras podem ser agregadas. Todavia, a dificuldade de se fazer uma crítica integradora que, de fato, englobe as valências do texto situa-se exatamente na carga de conhecimento acerca de diversas áreas do saber – economia, história, sociologia, antropologia, psicanálise, teologia etc, a depender da narrativa. Não dotado de tal erudição, o estudioso pode incluir camadas interpretativas que tão somente tocam na superfície de múltiplos embates, mas não no centro de nenhum deles. Daí a importância de leituras críticas de fôlego direcionadas a um campo conflitivo, mas que não exageram, distorcem, nem buscam subsumir outras.

No nosso caso, procuramos ouvir a carga tonal dos romances; e, obviamente, isso está associado às nossas balizas teórico-críticas. Se o mundo dos romances pode ser criado a fim de determinar o sujeito à História, como comumente ocorreu em 30, não acreditamos que esse seja o caso das nossas narrativas. Portanto, não cremos, sobretudo diante do nosso *corpus*, nas teses marxistas, principalmente de Adorno (que estudou Freud), deslocadas frequentemente para a crítica literária brasileira, que partem da ideia de que o aparelho psíquico já foi “integralmente anexado pela sociedade global, que agora prescindir do jogo das instâncias internas para assegurar a integração social, e que decide, sem a mediação dessas instâncias, o que pode ou não ser conhecido” (ROUANET, 1987, p. 458). Para a perspectiva freudiana, de que fazemos grande uso,

a tese do confisco pelo todo da psicologia individual é insustentável. Ela é o simples reflexo invertido, como pesadelo, de uma utopia funcionalista: o ajustamento perfeito da realidade externa à interna. Admiti-la seria privar de sua dialética o pensamento de Freud, que não se baseia na harmonia, e sim na contradição, e sabe que a vida pulsional não é domesticável, por mais refinados que sejam os mecanismos utilizados para induzir o consenso. (ROUANET, 1987, p. 458).

Não há consenso, de fato. Quando possível, então, integramos umas camadas de sentido a outras ou mesmo as contradizemos, normalmente fazendo uso da fortuna crítica das narrativas. O uso intenso desses ensaios viabilizou, através de sugestões, lacunas e desacordos, a nossa exegese dos embates multivalentes em *Calunga*, a dedicação à compreensão da profunda tristeza que paralisou Paulo Honório em *São Bernardo* e a rede nostálgico-inventiva de Belmiro, que o fez alheio ao presente, em *O amanuense Belmiro*.

Por fim, embora o sujeito e a História não se dissociaram em muita de nossa literatura anterior a de 1930 e também nela, menos vigorosamente, é possível sugerir que o romance da época que estudamos difundiu o mal-estar e fez dele parte intrínseca das nossas letras, conjuntamente com o intimismo que normalmente o carrega, raro anteriormente. Não que os nossos escritores tenham abandonado a literatura social; longe disso, a “*literatura-verdade*” (BOSI, 2015, p. 24) dos anos de 1960, 1970 e 1980, a literatura culturalmente reivindicativa que ganhou corpo nos anos de 1990 e se difundiu nos anos 2000, os recentes romances distópicos dramaticamente aprisionados no debacle político-ambiental etc, manifestam a imensa e urgente preocupação social que nos aflige.

Entretanto, autores como Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Osman Lins, Renato Pompeu, Campos de Carvalho, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll, Chico Buarque de Holanda, Milton Hatoum, Raduan Nassar, Luiz Ruffato, Cristovão Tezza, entre outros, construíram narrativas cujas camadas ontológicas do mal-estar – do memorialismo à metafísica e ao estranho – são as principais bases que as escoram. Da mestátase da tristeza em 30, o mal-estar, numa espécie de entropia, não é mais recalcado.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.) *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 7-60.
- ACCIOLI, Wilson. A propósito de um romancista. In: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *As leituras de O amanuense Belmiro: da crítica jornalística à crítica universitária*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 200-204.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de; ANJOS, Cyro dos. *Cyro e Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. Organizado por Wander Melo Miranda e Roberto Said. São Paulo: Globo, 2012.
- ANDRADE, Mário de. Elegia de abril. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p.207-220.
- ANDRÉ, Jacques. Entre angústia e desamparo. Tradução de Pedro Henrique Bernardes Rondon. *Revista Ágora*, v. 4, n. 2, 2001. p. 95-109.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 4. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BAPTISTA, Abel Barros. O livro agreste (1). In: BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 91-156.
- BARBAGLI, Marzio. *O suicídio no Ocidente e no Oriente*. Tradução de Federico Carotti. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERARDINELI, Alfonso. Escritores e política. In: BERARDINELI, Alfonso. *Direita e esquerda na literatura*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.

BERLINCK, Manoel Tosa. Morte sem futuro e morte com futuro: a questão do tempo na morte. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 14, n. 3, 2011. p. 419-425.

BIRMAN, Joel. A biopolítica na genealogia da psicanálise: da salvação à cura. *História, Ciência, Saúde*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2007, p. 529-548.

BIRMAN, Joel. Criatividade e sublimação em psicanálise. *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. p. 11-26.

BIRMAN, Joel. *Freud e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

BIRMAN, Joel. Subjetividade, tempo e psicanálise. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 3, n. 4, 2000. p. 11-30.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 461-480.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. Jorge de Lima: poeta em movimento (do “menino impossível” ao *Livro de sonetos*). *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 30, n. 86, 2016. p. 183-207.

BOSI, Alfredo. Passagem para a interpretação literária. In: BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 394-397.

BOSI, Alfredo. Psicanálise e crítica literária – proximidade e distância. In: PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro; ROSENBAUM, Yudith (orgs). *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 19-28.

BOSI, Alfredo. Um nó ideológico – sobre o enlace de perspectivas em Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 398-422.

BOSI, Alfredo. Uma caixinha de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 15-20, 2015.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. Tradução de Marcelo Santos de Abreu e André de Lemos Freixo. *História da historiografia: international journal of theory and history of historiography*. Ouro Preto, n. 23, 2017. p. 153-165.

BRAGA, Rubem. *O amanuense Belmiro*. In: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *As leituras de O amanuense Belmiro: da crítica jornalística à crítica universitária*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 189-192.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *As leituras de O amanuense Belmiro: da crítica jornalística à crítica universitária*. São Paulo: Annablume, 2010.

BRUNHARI, Marcos Vinicius; DARRIBA, Vinicius Anciães. O suicídio como questão: melancolia e passagem ao ato. *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, 2014. p. 197-213.

BUENO, Luís. Posfácio. In: Lima, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014. p. 161-176.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017. p. 73-80.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.140-162.

CANDIDO, Antonio. Roda de peru. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017. p. 81-86.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Posfácio: Os nomes e o nome da mulher. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Editora UFPR, 2006. p. 497-507.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2008. (Volume 4).

CAVALCANTE, Simone. Mares de sonho e utopia. In: REBELLO, Lucia Sá; CAVALCANTE, Simone (orgs.) *Mar alto: travessias pelo romance Calunga* de Jorge de Lima. Maceió: Edufal, 2009. p. 78-205.

CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Maceió: Salgema, 1993.

CAVALHEIRO, Edgard. Cyro dos Anjos. In: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *As leituras de O amanuense Belmiro: da crítica jornalística à crítica universitária*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 194-196.

CEREJA, William. A queda ou o salto para o alto: o religioso na ficção de Jorge de Lima. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 3, 2002. p. 97-125.

COLETTE, Jacques. *Existencialismo*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: Editora L&PM, 2013.

CORDEIRO, Marcos Rogério. Dualismo e dialética em Cyro dos Anjos: *O amanuense Belmiro*. In: WERKEMA, Andréa Sirihal, et al (orgs). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 175-212.

CORRÊA, Carlos Pinto. O afeto no tempo. *Revista Estudos de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 28, 2005, p. 61-68.

CORVACHO, Suely. Em busca da unidade perdida. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 12, 2007, p. 99-108.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

DEAECTO, Marisa Midori. Apresentação. In: PRATA, Ranulfo. *Navios iluminados*. COM-ARTE; Edusp, 2015. p. 7-18.

DAMATTA, Roberto. Antropologia da saudade. In: DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco digital, 1993. Formato e-book.

DE WAELHENS, Alphonse. *A psicose: ensaio de interpretação analítica e existencial*. Rio de Janeiro: Editora Zahar: Rio de Janeiro, 1990.

DIEGUES, Antonio Carlos. *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*. São Paulo: Hucitec Editora, 1989.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 199-218.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Ontologia negativa em psicanálise: entre ética e epistemologia. *Revista Discurso*, n. 36, 2007. p. 215-239.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Sobre a compreensão psicanalítica da paranoia. *Revista Mental*. Barbacena, v. 1, n. 1, 2003. p. 23-37.



DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

EAGLETON, Terry. *O sentido da vida: uma brevíssima introdução*. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltersir Dutra. 6. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução de Edileine Vieira Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*. São Paulo, n. 55, 2002. p. 143-151.

FARIA, Octávio de. “Mensagem post-modernista”. *Lanterna Verde* (Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira), Rio de Janeiro, n.4, 1936.

FERRARI, Ilka Franco. Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 6, n. 1, 2006. p. 105-115.

FERREIRA, Carlos Alberto de Mattos. *Freud e a fantasia: os filtros do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio, melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.

FREDERICO, Celso. A sociologia da literatura de Lucien Goldmann. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo, v. 19, n. 54, 2005. p. 429-446.

FREUD, Sigmund. A dinâmica da transferência. In: FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (O caso “Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 133-146.

FREUD, Sigmund. A negação. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 141-146.

FREUD, Sigmund. A perda de realidade na neurose e na psicose. In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 279-286.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 5-31.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 61-93.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 99-123.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1986. p. 303-314.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do Eu. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura e outros ensaios*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 137-233.

FREUD, Sigmund. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia: “o caso Schreber”, 1911. In: FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-107.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. O aparelho psíquico e o mundo exterior. In: FREUD, Sigmund. *Compêndio de Psicanálise e outros escritos inacabados*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 147-172.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura e outros ensaios*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 233-298.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura e outros ensaios*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 305-410.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 53-68.

FREUD, Sigmund. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 193-216.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. A personagem fracassada no romance de 30 em algumas narrativas do deslocamento. *Caderno Seminal Digital*. Rio de Janeiro, v. 32, n. 32, 2018. p. 251-288.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. Ideologia, documento, permanência e anti-modismo: os termos valorativos do romance de 30. *Revista Odisseia*. Natal, v. 4, n.1, 2019. p. 55-74.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. Perspectivas do progresso inalcançável em *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 26, 2021. p. 01-05.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. *Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia*. Dissertação de Mestrado. UNESP, Araraquara, 2017.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge; LEONEL, Maria Célia. O afeto nostálgico em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Revista O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 29, n. 2, 2020. p. 210-234.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge; LEONEL, Maria Célia. Movimento ao interior da personagem: fissuras na tensão mínima de *Caetés*, de Graciliano Ramos. *Revista Teresa*. São Paulo, n. 19, 2018. p. 195-210.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. In: GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 79-344.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.

GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*. In: GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 201-233.

GOMIDE, Bruno Barreto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Edusp, 2011.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

IANNINI, Gilson. Epistemologia da pulsão: fantasia, ciência, mito. In: FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 91-135.

IGNÁCIO, Sebastião. Dois aspectos da obra de Graciliano Ramos atestados pela tipologia oracional. *Revista de Letras*. Araraquara, v. 32, 1992. p. 69-78.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *The antinomies of realism*. New York: Verso, 2013.

JACKSON, Luiz Carlos; BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho: ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2014.

JASMIN, Marcelo. Futuro(s) presente(s). In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o future não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013. p. 381-402.

JASPERS, Karl. *Iniciação filosófica*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. 9ª. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

JESUS, Samuel de. *Saudade: da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

JUREMA, Aderbal. *S. Bernardo*, Graciliano Ramos. *Boletim de Ariel*. Dezembro de 1934.

KANCYPER, Luis. *Ressentimento terminável e interminável: psicanálise e literatura*. Tradução de Emiliano Brito Rossi. São Paulo: Blucher, 2018.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KEHL, Maria Rita. O trabalho da morte. *Revista Quatro Cinco Um*. São Paulo, n. 42, 2021. p. 24.

KLEIN, Étienne. *O tempo que passa (?)*. Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2019.

KLEIN, Melanie. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

LACERDA, Carlos. O cordeiro de Deus sai da lama. In: LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014. p. 179-186.

- LACERDA, Carlos. S. Bernardo e o cabo da faca. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 9, janeiro de 1935.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. In: LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 19-37.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. p. 72-102.
- LANDA, Fábio. Olhar-louco. In: In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 425-432.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 17-34.
- LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014.
- LIMA, Jorge de. Gênero preferido. In: LIMA, Jorge de. *Obra completa: volume I*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 91.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: LINS, Álvaro. *O romance brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1963. p. 37-59.
- LINS, Álvaro. No subsolo da natureza humana. In: LINS, Álvaro. *O romance brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1963. p. 20-35.
- LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LOBO, Silvia. As condições de surgimento da “Mãe suficientemente boa”. *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, v. 42, n. 4, 2008. p. 67-74.
- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 197-208.
- LOURENÇO, Lara Cristina d’Avila. A pulsão de morte e a gênese da angústia. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2009. p. 101-117.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quirón, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2010.

- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- LUKÁCS, Georg. Nostalgia e forma: Charles-Loius Philippe. In: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- MÁLAQUE, Keila Mara Sant'na. *Lições da borboleta: a trajetória do cronista-amanuense Belmiro Borba*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Revista Teresa*. São Paulo, n. 16, 2015. p. 55-74.
- MARQUETTI, Flávia Regina. Sob o olhar do desejo. *Revista Classica*. Belo Horizonte, v. 19, n. 2, 2006. p. 273-283.
- MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*. Lisboa, n. 143-144, 1997. p. 41-62.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MENDES, Marise Pimentel. A tragédia “sob o signo de Saturno”. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, v. 2, n. 3, 1998. p. 113-131.
- MENDES, Murilo. Sobre *Calunga*. In: LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014. p. 187-189.
- MENDES, Oscar. *O amanuense Belmiro*. In: MENDES, Oscar. *Seara de romances: década de 1930*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1982. p. 61-66.
- MENDES, Oscar. *São Bernardo*. In: MENDES, Oscar. *Seara de romances: década de 1930*. Belo Horizonte: Imprensa oficial, 1982. p. 120-125.
- MEZAN, Renato. A inveja: In: NOVAES, Adauto (org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 117-140.
- MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICELI, Sergio. *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018.
- MINOIS, George. *História da solidão e dos solitários*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- MINOIS, George. *História do futuro: dos profetas à prospectiva*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O amanuense Belmiro*. In: BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. *As leituras de O amanuense Belmiro: da crítica jornalística à crítica universitária*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 192-194.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Nayfi, 2009. p.823-865.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

MOURÃO, Rui. Cyro dos Anjos e *O amanuense Belmiro*. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. p. 157-168.

MULINACCI, Roberto. No encaço do trágico: a tragédia, o romance e os paradoxos. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 161-174.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2008.

NUNES, Benedito. Nós somos um diálogo. In: NUNES, Benedito. *Ensaaios filosóficos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. p. 269-276.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores, 1983, p. 43-70.

OLIVEIRA, Humberto Moacir de. O “Nostálgico” e o “Contemporâneo”: algumas considerações sobre o lugar do psicanalista no século XXI. *Cadernos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 34, 2016. p. 25-45.

OSABAKE, Haquira. O crime como redenção (uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30). In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 79-88.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do lobisomen (*São Bernardo*). *Literatura e sociedade*. São Paulo, v. 13, 2010. p. 63-83.

PAES, José Paulo. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: PAES, José Paulo. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-75.

PAIVA, Eduardo França. Sociabilidade, magia e relações de poder no universo cultural afro-brasileiro. *Anales de desclasificación*. Santiago, v. 1, n. 1, 2006. p. 861-876.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Candido e Freud: fragmento do vivido em *Boitempo I*. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 23, n. 49, 2019. p. 69-89.

PÉCORRA, Alcir. Um romance reticente. In: ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. 6. ed. São Paulo: Globo, 2006. p.229-239.

PECORARO, Rossano. *Nilismo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Como escrever o Brasil: o realismo de 30. In: PELLEGRINI, Tânia. *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2018. p. 139-182.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. *São Bernardo* e o mundo seco de Graciliano Ramos. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931 – 1943) e em livros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia/Fundação Biblioteca Nacional, 2005. p. 108-111.
- PESSOTTI, Isaias. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- PIRES, Antônio Donizete. Antonio Candido, leitor de poesia *fin-de-siècle*. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 30, 2010. p. 115-137.
- PLATÃO. *A república: ou sobre a justiça, diálogo político*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.
- PORCHAT, Patrícia. Freud e o teste de realidade. São Paulo: Casa do psicólogo/FAPESP, 2005.
- QUINET, Antonio. *Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- REBELLO, Lucia Sá. Mares de mito e história. In: REBELLO, Lucia Sá; CAVALCANTE, Simone (orgs.) *Mar alto: travessias pelo romance Calunga* de Jorge de Lima. Maceió: Edufal, 2009. p. 13-73.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEYRO, Julio Ramón. A tentação do fracasso: primeiro diário parisiense (1953-1955). Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 23, 2016. p. 130-165.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.
- ROCHA, Zeferino. Esperança não é esperar, é caminhar: reflexões filosóficas sobre a esperança e suas ressonâncias na teoria e clínica psicanalíticas. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, n. 2, 2007. p. 255-273.
- ROSENBAUM, Yudith. Notas sobre Alfredo Bosi e a psicanálise. In: GIMENEZ, Erwin Torralbo; MASSI, Augusto; MAZZARI, Marcos Vinicius; MOURA, Murilo Marcondes de (Orgs). *Reflexão como resistência: homenagem a Alfredo Bosi*. São Paulo: Companhia das Letras; Edições Sesc, 2018. p. 271-279.
- ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo, Campinas: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 41-64.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.
- ROUANET, Sergio Paulo. Razão e paixão. In: NOVAES, Adauto (org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 437-468.



- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2015.
- SALLA, Tiago Mio. Graciliano Ramos *versus* Octávio de Faria: o confronto entre autores “sociais” e “intimistas” nos anos mil novecentos e trinta. *Revista Opiniões*. São Paulo, n. 3, 2011. p. 17-31.
- SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SERRA, Joaquim Mateus Paulo. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: LusoSofia:press, 2008.
- SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *A arte complexa de ser infeliz: a ficção de Cornélio Penna*. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Sobre *O amanuense Belmiro*. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-21.
- SIMÕES, Alzira. O porco: animal scio-cultural total. *Mneme – Revista de Humanidades*. Natal, v. 5, n. 9, 2010. p. 44-64.
- SONTAG, Susan. Sobre o estilo. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp; Editora Com-Arte, 2010.
- SOUSA, Octavio Tarquínio de. Vida Literário. *O jornal*. Rio de Janeiro, dezessete de fevereiro de 1935.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Junior. São Paulo: Editora 34, 2014.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rose Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STEINER, George. Dez (possíveis) razões para a tristeza do pensamento. *Revista Serrote*. São Paulo, n. 12, 2013. p. 21-54.

SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão: ensaios sobre filosofia e cultura*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcanti; WINOGRAD, Monah. Afeto e adoecimento do corpo: considerações psicanalíticas. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, 2011. p. 165-182.

TRAVERSO, Enzo. *A Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Tradução de André Bezamat. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

TRAVERSO, Enzo. *Onde foram parar os intelectuais?*. Tradução de Lucas Neves. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Um burocrata lírico (sobre *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos). In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. p. 225-236.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico: uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 113-126.

XAVIER, Lívio. Livros novos. *Diário de São Paulo*. São Paulo, seis de janeiro de 1935.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (org.) *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-44.

ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.