



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

Carlisson Morais de Oliveira

ENCONTROS ENTRE O TRÁGICO, A MELANCOLIA E S. BERNARDO

João Pessoa
2018

Carlisson Morais de Oliveira

ENCONTROS ENTRE O TRÁGICO, A MELANCOLIA E S. BERNARDO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Carlisson Morais
de Oliveira, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de pesquisa: Linguagem, Discurso e Memória

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa
2018

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

048e Oliveira, Carlisson Moraes de.
Encontros entre o trágico, a melancolia e S. Bernardo /
Carlisson Moraes de Oliveira. - João Pessoa, 2018.
85 f. : il.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Graciliano Ramos. 2. Autobiografia. 3. Crítica
integrativa. I. Rodrigues, Hermano de França. II.
Título.

UFPB/BC

Carlisson Morais de Oliveira

ENCONTROS ENTRE O TRÁGICO, A MELANCOLIA E S. BERNARDO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Carlisson Morais de Oliveira, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

Aprovado em 28 de setembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
Orientador – PPGL/UFPB


Prof^a Dr.^a Luciane Alves dos Santos
Examinadora – PPGL/UFPB


Prof^a. Dr^a Isabela Lemos Arteiro Ribeiro Lins
Examinadora – DTO/UFPB

A Nathalya e Aurora

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB, especialmente Beliza, Arturo, Milton, Bernardete, Vanessa e Rinaldo, cujos vários ensinamentos estão presentes nesta dissertação.

Aos professores do Departamento de Filosofia da UFPB, especialmente Giovanni, Bartolomeu, Anderson, Gutemberg, Abrahão e Arthur, pelas conversas no setor de trabalho que foram modificando meus estudos.

Aos professores Gerson Albuquerque, Sandra Luna e Juliana Freire pelas disciplinas que iniciaram alguns capítulos desta dissertação.

Aos professores Hans Ulrich Gumbrecht e José Luís Jobim, pelas rápidas conversas na Abralic que iluminaram caminhos aqui percorridos.

A Rosilene Marafon, pela presteza na secretaria do programa.

Aos amigos do grupo Segunda Erótica, Elisângela, Nicole, Francielly, Janile, Eider e Diego, pelo lado humano, sério e divertido, da pesquisa acadêmica.

A Eider, pela amizade e pela revisão do texto.

Aos professores Bernardete Nóbrega e Abrahão Andrade pelas sugestões na qualificação.

A Hermano, pelo aceite deste projeto, pelo acolhimento das dúvidas e das certezas, pela paciência, pelo rigor. Sem a sua orientação, no puro sentido da palavra, esta dissertação não teria existido.

A Antônio, Rosicleide e Cleiciany, meus pais e minha irmã, pelo apoio aos meus estudos ao longo de toda vida.

A Aurora, minha filha, por um aprendizado que eu simplesmente não sabia que existia e por uma alegria que eu não conhecia.

A Nathalya, minha esposa, fonte das questões que surgiram lá atrás, em momentos difíceis de 2015, que iniciaram a pesquisa que aqui deu seu primeiro passo. Pelo conforto e suporte, ao longo dos anos, que me sustentaram enquanto escrevia.

ter uma boa relação com nós mesmos é uma condição essencial para o amor, a tolerância e a sabedoria para com os outros. Como procurei demonstrar, essa boa relação com nós mesmos se desenvolve em parte de uma atitude amistosa, compreensiva e amorosa para com as outras pessoas, ou seja, aqueles que tiveram muita importância para nós no passado. Nossa relação com essas pessoas se torna parte de nossa mente e de nossa personalidade. Se, no fundo da nossa mente inconsciente, conseguimos liberar até certo ponto os sentimentos que temos pelos nossos pais do ressentimento, se os perdoamos pelas frustrações que tivemos que sofrer, então podemos ficar em paz com nós mesmos e amar os outros no verdadeiro sentido da palavra.

Melanie Klein

OLIVEIRA, Carlisson Morais de. **Encontros entre o trágico, a melancolia e S. Bernardo.** 2018. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

RESUMO

Ao longo da recepção de S. Bernardo, a crítica mais identificada com a dimensão social enfatizou o sofrimento coletivo, e a crítica mais psicológica enfatizou o sofrimento do narrador. Acredito que os corpos presentes no romance são índices destes sofrimentos. Em resposta a esta divisão entre coletivo e individual, acredito que a análise das representações dos corpos pode ser um caminho para compreender a integração de fatores estéticos, sociais e psicológicos, pois estas três dimensões atuam na construção daquelas representações. No primeiro capítulo, faço uma leitura de dois dramas modernos, *Bodas de sangue* e *Eles não usam black-tie*, a partir de duas teorias da tragédia clássica, as de Susan Cole e de Sandra Luna, combinadas com a crítica da hermenêutica de Hans Ulrich Gumbrecht. Por fim, defendo que a teoria de Melanie Klein da fantasia com base no corpo pode estabelecer uma base comum entre essas teorias e críticas aparentemente distintas. No segundo capítulo, particularmente a partir de Freud, Ricoeur e Gardner, apresento quatro características de uma autobiografia ficcional melancólica e comparo outros textos de e sobre Graciliano com caráter biográfico ou autobiográfico com o objetivo de mostrar o papel fundamental da técnica narrativa na transferência de histórias da vida para a ficção. No terceiro capítulo, analiso como a escolha dos nomes dos personagens e da própria obra pode enriquecer a leitura da obra. Por fim, na última seção deste capítulo, a partir dos conceitos trabalhados anteriormente, corpo, separação, perda, trágico e melancolia; biografia e autobiografia; e escolha dos nomes; sugiro a possibilidade da leitura dos personagens Paulo Honório e Casimiro Lopes como divisão do indivíduo histórico Casimiro Honório. Para além dessa leitura, acredito que as conclusões obtidas pelo caminho da especulação podem ser obtidas pela crítica integrativa do personagem Paulo Honório. Melhor dizendo: que as críticas psicológicas e sociais não são mutuamente excludentes; ao contrário, é possível entender a produtiva combinação entre a estrutura capitalista e a estrutura melancólica de Paulo Honório; ou mais especificamente, entre apropriação capitalista e incorporação psíquica. Assim, podemos ter uma visão integrada do conjunto das relações, tanto sociais e psíquicas, que constituem Paulo Honório e das que ele constitui no mundo.

Palavras-chave: Trágico. Autobiografia. Incorporação. Crítica integrativa. Graciliano Ramos.

ABSTRACT

Throughout the reception of *S. Bernardo*, the criticism more identified with the social dimension emphasized collective suffering, and more psychological criticism emphasized the suffering of the narrator. I believe that the bodies present in the novel are indices of these sufferings. In response to this division between collective and individual, I believe that the analysis of the representations of bodies can be a way to understand the integration of aesthetic, social and psychological factors, since these three dimensions act in the construction of those representations. In the first chapter, I make a reading of two modern dramas, *Bodas de sangre* and *Eles não usam black-tie*, from two theories of classical tragedy, those of Susan Cole and Sandra Luna, combined with the critique of hermeneutics by Hans Ulrich Gumbrecht. Finally, I argue that Melanie Klein's theory of body-based fantasy can establish a common basis between these seemingly distinct theories and criticisms. In the second chapter, particularly from Freud, Ricoeur and Gardner, I present four characteristics of a melancholic fictional autobiography and compare other texts of and about Graciliano Ramos with a biographical or autobiographical character in order to show the fundamental role of the narrative technique in the transference of histories from life to fiction. In the third chapter, I analyze how the choice of the names of the characters and the work itself can enrich the reading of the work. Finally, in the last section of this chapter, from the previously worked concepts, body, separation, loss, tragic and melancholy; biography and autobiography; and choice of names; I suggest the possibility of reading the characters Paulo Honório and Casimiro Lopes as a division of the historical individual Casimiro Honório. Beyond this reading, I believe that the conclusions obtained along the path of speculation can be obtained by the integrative critic of the character Paulo Honório. In other words, that psychological and social criticism is not mutually exclusive; on the contrary, it is possible to understand the productive combination between the capitalist structure and the melancholic structure of Paulo Honório; or more specifically, between capitalist appropriation and psychic incorporation. Thus, we can have an integrated view of the set of relations, both social and psychic, that constitute Paulo Honório and those he constitutes in the world.

Keywords: Tragic. Autobiography. Incorporation. Integrative critic. Graciliano Ramos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	-	Foto de Graciliano Ramos em 1936.....	51
Figura 2	-	"Os quatro apóstolos", Dürer.....	66
Figura 3	-	Foto de Cassimiro Honório.....	73
Figura 4	-	Representação das estátuas Melancolia e Mania de Cibber.....	76

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Con	–	<i>Conversas</i>
Inf	–	<i>Infância</i>
Ins	–	<i>Insônia</i>
LT	–	<i>Linhas Tortas</i>
SB	–	<i>S. Bernardo</i>

SUMÁRIO

Introdução	12
1. História da pesquisa.....	12
2. Questões metodológicas	13
2.1 O uso da primeira pessoa e consciência crítica.....	14
2.2 Modelo de dissertação/tese tradicional e por publicação.....	15
2.3 Artigo ou ensaio?	18
3. Estrutura da dissertação e apresentação dos capítulos	19
1 Trágico, luto e melancolia	22
1.1 Bodas de Sangue	23
1.2 Eles não usam black-tie	26
1.3 A tragédia como racionalização do trágico.....	28
1.4 A tragédia como performance da ambivalência em nome de uma presença ausente	32
1.5 Aleatoriedade e sujeito	33
1.6 Fantasia, posição depressiva e trágico	36
1.7 A melancolia e o trágico no mundo interior	38
2 Graciliano Ramos e Paulo Honório: (auto)biografia e técnica	40
2.1 S. Bernardo como autobiografia melancólica	40
2.1.1 Da biografia para a autobiografia ficcional	41
2.1.2 Características de uma autobiografia melancólica	44
2.2 Autobiografias e biografias de Graciliano Ramos.....	53
2.3 A técnica é o limite	57
3 Nomes e identidades em S. Bernardo	59
3.1 Seu Ribeiro e d. Glória.....	59
3.2 Graciliano e a Bíblia	60
3.3 Madalena	65
3.4 Paulo	66
3.5 S. Bernardo.....	69
3.6 Casimiro Honório.....	71
Referências.....	80

Introdução

1. História da pesquisa

A primeira vez que li *S. Bernardo* foi em 2005, com 16 anos, porque o livro era um dos exigidos pelo vestibular da UFPB. Foi uma leitura muito agradável e rápida: duas tardes, registradas no meu diário de leituras da época. Paulo Honório me impressionou muito; adorava como ele era duro e direto. A leitura fluía muito bem (bem diferente de alguns romances realistas e naturalistas que tinha lido antes) e guardei este romance como um dos meus livros preferidos. Dentre as coisas que aprendi com *S. Bernardo* — experiência que sempre lembro quando alguém discute sobre funções da literatura — foi a capacidade do ciúme de levar alguém para o buraco.

Já na graduação em Letras, em 2012, reencontro Graciliano na disciplina Literatura Brasileira V, com o professor Arturo Gouveia. A escolha da obra a ser trabalhada foi natural: *S. Bernardo*. Hoje, revendo os fichamentos de leitura para aquele trabalho, é fácil reconhecer a preocupação com o fator social, igualmente representada na minha militância política marxista da época. Por exemplo, junto com clássicos, como *Ficção e Confissão* de Antonio Cândido, temos a “Reificação de Paulo Honório” de Luiz Costa Lima e a “Reificação de Paulo Honório revisitada” de Rinaldo de Fernandes. Paulo Honório, além de grosso, vai se tornando burguês...

No ano seguinte, no momento de escolher a obra para o Trabalho de Conclusão de Curso, novamente a escolha recaiu sobre *S. Bernardo*. Sob a orientação do Professor Arturo, escrevi a monografia *A Metamorfose Negativa de S. Bernardo: Mimese da Crise do Romance a Partir de Adorno*. A preocupação central era, segundo Antonio Cândido, entender como o externo torna-se interno. Essa preocupação ainda se faz presente nos momentos analíticos desta dissertação. Na monografia, a ideia era entender as mudanças no estilo narrativo, particularmente o capítulo XIX e o XXXVI, como consequência da perda de centralidade do sujeito moderno como vista por Adorno e pela Escola de Frankfurt.

Apesar da monografia ter cumprido o que tinha se proposto, fiquei com a sensação que estava faltando algo. Relendo o romance, sentia que ele era muito maior do que minha crítica. A primeira coisa que aprendi foi o lugar da crítica, aqui só como lugar de humildade mesmo, como “cantinho”. Descobri, simplesmente, que não havia resposta. E, consequentemente, que não havia a leitura certa.

A segunda coisa que aprendi foi que a explicação social era insuficiente. Na busca por explicações além do social, curso, em 2015, como aluno especial a disciplina do professor Hermano Rodrigues “Literatura e Psicanálise - aproximações epistemológicas”. Durante o semestre, os problemas psicanalíticos vão se misturando com meus problemas pessoais e com os de Paulo Honório e começo a suspeitar das convicções anteriores. Enquanto abandono a militância, Paulo Honório vai se tornando melancólico...

Nesse contexto, escrevo o projeto para mestrado “Uma teoria da crítica integrativa de Antonio Cândido para uma crítica de *S. Bernardo*”. Como o título denota, eu estava buscando algo que me permitisse combinar as antigas e novas preocupações. O meu guia foi — e ainda é — o “Prefácio” de *O Discurso e a Cidade* de Cândido.

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. . . De fato, umas das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. Se conseguir realizar esta ambição, ele poderá superar o valo entre *social* e *estético*, ou entre *psicológico* e *estético*, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto. (9)

Nessas poucas linhas de 1992, prefaciando um livro que inclui trabalhos que começaram a ser publicados a partir dos anos 70, Antonio Cândido apresenta o seu projeto crítico; e, nas páginas seguintes, o realiza. Quanto a mim, fiquei me perguntando como seria possível passar do duplo para triplo, e combinar o social, o psicológico e o estético numa leitura de *S. Bernardo*. Essa dissertação é uma tentativa de resposta a esta pergunta. E essa tentativa me levou a mudar o projeto inicial. Ao invés do projeto original de tentar reconstruir os passos de Cândido de seus “Rodapés” até *O discurso e a Cidade*, tentei escrever uma dissertação mais parecida com este último livro.

2. Questões metodológicas

A combinação da tentativa de seguir o projeto crítico de Cândido, através da minha história com o romance, me levou a enfrentar questões metodológicas que serão apresentadas a seguir.

2.1 O uso da primeira pessoa e consciência crítica

Há explicitamente uma carga pessoal na pesquisa que resultou nesta dissertação e isso entrava em choque com a pretensa imparcialidade da pesquisa. Quatro momentos, com textos orais ou escritos e não necessariamente nesta ordem, foram fundamentais para que eu assumisse essa carga pessoal, explicitamente marcada no uso da primeira pessoa.

O primeiro foi o uso da primeira pessoa por mulheres como um meio de afirmação no mundo acadêmico; os Estudos de Gênero, entre outras coisas, abalaram aquela pretensa imparcialidade. E, apesar de continuar usando os sobrenomes como meio de identificação dos autores e autoras, pensando no texto de Carla Rodrigues, busco pelo menos ter o cuidado de citar o nome na primeira menção à autoria dentro do presente texto. O segundo foi a opinião de Hermano Rodrigues de que a voz dos seus orientados estivesse presente nos textos e que assumissem as consequências, na escrita, desta presença. O terceiro foi uma fala de Hans Ulrich Gumbrecht em um curso na Abralic 2016, na qual ele defendia a construção em curso de seu vocabulário teórico e sugeria que os alunos também deviam fazer isso; lembrou, inclusive, que Baumgarten cunhou o termo “estética” como disciplina em sua dissertação de mestrado. O quarto foi um texto de David Damrosch, no qual ele aponta que toda crítica literária tem algo de biográfico.

A influência combinada desses textos me levou a trazer conscientemente a minha história para a minha pesquisa, identificando tendências e omissões. Foi esse processo que me fez ver o que apresentei no tópico anterior, ou seja, como as minhas mudanças de opinião sobre sujeito e sociedade modificavam as minhas leituras de *S. Bernardo*. Claro que essa carga pessoal não estará presente explicitamente nos capítulos desta dissertação — não defendo que a crítica se torne um diário — mas quero registrar sua presença no processo. Minha preocupação foi de não repetir os erros, por exemplo, da crítica universitária francesa que motivaram o texto “O que é a crítica” de Roland Barthes:

Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; para retomar um trocadilho de Claudel, ela é conhecimento do outro e co-nascimento de si mesmo ao mundo. Em outros termos ainda, a crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume. (159)

Resolvi trazer, portanto, a crítica da crítica para o primeiro plano; e acredito que o primeiro passo para fazer isso é deixar clara a motivação. Além disso, o uso da primeira

pessoa mostra a fragilidade da opinião do crítico (em última instância, a do próprio crítico). O uso do plural (ironicamente chamado de plural de modéstia) sugere que existe uma comunidade que suporta aquela opinião. Às vezes, passo para o plural quando acredito que exista certo consenso sobre algum tema; mas, de modo geral, e se tratando de abordagens não-canônicas, o crítico está sozinho. É somente a opinião dele; ou seu gosto, seguindo T. S. Eliot.

Uma segunda coisa que aprendi na pele e tomei consciência com este texto de Barthes é a concepção de crítica como atividade, e não como resultado. Retomarei esse tema na subseção sobre ensaio.

Ao leitor que me acompanhou até aqui, agradeço a paciência. Sei que para muitos estas são questões óbvias, mas, para mim, foi um aprendizado. A partir de agora, o sujeito irá passar para o segundo plano e irei focar no restante da seção nas escolhas da forma.

2.2 Modelo de dissertação/tese tradicional e por publicação

Um dos modelos tradicionais de dissertação é aquele composto por três capítulos: um panorâmico, um teórico e um analítico. O objetivo do primeiro é garantir que o mestrando conheça a fortuna crítica e possa localizar sua pesquisa na história da disciplina; algo parecido com os *Orals* dos programas de pós-graduação nos Estados Unidos. O objetivo do segundo é demonstrar a capacidade de compreensão e de articulação teórica do estudante. O terceiro aparece como a combinação dos dois anteriores, com o estudante realizando uma análise que combina os conteúdos trabalhados com o texto literário em foco.

Para mim, um problema dessa estrutura é que ela facilita a percepção da crítica literária como teoria literária aplicada, da qual que não compartilho. Mas, para além dessa questão, essa era uma estrutura que não me ajudava a construir uma crítica integrativa, que é uma crítica interdisciplinar por natureza. Era, portanto, necessário buscar uma estrutura alternativa.

A possibilidade de outros formatos de trabalho final ainda é incipiente no Brasil. No âmbito regulamentar, a Indicação CNE/CES nº 2/2014, que propôs a formação de uma comissão para revisar as normas da pós-graduação, indicava como tema a “revisão dos tipos de trabalho final, considerando os avanços da tecnologia e as necessidades de formação para novas ocupações e empregabilidades, derivadas da cada vez maior multi/inter/transdisciplinaridade.” Infelizmente, a resolução final produzida pela comissão não tratou sobre este tema. Ainda no Brasil, o blog *Sobrevivendo na Ciência* do professor Marco

Mello, professor de Ecologia da UFMG, foi um grande auxílio no conhecimento de modelos alternativos e, principalmente, no contraste com a cultura acadêmica brasileira.

Dos vários textos em língua inglesa, principalmente em blogs acadêmicos ou sites especializados como *Inside Higher Ed* e *The Chronicle of Higher Education*, tratando sobre o modelo tradicional e do modelo de tese por publicação, o texto de Christopher Keyworth, “O que os examinadores pensam do doutorado por publicação?”, é o que mais facilita a comparação com a cultura majoritária brasileira.

A primeira vantagem que Keyworth acredita que o doutorado por publicação possui é o desenvolvimento da habilidade da escrita. Uma segunda vantagem, relacionada com a primeira e com sua própria pesquisa interdisciplinar, é a possibilidade de escrita para públicos distintos, incluindo acadêmicos não-especialistas. Essa é uma habilidade exigida por muitas das principais revistas acadêmicas da área de Letras. Uma terceira vantagem é o desenvolvimento da habilidade de organizar trabalhos menores num plano maior, ou seja, que aqueles capítulos independentes sejam capazes de formar um todo coerente.

Todas essas habilidades e produtos relacionados são exigidos do pesquisador. Vejamos, por exemplo, alguns momentos de avaliação que um pesquisador pode passar na Universidade Federal da Paraíba. Na prova de títulos para professor efetivo desta universidade, por exemplo, um livro possui a mesma pontuação que um artigo numa revista Qualis A1. E a avaliação quantitativa não se limita à etapa final da carreira acadêmica, ela já está presente desde o início, como na prova de títulos para a entrada neste programa de pós-graduação nos níveis do mestrado e do doutorado. Resumindo, da passagem da graduação para o mestrado até o concurso para professor efetivo, o pesquisador é cobrado por produtividade, mas o modelo tradicional de dissertação/tese não contribui para este fim.

O artigo, o trabalho completo, o resumo, enfim, todas as principais formas de comunicação acadêmica impõem a concisão como característica, mas a ausência de limites pré-definidos do modelo tradicional facilita a prolixidade. Claro que isso poderia ser minimizado se os programas oferecessem guias para a produção das dissertações e teses, com sugestões de divisões e tamanho de capítulos. Mas, apesar da existência formal de “Programas”, no Brasil a orientação é basicamente do orientador e, portanto, os programas não possuem essa preocupação.

Parte do trabalho de publicação de um artigo é a identificação de uma revista adequada e a adequação do artigo ao escopo da revista. Quem escolhe fazer a dissertação/tese pelo modelo de publicação já enfrenta essa questão no início da escrita. Quem faz pelo modelo tradicional possui como leitor ideal uma banca que será identificada apenas no final

do processo, quando o trabalho já está escrito. O modelo por publicação também permite que partes distintas de um trabalho interdisciplinar possam atingir seus respectivos públicos-alvo.

O capítulo panorâmico, por exemplo, mostra as consequências da prolixidade e da ausência de um público-alvo. Na maior parte dos casos, por exemplo, o capítulo panorâmico simplesmente é retirado do texto no processo de transformação da tese em um livro. E, provavelmente, não será publicado como artigo por não ter a objetividade necessária para uma revista. Resumindo, não contribui com o desenvolvimento de habilidades de escrita necessárias a carreira do pesquisador.

Essas preocupações me levaram a estrutura de capítulos desta dissertação, que não é, registre-se, tão diferente do modelo tradicional. A primeira mudança foi na quantidade de capítulos, com a escolha de uma estrutura com cinco capítulos curtos, de cerca de seis mil palavras. A quantidade de palavras não é um limite rígido, apenas uma baliza escolhida tendo em mente os limites mínimos e máximos da maioria das revistas (seis a nove mil palavras).

Esta dissertação também possui um capítulo primariamente teórico (o primeiro) e ainda um capítulo semelhante ao panorâmico (o terceiro), com a diferença de que são mais curtos do que os tradicionais e respondem a questões teóricas específicas; o que facilitará, espero, as suas publicações em revistas específicas, um na área de psicanálise e o outro na área dos estudos literários.

O segundo capítulo já é interdisciplinar e crítico-teórico e prepara a transição do grupo focado na melancolia (o primeiro e o segundo capítulo) para o grupo focado em Graciliano Ramos e *S. Bernardo* (o terceiro, quarto e quinto capítulos).

O quarto e o quinto capítulos também são interdisciplinares e crítico-teóricos, cada um lidando com questões específicas. Esses dois capítulos ocupam um espaço semelhante aos capítulos analíticos tradicionais, com a grande diferença de que a teoria e a crítica aparecem combinadas nos próprios capítulos, permitindo as suas leituras independentemente dos capítulos anteriores. E a teoria aparece neles de acordo com a demanda da leitura da obra.

Uma última mudança é a normatização. Por acomodação ou inexperiência, todas as áreas do conhecimento no Brasil utilizam as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), que regula tudo, de teses a extintores de incêndio. Uma reflexão crítica sobre acomodação de forma geral na área de Letras pode ser encontrada nos textos de Fábio Durão. Pensando numa melhor forma de citar textos literários, incluindo suas partes, como capítulos e quadros; na produção de um texto mais limpo, sem tantos parênteses com datas no meio do texto, como rege a ABNT; e na retórica da referência (Moe), escolhi escrever as partes textuais e as referências desta dissertação com algumas normas da oitava edição do

manual da *Modern Language Association of America*, o *MLA Handbook*. As partes pré-textuais seguem integralmente as normas da ABNT.

Por fim, acredito que fazer uma dissertação/tese por publicação não signifique sucumbir ao “publique ou pereça”; é uma escolha simultaneamente mais sintonizada com os métodos de avaliação, com o treinamento da escrita e, se for o caso, com a interdisciplinaridade.

2.3 Artigo ou ensaio?

Até aqui eu tomei a dissertação/tese por publicação como formada por artigos e esses foram caracterizados por sua objetividade na argumentação. Essa é a principal característica de um artigo segundo o excelente livro de Wendy Laura Belcher, *Writing your Journal Article in Twelve Weeks: a Guide to Academic Publishing Success*. Claro que esta é uma leitura simplista do livro, que aborda todos os aspectos da produção e circulação de um artigo acadêmico. Mas, considerando o espaço desta introdução, fica registrada a percepção do artigo como um texto com um foco bem estabelecido.

Parafraseando Décio de Almeida Prado, diria que quanto à índole desta dissertação, vejo-a antes como a de um ensaio do que a de um artigo. “Quero dizer com isso que me guiei primordialmente [pela relação entre] ideias, . . . o ensaísta, como me julgo ser a este propósito, tem pleno direito às suas opções, embora sujeito a ter de pagar eventualmente caro por elas” (14).

Daí vem o título desta dissertação: *Encontros entre melancolia e S. Bernardo*. O foco desta dissertação está no substantivo “encontros”, índice de alguns momentos em que este conceito e esta obra literária se iluminam mutuamente. Assim, quero marcar distância da estrutura do título mais comum nos estudos literários: *X em Y*, sendo X a teoria e Y a obra; a preposição “em” é a marca da visão da crítica literária como teoria literária aplicada.

Do título também podemos deduzir a existência de certa flexibilidade da organização dos capítulos. O primeiro capítulo está preocupado exclusivamente com o conceito; o segundo, pela crítica de outros textos literários busca iluminar, novamente, o conceito. O terceiro investiga o processo criativo do autor; o quarto e o quinto articulam o conceito e a obra. Acredito que esta multiplicidade de metodologias enriquece globalmente a percepção tanto da melancolia quanto de *S. Bernardo*. Ou melhor, esta multiplicidade nos permite abranger um pouco mais da riqueza do conceito e da obra, tanto separadamente quanto em contato.

A forma “ensaio” também permite certa liberdade dentro dos capítulos. Possa ser que isso seja visto como falta de objetividade ou estrutura, o que pode ser, inclusive, verdade; mas prefiro enxergar como uma flexibilidade para seguir as conexões quando elas surgem. Não consigo imaginar uma forma melhor, por exemplo, para o segundo capítulo, que, para sugerir uma aproximação entre melancolia e esquemas racionais de explicação de mundo, parte da leitura de dois dramas modernos, de duas teorias literárias sobre tragédia, de uma teoria psicanalítica e de uma crítica da hermenêutica. A minha esperança é que a baixa qualidade da escrita não ofusque as ideias.

Por fim, tive a ambição de escrever à altura do projeto que Lindsay Waters defendeu em “Um chamado para uma escrita lenta”. Waters lembra que “o ensaio tem sido a principal forma do discurso humanístico” e que “nós não precisamos de muitos escritos ruins. Nós precisamos de alguns escritos excelentes”. Waters acredita que isso só acontece com a experiência, e propõe “provocativamente” que seja negada a estabilidade a um professor se este publicar um livro com menos de seis anos do seu doutorado. Ao invés da pressa em publicar livros, Waters propõe que o ensaio se torne novamente o padrão. Ele defende que o primeiro passo para isso seja “revigorar as sentenças que escrevemos, para que quando alguém leia um ensaio, o sinta. Sentir no sentido de sabor”. A ambição de escrever algo bom é, possivelmente, o que move um ensaísta. Cabe aos leitores o julgamento. Só adianto que sei que, pelo menos na escrita, ainda tenho muito a melhorar. De toda forma, espero que estes ensaios, aqui tomados literalmente como experimentos, estejam à altura de seus objetos e de seus leitores.

3. Estrutura da dissertação e apresentação dos capítulos

As duas abordagens de *S. Bernardo*, citadas anteriormente, que realizei em momentos distintos, a mais marxista ortodoxa e a mais psicológica, são parte das duas principais abordagens na história da crítica literária do romance. Ao longo da recepção do romance, a crítica mais identificada com a dimensão social enfatizou o sofrimento coletivo, e a crítica mais psicológica enfatizou o sofrimento do narrador. Acredito que os corpos presentes no romance são índices destes sofrimentos.

Do ponto de vista coletivo, podemos enfatizar o sofrimento que Paulo Honório infligiu aos corpos dos outros: a morte de trabalhadores e de suas famílias (VIII), a manipulação do vício de Padilha (IV), o assassinato de Mendonça (VII) e de seu "caboclo mal-encarado" (VIII), o esfaqueamento de João Fagundes (III), a surra no jornalista Brito (XIII), o abuso

sexual da sua empregada Rosa (XXIII, XXXVI), a relação com Madalena. Graciliano descrevia precisamente Paulo Honório quando o chamava simplesmente de "coronel assassino".

Do ponto de vista do narrador, temos essa autodescrição: "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. . . . Julgo que delirei e sonhei com rios cheios e uma figura de lobisomem" (XXXVI). Uma autoimagem deformada que diminui o órgão das emoções; aumenta os órgãos dos sentidos, aproximando-o dos animais, inclusive, sonhando com uma figura não-humana.

Em resposta a esta divisão entre coletivo e individual, acredito que a análise das *representações dos corpos* pode ser um caminho para compreender a integração de fatores estéticos, sociais e psicológicos, pois estas três dimensões atuam na construção daquelas representações.

Para iniciar esta integração, proponho dar um passo atrás e iniciar a investigação com o *corpo materialmente presente*, especificamente, no teatro e na psicanálise kleiniana. Para ficar claro: na narrativa moderna através do romance, não temos mais um narrador fisicamente presente aos nossos olhos, não vemos seus movimentos ou escutamos sua entonação. Tudo é mediado pela palavra impressa. Diferentemente do romance, atualmente, por exemplo, a contação de histórias infantis e apresentações de *stand-up* combinam narrativas com expressões corporais.

Didaticamente, portanto, o primeiro capítulo será desconectado do objeto principal, mas, espero, lançará as bases teóricas dos capítulos seguintes. No primeiro capítulo, farei uma leitura de dois dramas modernos, *Bodas de sangue* e *Eles não usam black-tie*, a partir de duas teorias da tragédia clássica, de Susan Cole e de Sandra Luna, combinadas com a crítica da hermenêutica de Hans Ulrich Gumbrecht. Por fim, defenderei que a teoria de Melanie Klein da fantasia com base no corpo pode estabelecer uma base comum entre essas teorias e críticas aparentemente distintas.

Em seguida, passo diretamente à análise de *S. Bernardo*. No segundo capítulo, inicialmente, ainda mantendo o contraste entre a obra em si e o seu criador, mostrando, separadamente, o romance como uma autobiografia ficcional melancólica e outros textos de e sobre Graciliano com caráter biográfico ou autobiográfico. O objetivo é mostrar o papel fundamental da técnica narrativa na transferência de histórias da vida para a ficção.

No terceiro capítulo, o romance está em primeiro plano e analiso como uma ação, indiscutivelmente externa à economia interna de uma obra, a escolha dos nomes dos personagens e da própria obra, pode enriquecer a experiência literária.

Por fim, na última seção deste capítulo, a partir dos conceitos trabalhados anteriormente, corpo, separação, perda e melancolia; biografia e autobiografia; e escolha dos nomes; defenderei a possibilidade da leitura dos personagens Paulo Honório e Casimiro Lopes como divisão do indivíduo histórico Casimiro Honório. Defenderei que essa especulação possibilita a defesa da existência de um conhecimento por parte de Graciliano sobre a rede profunda que motiva os homens – mesmo que um conhecimento intuitivo, para mim, ele é totalmente válido e acertado.

De toda forma, acredito que as conclusões obtidas pelo caminho da especulação podem ser obtidas pela crítica integrativa do personagem Paulo Honório. Melhor dizendo: que as críticas psicológicas e sociais não são mutuamente excludentes; ao contrário, é possível entender a produtiva combinação entre a estrutura capitalista e a estrutura melancólica de Paulo Honório; ou mais especificamente, entre apropriação capitalista e incorporação psíquica. Assim, podemos ter uma visão integrada do conjunto das relações, tanto sociais e psíquicas, que constituem Paulo Honório e das que ele constitui no mundo.

1 Trágico, luto e melancolia¹

Ninguém sabe como estígeos
lutos cessar — causa de mortes
e atros casos que rasam casas —
com a musa e odes policórdias.
E que lucro, curar tais lutos
com cantos.

Ama, *Medeia*, Eurípedes.

O enlutado é uma figura recorrente na tragédia grega, no teatro elisabetano e no drama moderno². Fato compreendido pelo trato destes gêneros com a morte e, obviamente, com os que ficaram vivos. Na seleção de textos do curso que originou este trabalho, a variedade de reações aos mortos e ao luto chamou minha atenção. Especificamente sobre a relação do luto com a arte, destaco: uma visão positiva, notada no desejo da Ama de Medeia na versão de Eurípedes, presente na epígrafe (49); e uma visão negativa, presente no rebaixamento da força da arte e dos mortos por Lady Macbeth, em: “Os que dormem e os mortos / São só quadros. Só quem é criança / Vê o que temer em diabo pintado.” (Shakespeare Ato II, Cena II).

Este trabalho começa com apresentações críticas de dois dramas modernos: *Bodas de sangue* de Federico García Lorca e *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Depois, apresento a leitura realizada por Sandra Luna da tragédia como uma racionalização do trágico, ou seja, como uma tentativa, fadada ao fracasso, de dar sentido ao irracional. Em seguida, apresento a leitura de Susan Cole da tragédia como a “performance da ambivalência em nome de uma presença ausente” (1). Em ambas as leituras temos a recorrência dos termos ‘trágico’, ‘ambivalência’ e ‘culpa’. Em seguida, discuto como a crítica da hermenêutica de Hans Ulrich Gumbrecht nos ajuda a localizar temporalmente e compreender as bases sociais da exclusão do corpo da crítica.

Por fim, a teoria de Melanie Klein sobre a posição depressiva ofereça um arcabouço para culpa, desolação e presença capaz de aproximar as duas primeiras teorias, de enriquecer uma análise dos textos literários e, inclusive, de investigar a recepção estética. Com isso, chego a duas conclusões iniciais. Primeira, de que o drama moderno e a tragédia, apesar de não compartilharem da centralidade do luto em cena, possuem em comum o ato de lidar com perdas. Segunda, de que a tragédia consegue reativar a posição depressiva nos espectadores e

¹ Este capítulo foi iniciado como trabalho para a disciplina "Tragicidade e violência: a retórica da crueldade", ministrada pelas professoras Sandra Luna e Juliana de Luna Freire no PPGL-UFPB.

² Para uma leitura da influência do luto no gênero narrativo, ver "Narrando perdas: representações do luto e da melancolia em *Cidade de Deus* e *S. Bernardo*", trabalho publicado nos anais da Abralic 2016. Neste texto, sugeri que o narrador do primeiro romance realiza o trabalho de luto pela morte de alguns dos seus personagens, o que explica a irrupção do lirismo em certos momentos.

que as consequências emocionais e cognitivas disso é a catarse. Por último, apresento uma relação entre a fantasia, o trágico e a melancolia.

1.1 Bodas de Sangue

A peça, cujo subtítulo é “Uma tragédia em três atos e sete quadros”, foi encenada pela primeira vez em 1933 e escrita a partir de uma notícia de jornal de 1928 (Crimen 22). A história se passa na zona rural da Andaluzia e gira em torno do casamento dos filhos de dois proprietários de terras. Os personagens são identificados pelas suas funções familiares ou comunitárias. Temos o Noivo e sua Mãe; a Noiva, seu Pai e sua Criada; e Leonardo, que é ex-noivo da Noiva, sua Mulher e Sogra. Além destes, temos Mulheres, Vizinhas, Moços e Moças. No último quadro, temos a aparição de Lenhadores, da Lua e da Mendiga, a última representando a Morte. Como se vê, Leonardo é o único com nome próprio.

Em cada quadro do primeiro ato conhecemos o ambiente familiar de um dos envolvidos e descobrimos uma informação distinta, lançando as bases da trama. No primeiro quadro, a Mãe descobre que o ex-noivo da Noiva é “Leonardo dos Félix”. Pelo diálogo sabemos que a família da Mãe e a do Noivo brigaram com a família Félix muitos anos atrás, possivelmente há 20 anos; nessa briga morreram o marido e o filho mais velho da Mãe (o pai e irmão do Noivo). No segundo quadro, somos apresentados à família de Leonardo: sua Mulher, bebê e Sogra; a Mulher descobre que ele está fazendo longas viagens. E, por último, na visita da Mãe e do Noivo a casa da Noiva, o casamento é marcado. O espaço da casa sempre é apresentado como um deserto distante. De noite, através da Criada, a Noiva descobre que Leonardo ficou rodando a sua casa de madrugada.

O segundo ato cobre o antes (quadro II.I) e o depois (quadro II.II) da cerimônia do casamento. Na abertura, antes do amanhecer, Leonardo aborda a Noiva querendo conversar sobre o passado deles, querendo descobrir de quem é a culpa; em uma primeira leitura, parece que ele quer saber de quem é a culpa pelo noivado ter acabado, mas a falta de especificação em sua fala sugere uma busca mais geral por culpados. A conversa causa um impacto na Noiva, que passa todo o ato pedindo para não ser deixada só, tanto para o Noivo quanto para a Mãe. No final, é anunciado que a Noiva fugiu com Leonardo.

O primeiro dos dois quadros que compõem o terceiro ato acontece no bosque: de início, com três lenhadores conversando sobre a fuga; depois com o encontro da Mendiga com o Noivo; e, em direção ao desfecho, com uma cena entre Leonardo e a Noiva, o quadro se encerra com dois gritos fora do palco. O último quadro, do ato e da peça, acontece numa

sala simples com “sentido monumental de igreja”, onde quase todas as mulheres da peça estão presentes e são informadas, pela própria Morte, personificada pela Mendiga, das mortes do Noivo e de Leonardo.

Apresentarei nesta seção alguns pontos relacionados à Mãe. Nas seções seguintes, retomarei alguns dos pontos abordados aqui em comparação com a mãe da outra peça, Romana, e à luz das teorias apresentadas. Retomarei os personagens da Noiva e de Leonardo ao longo do capítulo.

Algumas falas da Mãe no primeiro quadro da peça indicam a imobilidade em que ela se encontra: “faz vinte anos que não subo até o alto da rua”; “olhei para seu pai, e quando o mataram olhei para a parede em frente”; e “não posso deixar seu pai e seu irmão aqui, sozinhos” (19, 17, 16). Ela diz que precisa impedir que algum dos Félix seja enterrado próximo ao seu marido e filho. É possível perceber que ela continua fortemente ligada a seus parentes, ao ponto de não se permitir mudar de casa com o filho mais novo. A impressão que fica é a de uma mulher enraizada.

Também mostra ser uma mulher de emoções violentas, tais como as mortes do marido e do filho mais velho. Algumas falas indicam a sua angústia, uma dor presa exigindo ser liberada: “não vou me calar nunca. Os meses passam e o desespero me perfura os olhos e pica até nas pontas do cabelo” (13; I, I); e um interior permanentemente convulsionado: “Minha cabeça está cheia de coisas e de homens e de lutas. . . . Enquanto se vive, se luta” (102; II, II). Ela tem consciência de sua situação e não aceita as reprimendas do senso comum pelo comedimento; seu único arrependimento é não ter dado liberdade para suas emoções: “não pareço louca? Louca, sim, por não ter gritado tudo o que meu peito precisa. Trago no peito um grito sempre de pé, que tenho de castigar e esconder entre os mantos. Mas levam os meus mortos, e tenho que calar. Depois, o povo critica” (85-86; II, II).

Cheia dessa dor, numa das últimas falas da peça, a Mãe oferece uma intrigante imagem da angústia:

Com uma faca, com uma faquinha
que some dentro da mão,
mas que penetra bem fina
pelas carnes assombradas,
e que pára lá no abrigo
onde treme emaranhada
a obscura raiz do grito. (144; III, II)

Notem os adjetivos dados ao corpo: emaranhado, assombrado e obscuro. É uma forma de identificação pela negativa: é o que não é claro – nem pela luz, nem pelo discernimento – e o que não é linear. Voltarei a essa imagem na seção 1.7.

Considerando que ela é uma mulher que acaba de perder seu último filho, seria fácil apontar que este fato é a origem da sua dor; mas como ela mesma indica, a relação não é tão direta. Apesar desta ressalva, não quero deixar a impressão de que ela não era ligada aos seus filhos. Ao contrário. Quando o Pai disse que queria que os noivos tivessem logo dois ou três filhos homens, a Mãe cria uma imagem do tempo de vida e de morte do seu primeiro filho, envolvido na briga entre as famílias:

MÃE. Mas não é assim. Demora muito. Por isso é que é tão terrível ver o sangue da gente derramado pelo chão. Uma fonte que corre um minuto, e que para nós custou anos e anos. Quando cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos no sangue e as lambi, com esta língua. Porque era sangue meu. Você não sabe o que é isso. Se eu pudesse, guardava a terra encharcada pelo sangue numa jarra de cristal e de topázios. (87; II, II²)

É essa ligação que a faz duvidar de se vingar no momento em que ela tem a chance. Logo após saber que a Noiva fugiu com Leonardo, ela diz:

MÃE (*ao Filho*). Ande. Atrás deles! (*Sai o Filho com dois moços*.) Não. Não vá. Essa gente mata depressa, e bem... Mas vá, sim, corra, e eu atrás! (106 II, II)

O desejo de vingança foi mais forte e seu filho acabou morrendo na briga. “Agora todos estão mortos. À meia-noite vou dormir, dormir sem me aterravar com a espingarda ou com a faca.” Agora, sem ninguém, ela não terá mais medo, pois não há mais o que perder. E, além de só, também se sente vazia: “Não quero que me vejam tão pobre. Tão pobre! Uma mulher que não tem um filho sequer para poder beijar” (138, 139; III, II).

Mas, apesar de toda essa paixão, a Mãe é uma pessoa lúcida, se for possível usar esta palavra. Na abertura da peça, quando a vizinha conta a Mãe que um rapaz perdeu os dois braços numa máquina e acrescenta que às vezes fica “pensando que o seu filho e o meu estão melhor onde estão, dormindo, descansando, e não expostos a ficar inúteis,” a Mãe responde: “Fica quieta. Tudo isso são bobagens, não consolam ninguém” (20; I, I).

Toda essa paixão e lucidez são vistas novamente na ação seguinte. Após ser informada que seu filho morreu, a Noiva vai ao encontro da Mãe. Lá a Mãe bate na Noiva, acusa-a, a Noiva se defende, etc. No fim da discussão, a Noiva diz:

NOIVA. Deixe-me chorar com você.

MÃE. Chore, sim. Mas lá na porta. (142; III, II)

Esta ação é um poderoso ato de acolhimento. A distância indicada pelo “lá na porta” é mínima em comparação com a dor da perda do seu último filho e, acredito, não permite uma leitura que veja uma negação absoluta por parte da Mãe ao pedido da Noiva. Na verdade, usando o espaço físico como baliza, a Noiva fica no limiar entre o mundo interno da Mãe e o mundo externo; de fato, a Noiva não vai simplesmente entrar e substituir o filho; o luto não é sobre esquecimento. Mas a Noiva também não é enxotada. Ela fica no local no qual *novas* relações podem surgir e, por isso, vejo o ato da Mãe de permitir que a Noiva fique ao pé da porta como um ato de acolhimento. Ato de uma viúva para outra, mesmo que a última tenha “provocado” a morte do filho da primeira. Ato de uma mulher que já perdeu o amor de sua vida. Ato somente possível pelas forças da paixão e da lucidez da Mãe.

Uma fala da Noiva, logo em seguida, aponta para outro limiar: “que esta cruz ampare a mortos e vivos” (144, III, II). Os rituais funerários, como Cole mostrou no primeiro capítulo do seu livro, se situam no espaço limiar entre os mortos e os vivos, fazendo a ponte entre mundos diferentes, ou usando a terminologia de Freud, permitindo a revisitação das relações entre o enlutado e as memórias do falecido. O desejo da Noiva é que a abordagem cristã da morte, expressa pela cruz, possa ajudar aos que ficaram a suportar a dor; é o desejo, em suma, de que a comunidade sobreviva a perda.

1.2 Eles não usam black-tie

Escrita em 1955 e montada em 1958, *Eles não usam black-tie* foi “a primeira peça séria escrita sobre as favelas cariocas, pondo de lado o seu aspecto exótico e pitoresco” (Gonçalves 11) e o “primeiro texto nacional a abordar a vida de operários em greve” (Gianfrancesco). A peça desenvolve-se em torno de dois eixos que se cruzam: as dúvidas de Tião sobre sua vida e a organização da greve.

Tião é filho de Romana e de Otávio, irmão de Chiquinho e namorado de Maria. Durante a peça, ele descobre que a namorada está grávida e, por isso, marcam o noivado. A organização da festa do noivado se cruza com a organização da greve, sendo Otávio um dos seus dirigentes. Por suas preocupações, Tião fura a greve e é expulso da comunidade, sendo abandonado pela noiva que se recusa a sair do morro.

Nesta seção darei, novamente, destaque à figura da mãe enlutada. Retomarei Tião nas próximas seções. No início da peça, Romana, após afirmar que a sobrevivência dos filhos depende do trabalho dela, e não do marido, lembra-se da filha morta e também de como a filha era bonita. Quando o marido elogia sua “valentia”, ela responde: “Chorá pra quê? Melhó

pra ela. A beleza não durava muito, não. Eu acho que é assim que devia sê. Os filhos deviam morrê antes da mãe!” E continua: “Ora se devia! A mãe devia cuidá dos filhos desde a hora deles enxergá o mundo, até a hora deles dizê adeus. Nas horas de aperto todo mundo berra: ‘mamãe!’ — na hora de morrê quase nunca ela tá perto. Eu tive perto de Jandira; ela morreu sorrindo; era noite de São João...”. Mais na frente: “Eu sou que nem japonês: morreu faz festa, nasceu desata a chorá!” (33-34, 43; I, II). Aceitar a perda é muito difícil; é mais fácil mudar a ordem natural da vida. Com essa mudança, ela deixa de ser uma vítima para ser uma abençoada. Claramente este procedimento é uma forma de defesa: transformar o insuportável e inaceitável em algo racional e, portanto, apreensível — nos termos de Luna, racionalização do trágico pela tragédia, seção 1.3. Tal procedimento não pode, portanto, ter início no racional; é possível sugerir, então, que há alguma instância mental que permite tal negação da realidade por parte de Romana e a aceitação de outra “realidade”. Falaremos sobre este procedimento a partir de Klein, seção 1.6.

Logo em seguida, Maria entra em cena e Romana pergunta como a mãe dela estava; Maria responde que ela continuava doente e de que “do jeito que vai daqui a um mês ela não pode mais falá...” Ao que Romana responde: “É, tá no fim mesmo.” Quando Otávio repreende essa resposta “insensível”, Romana reafirma a sua opinião: “É a verdade, e da verdade ninguém escapa, meu nego. E depois, cadeia foi feita pra ladrão, caixão para defunto. Pra que ficá enganando os outros. É o fim mesmo. É ou não é minha filha?” (36; I, II). Cabe registrar que Romana trata a todos de forma grosseira: tratando com Terezinha, “as bandeirinhas do terreiro tão uma bela droga”; com Otávio, “até que tu serviu pra alguma coisa!”; com um grupo de pessoas, “Ô! Gente chata!”; etc. (29, 31, 50; I, II).

Voltando ao tema do luto, é importante destacar que a forma que Romana encontrou para lidar com a morte da filha é tão frágil que, minimizando o trágico, ela precisa tornar esta defesa numa “verdade”, e como tal, universal a todos os homens e mulheres: “Conheço o mundo, nega... Vocês vê tudo cor-de-rosa. Eu não. Vejo ali, na batata. O que é, é” (61; II, I). Uma “verdade” que não aproxima os que sofrem um destino trágico; ao contrário, ao desprezar a possibilidade e a correspondente dor da morte da mãe de Maria, sua atitude afasta a sua nora.

Atitude muito diferente da Mãe de *Bodas de Sangue*, que recebe a Noiva após a morte do filho, compartilhando as dores de seus destinos. Podemos, agora, contrastar as consequências no coletivo das duas ações. Enquanto a atitude da Mãe e da Noiva são centrífugas em relação ao sujeito e, portanto, fortalecem as relações coletivas, a atitude de Romana é centrípeta e, portanto, aumenta o seu isolamento. Enquanto *Bodas* é cheia de

referências a ritos que possibilitam o aprendizado individual dentro de uma experiência coletiva (ver Cole, 1.4); *Eles* mostra a ascendência da experiência e do aprendizado centrados no indivíduo; principalmente no caso de Tião.

Por fim, ressalto que esse contraste é alimentado pela urbanização e suas contribuições para a modernidade. *Bodas* e *Eles* foram escritas por jovens na casa dos vinte anos e com apenas duas décadas de criação entre as peças. A grande diferença é que a história de *Bodas* é rural e a de *Eles* é urbana; e esta diferença produz uma série de consequências. Em *Bodas*, o tempo passa lento; em *Eles*, passa rápido. Em *Bodas*, as cerimônias são rígidas e bem estabelecidas; em *Eles*, são improvisadas. Em *Bodas*, o futuro está estabelecido; em *Eles*, o futuro está em aberto.

As rápidas mudanças provocadas pela urbanização poder ser vistas negativamente como uma desintegração social; eu prefiro vê-las como uma mudança natural, sem valor intrínseco. É necessário lembrar que as pessoas, pelo menos no caso da urbanização brasileira, são de origem rural que se aglomeraram nas favelas, espaços periféricos da urbanização. Desse aglomerado de origem rural, novas práticas coletivas surgem, construindo uma identidade distinta tanto da origem rural como do centro urbano. Um exemplo de movimentação de uma forma artística entre espaços rurais e urbanos pode ser visto, inclusive, na própria origem da tragédia grega se seguirmos a hipótese de Rush Rehm de que "as encenações trágicas teriam surgido nas áreas rurais, florescido nas cidades e retornando ao campo, através de inúmeros *revivals* das quais se têm notícias, feitas a partir das peças vitoriosas nas Dionísias Urbanas (Luna, *Arqueologia* 70).

Por fim, seguindo a hipótese de Geoffrey Gorer de que o declínio dos ritos funerários provocou a transformação da morte no principal tabu moderno, infiro que, talvez de modo forçado, esse declínio possa explicar a disparidade no tratamento do luto entre esta peça andaluza dos anos trinta com esta peça carioca dos anos cinquenta.

1.3 A tragédia como racionalização do trágico

A primeira articulação importante que sustenta a relação proposta neste trabalho é aquela entre trágico, razão, culpa e sabedoria feita por Sandra Luna em *Arqueologia da Ação Trágica*. Inicialmente, é importante registrar a diferença entre tragédia, uma forma literária, e trágico, uma ideia. Assim, a tese central de Luna é que

na origem da tragédia encontram-se já fortemente representadas as categorias de erro e culpa. A racionalização do trágico se dá através da atribuição de responsabilidades aos homens por ações cometidas e embora

os deuses sejam muitas vezes os responsáveis diretos pela tragicidade das tramas, a ordem humana tem lá seus pontos fracos que contribuem para acionar a máquina trágica. (170-171)

O principal pressuposto desta tese é a visão da tragédia como uma *techné*, visão profundamente trabalhada no livro e sintetizada assim na conclusão:

A liberdade interpretativa dos poetas na representação dos mitos, a experimentação sofística da linguagem, as estratégias poéticas auto-reflexivas, a inserção do humor nas tramas trágicas, a luta dos tragediógrafos no sentido da atribuição de sentido histórico à ação mítica, a utilização do coro como estratégia manipuladora nos processos de produção e recepção, tudo isso convergia para emprestar à tragédia grega um sentido muito especial de composição artística consciente, racionalista, na acepção grega mesmo de *techné*, isto é, de uma arte que exige cálculo, manejo, estratagemas, assim como a medicina ou a navegação. (384)

Uma primeira consequência desta tese é a centralidade da culpa. Temos que o poeta, enquanto artífice, apresenta sutilmente uma ação humana como a causa para o trágico, sendo esta ação o erro trágico. A apresentação do herói como *pharmakós* (grosseiramente, um bode expiatório) em contraste com o coro é um perfeito exemplo disso (113). Mas, obviamente a tragédia não teria sua força se apenas apontasse o culpado. Ela faz isso de uma forma que demonstra que qualquer um pode ser culpado de um erro desse tipo, inclusive os espectadores. A centralidade da culpa será importante mais à frente na articulação com Klein, e na facilidade de como a culpa do herói trágico pode encontrar reverberação nos espectadores, sendo, portanto, uma base para a empatia.

Em *Bodas*, a culpa está presente de forma ostensiva. É sobre ela que Leonardo remói suas lembranças: “Depois do meu casamento, tenho pensado noite e dia de quem era a culpa, e cada vez que penso vem uma culpa nova, que engole a outra; mas sempre há culpa! (69; II, I). Está na justificativa da Noiva e na resposta da Mãe: “Ela não tem culpa, nem eu!” (141; III, II). Na luta interior da Mãe: “Eu calo, mas não perdôo” (77; II, I). Tantas buscas por culpados por parte dos personagens nos permite afirmar que eles pressupõem a existência de uma ordem no mundo, que essa ordem foi desfeita e que deve haver um culpado por tal mudança. A antiga briga entre as famílias lembra a *até* (simplificadamente, uma maldição familiar); mas nesta tragédia moderna, apesar de todas semelhanças formais com a tragédia clássica, a culpa sempre recai nos indivíduos. Essa é uma diferença entre o drama moderno e a tragédia clássica: agora, na modernidade, com a centralidade do sujeito, fica mais inverossímil transferir a responsabilidade para algo externo ao sujeito.

Uma segunda consequência é a relação entre sabedoria e sofrimento, ou melhor, “a sabedoria do sofrimento”. O entendimento da catarse como um “processo benéfico de

aprendizado místico baseado na experiência prazerosa do sofrimento” permite afirmar que “para a tragédia importa não apenas o sofrimento, mas o conhecimento advindo do sofrimento” (165, 221, 365). E se a catarse também envolve a “liberação” de certos sentimentos, temos uma ligação entre razão e emoção no processo catártico.

Quais sentimentos são esses também é uma questão importante. Sandra Luna, comentando sobre Humphrey House, resume bem a questão: “não há piedade em sua visão, onde não haja também temor. Ambos, piedade e temor são derivados do instinto de auto-preservação, e a piedade se origina da sensação de que um sofrimento similar poderia acontecer a nós mesmos” (*Arqueologia*). O trato com contrários não se resume aos sentimentos. Luna afirma que “as tragédias gregas cuidam não exatamente de oposições, mas da desconstrução de posições” (145). Segundo Luna, e usando os termos de Klein que ainda serão apresentados, podemos dizer que a tragédia trata da aproximação de opositos, da unificação da ambivalência. É esta aproximação que nos permite compreender a fala da Mãe no final: “se mataram estes dois homens do amor” (144).

Outro aspecto entre emoção e razão presente no processo catártico é indicado na concepção de Luna de que “o acontecimento patético po[de] ser apreendido como trágico em seu duplo sentido de fato lastimável e resistente a razão” (393). Ora, se o trágico é doloroso — algo de uma dimensão emocional — e resistente a razão (para não dizer irracional) — algo de uma dimensão cognitiva — o processo catártico transita ou combina algo destas duas dimensões, nem sendo exclusivamente intelectual nem exclusivamente emocional. Assim, as correntes interpretativas que advogam para cada lado estão corretas em apontar a existência dos respectivos processos. A pergunta que fica é qual teoria da mente suporta um processo catártico emocional-cognitivo. Retomaremos este assunto na seção sobre Klein.

Uma última consequência da teoria de Luna que quero abordar é sobre tempo e ordem. Para isso quero trazer a discussão de Hans Ulrich Gumbrecht sobre os paradigmas modernos e do campo não hermenêutico. Cabe ressalvar o fato que Gumbrecht está falando exclusivamente do período moderno e do campo não hermenêutico, este último presente na segunda metade do século XX. Os riscos da extração do recorte temporal inicial são meus.

Gumbrecht defende que três conceitos são característicos do período moderno: a destemporalização, a destotalização e a desnaturalização. Aqui, em contato com a teoria de Luna, vou destacar apenas o primeiro:

O primeiro conceito (*destemporalização*) tematiza o colapso do que podemos denominar “a temporalidade moderna”. Temporalidade dominante

desde os séculos xv/xvi, até muito recentemente. Neste paradigma, o tempo confunde-se com a matéria que flui de um passado, sempre distinto do presente, a um futuro, entendido como aberto e para o qual seleções podem ser feitas. Em outras palavras, o futuro como preparável a partir do presente (390-391).

Gumbrecht afirma que no atual momento pós-moderno é possível “inteligir o fascínio moderno pela temporalidade, causalidade e sequencialidade. As relações fundadas nestes conceitos fornecem a ilusão do estabelecimento de leis” (402). Acredito que as semelhanças dessa leitura da modernidade com a leitura de Luna da tragédia não são meras coincidências.

Em seguida, Gumbrecht defende que o conceito de “*simultaneidade* . . . deverá substituir os de temporalidade, causalidade ou sequencialidade.” Conceito “constituído por relações de *feedback*, tais relações definem-se enquanto simultâneas; não mais causais ou sequenciais” (402). E que a consequência dessa passagem é a emergência do conceito de aleatoriedade (*randomness*, no original; contingência, na tradução de João Cezar de Castro Rocha). Aleatoriedade ilustrada na imagem de Contardo Calligaris sobre delírios e teorias da conspiração, “é preferível se ver como vítima de uma conspiração do que como folha agitada pelos turbilhões insensatos da história”.

Assim, aproximando o pensamento de Luna, Gumbrecht e Calligaris, arrisco afirmar que a tragédia, o cristianismo, a modernidade e as teorias da conspiração possuem em comum a construção de uma ordem que nega a aleatoriedade, portanto, o trágico.³

Quero fazer um destaque ao cristianismo. Se é um fato que o pecado individualizou a danação, tanto na abordagem católica quanto protestante, também o foi a salvação, caso ainda mais enfático junto ao individualismo do protestantismo. O que é a salvação senão a libertação da alma (consciência?) do seu passado e a garantia de um futuro sem sofrimento? A salvação cristã não oferece nada para o presente, nem para o corpo. Faço essa breve digressão para aproximar a tragédia do cristianismo, aproximação materialmente presente no renascimento do drama moderno no *Quem quaeritis*, um texto litúrgico de quatro linhas do século X (Cole 16).

Por fim, para encerrar essa seção, trago as últimas linhas da *Arqueologia* de Luna: “as grandes tragédias continuam a oferecer o amparo e o conforto que nos recusam os deuses imortais” (397). Podemos, agora, fazer uma conexão dessa citação de Luna com a fala da Ama de Medeia que está presente na epígrafe: o desejo da Ama era ter uma arte que ajudasse Medeia a lidar com a perda, ou seja, a arte trágica.

³ Após a escrita deste capítulo, foi publicado o artigo "Creationism and conspiracism share a common teleological bias", por Wagner-Egger et al., que aponta semelhanças estruturais entre duas das "visões de mundo" apontadas no texto.

1.4 A tragédia como performance da ambivalência em nome de uma presença ausente

Susan Cole defende em *The Absent One* que o “rito de luto, como a tragédia, é uma performance da ambivalência em nome de uma presença ausente”. Sua metodologia segue uma ordem invertida; ela não tenta provar que essa ligação existe em cada cultura, e sim pergunta “o que acontece para nossa acepção de tragédia se aceitarmos a premissa que seu impulso originário foi o ritual funerário”. E faz isso através do “efeito cumulativo de análises individuais de específicos momentos em peças específicas” (1, 3, 5) que se tornam mais convincentes na mesma medida que as obras parecem se afastar de sua hipótese, como as análises de dramas modernos no último capítulo desse livro. Essa força também me levou a centrar este trabalho em dois dramas modernos, como um teste mais importante.

Cole demonstra que essa hipótese explica algumas características do drama trágico: o status ou jornada ou espaço limiar (*liminal*); a presença do desconhecido associado à morte; o ente querido morto; o herdeiro enlutado; o estilo antitético e a presença da ambivalência em três níveis: no conflito intrapsíquico; na relação entre os personagens; e na estrutura e imagem da peça (2).

Ainda mais interessante é a indicação de Cole de que a ambivalência presente na tragédia foi sentida pelos teóricos e se faz presente na recorrente presença de “pares de opostos”: “o medo e a piedade de Aristóteles; a adversidade e prosperidade medieval; o conflito entre dois direitos de Hegel; o ‘Apolíneo’ e o ‘Dionisíaco’ de Nietzsche; mais recentemente, a ‘visão dupla’ da tragédia de Richard B. Sewall e a distinção de Maynard Mack de duas vozes na tragédia Shakespeariana” (2).

A catarse é vista por Cole pelo prisma da ambivalência: “é no ritual de luto que a catarse aristotélica é vista em sua forma elementar: expressão e liberação de sentimentos ambivalentes” (38). E mais: “Trazer fantasmas à vida no palco é produzir a catarse aristotélica, tantas vezes referida como a marca da tragédia. A evocação e purgação da piedade e temor são, na verdade, a expressão e a liberação de sentimentos ambivalentes, especialmente aqueles sentimentos que a morte — e fantasmas — suscitam” (11).

O tempo e os corpos também são modificados pela ambivalência. Falando sobre o *Quem quaeritis*, Cole diz que “as fronteiras familiares do tempo — passado, presente e futuro — são transformadas pela morte . . . assim como as fronteiras familiares da identidade humana têm sido redefinidas e desintegradas fertilmente pela figura humana ressuscitada. A figura humana ‘ressuscitada’ na forma alterada é um local de ambivalência no rito funerário”

(22). Novamente, temos a presença do corpo como suficiente para provocar alterações na percepção, como Gumbrecht defende e, com tal, sem a necessidade de ato interpretativo. Falando do estado sonhador de Berenger, protagonista da peça *Exit the King* de Ionesco, Cole diz que

“as afinidades entre a performance interna da mente sonhadora e as performances públicas, tanto no rito funerário e no teatro, sugerem que o sonhador, o enlutado e o ator podem estar em estados alterados de consciência. O que o fantasma que invade a mente sonhadora busca no final das contas é presença. O que os ritos de morte reconhecem no final das contas é ausência. É a confirmação paradoxal tanto da ausência quanto da presença que o drama trágico realiza como performance da ambivalência” (94).

O conceito de fantasia de Klein oferece uma base para essa aproximação feita por Cole; trataremos dele na seção 1.6. Para encerrar, registro que Cole compartilha com Luna a confiança na força da forma literária: “paradoxal como isso possa parecer, a representação da perda no teatro, um modo transitório como a vida, já é a atuação de um algum tipo de triunfo sobre a perda” (166).

1.5 Aleatoriedade e sujeito

NOIVA. Minha mãe era de um lugar onde havia muitas árvores. De terra rica.

CRIADA. Ela era assim, tão alegre!

NOIVA. Mas se consumiu aqui.

CRIADA. O destino.

NOIVA. Como nos consumimos todas. Sai fogo dessas paredes (59-60; II, I).

A criada estava certa, o *destino* determinava o futuro da Noiva. Só que ela não queria ter o mesmo destino da mãe: ser “consumida” — apropriadamente uma imagem corpórea — pela vida que lhe foi imposta. Mas a Noiva já tivera experiências fora do roteiro do destino, ela “era uma mulher ferida pelo fogo”. No último quadro da peça, após as mortes, ela tenta se justificar para a Mãe: “Eu não queria, ouviu bem? Eu não queria! Seu filho era o meu fim, e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como a correnteza do mar, como um coice, e teria me arrastado sempre, sempre, sempre, mesmo que eu fosse velha e todos os filhos do seu filho me agarrassem pelos cabelos!” Nessa poderosa imagem, a Noiva expressa o seu desejo como uma força externa irresistível; mas, apesar da imagem, ela tem consciência que escolheu fugir: “Eu fui!” (140-141; III, II). Também temos indicação de ação quando ela apresenta dúvidas sobre a fuga já no bosque e Leonardo lembra que foi ela que “desceu

primeiro os degraus da escada," "põe rédeas novas no cavalo," e calçou as esporas nele (125; III, I).

Leonardo cumpre uma função importante na mudança de direção da Noiva. No dia do casamento, ele quer discutir com ela o passado, entender porque eles não estão juntos. Ao ouvir a Noiva dizer que vai cumprir o que está destinado para uma mulher, Leonardo desfaz esse discurso: "você acha que o tempo cura e que as paredes tampam, e não é verdade, não é verdade. Quando as coisas chegam ao fundo, não se arrancam mais" (69; II, I). Com esse contra-argumento, a estabilidade social apresentada no primeiro ato é desfeita e o desenrolar da ação levará ao desfecho, infelizmente, trágico.

Tião está em um dilema semelhante ao da Noiva. Ele simplesmente tem "medo de ser operário". Por isso, ele resolve abandonar o morro, o que significa abandonar a comunidade social, algo impossível para seus pais e Maria. Aqui também temos um personagem agindo como porta-voz da sabedoria, com Otávio vaticinando que quando Tião "enxerga[r] melhó a vida, ele volta" (106, 107; III, II). Assim como a Noiva, Tião já teve experiências fora do destino de ser operário, por isso Otávio diz que "ele não quer melhorá, ele quer voltar a ser" como um "rapaz da cidade" e, para tanto, escolhe abandonar sua comunidade (35; I, II). Claro que isso não é uma experiência fácil; após furar a greve, Tião perde o chão: "É como se a gente fosse peixe e deixasse o mar pra vivê na terra... É esquisito! A gente faz uma coisa porque quer bem e, no fim, é como se a gente deixasse de ser". Para Maria, Tião agora é "um convencido" (98, 105; III, II). Ao nosso ver, o que Maria ver como algo negativo é, na verdade, positivo: é preciso ser convencido para escolher romper com a ordem e apostar na própria vontade.

Quero destacar duas palavras dessa análise: 'experiência' e 'escolha'. Gumbrecht aponta que a passagem da "temporalidade" para a "simultaneidade" é marcada pela aleatoriedade (contingência, *randomness*). Uma consequência dessa passagem é uma "imagem trágica do mundo", na qual temos um "sujeito enfraquecido" (402-403) que não tem mais a ilusão de que controla o que ocorre. Vemos esta ideia na visão de mundo de Romana, "esse mundo é gozado. Acontece as coisas pra gente e a gente nem sente. Tudo acontece assim, sem mais nem menos, 'acontecendo'" (89; III, I). Para mim, isso mostra como Guarnieri captou bem o "espírito do tempo" e que, talvez, este seja um dos motivos da força e da perenidade de *Eles*.

Gumbrecht acrescenta que, apesar disso, tal passagem "representa uma enorme liberação: se o sujeito não é mais o centro, então ninguém pode falar em nome do sujeito transcendental. Todos os sistemas totalitários, políticos ou de pensamento, pretenderam falar

em seu nome” (402-403). Acredito que essa passagem também traz uma liberação em outro nível, no nível das escolhas do indivíduo. Sim, não haverá uma ordem cósmica que dê conforto ao sujeito e garantias de segurança; mas ele agora terá mais liberdade de agir. Acredito que essa liberdade está representada na realização das escolhas da Noiva, Leonardo e Tião.

Mas a liberdade de ação do indivíduo numa “ordem” aleatória não é garantia de felicidade. Por isso, apesar de todas as esperanças e certezas de Otávio, de Maria e de outros, essas peças têm um tom geral pessimista. O drama moderno já não conta com as respostas da tragédia clássica. Puro desalento. Até a natureza abandonou os homens em *Bodas*, com a Lua ajudando a Morte na busca pelos fugitivos: “mas que morram bem devagar. E que seu sangue deslize entre meus dedos com seu doce sussurro. Repare que meus vales de cinza já despertam na ânsia de ir à fonte e beber desse jorro” (119; III, I).

Mas esse pessimismo não quer dizer que o drama moderno não dê respostas, ou melhor, não coloque um espectador numa situação em que precise de respostas. A diferença é que são respostas com outros fundamentos. Ou quem sabe a resposta seja de que não há respostas, que devemos simplesmente aceitar o trágico. Acredito que esta visão não incorre no erro apontado por Raymond Williams de que se “antes não se conseguia reconhecer a tragédia como crise social, hoje não se consegue reconhecer a crise social como tragédia” (cit. em Luna, *Drama* 39). Acredito que do ponto de vista apresentado aqui — o do sujeito — não há uma divisão entre crise social e tragédia, ou usando outros termos, entre conflitos entre o corpo e o espírito.

As diferentes possibilidades de ações individuais sobre as escolhas são ilustradas nos três lenhadores que abrem o último ato de *Bodas*. Conversando sobre a fuga da Noiva com Leonardo, cada um apresenta sua opinião numa sequência rápida e alternada de falas curtas.

O primeiro sempre aposta na paixão, custe o que custar: “o mundo é grande. Todos podem viver nele”, “estavam se enganando um ao outro, e no fim, o sangue foi mais forte”, “é preciso seguir o caminho do sangue”, “melhor ser morto e sangrado que viver com sangue podre”, “[se forem mortos] já terão misturado os seus sangues, e serão dois cântaros vazios, dois riachos secos”. Quando o terceiro lenhador diz que a cara do Noivo é “marcada pela sina de sua raça”, o primeiro responde: “sua raça de mortos no meio da rua”, uma possível demonstração de simpatia por Leonardo.

O segundo faz ponderações alternadas, sem uma decisão clara. Primeiro começa apoiando os fugitivos: “deviam deixá-los em paz” e “é preciso seguir a inclinação; fizeram bem em fugir”. Depois pondera que “sangue [que] vê a luz é tragado pela terra”. Por fim,

começa a achar que não vão conseguir fugir: “É difícil. Há punhais e espingardas por dez léguas ao redor”.

O terceiro só pensa nas consequências da escolha: “logo vão encontrar [os fugitivos]”, “vão matá-los”, “estão atrás deles, e vão matá-los”, e “o noivo os encontrará, com lua ou sem lua. Eu o vi sair. Como uma estrela furiosa. A cara cor de cinza, marcada pela sina de sua raça” (113-114; III, I).

A apresentação rápida e alternada das opiniões cria uma imagem caótica, independente do perfil que o espectador tenha sobre como deve-se encarar o destino: o caos próprio de um mundo aleatório.

1.6 Fantasia, posição depressiva e trágico

Os conceitos de Klein que fundamentam este trabalho podem ser estranhos a um público mais amplo de profissionais da área de Letras, dada a rara utilização de sua teoria em críticas literárias (Jacobus v). Apesar disso, se aceitarmos sua teoria para o desenvolvimento da mente, o impacto na estética é inevitável e profundo.

A explicação psicanalítica de Freud e Klein, segundo Sebastian Gardner, é a de que o inconsciente possui um aspecto funcional e um aspecto formal, interligados numa “teoria do desenvolvimento da mente” (498). O aspecto funcional é de que “as representações mentais no inconsciente são formadas em resposta direta às fontes básicas de motivação da pessoa, e sem interesse na verdade.” Assim, em resposta aos conflitos, o fantasiar recria um mundo sem conflitos no inconsciente. Do ponto de vista formal, essas representações interagem sem serem “constrangidas pelas condições lógicas do pensamento discursivo” (497). Só que a mente humana não nasce pronta, e estes processos atuam desde o início consciente da vida. Assim, na vida adulta, a mente não é um programa que roda do zero, ela possui uma história: a história infantil. O “inconsciente é um repositório ativo de experiências infantis e o meio através do qual as forças instintivas entram na motivação” (498).

A fantasia, apesar de não ter compromisso com a verdade do mundo externo, cria “objetos internos” no mundo que Klein chamou de “mundo interior.” Para Gardner, “a teoria kleiniana identifica os objetos internos mais primitivos, os quais fornecem os modelos para aqueles da vida mais tarde, com corpos, ou parte de corpos como o seio da mãe, o qual o inconsciente representa como contendo o próprio seio” (499). Esse processo é, portanto, de base biológica. Os primeiros objetos bons são respostas ao que é percebido pelos sentidos e que suprem necessidades básicas, como a alimentação. E os primeiros objetos ruins são

respostas às necessidades que não foram supridas. Como se vê, essa teoria supõe, nesse estágio, uma ligação direta entre o mundo externo e o mundo interno, sem a existência de processos cognitivos mais complexos, como a interpretação.

Nos primeiros meses de vida, o bebê não reconhece a mãe de forma unificada, e sim dividida em objetos distintos. O seio, que atende as primeiras necessidades do bebê, é o objeto bom. Através da fantasia, o bebê sente o prazer, por exemplo, da presença do seio ausente. Em outros termos, o fantasiar recria na mente a materialidade no mundo. Ou usando os termos recorrentes deste trabalho, *a fantasia cria presenças em respostas a perdas*.

Na relação entre a fantasia e mundo externo, há ações com em finalidade; no exemplo citado, do bebê imaginando o seio ausente, há a finalidade de produzir prazer, ou pelo menos conforto (o que é, inclusive, umas das bases materiais do amor para Klein). Mas não podemos falar em sentido, nem em interpretação; não há uma essência no seio que o bebê alcance, o prazer é “estar com o seio” e todos os sentimentos relacionados, como satisfação e segurança. Assim, pensando em Gumbrecht, poderíamos dizer que *a presença existe antes do sentido* e que tem uma existência plena, independente de interpretação.

A posição depressiva para Klein é o momento em que ocorre o teste da realidade para o bebê, quando ele percebe que a mãe e ele são diferentes. E mais, é o momento em que o bebê percebe que o objeto bom é também o responsável por situações que lhe causam angústia. Também é o momento que o bebê percebe que tentou destruir o objeto bom e a consciência disso produz culpa. Para Klein, portanto, a ambivalência e a culpa estão presentes desde o início de nossa atividade mental.

E na posição depressiva o bebê pode criar objetos internos mais “verdadeiros”, ou seja, o bebê pode agora integrar os sentimentos ambivalentes em um único objeto. Cabe frisar que a posição depressiva é reativada em cada perda na vida adulta, pois como vimos, as representações mentais no inconsciente permanecem na mente adulta e servem de modelos para as experiências. Acredito que esse processo de integração de sentimentos ambivalentes é um processo semelhante à desconstrução de posições de Luna.⁴

Tendo esses conceitos kleinianos em mente, vou retomar as teorias literárias. Seguindo Cole, vemos a tragédia e os ritos funerários como formas que materializam presenças ausentes. A questão que fica é como essas formas se relacionam com os objetos criados em nosso fantasiar e que constituem o nosso mundo interno. O foco de Cole, derivado da própria origem da tragédia, é na morte. Aqui estamos encarando a morte como um tipo no

⁴ Processo de integração de sentimentos ambivalentes exemplarmente ilustrado na fala da Medeia de Sêneca: “foi um amor desditoso que se enfureceu” (44).

conjunto das perdas. Como Freud apontou em “Luto e melancolia”, a destruição de um ideal pode ter um efeito devastador em um indivíduo tanto quanto a morte de um ente querido pode ter para outro. A morte leva uma pessoa querida e com ela se vão partes de nós construídas nessa relação; relações que, idealmente, precisam ser desfeitas no trabalho de luto.

Seguindo Luna, vemos a tragédia como a racionalização do trágico. Produzir uma tragédia é uma *techné*, portanto, cada escolha que o tragediógrafo faz — através da ordem e da unidade — é para gerar temor-e-piedade e também para que o espectador aprenda com isso, um saber advindo do sofrimento, a catarse.

Conectando as teorias de Klein, Cole e Luna, temos que a tragédia coloca o espectador perante uma presença ausente e isso reativa a posição depressiva no espectador tendo a catarse como efeito. O espectador não sofre a perda de um objeto, mas fisgado pela tragédia, sente empatia, coloca-se no lugar da personagem e, consequentemente, *sente* medo de perder. A tragédia “mexe” com o mundo interior, lembra ao espectador, através do medo, o que ele *pode* perder (a arte sempre tratou do possível). O que o espectador perde é a força onipotente da fantasia; e, com isso, a ilusão de segurança. Assim, a possibilidade da perda reativa a posição depressiva. Concluindo, proponho a posição depressiva como ligação entre a tragédia e a catarse. Catarse como elaboração — fundado na dor da perda, no temor da destruição do eu — de novas significações — não necessariamente racionais — na fantasia. E nessa visão, tanto a tragédia quanto o drama moderno lidam com perdas, apesar das diferenças formais e temáticas.

1.7 A melancolia e o trágico no mundo interior

Um dos fundamentos da teoria psicanalítica de Freud e Klein é a existência de um desenvolvimento da mente. Desenvolvimento que começa no próprio início da vida, com processos mentais os mais simples possíveis em respostas às necessidades mais básicas. Nesse início, estamos em um estágio antes do pensamento lógico, antes, portanto, da linguagem. Um estágio no qual impera emoções simples, como a angústia. É difícil para a linguagem tratar da angústia, como vimos na fala da Mãe. Essas emoções mais básicas sempre estarão fora do alcance da linguagem e, como tal, serão apresentadas como escuras e emaranhadas.

Klein tratou mais diretamente da influência destes processos mentais mais simples e elaborou o conceito de fantasia: um nível da mente no qual tudo ocorre de acordo com os desejos do sujeito. Inicialmente, no bebê, a fantasia é o principal nível da mente; e na vida

adulta, apesar do surgimento do pensamento lógico e da linguagem, a fantasia continua tendo expressão no comportamento (Gardner, *Irrationality* 141).

Assim, é possível perceber a centralidade que objetos bons, prova da existência material de amor, tem na vida psíquica do indivíduo. Klein afirma que, “em última análise, a imagem dos pais amados é preservada na mente inconsciente como a mais importante de todas as posses, pois ela protege aquele que a guarda da dor da total desolação” (571).

O mundo da total desolação é um mundo onde imperam o ódio, a angústia, objetos perseguidores (na fantasia, se o sujeito odeia e quer destruir, porque os outros objetos não farão o mesmo?). Um mundo, portanto, onde não há ordem. Acredito que este estado de desolação é o equivalente na fantasia do ato consciente de encarar o mundo como trágico, o “mergulho no trágico com os olhos abertos” (Luna, *Arqueologia* 34, 60). Assim, aponto que, talvez, haja uma ligação entre o processo consciente de encarar o mundo trágico com os processos mentais na fantasia que lidam com objetos bons frágeis.

Como se pode deduzir, é insuportável viver permanentemente em tal estado. Assim, os sujeitos que não possuem sólidos objetos bons buscam o que eles não têm: ou usando os termos do pensamento lógico, buscam um ideal. Acredito que os melancólicos são pessoas que integram este grupo. Nesse sentido, os melancólicos não são pessoas que possuem episódios isolados de depressão ou não realizaram o luto. Os melancólicos possuem um desenvolvimento diferente por diferenças em como viveram seus primeiros anos de vida e como isso influenciou o desenvolvimento de suas mentes. Como Roudinesco e Plon sintetizaram, isso explica a presença do “‘temperamento melancólico’ nos grandes místicos, sempre ameaçados de se afastar de Deus, nos revolucionários, sempre à procura de um ideal que se esquia, e em alguns criadores, sempre em busca de uma auto-superação” (507).

Com certa liberdade, podemos chamar um mundo interior desolado de um mundo interior trágico; e que a busca de um ideal também é a busca por uma ordem no mundo. Assim, acredito que um mundo interior trágico busca criar ordens ideais para mundo externo e que, talvez, algumas expressões artísticas sejam uma expressão disso.

2 Graciliano Ramos e Paulo Honório: (auto)biografia e técnica

Este capítulo possui uma divisão metodológica clara. Na seção 2.1, haverá um enfoque no romance *S. Bernardo* enquanto obra ficcional, suspendendo, momentaneamente o seu local de produção. Na seção 2.2, ocorrerá o contrário. O foco será no autor, Graciliano, tanto pelas suas palavras, especialmente *Infância*, quanto pelas palavras de outros, especificamente a biografia escrita pela sua filha Clara Ramos e pelo seu filho Ricardo Ramos. Espero que pela soma das duas seções, eu possa na seção 2.3 dar um exemplo do papel da técnica na criação.

2.1 *S. Bernardo* como autobiografia melancólica⁵

Davi Arrigucci Jr, em uma palestra sobre o ponto de vista na literatura para um público de psicanalistas, aponta para a importância da *escolha* do tipo de narrador, ângulo e voz por parte do autor e as consequências que essa escolha acarreta no texto, pois "a coerência interna da narrativa, (...) pressupõe detalhes muito contundentes, delicados e difíceis de lidar." Isso ocorre porque "a técnica está articulada com a visão de mundo", com a "temática" (21, 20).

As correntes literárias "textualistas" normalmente partem da análise da técnica para interpretar; poderíamos chamar, talvez, de uma escolha empirista. Partem do objeto — o texto — e através da interpretação chegam a uma visão de mundo. Seguindo esse método, defendi em outro texto que Paulo Honório, narrador de *S. Bernardo*, é um narrador melancólico (Oliveira 2016).

Agora, se podemos compreender uma visão de mundo a partir da escolha da técnica, acredito que seja válido o caminho inverso: quais limitações na técnica uma visão de mundo acarreta? Ou seja, partindo da teoria psicanalítica do sujeito melancólico, pergunto como seria uma autobiografia deste sujeito e comparo estas conclusões com um texto que já considero que foi escrito por um, nesse caso, Paulo Honório. Nesse sentido, até a escolha do gênero "autobiografia" é passível de análise e, inclusive, em que medida pode-se falar de "escolha" por parte deste sujeito melancólico.

Essa pergunta já impõe, preliminarmente, a necessidade de algumas definições que abordarei na seção seguinte: *S. Bernardo* pode ser realmente considerado uma autobiografia?

⁵ Esta seção foi iniciada a partir da disciplina "Discursos e Identidades", ministrada pelo professor Gerson Rodrigues de Albuquerque no PPGL-UFAC.

O que está em discussão: autor ou narrador? O romance está inserido numa tradição que relaciona biografia e melancolia?

2.1.1 Da biografia para a autobiografia ficcional

Michael Benton é taxativo ao afirmar que "a biografia não pode ser conceitualizada nos termos da historiografia nem da teoria literária" (2). Mas, apesar de ser contra a *theory*, afirma que é possível, a partir dos textos produzidos, teorizar a prática da biografia (4). A partir desta indefinição do que seria uma biografia, passo para uma definição mais restrita e mais próxima do nosso objeto: a de biografia literária.

Segundo Jane Darcy, em *Melancholy and Literary Biography, 1640-1816*, a biografia literária é um "gênero que emerge no século XVII da tradição da biografia histórica e das vidas exemplares" (1). A força desse gênero é impulsionada pelo fato de que "nós somos atraídos pela personalidade do escritor ou da escritora por causa de sua voz singular. Nós acreditamos que *conhecemos* o escritor em um nível profundo. Uma biografia de escritor promete revelar mais do que apenas oferecer prazer" (212).

Jane Darcy mostra como a melancolia é inseparável dessa ascensão da biografia literária, particularmente no seu papel de trazer a vida interior do escritor para o centro do debate. E, mais importante, mostra as mudanças na recepção da melancolia: de algo sofrido e vergonhoso no séc. XVIII à exaltação no Romantismo. Devido a esse movimento artístico, a melancolia ficou fortemente ligada à criatividade (o que o conceito de sublimação, inclusive, corrobora). Paul Ricœur, por exemplo, em *A memória, a História, o Esquecimento*, faz a conexão do gênio romântico com a *mania* de Platão, "o furor na tradução de Cícero", sintetizando essa ideia na seguinte frase: "O melancólico é excepcional" (88).

O resgate da primeira recepção da melancolia nos séculos XVII-XVIII por Darcy é crucial para relembrarmos todo o sofrimento presente na vida do melancólico. Sofrimento presente, por exemplo, na vida de Lima Barreto e que ajuda a entender a pálida recepção de seus textos autobiográficos, *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*. Lemos em *Cemitério dos vivos*: "O meu sofrimento era mais profundo, mais íntimo, mais meu. O que havia no fundo dele, eu não podia dizer, a sua essência era meu segredo" (143). Sofrimento incomunicável e incomprensível, inclusive, para o escritor.⁶ Do ponto de vista da recepção, essa abordagem pessimista do sofrimento não é exatamente uma fórmula de sucesso editorial,

⁶ Temos a mesma imagem de um sofrimento inapreensível e localizado em local desconhecido na fala da Mãe de *Bodas de Sangue* sobre a "a raiz obscura do grito".

principalmente, depois do modelo de Byron do poeta como celebridade e que ainda é tão presente (Darcy 206).

Além do sofrimento, comum a Lima Barreto e Paulo Honório, é intrigante como os dois narradores consideram a percepção de que eles não *compreenderam* suas companheiras como sendo os seus maiores fracassos. De Barreto: "pois — raciocinava eu — quem teve um ente humano a seu lado, com ele viveu na mais total intimidade em que dous entes humanos podem viver, não o comprehendeu, não pode absolutamente comprehender mais cousa alguma." (145). De Paulo Honório: "se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?" (*S. Bernardo* 117, XIX). Retornaremos a essa busca da compreensão do outro na próxima seção.

Antes, é necessário discutir a questão da autoria nesses textos: quem está falando? *Diário do hospício* é escrito durante a segunda internação de Lima Barreto; já *O cemitério dos vivos* é uma versão romanceada desta experiência. Os editores desses textos afirmam que "entre a segunda metade do *Diário do hospício* e *O Cemitério dos vivos* não há uma linha divisória definida" (14). Essa indefinição fica nítida com os nomes dos protagonistas. Em um dado momento, o nome do narrador do diário é o nome do protagonista do romance na primeira versão; já nos manuscritos do romance, o nome do autor é o nome do protagonista; nome devidamente riscado como mostra um fac-símile. Repito a pergunta: quem fala nestes textos?

Questão semelhante é discutida sobre os três primeiros romances de Graciliano, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, todos com protagonistas em primeira pessoa envoltos com a escrita. Desde as resenhas de Antonio Cândido em 1945 e a publicação de *Ficção e Confissão* até um texto recente de Sérgio Miceli, a relação de Graciliano com seus protagonistas é investigada. Uma formulação bem elaborada desta relação entre autor e obra é a de ficção autobiográfica de Wander Melo de Miranda.

Essas questões nos levam para o debate atual sobre a autoficção. Eurídice Figueiredo, em *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, faz um amplo e profundo percurso dos gêneros que atravessam esse campo de discussão: ficção biográfica de escritor, memórias, romance autobiográfico ou romance pessoal, o diário como procedimento literário, etc. Entre a defesa do "retorno do autor" e a sua crítica, incluindo a defesa da indiferença, vejo uma tensão, uma disputa sobre concepções de literatura. E, de certa forma, todos estão certos.

Recuando o debate sobre o que é literatura, acredito que a definição mais funcional seja a de David Damrosch em *What is world literature?*: "literatura pode ser melhor definida

pragmaticamente como quaisquer textos que uma dada comunidade de leitores *toma* como literatura." (14). A seguinte passagem apresenta uma rápida comparação:

Na tradição ocidental desde Platão e Aristóteles, literatura é algo que um poeta ou escritor compõe — uma presunção construída sobre os nossos termos "poesia" (do grego *poieses*, "fazendo") e "ficção" (do latim *facere*, "fazer") . . . Em contraste, várias culturas têm visto a literatura como profundamente cravada na realidade, nem acima nem abaixo do mundo físico e moral de sua própria audiência. Escritores não são vistos como se estivessem compondo coisas, mas observando e refletindo sobre o que eles veem ao redor deles. (14)

O recurso a um texto teórico da *world literature* tem o objetivo de sairmos, momentaneamente, da tradição ocidental — e no debate teórico sobre a autoficção restrito ao ocidente de língua francesa, inglesa, alemã — para percebermos que todo este debate está restrito a *nossa* tradição e é nela que temos que perceber a fundamentação histórica tanto da defesa como da crítica da autoficção.

É certo que a crítica à autoficção é conservadora, pois busca manter a poética do *gênio* criador romântico e que a base histórica dessa poética é o indivíduo burguês. Mas essa base também possibilita uma tentativa de interpretação "mais" objetiva do mundo exterior. É a mesma base que permite as narrações realistas, uma tentativa, no final das contas, de entender o outro (mesmo que isso implique uma absorção acrítica dos conceitos científicos, como em alguns momentos do naturalismo).

Por outro lado, a autoficção dá nome a um movimento poético de autores que estavam "marginais" em relação a um centro; movimento, inclusive, que continua a tendência de afirmação do indivíduo na modernidade. Se podemos falar do outro, por que não falar de si? Ou falar do outro do meu local?

Enfim, no atual momento da nossa tradição, todas estas escolhas autorais têm funcionalidade estética e contribuem para a diversidade das formas literárias. Afinal de contas, elas também nascem e morrem. De certa forma, estamos numa arena, assistindo ao desenrolar de uma disputa poética. Podemos até torcer, mas sem esquecer que é uma disputa sem vencedores. E com essa relativização podemos contextualizar as escolhas dos autores.

Considerando que Lima Barreto viveu no início do séc. XX; que tentava conseguir um reconhecimento profissional como escritor; que usava como matéria bruta momentos dolorosos de sua vida íntima; é fácil entender o motivo do nome riscado nos manuscritos de *Cemitério dos vivos*. Se ele mantivesse o seu nome, a sua obra passaria imediatamente pelo funil ficção/não-ficção e cairia — como ainda é feito — na seção de não-ficção, onde nunca receberia a devida crítica. Aqui, o conceito de literariedade caminha numa linha tênue. Isso

explica, possivelmente, como parte dos defensores da autoficção buscam argumentos na forma; por exemplo, a defesa de que numa autoficção o nome do autor deve coincidir com o do protagonista. Bem mais funcional é um critério subjetivo, centrado no sujeito, como a da *intencionalidade*, em que o que está em discussão é a presença ou não da intenção (Figueiredo 62, 65).

Em Graciliano, temos o outro lado da moeda. Eurídice Figueiredo, comentando sobre o gênero memória e após citar os romances *Memórias de um sargento de milícias*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, afirma que "essa tradição desviou o uso do vocábulo [memória] para nomear um estilo de romance no qual as memórias narradas são do personagem e não do autor" (51). A partir disso, pergunto o porquê de *S. Bernardo* não se chamar, por exemplo, *Memórias do Coronel Paulo Honório*. Acredito que uma resposta esteja na singular relação entre memória e melancolia, que veremos na próxima seção.

O fato é que esse movimento poético dos escritores e o respectivo debate crítico sobre a autoficção destacaram o autor. Aproveitando o momento, faço o inverso: o apagamento dele. A consequência é analisar *S. Bernardo* como uma autobiografia de Paulo Honório, suspendendo, momentaneamente, a autoria de Graciliano Ramos. Dito de outra forma, quero analisar a ficcionalização do processo criativo de Paulo Honório por Graciliano Ramos, tratando *S. Bernardo* como uma autobiografia ficcional, com destaque para as consequências na técnica narrativa.

2.1.2 Características de uma autobiografia melancólica

Em "Luto e melancolia", Freud aponta que a "diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição," (128) é o traço intrigante que distingue a melancolia do luto e que serve de ponto de partida para a compreensão da melancolia. Em síntese, "no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu" (130). Assim, Freud aponta para a existência de duas "arenas" distintas e nas quais atuam separadamente o luto e a melancolia. A perda no luto é externa ao sujeito, apesar deste sofrer as consequências pelas ligações estabelecidas com o objeto perdido, e que tais ligações precisam ser desfeitas pelo trabalho do luto. Já na melancolia, a autorrecriminação aponta a existência de uma perda no próprio sujeito. Continua Freud: "De maneira que temos a chave para o quadro clínico, ao perceber as

recriminações a si mesmo como recriminações a um objeto amoroso, que deste se voltaram para o próprio Eu" (132-133).

A conclusão de que objetos mentais poderiam ter ações próprias e, inclusive, conflitantes entre si, levou a teoria psicanalítica a outro patamar. Thomas H. Ogden, em "A new reading of the origins of object relations theory", defende que em "Luto e Melancolia" Freud percebeu "nada menos do uma nova forma de subjetividade humana" (123) e, como o título aponta, que esse é o texto seminal da teoria das relações objetais.⁷

Usando outros termos, com o apoio do desenvolvimento posterior a Freud da teoria das relações objetais, Ogden apresenta dessa forma as ideias subjacentes em "Luto e Melancolia":

O "abandono" melancólico do objeto (em oposição à perda do objeto pelo enlutado) envolve um evento psicológico paradoxal: o objeto abandonado, para o melancólico, é preservado na forma de uma identificação com ele.... A experiência dolorosa da perda entra em curto-círcuito pela identificação melancólica com o objeto, negando, portanto, a separatividade [*separateness*] do objeto: o objeto sou eu e eu sou o objeto. Não há perda; um objeto externo (o objeto abandonado) é onipotentemente substituído por um interno (o ego-identificado-com-o-objeto).

Então, em resposta à dor da perda, o ego é dividido duas vezes formando uma relação objetal interna na qual uma parte cindida do ego (a agência crítica [*the critical agency*]) raivosamente (com ultraje) age sobre a outra parte cindida do ego (o ego-identificado-com-o-objeto).... O mundo interno do melancólico é poderosamente moldado pelo desejo [*wish*] de manter cativo o objeto na forma de um substituto imaginário dele — o ego-identificado-com-o-objeto. Nesse sentido, a internalização do objeto torna [*renders*] o objeto eternamente cativo ao melancólico ao mesmo tempo que torna o melancólico infinitamente cativo ao objeto. (130-131).

E, mais a frente, conclui:

Aqui está, para Freud, a chave do problema teórico — a "contradição" — imposta pela melancolia: a melancolia é uma doença do narcisismo. Uma necessária "precondição" para a melancolia é um distúrbio no desenvolvimento narcísico inicial. O paciente melancólico nas suas fases da infância [*infancy and childhood*] foi incapaz de mover-se com sucesso do objeto de amor narcísico [*narcissistic object love*] para objeto de amor maduro envolvendo uma pessoa que é vivenciada como separada de si mesma. Consequentemente, diante da perda ou do desapontamento do objeto, o melancólico é incapaz de luto — isto é, incapaz de enfrentar o impacto total da realidade da perda do objeto e, com o tempo, mover-se para [*to enter into*] o objeto de amor maduro com outra pessoa. O melancólico não tem a capacidade de se separar do objeto perdido e, ao contrário, evita a dor da perda pela regressão do parentesco [*relatedness*] do objeto narcísico para a identificação narcísica. (134).

⁷ Acrescento que também pode servir de base para teoria da fantasia de Melanie Klein. Não é à toa que Klein chama a posição depressiva de "uma melancolia em *statu nascendi*" (*Amor* 388).

Neste capítulo, o foco é nas consequências da melancolia na escrita. O processo de internalização do objeto e identificação narcísica serão aprofundados na seção 3.6.

Continuando, temos, novamente, que a autorrecriminação foi o gatilho para para compreender a melancolia. A partir da autorrecriminação, Freud percebeu e teorizou que a mente não é una e que possui um desenvolvimento. Se não é una e possui uma história, distúrbios nos estágios iniciais desse desenvolvimento terão consequências estruturais. Em outros termos, esse indivíduo terá uma relação com o mundo externo determinada pelo seu desenvolvimento.

Não temos muitas informações sobre o desenvolvimento infantil de Paulo Honório. A sua origem familiar é nebulosa: "Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivo para não desejar ser conhecidos." Assim, orgulhosamente, Paulo Honório considera-se "o iniciador de uma família", considerando-se um marco zero, sem a necessidade de uma história (15, 16, III).

Mas, como sempre no romance, Paulo Honório não consegue manipular todas as informações e conseguimos entrever omissões nas suas falas. Ele teve uma história, apesar da aparente insignificância ao resumir dezoito anos de vida em um parágrafo: "Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces" (16, III). Aí está a precária cena familiar de Paulo Honório. Além disso, é interessante notar que em diálogo com Margarida, Paulo Honório a chama de "Mãe Margarida" (65, X).

Claro que tais ausências e precariedades não são suficientes para defender que Paulo Honório seja um melancólico. Por enquanto, espero apenas que sejam tratadas como indícios que vão se acumulando ao longo do romance. Por exemplo, também não temos a história familiar de Madalena; apenas sabemos que foi criada pela Tia, a qual ela chama de Dona Glória. E o próprio filho de Paulo Honório e Madalena possui mais contato com Casimiro Lopes do que com os próprios pais, antes e depois do suicídio de Madalena. É claro que não pretendo atuar como acusador de nenhum personagem; no caso de Madalena, por exemplo, é patente os sinais de uma depressão pós-parto e, como se sabe, como a frágil situação da mãe no puerpério afeta diretamente a saúde mental do bebê. Espero apenas estar concentrando elementos do romance, sem juízo de valor, pelo menos não consciente.

A síntese perfeita da maternidade e da paternidade existentes no mundo do romance está presente nas únicas linhas poéticas da obra, em uma cantiga cantada por Casimiro Lopes para o filho do patrão:

*Eu nasci de sete meses,
Fui criado sem mamar.
Bebi leite de cem vacas
Na porteira do curral.* (161, XXV)

O rebento nasceu fora do tempo adequado, não teve uma relação mais individual com a mãe, foi alimentado por tantos que a individuação do cuidador não foi possível, cresceu no limiar entre os homens e os animais. *S. Bernardo* é povoado de homens e mulheres sem pai e mãe e de pais e mães que perderam seus filhos.

A precária relação de Paulo Honório com o seu filho é sua derradeira autorrecriminação: "Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!" (221, XXXVI). Mas, com certeza, não é a única. Os capítulos reflexivos, II, XIX e XXXVI — início, meio e fim da obra — são, na prática, coleções de autorrecriminações. Os outros, mais narrativos, mostram a força da ação de Paulo Honório, uma ação sem tempo para dúvidas, pura autoconfiança. Selecionei alguns trechos dos capítulos citados para que a condensação das citações mostre a regularidade de autopercepção negativa do narrador.

Segundo Paulo Honório, ele não tem capacidade mental para compreender e realizar tarefas complexas, não comprehende bem a linguagem e não consegue comunicar pensamentos e emoções: "Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis"; "Não estou acostumando a pensar"; "Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isso brincando" (12, 13, 13, II). "As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela [Madalena] tinham alguma coisa que não consigo exprimir"; "A palestra de Seu Ribeiro e d. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem. É preciso admitir que estão conversando sem palavras"; "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" (117, 118, 120, 120, XIX). "Devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha . . . e não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba" (218, XXXVI).

Além da mente, Paulo Honório também condena o seu corpo como disforme e incapaz: "hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e dos olhos me descontentam"; "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" (219, 221, XXXVI).

Ao fazer o balanço de sua vida, ele é extramente duro: "Digo em voz baixa: — Estraguei minha vida, estraguei-a estupidamente. / A agitação diminui. — Estraguei a minha

"vida estupidamente" (220, XXXVI). Este trecho é o mais longo em que ele faz uma retrospectiva:

O que estou é velho. Cinqüenta anos pelo S. Pedro. Cinqüenta anos perdidos, cinqüenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.

Cinqüenta 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 para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (216, XXXVI).

Por fim, e mais importante, em algumas autorrecriminações, Paulo Honório culpa a profissão por quem ele é. Nesses casos, é possível ver que ainda há um desvio na direção da autorrecriminação, um desvio próprio da melancolia. O sujeito, mesmo apontando para si, culpa outra coisa. A realidade é dura demais; ou usando uma metáfora bíblica, o véu não pode ser levantado: "A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste" (117, XIX); "Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou" (221, XXXVI).⁸

Assim, como primeira característica, sugiro que a *autobiografia melancólica é uma forma literária da autorrecriminação*.

Em contraste, a elegia, ou um canto ou poema fúnebre de forma geral, é uma forma literária de desligamento: o trabalho do luto. Os quatro sonetos não nomeados de Augusto dos Anjos, Sonetos I, II, III e IV, dedicados ao filho natimorto e ao pai morto são exemplos deste trabalho. Podemos acompanhar, inclusive, o desenvolvimento deste trabalho em suas diferentes etapas na série de três sonetos dedicados ao pai. Por fim, cabe registrar que é possível o aparecimento de recriminações ao morto ou autorrecriminações do enlutado pelo surgimento abrupto da ambivalência; entretanto, elas não chegam a impedir o trabalho do luto. Retornaremos ao trabalho do luto no final desta seção.

⁸ Sugiro, talvez, que essa desconfiança tenha origem nos objetos persecutórios da posição esquizo-paranóide da teoria kleiniana, persistente pela falta do processo de integração da posição depressiva. Assim, o melancólico nem seria um indivíduo que permaneceu na posição esquizo-paranóide, nem que se desenvolveu majoritariamente para a posição depressiva, o que resultaria propriamente na capacidade de realizar o trabalho do luto. O melancólico está no limiar desta passagem (Gardner, *Irrationality* 146), tendo algumas características das duas posições. Invertendo a definição de Klein, sugiro que, talvez, possamos olhar a melancolia como uma posição depressiva permanentemente em *statu nascendi*.

Este contraste entre duas formas, uma autobiografia melancólica e uma elegia fúnebre, por exemplo, prepara o caminho para uma segunda característica, especificamente sobre a circulação do texto. *A autobiografia melancólica é uma forma literária do espaço privado* e, portanto, adequada a expressão melancólica. É interessante notar como essa característica encaixa bem com a forma do romance — uma forma que ascendeu junto com a ascensão do indivíduo moderno. E, na mesma linha, essa característica também contribui para entender o surgimento das biografias literárias de escritores melancólicos na Inglaterra do século XVII, pois esse foi o local e o tempo da ascensão da burguesia.

Temos o contrário no caso dos cantos fúnebres, por exemplo. Darien Leader descreve bem a dimensão pública do luto, particularmente, a capacidade da arte de servir como ponte entre as experiências pessoais, possibilitando o que ele chamou de "diálogo entre lutos" (84):

O luto público existe para permitir que o privado se expresse. A lamentação pelos heróis há muito falecidos, que possuía um lugar tão preciso na cultura helenística, tinha a função de fornecer um espaço para o lamento das perdas individuais e privadas. . . . é precisamente a estrutura pública que permite que as pessoas articulem seus próprios lutos com outras perdas não relacionadas. (82).

Acredito que Paul Ricœur é mais feliz quando a usa a ideia de cruzamento, ao afirmar que "os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública" (92). E Ricœur vai mais longe, mostrando que esta expressão pública faz parte de uma memória e experiências coletivas:

É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas "perdas" que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. (92)

Esse amplo aspecto público e coletivo do luto não está eliminado das formas literárias mais individuais, como o romance. Um triste exemplo dessa influência foi o caso de um jovem rapaz que se suicidou após a leitura de *Angústia*, fato que consternou Graciliano, como conta seu filho Ricardo Ramos. Entretanto, acredito que a experiência melancólica possui mais facilidade de ser transmitida por uma forma como o romance: da experiência privada do narrador para a experiência privada do leitor.

Retornando à forma literária, e considerando os elementos da comunicação e as duas características apontadas da autobiografia melancólica, temos que neste subgênero o

melancólico fala e fala sobre si: ele é o emissor e o assunto. E se pensarmos no melancólico leitor da obra nunca publicada, ele também é o receptor, como é o provável caso de Paulo Honório: "Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro" (11, II).

Após essas considerações sobre as suas primeiras características da autobiografia melancólica, retorno a Paul Ricœur para apresentar alguns conceitos seus necessários para a definição da terceira característica. Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento*, especificamente no capítulo "A memória exercitada: usos e abusos", faz uma leitura aprofundada do luto e da melancolia. E, para chegar a essa diferença, ele começa analisando um pequeno texto de Freud de 1914, traduzido na edição da Companhia das Letras como "Recordar, repetir e elaborar" (*Observações* 146-158):

Detenhamo-nos, por enquanto, nesse duplo manejo das resistências pelo paciente e seu analista, ao qual Freud dá o nome de *Durcharbeiten*, de *working through*, como foi traduzido em inglês, de "perlaboration", como foi traduzido em francês, ou de "remanejamento", como eu preferiria dizer. A palavra importante, aqui, é trabalho — ou, antes, "trabalhar" — que enfatiza não somente o caráter dinâmico do processo inteiro, mas a colaboração do analisando nesse trabalho. É em relação com essa noção de trabalho, enunciada em sua forma verbal, que se torna possível falar da própria lembrança, assim liberada, como de um trabalho, o "trabalho de rememoração" (*Erinnerungsarbeit*). Assim, trabalho é a palavra repetida várias vezes, e simetricamente oposta à compulsão: trabalho de rememoração contra compulsão de repetição, assim se poderia resumir o tema desse precioso pequeno ensaio. (85-86).

A partir deste texto de Freud sobre a técnica psicanalítica, Ricœur encontra uma base para categorizar atos distintos que se relacionam com a memória. Ricœur chama a atenção para a conceituação de trabalho de Freud, o que nos permite enxergar ações com capacidade para criar — como o trabalho de rememoração — em contraste com ações que não possuem capacidade para criar — como a compulsão de repetição. Essa distinção já está presente no texto de Freud, ocupando um papel crucial na formação dos sintomas, por exemplo. A vantagem da ênfase de Ricœur é que ela nos permite enxergar ações já conhecidas, como lembrança e luto, como trabalhos — o trabalho da lembrança e o trabalho do luto:

O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, "quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido" [Freud *Luto*]. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho da lembrança. . . . Pode-se sugerir que é enquanto trabalho da lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da

lembança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto. (86).

Destacando a existência de um trabalho de lembrança, Ricœur pode mostrar como o luto se relaciona com a memória, sem confundir-se com a ação de lembrar o objeto perdido. O trabalho do luto pressupõe o trabalho da lembrança, mas são atos diferentes. E como são trabalhos, é possível falar em custos e benefícios. Assim, fica em evidência que tanto o trabalho da lembrança quanto o trabalho do luto envolvem a produção de materiais novos a partir de materiais pré-existentes, sendo essa a própria definição econômica de trabalho. No caso do luto, isto é, inclusive, a questão central. Se o enlutado não consegue reviver as experiências com o objeto perdido e liberar a libido para novas relações, não houve sucesso no trabalho do luto. A partir desse aspecto produtivo, Ricœur pode estabelecer uma relação de oposição entre o trabalho do luto e da rememoração de um lado e compulsão e "trabalho de melancolia" do outro:

E a primeira questão que o analista se coloca é a de saber por que, em certos doentes, vemos surgir, “em seguida a circunstâncias idênticas, *no lugar do luto, a melancolia*” [Freud *Luto*] [grifo de Ricœur]. A expressão “no lugar de...” assinala de saída o parentesco, do ponto de vista da estratégia da argumentação, entre os dois ensaios [*Recordar* vs *Luto*] que estamos confrontando: no lugar da lembrança, a passagem ao ato — no lugar do luto, a melancolia. Trata-se, portanto, de certo modo, da oposição entre luto e melancolia, da bifurcação, no nível “econômico”, entre investimentos afetivos diferentes e, nesse sentido, de uma bifurcação entre duas modalidades de trabalho. (86).

Acompanho Ricœur na relação de oposição que ele estabelece entre lembrança/luto e compulsão/melancolia, mas prefiro não enxergar a melancolia como trabalho, e sim como compulsão. O critério para esta conclusão é a capacidade de criar, desenvolver, mudar. Como compulsão, a melancolia está fadada a repetição. Não vejo na melancolia uma dinâmica que justifique chamá-la de trabalho.

Com este pequeno detalhe de nomeação, proponho uma terceira característica, a de que a *autobiografia melancólica* não é produto de um trabalho de rememoração, ela é produto de uma compulsão de repetição. E essa narrativa, que é em si resultado de uma compulsão, é a narrativa de um conjunto de atos compulsivos.

Paulo Honório é obrigado a escrever, apesar de não entender o porquê: "Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever" (117, XIX). A ausência de mudança própria de um ato compulsivo é sentida corporalmente como uma imobilidade: "Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me" (120, XIX). E, o mais importante, por ser um ato compulsivo, não há

capacidade de mudança: "Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige" (220, XXXVI).

Portanto, apesar do narrador desta autobiografia falar de si, rondar as origens dos seus problemas, relatar suas memórias, não há um trabalho de lembrança. O narrador termina sua obra do mesmo modo que começou. E essa é a diferença entre o trabalho do enlutado em relação ao trabalho de um melancólico, pois se o trabalho do luto foi realizado com sucesso, o enlutado está agora em condições de estabelecer novas relações, enquanto o melancólico está preso na compulsão.⁹

Esta limitação dos melancólicos levanta a questão de se algum sujeito não melancólico poderia falar sobre a condição deles. Acredito que um indivíduo nunca conseguiria conhecer o mundo interior de um melancólico a não ser que este informe pela sua fala. Assim, como quarta característica, sugiro que devido a “falha” constituinte, só é possível falar poeticamente da dinâmica interna da melancolia em primeira pessoa. Para esta afirmação não ser tautológica — afinal toda autobiografia é escrita em primeira pessoa — retomo a questão colocada no final da seção 2.1, sobre se há uma escolha do gênero textual por parte do melancólico. Com essa afirmação quero sugerir que somente um narrador melancólico pode escrever uma autobiografia melancólica, pois somente estes sujeitos possuem essa vivência. Agora, no sentido inverso, a limitação não existe mais, pois acredito que um sujeito melancólico — com limitações na capacidade de rememoração — pode escrever sobre vivências de sujeitos não melancólicos. E isso acontece por que o melancólico vive no limiar entre prender e perder os objetos amados, vivenciando as duas possibilidades sem êxito completo em nenhuma, como Ogden descreveu.

Retornarei a esse ponto, especificamente sobre a capacidade criativa dos melancólicos, na seção 2.3.

⁹ Em termos clínicos, e sobre o caso do Homens dos ratos, assim Gardner fala sobre a possibilidade de mudança entre as posições klenianas: "A tarefa central para o Homem dos ratos, que ainda é dominado pelas formas de representação esquizo-paranóides, é sustentar (*to work through*) a posição depressiva: combinar as representações boas e ruins de sua figura parental; e reconhecer (*appreciate*) que o objeto bom é o mesmo objeto ruim que foi atacado, e que este objeto sobreviveu ao ataque" (*Irrationality* 146).

2.2 Autobiografias e biografias de Graciliano Ramos



FIGURA 1 – Foto tirada na prisão em 1936, ano que faz parte do período da escrita dos romances, 1928-1938.

Fonte: Caetano 48.

Nesta seção, o foco é Graciliano Ramos, o autor em si. Diferentemente da seção anterior que focou em Paulo Honório como narrador, aqui investigo qual é a relação entre o autor e a sua obra, sem tentar cair em um biografismo raso. Na verdade, a busca é a de saber qual elemento pode impedir o crítico de cair neste tipo de biografismo. E neste capítulo, o destaque será dado na relação entre a melancolia e a escrita, seguindo o caminho das seções anteriores. As motivações externas para os personagens ou para seus nomes serão investigadas no capítulo seguinte.

O primeiro passo é lembrar o caminho que Graciliano Ramos percorreu nos seus escritos autobiográficos. É claro que o "tom" autobiográfico está no conjunto da obra de Graciliano, desde os "Relatórios ao Governador de Alagoas" (*Viventes*) até "Pequena História da República" (*Alexandre*). Entretanto, algumas obras se destacam. O primeiro destes textos é

Infância, cuja produção ele terminou em vida e publicou de forma organizada. Uma coletânea de contos muito bem estruturada que cobre desde as primeiras lembranças do autor até a sua primeira relação sexual, fato que encerra a infância e a obra. O segundo texto é *Memórias do Cárcere*, obra mais específica, que cobre o período da prisão de Graciliano. Apesar de cobrir um período menor, neste texto, Graciliano analisa com profundidade a sociedade, como, por exemplo, na belíssima análise do direito no Brasil e do advogado Nunes Leite (cap. 13). Assim, *Memórias*, a obra de maior extensão de Graciliano, cobre inúmeros temas que só são abordados obliquamente na ficção. Por fim, *Viagem* narra a viagem do autor para a União Soviética. Neste pequeno livro, não temos a profundidade das análises de *Memórias* nem a intimidade de *Infância*. Realmente é o livro mais específico deste grupo, tanto no período cronológico quanto no escopo dos temas.

Assim, a partir das características destes três livros, acredito que é o caminho mais fácil para encontrar uma ponte entre os textos ficcionais e os autobiográficos seja a partir de *Infância*, como já foi feito várias vezes.

Já no grupo das biografias, o livro *O Velho Graça: uma Biografia de Graciliano*, de Dênis de Moraes, pelo escopo completo e pela pesquisa ampla do autor, é a biografia de referência do escritor. *Graciliano Ramos: uma Biografia Ilustrada*, de Selma Caetano, traz materiais iconográficos que complementam a obra de Moraes. Duas outras biografias são mais específicas, *Graciliano Ramos em Palmeira dos Índios*, de Valdemar de Souza Lima e *Graciliano era assim*, de Ivan Barros. Por último, dois livros biográficos ganham força pela intimidade com que são narrados, pois foram escritos por filhos de Graciliano: *Graciliano: retrato fragmentado*, de Ricardo Ramos e *Mestre Graciliano: Confirmação humana de uma obra*, de Clara Ramos.

Como estamos focados na aproximação entre melancolia e escrita, pode ser produtivo que esta ponte seja no campo do que poderia se chamar técnica ou estilo. Assim, uma possibilidade de aproximação é pela relação da escrita com audição, algo semelhante a "escrita de ouvido" de Marília Librandi Rocha.

Em *Infância*, especialmente no capítulo "Cegueira", descobrimos que uma infecção nos olhos deixava o menino Graciliano "cego" durante semanas e que ele "na escuridão perceb[eu] o valor enorme das palavras" (Inf 141):

Mas os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido. Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas: para bem dizer tinha forma, feições, e era-me possível saber de longe se estavam zangados ou satisfeitos. D. Conceição rezava o bendito na casa próxima: certamente calejava o espírito e os joelhos, adorando as litografias do oratório. Pedras de

gamão estalavam à distância, dados chocalhavam, os parceiros gritavam números, excitados ou deprimidos. Ao ramerrão externo associava-se o caseiro: pedaços de conversas, lamúrias de criança, o chiar da água a ferver na chaleira, o crepituar das labaredas, a vibração do abano, o cochicho dos moleques. Os meus ouvidos aguçavam-se reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas — e isto encurtava ou alongava o tempo. (Inf 142).

A mesma prática de construir uma imagem sonora do cotidiano é feita por Paulo Honório: "Distingo no ramerrão da fazenda as mais insignificantes minudências. Maria das Dores, na cozinha, dá lições ao papagaio. Tubarão rosna acolá no jardim. O gado muge no estábulo" (SB, 120, XIX). Mas, enquanto o menino Graciliano conseguia identificar pessoas, até personalidades distintas, como no caso do vizinho Chico Brabo, Paulo Honório não possuía a mesma habilidade, sempre ouvindo indistintos passos e sem compreender palavras.

Em *Infância*, "a igreja, de torre fina, [era] povoada de corujas" (Inf 49). Em *S. Bernardo*, os pios das corujas da torre da igreja estão entrelaçados com a escrita do romance. É um pio de uma coruja que traz a primeira referência a Madalena no final do primeiro capítulo; que inicia a "composição" no segundo, fato relembrado no início do último capítulo; que faz com que Paulo Honório passa a noite na igreja, a noite em que Madalena se suicida; e, mesmo já mortas, o pio das corujas continuam assombrando Paulo Honório, como se vê no capítulo XIX: "Talvez seja o mesmo pio daquele tempo".

Em *Infância*, "os sapos só se explicavam de noite: durante o dia as vozes deles misturavam-se a outros rumores" (Inf 141). Em *S. Bernardo*, "os sapos arengavam, o vento gemia. . . . o tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. . . . a voz de Madalena continua a acariciar-me" (SB, 118, XIX).

As conversas sem corpos também estão presentes nos dois livros. Primeiro em *Infância*, como brincadeira: "Ali, oculto no milho, apenas com o rosto descoberto, enchia-me dessas idéias, imaginava-me um ser encantado. Punha-me a tagarelar. Minha irmã divagava também, sem corpo, escondida no mistério. As nossas conversas, às vezes tempestuosas, eram agora um sussurro, como as que tínhamos à noite, na sala de jantar" (Inf 67). Já em *S. Bernardo*, Paulo Honório da mesma forma, à noite, na sala de jantar, fica imaginando as conversas que não teve com Madalena.

Por fim, tanto no capítulo XIX quanto no XXXVI, a ausência de sons é o distintivo final do ambiente: "Há um grande silêncio," (SB, 120, XIX; 221). Os buracos dos grilos foram tampados. As corujas, mortas. Os hóspedes, embora. Madalena, morta. Este é o ambiente de Paulo Honório nos, cronologicamente, últimos capítulos XIX e XXXVI: imobilidade, vultos e silêncio.

Além da sonoridade, é possível apresentar inúmeras outras aproximações entre ideias e atitudes presentes em *S. Bernardo e Infância*. A visão dos homens como animais: "me desenvolvi como um pequeno animal" (Inf 12) e "Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos." (SB 217). A visão idílica do que a ignorância podia oferecer ao menino Graciliano, a seu pai e a Paulo Honório: "Se ele [o pai] estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego" (Inf 30) e "Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. . . . Provavelmente [seria] um sujeito feliz" (SB 218-219). A autorrecriminação e o rebaixamento de tudo que faz: "Ainda hoje, se fingem tolerar-me um romance, observo-lhe cuidadoso as mangas, as costuras, e vejo-o como ele é realmente: chinfrim e cor de macaco" (Inf 198).

E, na relação entre pais e filhos, podemos ver mais uma forte ligação entre a obra e a vida. Em *Infância*, vemos a dura educação que o menino Graciliano recebeu dos pais. A mãe, "uns treze, quatorze anos" mais velha do que o menino, é violenta. Apesar disso, após uma surra de corda com nós, o menino Graciliano tenta não guardar rancor da mãe: "Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó [da corda que apanhava]" (Inf 31). Mesmo sentido toma Paulo Honório, ao justificar o abandono por parte dos pais: "provavelmente eles [pai e mãe] tinham motivos para não desejarem ser conhecidos. (SB 15)

A relação com o pai não foi diferente da com a mãe: "afinal me pai desesperou de instruir-me, revelou tristeza por haver gerado um maluco e deixou-me" (Inf 108). Toda essa situação fez com que o menino Graciliano "sempre tive[sse] inclinação para as crianças abandonadas" (Inf 211). Não é gratuito que o primeiro texto ficcional de Graciliano, aos onze de idade, seja sobre um menino mendigo. A partir desse cenário familiar, é fácil compreender o alcance da análise de Clara Ramos da relação entre o menino Graciliano e o filho de Paulo Honório e Madalena:

E quem lhe conta histórias de onça, embala-o com cantigas, com ele rodopia em grandes gargalhadas, é o capataz de confiança do pai, o pistoleiro-chefe do "pequeno exército de potentados matutos". Desse funcionário do serviço de segurança doméstica, o pequeno guardará boas lembranças.... Vale a pena lembrar que também no romance *S. Bernardo* será um assassino profissional que se compadecerá e cuidará do abandonado filho de Paulo Honório." (Mestre 26)

Mas a relação de abandono não é exclusiva do menino Graciliano. Paulo Honório afirma claramente: "eu não gosto do menino" (206, XXIV). E Clara Ramos conta um episódio

da vida do pai, após o falecimento da primeira esposa que ilustra a relação de Graciliano com os filhos do primeiro casamento:

Desde que Maria Augusta morreu, Graciliano mostra indisfarçada repulsa pela recém-nascida, nela projeta a responsabilidade da desgraça. Por longo tempo a punirá, como inimiga a conservará longe de seus olhos. Dois anos depois do nascimento da menina, ao encontrar certo dia no portão de casa uma empregada com uma belíssima criança ao colo, a tomará nos braços, encantado, perguntará a quem pertence aquele bebê de anúncio publicitário. Informado que se trata da própria filha, devolverá a carga, fisionomia mudada. (*Mestre* 47).

Assim, acredito que seja patente como a situação familiar de Graciliano e Paulo Honório são semelhantes. Na próxima seção, aponto a diferença e a relação com a escrita.

2.3 A técnica é o limite

Antonio Candido, no lançamento de uma nova edição de *Ficção e Confissão* em 1992, afirma "ainda [lhe] parece justo o pressuposto básico [do livro], isto é, que ele passou da ficção para a autobiografia como desdobramento coerente e necessário da sua obra (Candido, *Ficção* 14). Acredito que essa fórmula de Candido pode ser melhor entendida à luz do que discuti sobre melancolia e escrita e das diferenças entre Paulo Honório e Graciliano Ramos.

Enquanto Paulo Honório tornou-se um coronel que subjugou o mundo, Graciliano teve um desenvolvimento diferente. Após contar um episódio em que quis provar a si mesmo que podia bater em alguém, assim reflete Graciliano: "O meu ato era a simples exteriorização de um sentimento perverso, que a fraqueza limitava. Se a experiência não tivesse gorado, é possível que o instinto ruim me tornasse um homem forte. Malogrou-se — e tomei rumo diferente" (Inf 88).

Esse rumo diferente foi o dos devaneios e sonhos. Foi da capacidade de ir além da autorrecriminação e reconhecer a própria fragilidade. Em *Infância*, vemos esse aprendizado no menino Graciliano: "Pela primeira vez ri de mim mesmo" (Inf 198). Já Paulo Honório não possui essa capacidade. Em *S. Bernardo*, não há espaço para humor sobre si mesmo, apenas para ironia aos outros.

Esse rumo foi da observação: "Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam" (LT 196). A introspeção provocada pela melancolia abriu os olhos e ouvidos para enxergarem o mundo externo.

Assim, e respondendo a questão do final da seção 2.1.2, os melancólicos podem escrever tanto do seu mundo interior quanto do mundo exterior. Graciliano deu vida a João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Baleia. A estrutura melancólica é, então, uma potência, e não um limite criativo. O limite está na técnica narrativa. Técnica que nos convence da existência de cada personagem e nos faz esquecer do autor. E no domínio dessa técnica, Graciliano foi um mestre.

3 Nomes e identidades em *S. Bernardo*

Os nomes são, naturalmente, uma marca privilegiada de identidade, seja de indivíduos, de locais, etc. Assim, a manipulação dos nomes é um recurso constante na arte com palavras — quem sabe poderíamos dizer “arte da nomeação”. Podemos citar como exemplos os nomes dos heróis da tragédia grega (Luna 136) ou os nomes dos espaços em “Pai contra Mãe” de Machado de Assis.

Graciliano Ramos realiza um trabalho constante com os nomes de seus personagens, principalmente de modo irônico, como no nome da esfomeada cachorra de *Vidas Secas*, Baleia. Nas primeiras seções deste capítulo, apresentarei uma leitura da ironia presente nos nomes dos personagens do romance *S. Bernardo*: Seu Ribeiro, Dona Glória, Madalena, Paulo e do próprio título. Na seção 3.2, falarei da relação de Graciliano com a Bíblia. Na seção 3.6, apresentarei a leitura de Paulo Honório e Casimiro Lopes como um dueto produtivo e unificado, especulando sobre sua relação com Casimiro Honório e o processo criativo de Graciliano. O objetivo maior desta última seção é mostrar como a melancolia pode ser produtiva, marcando posição contra a visão majoritária da melancolia como algo sempre destrutivo. Sendo mais específico: afirmo que o processo de incorporação psíquica da estrutura melancólica de Paulo Honório combina produtivamente com o processo de apropriação social do capitalismo.

3.1 *Seu Ribeiro e d. Glória*

A passagem do Nordeste colonial (aqui num sentido amplo, incluindo o período do Império e da República Velha) para o Nordeste moderno é sintetizada em imagens no capítulo VII. Vemos como “o povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade” e a chegada do “automóvel, a gasolina, a eletricidade e o cinema. E impostos” (45,46, VII).

No centro dessa passagem, temos a perda do poder de Seu Ribeiro, que era juiz, major, alfabetizado, etc. Cumpria todas as funções de poder no povoado, mas agora, com a modernização, era somente o guarda-livros de Paulo Honório. Quando se conheceram, após Seu Ribeiro “escorrer a sua narrativa”, Paulo Honório disse: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, Seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo” (46, VII). Seu Ribeiro, cujo nome é índice de movimento, movimento pequeno, mas ainda de movimento, como um riacho, é a imagem do “atraso”, ou seja, de quem não se adaptou ao progresso; o oposto de Paulo Honório, que abre escolas ou se casa visando o desenvolvimento de sua propriedade. O próprio fim imaginado de Seu Ribeiro por

Paulo Honório indica essa percepção “Assim o excelente Seu Ribeiro, que eu esperava enterrar em S. Bernardo, foi terminar nos cafés e nos bancos dos jardins a sua velhice e as suas lembranças” (201, XXXI).

D. Glória é a tia de Madalena e a responsável por sua criação. Nos primeiros encontros entre Paulo Honório e D. Glória, a imagem do corpo da última é completamente o contrário do que o nome indica:

D. Glória empinou a coluna vertebral, e o peito cavado se achatou. Esse movimento de dignidade repentina fazia-lhe o vestido preto, já gasto, ficar esticado na barriga e frouxo nas costas. Resmungou palavras imperceptíveis. Pouco a pouco voltou à posição normal, a omoplata adaptou-se novamente ao pano coçado e o gargarejo tornou-se compreensível. (99-100; XV)

Para mim, essas poucas palavras mostram a capacidade de observação de Graciliano e de produção de imagens. Esse trecho representa de forma tão real os corpos de muitas mulheres nordestinas que muda a nossa própria percepção dessas mesmas mulheres. Permite-nos perceber o corpo deformado como produto da posição social: a "posição normal" é a curvada; o "gargarejo" é a fala inteligível; e a subserviência é a norma. Em algumas linhas, sentimos a história, o espírito e corpo de uma personagem.

Madalena é quem defende d. Glória: “Minha tia é uma criatura digna” (135, XXII). Depois confronta Paulo Honório dizendo que deu mais trabalho para a tia cuidar dela do que para Paulo Honório obter a fazenda S. Bernardo. Explica que “o hábito que ela tem de cochichar e caminhar nas pontas dos pés vem” do tempo que moravam em “casa de jogador de espada” (136). E mais: “o que ela não pode é dedicar-se a um trabalho continuado: consome-se em trabalhos incompletos. É por isso a inquietação em que vive” (137).

Para falarmos dos próximos nomes, Madalena, Paulo e S. Bernardo, é necessário repassarmos a relação de Graciliano com a Bíblia, o assunto da próxima seção.

3.2 *Graciliano e a Bíblia*

O senso comum, presente na maior parte da crítica, sobre Graciliano é que ele escreve seco como a seca. A poética das “lavadeiras lá de Alagoas” (*Conversas* 77) sempre é apresentado como a prova cabal disso. *Vidas Secas* é o paradigma desta visão. Graciliano aparece como simples mimese (tomada aqui grosseiramente como cópia) do Nordeste, como se os seus textos tivessem brotado da terra.

Aqui não estou falando de recursos que os escritores utilizam para criar um ambiente, como cores ou imagens. Na leitura de *S. Bernardo*, por exemplo, os sentidos são elementos

cruciais para trazer o leitor para o ambiente da fazenda e facilitar a empatia pelo narrador. Assim, ouvimos o tempo passar com a batida do relógio na sala; temos sobressaltos com os pios da coruja; escutamos os animais; vemos a vela se extinguir; sentimos o vento do Nordeste. Como também acompanhamos Paulo Honório, na fronteira indefinida entre os sentidos do mundo real e da fantasia, ouvir "conversas sem palavras" e ver pessoas ausentes. Esses recursos técnicos, acredito, podem contribuir para criar uma imagem da seca, mas não é isso que é indicado, imagino, quando se fala de Graciliano.

Vidas foi o quarto romance de Graciliano, mas o primeiro em terceira pessoa. Onde está a seca na escrita de *Caetés*? Ou no capítulo XIX e no final de *S. Bernardo*? Ou em qualquer parte de *Angústia*? Saindo dos romances, onde está a secura em suas memórias? Nem nos capítulos de *Infância* referentes à Buíque, cidade do sertão de Pernambuco, essa escrita seca existe. E mesmo que fiquemos com o “paradigma”, *Vidas Secas*, também não teremos essa escrita seca, essa espécie de realismo duro. Ou como seria possível combinar essa visão crítica com os sonhos de Baleia?

E, por fim, há nessa opinião a sugestão de equivalência entre seca e pobreza cultural. Absurdo ainda maior. Mas, como disse, isso fica no campo da sugestão, pois esses críticos não desenvolvem seus argumentos até o final; pois, se o fizessem, veriam o reducionismo que defendem ou teriam que concluir que a cultura sertaneja é pobre. Enfim, o mundo humano da seca é tão diverso como qualquer outro e a técnica narrativa de Graciliano não é seca por ser um correspondente deste mundo imaginado seco.

Abandonando esse paradigma simplificador, fica a questão de saber de qual tradição realista Graciliano poderia fazer parte. O caminho mais curto e absolutamente possível é a tradição de Machado de Assis, Eça de Queiroz e outros, referências sempre apontadas por Graciliano. Entretanto, não quero sugerir uma recepção passiva desses autores por Graciliano; por exemplo, Graciliano sempre fez uma distinção entre o Machado contista e o romancista, sempre preferindo o contista. Tenho a impressão que ele não tinha simpatia pela forma dos romances de Machado.

A relação de Graciliano com a tradição realista do século XIX e com seus principais já é bem estudada. O foco deste trabalho é em outra influência para a construção do seu realismo: a bíblica. No “Epílogo” de *Mimeses*, Auerbach defende que o realismo medieval teve origem na “história de Cristo, com a sua desconsiderada mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades” (487). Já nos dois primeiros capítulos do livro, ele lança as bases para a conclusão de que existia um realismo diferente no Ocidente e que suas origens estão nas narrativas da Bíblia Hebraica e do Novo Testamento.

Somente a semelhança das técnicas narrativas apresentadas nesses dois primeiros capítulos já são suficientes para postular uma possível influência da Bíblia no estilo literário de Graciliano. Um raro trabalho que investiga essa linha é o de Marcos Falleiros em “O elogio do marxismo em Graciliano Ramos”, que defende um “estilo seco”, distinto tanto do estilo homérico quanto do estilo bíblico. E sem ser simplificador tal como os apontados genericamente no início, ao contrário, a teorização de Falleiros investiga a originalidade da obra de Graciliano em relação ao marxismo. O texto de Falleiros sustenta uma leitura política do pessimismo que trataremos no último tópico deste trabalho, leitura que permite compreender uma obra de “tom bíblico sem Deus” e que “retrai-se em constatação dolorida e eivada de dúvidas” (79).

A aproximação entre a escrita bíblica e Graciliano é suportada pela predileção do mesmo pela Bíblia. Inclusive podemos ver um pouco, materialmente falando, dessa relação em “A *Bíblia Sagrada* de Graciliano Ramos”, de Thiago Mio Salla, artigo sobre uma edição da Bíblia e as anotações de Graciliano nas páginas.

Sua relação com a Bíblia é assunto recorrente em suas entrevistas. Na participação de Graciliano na seção “Flash” de um jornal, no qual se constrói um perfil de uma pessoa com frases curtas, temos o seguinte ponto: “Sua leitura predileta: a Bíblia.” Essa entrevista ficou conhecida como “Autoretrato de Graciliano Ramos aos 56 anos” e foi feita em 1948 (*Conversas* 323-324). Em uma entrevista de 1942, “Afirma Graciliano Ramos: ‘Não me considero escritor’”, ele oferece mais detalhes sobre a Bíblia:

— Não gosto de nenhum dos meus livros, e, na literatura do mundo inteiro, para mim o maior livro não é um livro de literatura e sim a Bíblia. No entanto, gosto de Cervantes, Rabelais, Balzac, Tolstoi e Dostoevski. No Brasil, entre os romancistas aprecio Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz. Ainda, entre os contistas prefiro Machado de Assis, João Alphonsus e Marques Rebelo.

A conversa parecia que ia estancar. Todavia, Graciliano retomou o fio:

— Gosto da Bíblia, não porque ela me traga algum conforto moral. Talvez a prefira por uma tendência atávica. Gosto também da *Divina Comédia* de Dante. Estudei até o italiano somente para conhecer essa obra no original.” (*Conversas* 220).

Em outra entrevista, de 1952, “Graciliano Ramos: romance é tudo nesta vida”, ele oferece mais detalhes sobre sua visão da força atávica da Bíblia:

É um livro que fez um povo. Sem a Bíblia, os judeus não mais existiriam hoje. Basta lembrar o que sucedeu aos moabitas, aos fenícios e a outros mais. desaparecerem. Ficou o judeu, porque tinha um monumento escrito. (*Conversas* 251)

De sua própria mão, a melhor reflexão sobre a Bíblia está no capítulo “Intervalo” de *Infância*. Sobre este período da vida, Graciliano escreve: “a minha grande ambição foi dedicar-me inteiramente ao serviço de Deus e entrar no seminário. Não entrei, mas andei perto”. Mas a sua “fé pouco a pouco arrefeceu: a liturgia encrencada afastou da igreja um ministro” (*Infância* 194, 195). Sobre a Bíblia, peço licença para uma longa citação:

Padre Pimentel era uma santa criatura e insinuou-me alguns conhecimentos, os primeiros que aceitei com prazer. Narrou-me a viagem de Abrahão, a vida nas tendas, a chegada à Palestina. Usava linguagem simples, comparações que atualizavam os acontecimentos. Não hesitei, ouvindo a mudança de homens e gado, com certeza tangidos pela seca, em situar a Caldéia no interior de Pernambuco. E Canaã, terra de leite e mel, aproximava-se dos engenhos e da cana-de-açucar. Mantive essa localização arbitrária, útil à verossimilhança do enredo, espalhei seixos, mandacarus e xiquexiques no deserto sírio, e isto não desapareceu quando os mapas vieram.

Padre Pimentel admitia dúvidas e aclarava os pontos obscuros. Realmente não explicou direito o holocausto goro de Isaac e disfarçou, para evitar-me transtorno, o procedimento das filhas de Lot, mas os outros casos se desenrolaram fáceis e naturais. Jacob brigou com Esaú por causa da herança, coisa vulgar entre pessoas ricas, fugiu, foi protegido e enganado por um tio, tomou-lhe um rebanho e casou com duas mulheres. Uma delas tinha olhos de sapiranga. A poligamia, o furto e as safadezas não me espantavam. Onze malvados se desembaraçaram de um irmão.

Até aí, tudo razoável. Em seguida enxerguei na história certo exagero. Moisés era um grande chefe, mas teria vencido os egípcios, atravessado o mar a pé enxuto, recebido alimento do céu, tirado água das pedras, visto Deus? Pedi confirmação. Havia prova de que o Judeu realizara tantos milagres? Padre Pimentel não se enfadava. Claro que tinha realizado. (*Infância* 196-197)

Acho que esse relato oferece indícios para alguns aspectos da escrita de Graciliano. O primeiro é entre experiência de vida e leitura/escrita. Graciliano somente escrevia sobre o que via e defendia isso como um limite criativo. Chegou ao ponto de dizer, sobre as suas personagens, que “é possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam” (LB 196).¹⁰

Outro indício é a presença dos “pontos obscuros” na narrativa bíblica. Auerbach, analisando a primeira cena apontada por Graciliano, o sacrifício de Isaac, diz que “só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão” (9). Ou nas palavras de Falleiros, a “forma lacunosa” (79). Essa teorização permite uma abordagem das lacunas na narrativa de Paulo Honório para além da manipulação

¹⁰ Pergunto-me se é possível iniciar a aproximação de algum texto de outra cultura de modo diferente do menino Graciliano. Tenho em mente a parte descontínua da abordagem elíptica de David Damrosch (133).

do narrador. Paulo Honório é um assassino, ou como na citação anterior, um “coronel assassino”. Ele é obviamente o mandante do assassinato de Mendonça (VI) e do “caboclo mal-encarado que encontr[ou] um dia em casa do Mendonça” (47, VIII). Mas Paulo Honório narra esses fatos como se eles fossem independentes de suas escolhas. Claro que aqui há uma manipulação por parte do narrador. A minha questão é como o estilo narrativo facilita essa manipulação.

Paulo Honório começa afirmando que vai revelar fatos que não contaria cara a cara a ninguém porque a obra será publicada como um pseudônimo. Mas, no parágrafo seguinte, lança uma sombra de dúvida sobre a sua narrativa: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes” (11). Trazendo estas reflexões metalingüísticas para o texto, Paulo Honório vai minando o terreno para um leitor mais céítico, fazendo com que este leitor aceite as lacunas.

Na conversa no trem com d. Glória, após uma longa reflexão sobre a relação da memória dos fatos com o que acabou de narrar, Paulo Honório sintetiza seu estilo narrativo: “É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (88, XIII). Perceba a semelhança dessa poética com a análise de Auerbach. Com isso não quero dizer que Paulo Honório não está tentando manipular o leitor, apenas acredito que o estilo narrativo facilita o convencimento.

O último aspecto que quero destacar sobre a citação é sobre a presença da violência. Não é de se espantar que o menino Graciliano não tenha se espantado com a violência do Velho Testamento, pois o Nordeste era do mesmo jeito. As mortes prematuras na família, as brigas de família, o cangaço e outras expressões da violência eram parte corriqueiras da vida. *S. Bernardo* é o romance de Graciliano que mais representa a violência, e, diga-se de passagem, de forma naturalizada.

Por fim, apesar da influência bíblica, não defendo que haja uma filiação. A presença da ironia, por exemplo, desautoriza essa possibilidade, haja vista que não há ironia no texto bíblico. Com certeza é mais plausível ver a ironia machadiana, por exemplo, como referência para essa característica de Graciliano. O meu principal objetivo é pelo menos trazer o estilo bíblico como uma possível referência para a escrita de Graciliano, e não defender como única ou principal influência. Defendida essa possibilidade, o próximo tópico abordará como Graciliano se apropria de personagens bíblicos para a construção de suas personagens, passando, agora, para a dimensão temática e não de estilo.

3.3 *Madalena*

O nome de Madalena no romance é o único nome de base cristã que não é irônico. Para deixar claro, aqui estou trabalhando com a visão tradicional de Madalena, como prostituta. A leitura moderna de Madalena como Apóstola não é, acredito, contemporânea de Graciliano e da sociedade católica brasileira.

Assim, na visão tradicional, a Madalena bíblica é uma prostituta que se arrepende de seus pecados, converte-se e segue a Cristo. A Madalena de Graciliano casa-se com Paulo Honório, vai morar na fazenda e, com cerca de três anos de casamento, se mata.

A primeira aproximação que pode ser feita é a visão do casamento (ou pelo menos de parte dos casamentos) e da prostituição como negócios, visão que uma parte do movimento marxista compartilhava e que, talvez, tenha sido uma influência para Graciliano. Pelo menos o que se vê em uma crônica de 1921 de *O índio*, na qual ele denomina o casamento como “a mais burguesa das instituições!” (LT 86).

Independentemente desta possível influência, Graciliano era atento para a situação da mulher no casamento no Nordeste e suas observações são muito ricas e interessantes. Uma delas está na crônica “Casamentos”, republicada em *Viventes de Alagoas* e que tinha como público leitores do Rio de Janeiro quando Graciliano já era conhecido. Neste texto, cujo título já aponta, uma das preocupações do autor é mostrar a diferença das cerimônias de casamento entre as classes:

[A festa padrão] só se efetua com rigor entre indivíduos que possuem um pedaço de terra, algumas vacas, chiqueiro de bodes. Na miuçalha do campo as exigências são menores. Dispensa-se o contrato civil, por ausência de propriedade. E se os noivos se relacionarem intimamente, será possível também suprimir a grinalda e o véu. Surgem novas concessões, a coisa finda longe das fórmulas autorizadas. (*Viventes* 36).

A mesma diferença é percebida na utilização do “rapto da mulher”, quando há uma recusa por parte da família da noiva, seja uma recusa real ou para economizar dinheiro. “Os cambembes não precisam dela: juntam-se por aí, como brutos. E casam-se depois no cordão, se se casam” (*Viventes* 41).

Em *S. Bernardo*, o pedido de casamento de Paulo Honório para Madalena é pura negociação. No capítulo XV, Paulo Honório introduz o assunto e, em resposta à d. Glória, afirma que o casamento é “razoável” para mulheres e que se ele e Madalena chegarem “a acordo, [ele] faz um negócio supimpa” (100, 102, XV). No capítulo seguinte, discutindo a

data do casamento, Paulo Honório pensa com a lógica do mercado: “Negócio com prazo de ano não presta” (106, XVI).

Apesar de fazer o negócio, Madalena sai dele, infelizmente, pelo suicídio. Para Graciliano, não havia alternativa a uma professora de escola normal casada com um coronel. Esta é a opinião de Graciliano expressa numa carta a Nelson Pereira dos Santos, quando o cineasta propôs que Madalena fugisse ao final do filme:

Você está pensando na Madalena como uma mulher da sua cidade, do seu tempo, que tem condições de fugir. A minha personagem vivia no começo dos anos 30. Ela estava impossibilitada, até fisicamente, de continuar sua vida, porque era libertária, queria ensinar os empregados a ler, cuidar das crianças, fazer uma porção de coisas. Queria tomar medidas a favor dos pobres e dos oprimidos, que não estavam na cabeça do marido. Então ela tinha que morrer, porque o mundo não permitia que realizasse aquelas ideias. Estava vivendo muito além de seu tempo, daí a função dramática da morte: a morte termina o caminho daquela personagem. (Moraes)

As duas Madalenas saíram de negócios opressores: uma pela conversão, outra pela morte. Aqui, diferente do procedimento com os outros personagens, não há ironia.

3.4 Paulo

Seguindo o princípio de que a explicação mais simples é a mais plausível, a primeira explicação para o nome "Paulo" é a de simples transferência de uma pessoa que Graciliano conheceu em Buíque. Numa passagem de *Infância*, vemos que a sua nova casa era próxima "do sítio de Seu Paulo Honório". Simples assim, de forma direta, com nome e sobrenome, o protagonista de *S. Bernardo* surge. E o sítio era próximo o suficiente para "se ouvir o descaroçador barulhento do Cavalo-Morto," areal que ficava vizinho ao sítio (Inf 49, 63). Na seção 2.2 vimos como a audição foi um fator importante na criação de Graciliano. Assim, é interessante notar como o menino Graciliano ouvia de casa o barulho do descaroçador, da mesma forma que Paulo Honório em *S. Bernardo*.

Assim, é possível que o Paulo Honório histórico tenha servido de inspiração e que haja um maior ou menor grau de aproximação entre as figuras. De toda forma, esta linha direta não inviabiliza a exploração de outros significados dos nomes. E esta exploração é sustentada pelo constante trato do autor com os nomes, como já verificado em três, além dos que ainda serão abordados e pela proximidade do autor com a Bíblia, dada a importância do Apóstolo Paulo no novo testamento.

Portanto, partindo do pressuposto que Graciliano nomeia neste romance seus personagens de modo irônico e que a Bíblia exerceu uma significativa influência, é possível

estabelecer uma relação irônica com o Apóstolo Paulo. A primeira aproximação seria a relação com o próprio grupo: enquanto Paulo Honório elevou-se acima da própria "classe" (XIX), deixando de ser um trabalhador alugado, Saulo abandona os judeus, converte-se ao cristianismo e tem seu nome mudado para Paulo. Nesses movimentos, Paulo Honório se afasta da comunidade e torna-se mais solitário, enquanto Paulo da posição de perseguidor passa para a posição de integrante de uma comunidade, a igreja.

A movimentação espacial é outra aproximação possível: o Apóstolo Paulo fortaleceu, através das suas viagens missionárias, inúmeros núcleos das suas obras; e Paulo Honório iniciou sua fortuna como caixeleiro-viajante (III). A diferença é que a obra do Apóstolo permaneceu; a do fazendeiro quebrou.

A escrita é outra aproximação possível, pois ambos se tornaram conhecidos por seus textos. E, como vimos no capítulo anterior, a escrita possui uma relação especial com a escrita. Mas, antes de continuarmos neste caminho, é interessante desfazer uma associação entre melancolia e a Bíblia muito comum nos círculos cristãos brasileiros: a teoria dos quatro temperamentos.

Esta teoria dos quatro temperamentos é vagamente baseada na teoria dos quatro humores gregos. Ela teve um divulgador principal, Tim LaHaye (1926-2016), um pastor estadunidense, cuja obra *Temperamentos Transformados* tem um impacto significativo no público evangélico brasileiro. O que este pastor fez foi tratar a teoria dos quatro humores como uma teoria psicológica atual e a partir dela analisou quatro personagens bíblicos, chegando ao seguinte esquema: Pedro, o sanguíneo; Paulo, o colérico; Moisés, o melancólico; Abraão, o fleumático. Como o próprio aponta, ele se insere numa tradição que realizou uma análise literária de personagens — sem o rigor necessário — a partir da teoria dos quatro temperamentos. Mas em relação à melancolia, ele inovou. Ele ficava "de certa forma angustiado pela condição desesperadora em que ele [outro autor] 'deixava' a pessoa de temperamento melancólico" (*Temperamentos* 15). Assim, ele simplesmente decidiu melhorar a situação do melancólicos... Não é preciso muito para ver o grau de superficialidade nesta análise. Aos interessados, uma crítica de base cristã a essa obra é *Four temperaments, astrology & Personality Testing*, de Martin and Deidre Bobgan. De toda forma, a melancolia é conhecida pelo público evangélico brasileiro, no qual tive minha educação religiosa, por aquele livro. E neste livro, o apóstolo Paulo é visto como colérico.

Uma outra obra que combina temperamentos e personagens bíblicos é a pintura "Os Quatro apóstolos" de Dürer:



FIGURA 2 – Albrecht Dürer, "Os quatro apóstolos", 1526, óleo sobre madeira, 212cm x 76cm (Pinacoteca de Munique).

Nessa obra, segundo, Steven Zucker e Beth Harris, estão apresentados, da esquerda para a direita, os Apóstolos João, Pedro, Marcos e Paulo. Para a identificação de João concorrem o fato de conhecidamente ser o mais jovem, o fato da Bíblia estar aberta na abertura do Evangelho de João e a representação do temperamento, pela "serenidade" geralmente atribuído ao apóstolo. Do lado direito, também em primeiro plano, temos Paulo, segurando um grande livro e uma espada.

A espada é lida pelos comentaristas Zucker e Harris como um índice de sua morte, já que o apóstolo foi morto pela espada. Mas acredito que também pode ser lido como uma referência à violência que marcou a vida de Paulo enquanto perseguidor dos cristãos. Mesma violência que é tão importante para caracterizar alguém como um temperamento colérico, segundo a teoria aplicada dos quatro temperamentos.

Dürer, conhecido também pela obra "Melencolia I" — talvez a representação mais conhecida do estado melancólico — é um católico convertido ao protestantismo, e por isso, segundo Zucker e Harris, ele representa João e Paulo em primeiro plano, os favoritos de

Lutero. Os escritos de Paulo, como comentado anteriormente foram fundamentais na institucionalização do cristianismo, e tiveram um segundo movimento de força a partir da reforma.

Assim, é compreensível que nem os protestantes da Reforma nem os atuais vejam características melancólicas em Paulo, já que a ideia de imobilidade, inércia e tristeza não combinam com a visão de um fundador. Quem mostra uma visão original neste sentido é Itzhak Benyamini, autor de *Narcissist Universalism: a Psychonalytic Reading of Paul's Epistles*. Benyamini não faz uma leitura a partir dos temperamentos, mas busca compreender a prática religiosa instituída pelo Apóstolo Paulo a partir de conceitos psicanalíticos. Nesse caminho, ele faz uma leitura a partir do luto e melancolia muito útil:

O Cristianismo paulino flutua entre a prática do ritual de luto, buscando libertar-se do objeto ameaçador, e a melancolia, que não permite que o objeto se vá, e conduz o *self* cristão à beira da desgraça. Assim, a força motriz por trás do rito da Santa Ceia, o ritual de luto por Jesus, como Paulo o apresenta, não é para o bem da salvação individual, mas em memória da morte de Jesus, como o lugar em que os membros da comunidade choram a morte do seu Senhor, assim unindo-se a este objeto de amor:¹¹ 'Sempre que comerem deste pão e beberem deste cálice, vocês anunciam a morte do Senhor até que ele venha' (1Co 11.26)¹². (88).

Assim, o mesmo movimento de perder e prender o objeto amado visto na seção 2.1.2 pelo narrador melancólico e na seção 1.7 pela relação do artista com o trágico e a melancolia, é visto aqui ritualizado no cristianismo pelo Apóstolo Paulo. É possível que nada disso tenha passado pela cabeça de Graciliano ao escolher o nome "Paulo", mas acredito que é razoável especular nesse sentido, pelo menos na existência da intuição de Graciliano de perceber esse movimento no cristianismo.

3.5 S. Bernardo

Ainda no campo dos nomes cristãos no romance, é impossível não reparar no próprio título da obra. É possível compreender, de um ponto de vista social, a escolha do título, pois ao nomear a obra com o nome da fazenda, o destaque está para a coisa, ou nos termos marxistas, na alienação. Com certeza essa é uma leitura válida, mas a minha questão é por que o nome da fazenda, e da obra, é "S. Bernardo". Considerando todas as referências bíblicas na

¹¹ Pauline Christianity fluctuates between ritual mourning practice, seeking to break free from the menacing object, and melancholy, which does not let go of the object, and leads the Christian self to the brink of doom. Thus, the driving force behind the rite of the Lord's Supper, the mourning rite for Jesus, as Paul presents it, is not the sake of individual salvation, but rather in memory of Jesus' death, as the place in which the community members mourn the death of their Lord, thereby coalescing with this lost object of love.

¹² A tradução do versículo é da Bíblia de Estudo NVI.

vida de Graciliano e no romance, é natural que um caminho de investigação seja o santo católico São Bernardo de Claraval (1090-1153).

Não encontrei nenhuma referência especial a São Bernardo ou aos beneditinos até os anos 30 na vida de Graciliano. Ele foi próximo aos beneditinos na época que era inspetor de ensino no Rio de Janeiro, de acordo com Ricardo Ramos (). Apesar de que esta ausência pode ter ocorrido pelos limites da minha pesquisa. Também não foi possível, por questões de tempo e escopo, encontrar algo na teologia de São Bernardo presentes nos seus inúmeros escritos. Assim, ao que parece, a possível referência irônica de Graciliano seja à história do próprio santo. Nesse sentido, a seguinte passagem de George Duby, em *São Bernardo e a Arte Cisterciense*, serve como ponto de partida:

São Bernardo não havia fundado a Ordem Cisterciense. Ele fizera o seu sucesso. Cister vegetava havia quatorze anos no meio da floresta da Borgonha quando ele chegou para "converte-se", mudar, dar uma reviravolta em sua vida. Ele chegava seguido por todo um grupo, trinta companheiros, dizem, seu tio, seus irmãos, amigos que trazia consigo. No ano seguinte, 1113, começava a expansão, com a fundação de uma primeira abadia-filial, La Ferté; dois anos mais tarde, Bernardo — com vinte cinco anos — partia à frente de um grupo semelhante para uma aventura semelhante: implantar, desta vez em Champagne, uma nova filial, Clairvaux [Claraval]. Durante dez anos dedicou-se totalmente à comunidade de que era o abade, isto é, o pai. Depois, com Clairvaux bem assentado, enraizado, tornou-se ele próprio profílico, espalhando sua descendência por toda parte, em Trois-Fontaines, em Fontenay, em Fonigny, Bernardo deixou de falar apenas para os religiosos de seu mosteiro. (5).

Paulo Honório teve basicamente a mesma história. Ele não é o fundador da fazenda, mas sim Salustiano Padilha. Também ele reencontrou a fazenda em situação precária: "Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó com os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!" (22, IV). Também voltou do sertão para Viçosa acompanhado, apesar de diferente de São Bernardo, só tinha a companhia de Casimiro Lopes. Mas, como vimos, a solidão é uma marca de Paulo Honório. Também ergueu a fazenda para novos patamares: "As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodoal tem quase uma légua de comprimento e meia de largura. E a mata é uma riqueza! Cada pé de amarelo! cada cedro! Olhem o descaroçador, a serraria. Pensam que isto nasceu assim sem mais nem menos?" (144, XXIV).

Mas, como continuador, marca registrada do fundador de uma ordem, como São Bernardo, Paulo Honório foi um fracasso. São Bernardo não teve filhos naturais, mas cuidou dos seus filhos enquanto abade; Paulo Honório fracassou no cuidado com o único filho. São Bernardo ergueu, nas palavras de Duby, um monumento que atravessou a Europa e os

séculos; Paulo Honório quebrou e já não tinha muita perspectiva: "as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam" (217, XXVI). Aqui, semelhante à referência ao apóstolo Paulo, o título do livro é um lembrete irônico do fracasso no mundo do coronel assassino.

3.6 Casimiro Honório

Graciliano escreveu dois contos em 1924, o primeiro se chamava "A carta", e o segundo "Entre grades," e com eles queria "fazer uma Galeria de criminosos" (Con 102-103). Assim ele comenta no texto "Alguns tipos sem importância": "Esforcei-me por distrair-me redigindo contos ordinários e em dois deles se esboçaram uns criminosos Outra vez assaltado por idéias negras, lembrei-me dos criminosos dos contos. Um dêles entrou a perseguir-me, cresceu desmedidamente, um que batizei com o nome de Paulo Honório e reproduzia alguns coronéis assassinos e ladrões meus conhecidos" (LT 194-195). Esse conto que deu origem a *S. Bernardo* é citado na mesma entrevista: "S. Bernardo veio mais tarde, ali por volta de 1932. Peguei o primeiro conto que havia escrito, aquele "A carta", do qual já lhe falei. Mas só aproveitei o personagem central, Paulo Honório, e o assunto. Nem reli o conto. Era uma droga" (Con 104). Esses dois contos originais, infelizmente, não são conhecidos.

Entretanto, outros dois contos ajudam a compreender o processo de escrita de *S. Bernardo*: "No começo de 1932 escrevi os primeiros capítulos de *S. Bernardo*, que terminei quando saí do hospital. As recordações do hospital estão em dois contos publicados ultimamente, um em Buenos Aires, outro aqui" (Con 92). Em outra entrevista, Graciliano continua:

Estava no capítulo XIX [de *S. Bernardo*], capítulo que já escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psoíte e tive de ir para o hospital. Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos — "Paulo" e "O relógio do hospital" — e no último capítulo de *Angústia*. No delírio, julgava-me dois, ou um corpo com duas parte: uma boa, outra ruim. E queria que salvassem a primeira e mandassem a segunda para o necrotério. (Con 195).

Graciliano considerou esses "delírios úteis na fabricação de um romance e de alguns contos" (*Garranchos* 273). Assim, após a aproximação entre *S. Bernardo* e "O relógio do Hospital" e "Paulo", podemos passar aos contos, vendo várias características discutidas no segundo capítulo deste trabalho.

A ambientação através da combinação de sombras e sons: "Escuridão, silêncio. Depois um instrumento de música a tocar, a sombra adelgaçando-se, telhados, árvores e igrejas a distância" (Relógio, Ins 41) e "Muitas pessoas falam, há um burburinho interminável na

escuridão. Seria bom que me deixasse em paz. A conversa comprida rola na sala enorme; a sala é uma praça cheia de movimento e rumor" (Paulo, Ins 52). O impacto do som no corpo: "Um gemido fanhoso fere-me os ouvidos e fica vibrando" e "Arrepio-me, o som penetra-me no sangue, percorre-me as veias, gelado" (Relógio, Ins 38, 43).

Os delírios ou devaneios, tão presentes em *Infância* ou *S. Bernardo* também estão aqui. O sonho com o rio: "Há um rio enorme, precipícios sem fundo — e seguro-me a ramos frágeis para não cair neles" (Relógio, Ins 44) e "Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem" (SB 221, XXXVI).

A criança abandonada também está presente. Em "Relógio," primeiro, através da regressão no delírio: "Volto a ser criança." Depois a criança se separa e aparece como um terceiro: "Gritos agudos de criança rasgam-me os ouvidos, como pregos." Então lembra das crianças abandonadas: "Penso nos vagabundos miúdos que circulam nas ruas, pedindo e furtando, sujos e esfrangalhados, os ossos furando a pele, meio comidos pela verminose, as pernas tortas como paus de cangalhos" (Relógio, Ins 44, 45). E também em "Paulo": "— Retirem essas crianças barulhentas" (Paulo, Ins 51).

E, por fim, o corpo também é desumanizado, mas ao invés da animalização, ocorre uma objetificação: "restos deste outro maquinismo arruinado" (em comparação ao relógio) (Relógio, Ins 42). E, o mais importante, a mesma falta de reconhecimento do próprio corpo: "Uma angústia me assalta, a convicção de me aleijaram. Esta idéia é tão viva que, apesar de terem voltado os movimentos, afasto a coberta, para certificar-me de que não me amputaram as pernas. Estão aqui, mas ainda meio entorpecidas, e é como se não fossem minhas" (Relógio, Ins 41).

Essa falta de reconhecimento do próprio corpo chega a outro nível no conto "Paulo." Primeiro, temos o sentimento de desabamento: "essa criatura dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar" (Paulo, Ins 51). Depois, já racionalizando no delírio:

A minha banda direita está perdida, não há meio de salvá-la. As pastas de algodão ficam amarelas, sinto que me decomponho, que uma perna, um braço, metade da cabeça já não me pertencem, querem largar-me. Por que não me levam outra vez para a mesa de operações? Abrir-me-iam pelo meio, dividir-me iam em dois. Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me.

....
A ruga da testa de minha mulher desfez-se. Provavelmente ela supôs que o delírio tinha terminado. Absurdo imaginar um indivíduo preso a mim, um indivíduo que, na mesa de operações, se afastaria para sempre. Arrependo-

me de ter revelado a existência do intruso. (Paulo, Ins 55).

Após essa passagem de sentimentos até a instauração do delírio, o processo de racionalização continua, processo próprio da criação da realidade do delírio:

Receei endoidecer, mastiguei uns nomes que minha mulher não entendeu, queixei-me do médico e de Paulo. Como ela não conhecia Paulo, impacientei-me, julguei-a estúpida, esforcei-me por me virar para o outro lado, o que não consegui.

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

Realmente Paulo é inexplicável: falta-lhe o rosto, e o seu corpo é esta carne que se imobiliza e apodrece, colada à cama do hospital. (Paulo, Ins 56-57).

Assim, na progressão do delírio, a parte direita ganha até nome: Paulo. Agora temos duas partes claramente distintas; a unidade do corpo foi quebrada. Ou de outro ponto de vista, são duas personalidades vivendo no mesmo corpo: "Sempre vivemos juntos" (Paulo, Ins 60).

E como duas pessoas distintas, Paulo e o narrador se relacionam. Uma relação marcada pela violência, com desejos assassinos mútuos: "Acho-me numa floresta, caído, as costas ferindo-se no chão, e um assassino fura-me lentamente a barriga. . . . Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida" e "Desejo que me operem e me livrem dele" (Paulo, Ins 59, 60).

Mas a compreensão não é mútua: "Afinal ignoro que é Paulo" e "Peço-lhe que me deixe, balbucio súplicas nojentas. Não lhe quero mal, não o conheço." Mas, no sentido contrário, há sim compreensão: "Paulo comprehende-me. Curva-se, olha-me sem olhos, espalha em roda um sorriso repugnante e viscoso que treme no ar" (Paulo, Ins 58, 60, 60).

A clara divisão do narrador do conto "Paulo", entre sua própria consciência e sua parte direita, Paulo, pavimenta o caminho para investigarmos a divisão de Paulo Honório. E para isso, é preciso tratar um personagem que até agora apareceu marginalmente: o capanga de confiança do coronel, Casimiro Lopes.

Casimiro Lopes é coxo, como a criança de "O Relógio do Hospital," e, sempre segundo Paulo Honório, tem um vocabulário mesquinho, "não [tem] opinião" e acredita "que as coisas desde o começo do mundo tinham dono." (SB 64, 176, 68). Segue a descrição mais completa: "Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade aparece nele raramente. Não comprehende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem" (SB 161).

Mas a característica mais importante que surge das descrições de Casimiro Lopes feitas por Paulo Honório é a sensação de unidade entre os dois. Sensação que é sentida pelo coronel, no início do relato, como "fidelidade de cão" (SB 19, III). Mas a relação vai ganhando novos contornos, como da capacidade única de compreensão entre eles, do mesmo modo com a parte direita no conto "Paulo": "Pobre do Casimiro Lopes. Ia-me esquecendo dele. Calado, fiel, pau para toda obra, era a única pessoa que me comprehendia. Mandou-me um sorriso triste. Estirei o beiço, dizendo em silêncio: — Isto vai ruim, Casimiro. / Casimiro Lopes arregaçou as ventas numa careta desgostosa" (SB 144, XXIII).

Além da compreensão por parte de Casimiro, Paulo Honório começa até a confundir-se com ele. Após uma briga, Madalena começa a acusar Paulo Honório de assassino. Dentre a lista de crimes do fazendeiro, provavelmente ela estava se referindo ao assassinato de Mendonça, vizinho das terras de S. *Bernardo*. Habilmente, Paulo Honório preparou um álibi, pois "na hora do crime [ele] estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo" (SB 40, VI). Mesmo sendo obviamente o mandante, Paulo Honório desvia a acusação de si para Casimiro: "De repente achei que Madalena estava sendo ingrata com o pobre do Casimiro Lopes. Afinal..." (SB 167, XXVI). Ou quem sabe não desvio porque eles são um só. E nessa linha que continua Paulo Honório:

Ainda em cima ingrata. Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embrulhava-o, cantando, abolando. Que trapalhada! que confusão! Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas idéias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só. (SB 167-168, XXVI)

Aqui, de modo bem mais sutil, temos o mesmo sentimento de unidade presente no conto "Paulo": uma unidade entre Paulo Honório e Casimiro Lopes, entre o coronel e o capanga, entre o proprietário e o trabalhador.

E essa sugestão ganha mais corpo quando reparamos na origem geográfica do capanga: "Casimiro Lopes, que não bebia água na ribeira do Navio" (19, III). Ribeira do Navio, também conhecida como Riacho do Navio, região cantada na música homônima de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, fica na cidade de Floresta, Pernambuco, a 350km de Viçosa, Alagoas, onde se passa o romance. E é de Ribeira de Navio que surge um dos primeiros e maiores cangaceiros: Casimiro Honório. Como se vê, este personagem histórico carrega o nome do capanga e o sobrenome do proprietário. Assim, é possível sugerir uma manipulação por parte de Graciliano na nomeação dos personagens do romance ao dividir uma personagem

histórica numa dupla que possui um sentimento de unidade. A origem em comum dos nomes, acredito, reforça a ideia de unidade. Ou pelo menos é um indício do processo criativo.



Cassimiro Honório Lima, valentão e chefe de cangaço legendário na ribeira do Navio, Pernambuco, nos lustros finais do século XIX e primeiros do XX. Ferrótipo anônimo c. 1880. Cortesia de Valdir Nogueira, Belmonte, Pernambuco.

FIGURA 3 – Foto de Cassimiro Honório.

Casimiro Honório era bem conhecido. Naturalmente, Graciliano faz algumas referências a ele. Em relação à visão do cangaço por parte de Graciliano, a coletânea *Cangaços*, editada por Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, é recomendável como ponto de partida, não apenas por reunir o conjunto dos textos sobre esse tema, mas, principalmente, pelo trabalho editorial. Aqui, vou focar em um único texto de Graciliano — "Dois cangaços", publicado inicialmente em 1938 — pois este texto enfatiza as diferenças de classes.

A tese central de Graciliano é de que havia "dois cangaços: um de origem social, outro, mais sério, criado por dificuldades econômicas" (LT, 153):

o cangaço é hoje muito diferente do que era no fim do século passado ou já no princípio deste século.

Comparem-se os minguados grupos dos bandoleiros antigos às grandes massas que se têm posto em armas ultimamente em certas regiões flageladas. Casimiro Honório combatia só, os dois irmãos Morais não tinham companheiros, Jesuíno Brilhante dispunha duma dezena de homens — e os bandidos que atacaram Mossoró, no Rio Grande do Norte, em 1926, eram

cerca de duzentos.

Entre aqueles e estes notaremos uma diferença de qualidade. Casimiro Honório, pessoa de consideração, proprietário, tinha imenso orgulho; os dois Morais eram filhos do Padre Morais, de Palmeira dos Índios; Jesuíno Brilhante ligara-se a uma boa família cearense, donde saiu o Capitão José Leite Brasil, que se encravou em 1935 por causa dessa história de revolução.

Os cangaceiros atuais são de ordinário criaturas vindas de baixo, rebotalho social. (LT 150).

As diferenças de número no bando e origem social são consequência, para Graciliano, da relação com a propriedade. Aí residindo a origem do que separa os dois tipos de cangaço:

Casimiro Honório, os Morais, Jesuíno Brilhante e Antônio Silvino tinham alguma coisa a perder, terra ou fazenda, pelo menos um nome, valor tradicional. Não podiam mostrar-se de repente demolidores de instituições respeitadas: precisavam mantê-las, apesar de réprobos, eram de alguma forma elementos de ordem, amigos da propriedade, de todos os atributos da propriedade. O que eles combatiam era, não a propriedade em si, mas a propriedade dos seus inimigos. Daí talvez surgirem conservadores, poetizados e aumentados na literatura branca do Nordeste.

Os bandoleiros de hoje nasceram num mundo seco e populoso, no meio dum devastação...

À falta de bens arriscam as suas vidas inúteis. E se essas vidas são inúteis, que podem eles poupar fora delas?

...
Não afirmo que o bandido proceda assim conscientemente. A verdade, porém, é que ele molesta não apenas o adversário, mas o meio social em que este vive, as instituições que o amparam.

Salvar-se a religião, uns restos da religião, patente no ato de meter cédulas no cofre das almas, a ponta de punhal. O resto desapareceu. E a família, essa coisa sagrada, é o que mais se ataca. (LT 152-153).

Podemos aproximar essa leitura de Graciliano do cangaço "social" da leitura de Contardo Calligaris do terrorismo "islâmico" contemporâneo ("Manchester"). Os terroristas, assim como estes últimos cangaceiros, atacam o que desejam. O fundo social da análise torna a percepção disto mais difícil, mas é possível ver que Graciliano analisa também o nível individual. Acredito que a observação direta é a chave que diferencia Graciliano dos marxistas ortodoxos. Ao invés de construir romances sustentados em premissas aparentemente retiradas dos textos de Marx, como superestrutura, Graciliano escreveu seus romances a partir da realidade, como já comentado anteriormente sobre a observação e intimidade.

Voltando à unidade dos personagens, "Cassimiro Honório [que] combatia só" é dividido ficcionalmente em Casimiro Lopes e Paulo Honório. O cangaceiro proprietário é dividido em capanga e fazendeiro.

Acredito que é mais rico olhar para a dupla do que simplesmente apontar para a maldade de Paulo Honório. A unidade da dupla Casimiro Lopes e Paulo Honório é mais rica do que a visão ortodoxa da luta de classes. E o que enriquece essa visão puramente econômico-social é o componente psicológico. E aqui chegamos à tentativa de realizar uma crítica que leve em conta o psicológico, o social e o estético como apontada no final da introdução.

Se retomarmos a caracterização do melancólico apresentada na seção 2.1.2, sobre a autobiografia melancólica, veremos que o sujeito melancólico possui frágeis objetos bons. Este processo de criação de objetos internos a partir de objetos externos é chamado de introjeção, processo oposto à projeção, quando algo interno é colocado no mundo externo. A introjeção é um processo em que há criação por parte do sujeito. A partir da percepção do mundo externo, o sujeito recria esse objeto no seu mundo interno, interligando esse objeto em sua história.

Abraham e Torok propuseram que a introjeção pode falhar e dar lugar a outro processo: a incorporação. Nesse caso, o objeto é incorporado em sua totalidade, sem negociação. Isso ocorre, por exemplo, quando os objetos internos do sujeito são muitos frágeis para lidar com a perda. Assim, esse sujeito busca a incorporação de um objeto para lhe dar sustentação, mas como este é um processo em si frágil, já que não há a criação de novas relações, o sujeito já busca na incorporação de outro objeto uma nova sustentação, repetindo o processo incansavelmente.

Assim, trago que Paulo Honório buscou sustentação para seu mundo interior através da incorporação de coisas, propriedades. Aqui *a incorporação psíquica se confunde com a apropriação capitalista. Nesse sentido, a estrutura psíquica do sujeito encaixou com a estrutura econômica, tornando Paulo Honório produtivo neste sistema.* Mas ele não apenas incorporou coisas, ele também fez isso com pessoas. O exemplo de maior sucesso é Casimiro Lopes. Como também fez isso com Madalena. Só que o suicídio de Madalena quebrou essa unidade imaginária, mostrou a ilusão da incorporação. Com o processo desnudo, Paulo Honório entrou em crise. O seu principal recurso psicológico não funcionava mais. A saída foi procurar respostas no passado, numa busca pelas origens que se materializou na escrita, particularmente, na autobiografia.

Ao leitor que não gostou dessa hipótese de uma origem externa da divisão de Paulo Honório, posso apresentar outra divisão, agora psicológica e interna à obra. Para isso, é importante lembrar a relação entre o trágico e a melancolia apontadas na seção 1.7. Naquele momento, apontei a situação desesperadora do melancólico sem encontrar sólidos objetos

bons no seu mundo interior. Uma saída possível, apontada naquela seção, era a busca de ordens no mundo externo que ofereceriam o suporte que o mundo interno não tinha.

Outra saída possível é a passagem para a ação: a mania. Aqui tomada grosseiramente como uma ação sem reflexão. E de modo amplo, pois no campo maníaco poderíamos incluir tanto a compulsão de repetição, já apontada na seção 2.1.2, como a construção de ordens externas, como no parágrafo anterior.

A aproximação entre os estados melancólicos e maníacos na formação de um ciclo foi primeiramente proposta, modernamente, por Thomas Willis (1621-1675) em Londres (Roudinesco 623). Assim, nesta ideia de ciclo, também podemos ver unidade. Uma ilustração pode facilitar a visualização. As duas estátuas representadas abaixo foram feitas por Caius Gabriel Cibber em 1676 e adornavam a entrada principal do Hospital Bethlem em Londres, um dos hospitais psiquiátricos mais antigos do mundo. As estátuas originais estão expostas no Bethlem Museu da Mente (BBC, The Guardian).

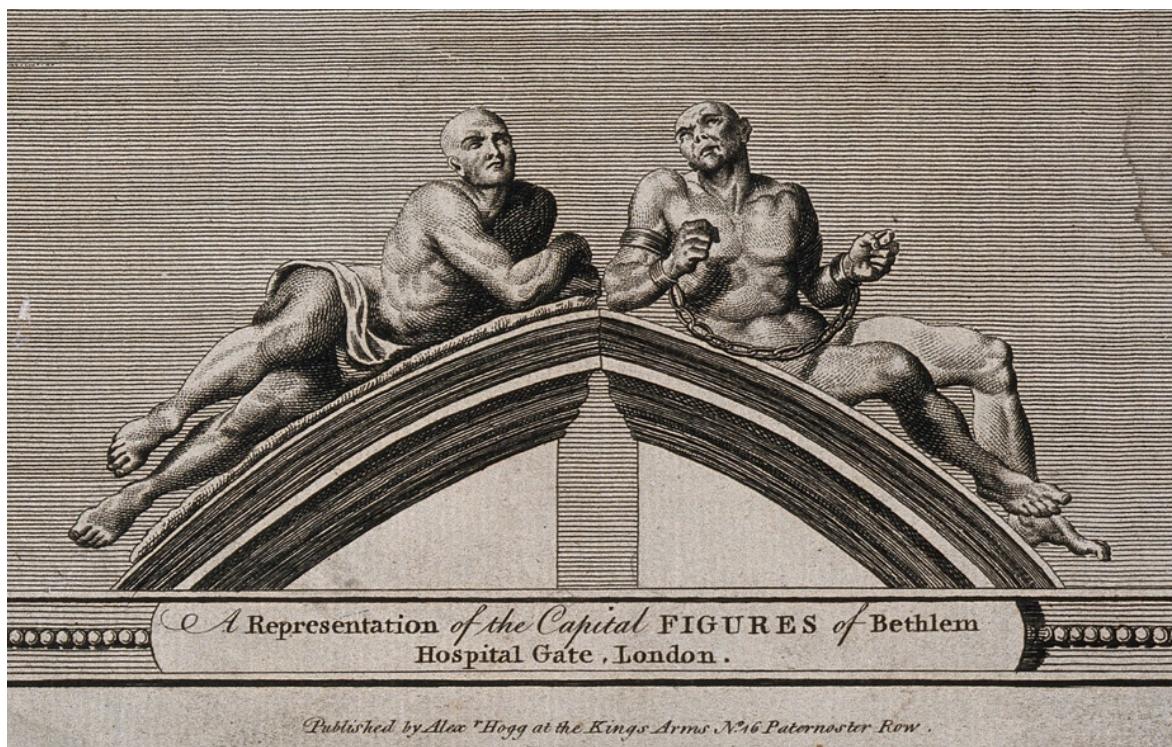


FIGURA 4 – Representação das estátuas Melancolia e Mania de Caius Gabriel Cibber no Hospital Bethlem em Londres. Fonte: Adams.

A figura da esquerda representa a melancolia e a da direita representa a mania. A melancolia tem o rosto apático, enquanto a mania apresenta emoções mais fortes. A mania está acorrentada, pois o seu impulso é a ação, movimentar-se, assim precisando de correntes.

Já a melancolia não precisa de correntes, pois é naturalmente imóvel. Vendo-as lado a lado fica mais fácil a percepção de que constituem um ciclo e da importância da alternância entre os estados. Ficar permanentemente em um estado melancólico profundo é esgotante; da mesma forma com a mania. Assim, a alternância é um mecanismo de defesa.

E focar a análise de um sujeito ou um personagem em apenas um estado também é redutivo. Não é aconselhável focar no período, digamos, maníaco de Paulo Honório, quando ele está agindo consoante ao sistema econômico, e não reparar no seu sofrimento. Como também não é aconselhável focar apenas no período melancólico e esquecer o flagelo que ele impingiu a outros.

Talvez, a melhor imagem de Paulo Honório — a unidade quebrada — seja oferecida por ele mesmo. E, como não é de se estranhar, quem oferece essa imagem é o inconsciente através do sonho, nas últimas linhas do romance: "Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem" (SB 221, XXXVI). Lobisomem, uma unidade formada por duas partes. O corpo dividido, em que uma parte não reconhece a outra, sempre em transformação, sempre em luta.

Referências

- Abel, Olivier; Porée, Jérôme. *Le Vocabulaire de Paul Ricoeur*. Ellipses, 2007.
- Adams B., London illustrated, London, 1983, number 61/85, 1680http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1183483.
- Arrigucci Jr, Davi. "Teoria da narrativa: posições do narrador". *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, n. 31(57), set 1998, p. 9-43.
- Auerbach, Erich. *Mimeses: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Perspectiva, 1971.
- Barreto, Lima. *Diário do hospício; Cemitério dos vivos*, Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (...), 1993.
- Barros, Ivan. *Graciliano era assim*. Ed. do autor (Recife), 2004.
- Barthes, Roland. "O que é a crítica". *Crítica e Verdade*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, Perspectiva, 2007.
- BBC, "Melancholy anda Raving Madness: Statues," www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/T-CN-EuS3mX38Ee649_cQ
- Belcher, Wendy Laura. *Writing your Journal Article in Twelve Weeks: a Guide to Academic Publishing Success*. Sage, 2009.
- Benton, Michael. *Towards a poetics of literary biography*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Benyamini, Itzhak. *Narcissist Universalism: A Psychoanalytic Reading of Paul's Epistles*. Library of New Testament Studies, Bloomsbury, 2012.
- Bíblia de estudo NVI. Editora Vida, 2003.
- Bobgan, Martin; Bobgan, Deidre. *Four Temperaments, Astrology & Personality Testing*. EastGate Publishers (Santa Barbara, California), 1992.
- Caetano, Selma. *Graciliano Ramos: uma Biografia Ilustrada*. Record, 2014.

- Calligaris, Contardo. "Quem delira evitar constatar sua própria insignificância". *Folha de S. Paulo*, 06 jul 2017, folha.com/no1873044.
- . "Manchester e a quinta coluna". *Folha de S. Paulo*, 25 maio 2017, <http://folha.com/>
- no1886966.
- Candido, Antonio. *Ficção e Confissão*. Ouro sobre Azul, 2007.
- . Prefácio. *O discurso e a cidade*, Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.
- Cole, Susan Letzler. *The Absent One: Mourning Ritual, Tragedy, and the Performance of Ambivalence*. The Pennsylvania State UP, 1985.
- Crimen Desarrollado en Circunstancias Misteriosas. *Diario ABC*, 25 de julho de 1928, p. 22, hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hereroteca/madrid/abc/1928/07/25/022.html
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, 2003.
- . *How To Read World Literature*. Wiley-Blackwell, 2009.
- Darcy, Jane. *Melancholy and Literary Biography, 1640-1816*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Duby, George. *São Bernardo e a Arte Cisterciense*. Martins Fontes, 1990.
- Eliot, T. S. _____
- Eurípedes. *Medéia*. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira, Odysseus Editora, 2006.
- Falleiros, Marcos Falchero. "O elogio do marxismo, em Graciliano Ramos". Krypton, v. 1, p. 77-83, 2013.
- Fernandes, Rinaldo de. "A reificação de Paulo Honório revisitada". *100 anos de Graciliano Ramos*, org. de Neroaldo Pontes, Idéia (João Pessoa), 1992.
- Figueiredo, Eurídice. "Formas e variações autobiográficas"; "A autoficcção". *Mulheres ao Espelho: Autobiografia, Ficção, Autoficção*, EdUERJ, 2013.

Foto de Cassimiro Honório, images.orkut.com/orkut/photos/OgAAALyK2Lhzu87Qv2vLCmKXro2_UAtMU31oy6LEKW8bfjg9qS7LC4feqdLn11sAqkrk-cpGr9fWawuY61qtauxDAKgAm1T1UG2yuN7J11MTydBsR324VN48h_uP.jpg

Freud, Sigmund. "Luto e Melancolia". *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916)*, Obras completas vol. 12, Companhia das Letras, 2010.

---. "Recordar, repetir e elaborar". *Observações Psicanalíticas Sobre Um Caso De Paranoia ... (1911-1913)*. Obras completas vol. 10, Companhia das Letras, 2010.

Gardner, Sebastian. *Irrationality and the philosophy of psychoanalysis*. Cambridge UP, 1993

---. "Psychoanalytic Explanation". *A Companion to the Philosophy of Mind*, edited by Samuel Guttenplan, Blackwell, 1994.

Gianfrancesco, Guarnieri. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Itaú Cultural, 2018, enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6223/gianfrancesco-guarnieri, Acesso em 01 de Mar. 2018. Verbete da Enciclopédia.

Gibson, Katharine. "Cibber, Caius Gabriel (1630–1700), sculptor." Oxford Dictionary of National Biography. January 03, 2008. Oxford University Press,. Date of access 9 Sep. 2018, <<http://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-5415>>

Gonçalves, Delmiro. Prefácio. Guarnieri, pp. 5-17.

Guarnieri, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-tie*. Civilização Brasileira, 2008.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "O campo não hermenêutico ou a materialidade." *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, no. 10/11, 2010, pp. 386-407, docvirt.com/docreader.net/RevistaTeresaUSP/2839.

Jacobus, Mary. Preface. *The Poetics of Psychoanalysis: in the Wake of Klein*. Oxford UP, 2005.

Keyworth, Christopher. "What do examiners think of the PhD by publication?" *Thesis Whisperer*, 26 jul 2017.

Klein, Melanie. *Amor, Culpa e Reparação*. Vol I, Imago, 1996.

—. *Inveja, Gratidão e outros trabalhos*. Vol III, Imago, 1991.

LaHaye, Tim. *Temperamentos Transformados*. Mundo Cristão, 2008.

Lambotte, Marie-Claude. *O Discurso Melancólico*. Companhia de Freud, 1997.

_____. Entrevista: a deserção do outro. *Revista Da Associação Psicanalítica De Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 20, jun 2001, p. 84-101.

Leader, Darian. *Além Da Depressão: Novas Maneiras De Entender O Luto E A Melancolia*. BestSeller (Rio de Janeiro), 2011.

Lima, Luiz Costa. "A reificação de Paulo Honório". *Por que Literatura*, Vozes, 1969.

Lorca, Federico Garcia. *Bodas de Sangue*. Tradução de Antonio Mercado, Abril Cultural, 1977.

Luna, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o Legado Grego*. Ideia/Editora UFPB, 2012.

—. Introdução. *Drama Social, Tragédia Moderna: Ensaios em Teoria e Crítica*. Editora UFPB, 2012.

Miceli, Sérgio. "Ficções de poder e sexo em Graciliano". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 35, n. 3, nov 2016, p. 149-155.

Modern Language Association of America. *MLA Handbook*. 8 ed, Modern Language Association of America, 2016.

Moe, Peter Wayne. "A Year With the New MLA." *Inside Higher Education*, www.insidehighered.com/advice/2017/06/29/how-mla-changed-its-handbook-better-essay.

Moraes, Dênis de. *O Velho Graça - Uma Biografia De Graciliano Ramos*. Boitempo, 2012.

Ogden, Thomas H. "A new reading of the origins of object relations theory". *On Freud's "Mourning and Melancholia"*, Edited by Leticia Glocer Fiorini, Thierry Bokanowski, Sergio Lewkowicz, Karnac (London), 2009.

Oliveira, Carlisson Morais de. *A metamorfose Negativa de S. Bernardo: Mímese da Crise do Romance a Partir de Adorno*. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação, Universidade Federal da Paraíba, 2013.

---. "Narrando perdas: representações do luto e da melancolia em *Cidade de Deus* e *S. Bernardo*". *Anais do XV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Abralic, 2016.

---. "S. Bernardo como autobiografia melancólica". *Anais do XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Abralic, 2017

Prado, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Trasileiro: 1570-1908*. Edusp, 1999.

Ramos, Clara. *Mestre Graciliano: Confirmação humana de uma obra*. Civilização Brasileira, 1979.

Ramos, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Record, 1981.

—. *Angústia*. Record, 1981.

—. *Caetés*. Record, 1981.

—. *Cangaços*. Org. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, Record, 2014.

—. *Conversas*. Org. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, Record, 2014.

—. *Infância*. Record, 1981.

—. *Insônia*. Record, 1981.

—. *Linhos Tortos*. Record, 1981.

- . *Memórias do Cárcere*. 2 vol, Record, 1981.
 - . *S. Bernardo*. Record, 2007.
 - . *Viagem*. Record, 1981.
 - . *Vidas Secas*. Record, 1981.
 - . *Viventes das Alagoas*. Record, 1981.
- Ramos, Ricardo. *Retrato fragmentado*. Globo, 2011.
- Rocha, M. Escritas De Ouvido Na Literatura Brasileira. *Literatura E Sociedade*, Vol. 19, nº 19, Apr. 2015, p. 131-48, doi:10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148.
- Rodrigues, Carla. "A filosofia (brasileira) não é feita só por homens". *Coluna Anpof*, 22 dez 2016, anpof.org/portal/index.php/en/comunidade/coluna-anpof/1033-a-filosofia-brasileira-nao-e-feita-so-por-homens.
- Roudinesco, Elizabeth; Michel Plon. "Melancolia". *Dicionário de Psicanálise*. Zahar, 1998.
- Salla, Thiago Mio. "A Bíblia Sagrada de Graciliano Ramos." *Revista Livro*, n. 4, 2014, 95-121.
- Se Aclara el Misterio del Crimen de la Cortijada de Nijar. *Diario ABC*, 28 de julho de 1928, p. 21, hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/07/28/021.html
- Séneca. *Medeia*. Tradução de Ana Alexandra Alves de Souza, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Tradução de Barbara Heliodora, Nova Fronteira, 2011.
- The Guardian, "Beyond Bedlam: infamous mental hospital's new museum opens", <https://www.theguardian.com/culture/2015/feb/18/beyond-bedlam-infamous-mental-hospitals-new-museum-opens>, 2015.

Wagner-Egger, Pascal et al. Creationism and conspiracism share a common teleological bias. *Curren Biology*, 28, R847–R870, August 20, 2018.

Waters, Lindsay. “A Call for Slow Writing”. *Inside Higher Ed*, 10 mar 2018, www.insidehighered.com/views/2008/03/10/call-slow-writing

Zucker, Steven; Harris, Beth. Video about *The Four Apostles* of Albrecht Dürer, www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/durer/v/d-rer-the-four-apostles-1526.