

Figuração das tensões temporais em Graciliano RamosPedro Barbosa Rudge FURTADO¹**Resumo**

Este artigo tem como objetivo analisar os modos pelos quais Graciliano Ramos representa o tempo psicológico das personagens em três narrativas: os romances *São Bernardo* e *Angústia* e o conto “Insônia”. A partir da investigação das características formais desses textos, mostramos como o autor não se filia, em termos artísticos, à prosa de escritores de esquerda num período de grande polarização política. Ele figura a tensão crítica – cara aos intelectuais de esquerda – por meio da tensão interiorizada – importante para os pensadores de direita. Fazendo uso de textos sobre os embates sócio-históricos e artísticos de 30, o ensaio de Alfredo Bosi (2003) sobre a interpretação do texto literário e a fortuna crítica relacionada a Graciliano Ramos, vemos como essas narrativas desafiam o pensamento binário – em termos ideológicos – corrente na época, a partir do seu aspecto temporal.

Palavras-chave: Graciliano Ramos. Narrativa literária. Tempo. Personagem. Ideologia.

Abstract

*The objective of this paper is to analyze the manners in which Graciliano Ramos represents the psychological time of some characters in three narratives: the novels named *São Bernardo*, *Angústia* and the short-story called “Insônia”. From the investigation of the formal features of these narratives, it is shown how the author is not affiliated, in artistic terms, to the prose of left-wing writers in a period of severe political polarization. He represents the critical tension – important to the left-wing intellectuals – by deploying the inner-tension – important to the right-wing novelists. Making use of studies regarding the historical, social and artistic struggles, and the essay by Alfred Bosi (2003) related to the interpretation of literary texts and the critical fortune related to Graciliano Ramos, it is seen how these narratives challenge a binary thought – in ideological aspects – current back in the Brazilian thirties, by the disposition of their time.*

Keywords: Graciliano Ramos. Literary narrative. Time. Character. Ideology.

¹ Doutorando em Estudos literários. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP) – 14800-901 – Araraquara, SP. E-mail: pedro.sonata@gmail.com.

1. Pressupostos críticos e históricos

Alfredo Bosi (2006, p.417), ao lidar com os romances de 30 até o final dos anos 60, que é de quando data o final da redação do livro tratado², avalia que o melhor método de exame dessas obras é o da adaptação para o contexto brasileiro do que Lucien Goldmann propõe em *Sociologia do romance*, publicado na França em 1964 e três anos depois traduzido para o português, baseando-se em distinções de George Lukács, em *A teoria do romance*, e de René Girard, em *Mentira romântica e verdade romanesca*. O ponto fucral de Goldmann é a tensão entre o escritor e a sociedade, havendo “homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo, grupal, em que se insere o autor.” Ponderando sobre a qualidade tensional da obra literária, Bosi distribui o romance em quatro tendências: a) romance de tensão mínima; b) romance de tensão crítica; c) romance de tensão interiorizada; d) romance de tensão transfigurada. Vejamos como o estudioso brasileiro define, respectivamente, as linhas de tensão crítica e interiorizada:

romances de tensão crítica. O herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente.

romances de tensão interiorizada. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. (BOSI, 2006, p.418-9, grifos do autor)

O próprio Alfredo Bosi (2006, 421) faz ressalvas, alertando o leitor no que tange à interligação dessas tensões; ele propõe, assim, uma hermenêutica de dimensão hierarquizada entre essas tensões inseridas no texto literário, isto é, há o esforço de localizar o paradigma tensional que abre a porta para a interpretação da narrativa. Sendo assim, um texto pode apresentar todos os embates assinalados, porém um deles deve sobressair.

Se um estudioso tão aclamado como Alfredo Bosi opta por fazer uso de tal esquema – aparentemente não muito elástico – como chave hermenêutica, principalmente em relação ao romance de 30, devemos nos perguntar os motivos para tal inclinação. A principal delas, acreditamos, é de cunho sócio-histórico e cultural.

² Alfredo Bosi, em edições posteriores, amplia sucintamente o raio de ação temporal das obras estudadas, escrevendo quatro páginas (464-7, da edição aqui usada) num subcapítulo nomeado “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência.” No entanto, ele não incorpora nenhum romance desses anos no esquema adaptado de Goldmann.

O abalo nos modos de figuração artística promovido pelos modernistas abriu a porta para certas inovações na literatura que viriam posteriormente. Os termos da equação, entre o decênio de 20 e o de 30, também se alteraram. Se, em 20, as artes se baseiam no princípio da esperança, voltado para o Brasil como o país do futuro, em 30, a consciência do atraso que tomou conta de nossos intelectuais gerou “[...] romances que se esgotaram ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso.” (BUENO, 2015, p.94).

Segundo Alfredo Bosi (2006, p.415), os decênios de 30 e 40 do século XX serão lembrados como “a era do romance brasileiro”, tanto regionalista, quanto cosmopolita e de sondagem psicológica. Entretanto, como diz Fábio Lucas (1976, p.77) sobre esse período e, mais especificamente sobre o romance regionalista, “o resíduo literário nem sempre foi dos melhores, mas o fenômeno não deixa de ser interessante.”

A prosa, *que permite ser dividida em duas vertentes* – de cunho social e psicológica (intimista) – apresenta, em ambos os casos, deficiências técnicas de forma/conteúdo, que podem provir tanto da falta de maturidade artística do escritor quanto de sua carga ideológica, muitas vezes transferidas, sem um tanto de mediação estética, para os seus escritos. Há, de um lado, o acirramento de obras pautadas na estética naturalista – grande parte dos romances de José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Érico Veríssimo, *Caetés*, de Graciliano Ramos entre outros, em que a ação é o epicentro da narrativa – e, do outro lado, constantemente em combate com o regionalismo, narrativas de grande inspeção interior – como *A luz do subsolo*, de Lucio Cardoso, *Fronteira*, de Cornelio Penna, *A tragédia burguesa*, de Octávio de Faria, *A mulher obscura*, de Jorge de Lima etc, em que a narrativa centra-se na consciência das personagens – do seu tempo interior – em detrimento das ações. Poucas obras se destacam por imbricar com destreza as tensões sócio-históricas e existenciais, sendo o caso de *São Bernardo* e *Angústia*, ambos de Graciliano Ramos, *Calunga*, de Jorge de Lima, *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, *Os ratos*, de Dyonelio Machado e *Fogo morto*, de José Lins do Rêgo. Obviamente, em todas elas, há uma abertura hermenêutica mais coerente, ou canonizada, usada, principalmente, pela crítica de outrora, muito devido à polarização política desse momento histórico. A questão da

polarização ideológica em parte do decênio de 30³ origina estratégias de contenção⁴ se pensarmos sobre a recepção das obras nesse contexto. O romance regionalista – com uma verve de crítica-social – deveria representar o homem em conflito social ou absorvido pela terra, enquanto o romance psicológico deveria figurar o homem em conflito com outros homens, como se a imbricação entre esses dois embates fosse impraticável. As diferentes perspectivas ideológicas, de fato, podem gerar formas simbólicas diferentes; no entanto, apreender isso antes do exame das obras em si reduz a narrativa, agora no processo de sua leitura, a um fator determinante – isto é, ou à crítica social ou ao psiquismo. Luís Bueno (2015, p.36) ressalta que o maior problema dessa polarização, sentida entre os intelectuais de 30, é a ideia de que a produção romanesca seja vista como dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si que as obras sejam avaliadas em termos de correspondência, ou não, ao que se esperava de cada autor:

Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista.

Veremos, então, como se dá a construção das tensões interiores e críticas, apontando similaridades no que tange à forma/conteúdo dos romances *São Bernardo* e *Angústia* e do conto “Insônia”. Mostramos, também, como um intelectual, ideologicamente de esquerda, conseguiu equilibrar ambas as tensões, não fazendo de seus livros, assim, manifestos. A análise apresenta como ponto principal o conflito entre tempo interior e tempo exterior, por meio da condição formal dos textos, que sugerem

³ A polarização durou, *grosso modo*, até o Estado Novo (1937) de Vargas, que praticava um regime bastante ambíguo em termos de valores, ora contemplando a direita, ora a esquerda. A situação era tão dúbia que “Luís Carlos Prestes deixaria a prisão e passaria a apoiar Getúlio Vargas, sem deixar de ser comunista. E mais: essa passa a ser a política do partido comunista. Ora, essa postura só é compreensível se imaginarmos que Prestes viu no Estado Novo um traço de modernidade capaz de desenvolver o capitalismo entre nós de tal forma que suas contradições se evidenciassem e, assim, a revolução pudesse se fazer, como parte presumível do processo de evolução do próprio capitalismo. Olhando com calma, quando já sabemos dos resultados do regime de Vargas, pode parecer insanidade, mas tudo indica que fazia sentido para um bocado de gente naquele momento.” (BUENO, 2015, p.424). Aquele clima de polarização, então, vai dando lugar a uma atmosfera de indefinição, que, invariavelmente, é representada em nossa literatura.

⁴ Este termo provém de Fredric Jameson em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992). Estratégias de contenção são artifícios históricos intrínsecos ou não à narrativa literária que nublam a percepção de tensões sociais dinamizadas no texto. Elas podem ser sedimentadas por meio de expedientes narrativos – a dissociação dos conflitos – de leituras críticas – uma leitura pode enviesar certo olhar sobre uma obra – do gênero textual etc. Nesse caso, a estratégia de contenção recai na análise de narrativas pautada na cosmovisão do seu autor.

certo conteúdo, e partir da porta de entrada analítica de cada texto, seguindo as hipóteses de Alfredo Bosi (2003), como veremos a seguir.

2. *São Bernardo*: entre a precisão e o desnorteamento

Alfredo Bosi (2003, p.467,475,476), em texto denominado “A interpretação da obra literária”, insiste na ideia de que o texto oferece ao leitor um tom dominante, aquele no qual o crítico não poderia recusar se quisesse fazer bem o papel de intérprete da obra literária. Para ele, se o hermenêuta compreende o texto a partir de sua base tonal, isto é, “valoriza o modo de aparecer do símbolo” (p. 476), ele estará apto a ampliar a polissemia da obra.

Contudo, nos termos da polarização política dos anos 30, a interpretação começava no extratexto, mais precisamente na figura do autor. Logo em *São Bernardo*, alguns críticos⁵ se perguntavam quem era esse escritor dito de esquerda que não se ocupava, detida e documentadamente, da vida dos mais desvalidos socialmente. De qualquer modo, felizmente, esse tipo de crítica tacanha foi, há muito tempo, superada, principalmente, por críticos como Antonio Candido, Luiz Costa Lima e João Luiz Lafetá.

Em termos textuais, qual seria a porta de entrada interpretativa de *São Bernardo*? Esta não é uma questão de fácil resposta, uma vez que, mesmo narrado em primeira pessoa e equacionando o texto a partir da ótica de Paulo Honório, o relato, inicialmente, é bastante preciso, sem rodeios, contando o essencial no que está relacionado a como ele conseguiu obter – muitas vezes por meio da violência – as terras de São Bernardo. Retrospectiva e sumariamente, ele narra os seus percalços e ganhos. Vejamos um exemplo:

Naquele segundo ano houve dificuldades medonhas. [...] Trabalhava medonhamente, dormindo pouco, levantando-me às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado e um punhado de farinha. (RAMOS, 2002, p.27-8).

⁵ Aderbal Jurema, em “*S. Bernardo*, de Graciliano Ramos”, e Carlos Lacerda, em “*S. Bernardo* e o cabo da faca”, protagonizaram as maiores críticas direcionadas ao escritor alagoano.

Conforme assinala Luís Bueno (2015, p.616), a história da infância do narrador-protagonista,

de sua alfabetização, da conquista de S. Bernardo, do enriquecimento da propriedade e de seu casamento é toda contada linearmente, um fato após o outro. A única perturbação dessa ordem se dá no capítulo 19, que se afasta da história que se quer narrar para trazer de volta ao primeiro plano o momento de escrita do livro.

Enquanto o processo de escrita não abala profundamente Paulo Honório, o relato é centrado no afã da exatidão. O tempo, dessa forma, é apreendido sem desarranjo, como é possível ler a seguir:

[...] até os dezoito anos gastei muita enxada [...]. (RAMOS, 2002, p.10)

[...] estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia. (RAMOS, 2002, p.12).

Voltei pelo mesmo caminho e estive uma hora no relógio oficial, observando os passageiros dos bondes Ponta-da-terra. (RAMOS, 2002, p.72).

Há a exposição da vida do herói contada por ele, de fato; no entanto, não há entrada vertiginosa no íntimo do narrador. Formalmente, o romance é concebido como uma autobiografia de um sujeito – de modos canhestros – vitorioso em seu fito, que era conquistar as terras de São Bernardo. Até esse momento, a porta de entrada interpretativa que garante mais estabilidade a um estudo coerente é a sociológica; ou seja, como o protagonista galga posições superiores de classe por meio de métodos pouco ortodoxos, o seu processo de reificação – e consequente objetificação do outro – e a sua busca pela modernização agressiva da terra. Segundo João Luiz Lafetá (2002, p.206), Paulo Honório é o dinamismo “que gera energia e arrebatava tudo, provocando uma completa e incessante modificação das relações globais daquele mundo.” Contudo, nenhuma obra pode ser interpretada parcialmente. O romance não termina ao final do capítulo 18; muito pelo contrário, é nesse ponto que ele se complica⁶ e, ao mesmo tempo, se engrandece.

⁶ Como bem assinala Lafetá (2002, p.214), “a vida terminou, o romance começa”. A tomada de consciência da estagnação de Paulo Honório, por ele mesmo, dá-se de maneira mais radical a partir do capítulo 19.

Antonio Candido (1992, p.29) enxerga em Paulo Honório fissuras de sensibilidade. Elas seriam aquilo “que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encorajou.” Por essas fissuras de sensibilidade é que se infiltra a vontade de confessar e, à medida que a história se adensa, num transcurso de maturidade da autoconsciência, elas permitem ao narrador-protagonista mostrar-se abatido e resignado, como no magistral décimo nono capítulo, que desvia brutalmente o *modus operandi* objetivo do herói para uma tonalidade pautada em severa introspecção, com o tempo sendo registrado como duração interior:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. [...]. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve essa narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. [...] Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. [...] O tique-taque do relógio diminuiu, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: — Madalena! [...] Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo. [...] O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? [...] Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (RAMOS, 2002, p.100-104).

As duas forças – do embrutecido e do frágil – entram em choque, e o que se revela é uma prosa em que se interpenetram dramaticamente embates sócio-históricos e crises que atingem o âmago do sujeito individual num pungente mal-estar. Paulo Honório presentifica o relato, indagando a função de sua escrita se o passado é irremediável. Nessa presentificação, a apreensão do tempo se torna incontrolável. O rigor na captação do tempo, a partir desse divisor de águas, está comprometido. Nos trechos seguintes podemos assinalar, primeiramente, a representação da dissolução temporal: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? uma e meia? ou metade de qualquer hora” (RAMOS, 2002, p.155). Linhas depois, há a procura pelo controle do decurso do tempo. Aturdido, o narrador-protagonista ainda tentava retomar as rédeas do pensamento: “Sempre era alguma coisa saber as horas”

(RAMOS, 2002, p.156). Vemos a constante alusão à figura do relógio, que também aparece nos outros textos literários de nosso artigo.

É muito difícil afirmar qual seria a chave de leitura de entrada do romance, vendo-o integralmente. Crê-se que o íntimo anima o social, uma vez que uma história contada pelo eu é atravessada pela história de muitos. A narração em primeira pessoa joga luz, primeiramente, ao homem Paulo Honório, que, a partir de sua mirada, constrói uma narrativa que amplifica os embates internos, havendo mediação possível com a História. De acordo com Luís Bueno (2015, p.243, grifos nossos), é a

constituição complexa de *São Bernardo*, arquitetada pela fusão de preocupação social com a manifesta visão de que o romance não pode abrir mão da introspecção, [que] o coloca em posição central na história do romance de 30, indicando de forma clara o caminho que os melhores livros do período vão acabar, de um modo ou de outro, seguindo.

2.1 *Angústia*: explosão do eu e subtexto social

Os acontecimentos de *Angústia* podem ser mencionados em poucas linhas: Luís da Silva, narrador-protagonista, é um modesto funcionário público que, em dado momento, aproxima-se, mais por urgências carnis e conveniência do que por algum sentimento que flerta com o amor, de sua vizinha, Marina. Eles planejam o casamento, porém, ela começa a manter relações com o endinheirado Julião Tavares. A moça engravida e, logo depois, Julião Tavares a descarta. Luís da Silva o assassina.

O romance, a partir do que seria um resumo dos acontecimentos, parece bastante simples e até clichê: o herói que mata por ciúme. Como Álvaro Lins (2011, p.324) afirma, a história de *Angústia* “não tem importância ou significação, nem é sobre o enredo que repousa o valor deste romance” e se pergunta, então, do que se constitui o romance. Ele mesmo responde: “da vida interior e da análise psicológica de Luís da Silva.” Assim, a questão fulcral da obra está em sua forma temporalmente – em termos de discurso – oscilatória, permeada por anacronias, tanto rememorativas quanto antecipatórias. É nesse movimento pendular que a narrativa se realiza em sua grandeza. (FURTADO, 2017, p.80).

As principais chaves interpretativas de *Angústia* são aquelas relacionadas aos conflitos interiores. Nas hermenêuticas psicanalista e existencialista, esse romance

oferece enorme dimensão de estudos, desde os aspectos de recalque, obsessão e frustração representadas no narrador-protagonista, até o seu olhar aviltante e niilista sobre o mundo. No subtexto de *Angústia*, no entanto, escondem-se os motivos sócio-históricos para o sentimento de inadaptabilidade da personagem principal.⁷

O romance é iniciado com Luís da Silva ainda não totalmente convalescido, em termos da história da narrativa, anteriores:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, 2011, p.21).

A perspectiva do narrador-protagonista lança-nos à análise de sua emaranhada psique. O que são essas visões, essas sombras? A sensação de degradação – advinda dos acontecimentos dos quais ele ainda não se libertou – à medida que esse primeiro trecho do romance avança, é amplificada com várias descrições do seu processo mental e físico: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas, inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.” (RAMOS, 2011, p.21). O caminho de aclaração dos acontecimentos é lento, tortuoso. Durante essa incursão, Luís da Silva nos atira ao passado remoto, retorna ao mais recente, fala sobre personagens ainda não explorados.

Os movimentos temporais do romance são constituídos num incessante vai-e-vem temporal, com os devaneios reminiscentes de Luís da Silva sendo meticulosamente organizados a partir de motivos desencadeadores. Tal jogo temporal é mais reiterado quando o protagonista se sente excluído da ordem vigente – o pré-capitalismo nordestino de 30 – fazendo-o rememorar os idos tempos de sua infância – situada durante a República Velha – em que a sua família ainda detinha escravos e poderes econômicos; daí o profundo apego à meninice: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas.” (RAMOS, 2011, p.31).

Quanto maior o sentimento de frustração e não-pertencimento, mais desnorteada é figurada a mente do narrador-protagonista. Após Marina e Luís desatarem o noivado – sendo ele trocado pelo rico Julião Tavares, o símbolo odioso daquele capitalismo

⁷ A nossa análise mais detalhada desse romance está inserida em nossa dissertação de mestrado, mais precisamente no capítulo denominado “Empenho rememorativo e conflitos inconciliáveis em *Angústia*”.

incipiente – há a representação mimética dos pensamentos em rebuliço do narrador, que tenta controlá-los:

Sentia-me atordoado, com um nó na garganta. Se falasse, diria injúrias. Uma ingratidão assim! Não esperava aquilo. Fatos e indivíduos desencontrados, velhos e novos, fervilhavam-me na cabeça, misturavam-se. No copiar da fazenda José Baía explicava-me as virtudes da oração da cabra preta. Seu Evaristo balançava, pendurado num galho de carrapateira. Berta me havia segurado um braço e arrastado até a escada. E eu, agarrando-me ao corrimão: — “Madame, a senhora não está vendo que não posso encostar-me a uma criatura de sua marca?” Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados na rua do Comércio, vestidos de brim de linho, viviam escondidos por detrás dos fardos e eram uns ratos. (RAMOS, 2011, p.96).

Associam-se, nesse monólogo interior, várias figuras do passado remoto de Luís da Silva – o cangaceiro José Baía, Seu Evaristo e a prostituta Berta – com acontecimentos do seu passado recente. Luís Bueno (2015, p.633) ressalta que se fazendo “o menor movimento de recusa pela posição de estabilidade em que ele se encontrava, já não é possível recuar. E o Luís inquieto, nervoso, volta, e com ele a velha ordem da infância.”

A partir dessa profunda noção de incompatibilidade com a ordem vigente, o quadro desvairado de Luís se intensifica. Contudo, os movimentos do romance são os mesmos: há sempre um impulso para a reminiscência da infância – “a narrativa circula sempre em torno do mesmo motivo, *como parafuso*” (CARVALHO, 1983, p.23, grifo da autora) – o que leva o protagonista, com a acentuação da incompatibilidade, a misturar os dois tempos do passado – rural e urbano – de maneira dramática.

Como é possível constatar diante das análises aqui empreendidas, as construções temporais são bastante distintas em *São Bernardo* e em *Angústia*, muito devido ao olhar das personagens sobre o mundo e o estado de representação de cada psique. Assim, Paulo Honório, mesmo vivenciando grave drama pessoal, não figura os seus males como Luís da Silva, detentor de uma mente que se deteriora a cada recusa que a ordem em prática lhe impõe. A figura do relógio, no entanto, apresenta-se como relevante, assim como em *São Bernardo*, como símbolo ordenador – ou de percepção do tempo desordenado – também em *Angústia*. Observemos o seguinte trecho:

Nas horas de serviço conseguia distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a campainha do telefone e o tique-taque das máquinas de escrever me arrastam para longe da terra. O que lá é bom, útil, verdadeiro ou belo não tem aqui nenhuma significação. Tudo é diferente. Respiramos um ar onde voam partículas de papel e de tinta e trabalhamos quase às escuras. [...] Movemo-nos como peças de relógio cansado. (RAMOS, 2011, p.165).

As horas no trabalho servem como mínimo apaziguamento à inquietude do protagonista; além disso, levam à metáfora final do parágrafo, que salienta a dimensão social do romance – principalmente com o uso da primeira pessoa do plural – que vem à tona em outros enunciados metafóricos, como nos momentos em que ele se vê como parafuso do Estado.

O caos mental do protagonista dá lugar, quando na repartição, à ordenação da rotina, aos sons conhecidos, a um tempo “cansado”, ao invés do frenesi delirante em que os pensamentos de Luís vêm à tona. Contudo, o trabalho burocrático, segundo Fernando Gil (1999, p.85), é “lenitivo apenas momentâneo e passageiro para a sua inadaptação à vida urbana cuja dinâmica está além da possibilidade de uma postura racional por parte de Luís da Silva.” De fato, o trabalho representa um alívio frente ao que oprime a personagem – os valores em choque, as várias imagens de tempos distintos, o ritmo da cidade etc. Desse modo, assim que ele se distanciava do escritório, o mundo lhe pesava:

Logo que me afastava da repartição tudo mudava. Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encandeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apartarem-se, e isto me parecia cheio de malícia. [...] Os relógios batiam. Com certeza os machos olhavam os mostradores, pensando em entrevistas. Apressava-me. (RAMOS, 2011, p.166).

Os relógios na rua voltam a bater apressados, não mais cansados e vagarosos. A relevância da figura do relógio é vista no contraponto ao devaneio aflitivo de Luís da Silva. As horas do mundo exterior recuperariam o comando dos pensamentos, poriam a mente em ordem, conduziriam a personagem à mecanização da rotina. Assim, quando o relógio trava, desgoverna-se, ou apressa-se – ou há tais sensações por parte do protagonista – o controle esvai-se completamente, como vemos logo no início do monólogo derradeiro de Luís da Silva:

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia

horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. Nos rumores que vinham de fora as pancadas do relógio da vizinhança morriam durante o dia. E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz arrelviada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. (RAMOS, 2011, p.221-2).

Não há descanso nem meio-termo para Luís da Silva: o relógio ou para, ou se descontrola; o fato é que, em quaisquer dessas circunstâncias, o desnorreamento de sua consciência é gritante. Ele “mergulha num prolongado período de inconsciência. Em pleno delírio afloram, no tumulto peculiar ao estado patológico, as afrontas humilhantes, sofrimentos e frustrações recalcadas, raízes de seu desvario”. (PINTO, 1978, p.265).

Angústia imbrica com êxito as tensões interiores e críticas por meio, também, do seu incessante jogo temporal. Quando o subtexto social do romance aflora, ele ganha em termos de entradas hermenêuticas.

2.2 “Insônia”: indagações de uma mente em devaneio

Os contos de Graciliano Ramos são, drasticamente, muito menos estudados do que os seus romances e autobiografias, muito devido ao sucesso desses dois últimos gêneros. Compreende-se que alguns contos, de fato, se comparados à qualidade literária dos romances e das autobiografias, parecem mais exercícios de escrita do que textos examinados e relidos incansavelmente, como normalmente se dava a disciplina de redação de Graciliano Ramos. Entretanto, se as narrativas breves não se revelam como o ápice da obra de tal autor, muitas delas promovem a aparição de temas e recursos narrativos caros a sua prosa. Nesse caso, o monólogo interior, usado reiteradamente em *Angústia*, funciona como o modo de representar o mal-estar da personagem.

Entretanto, a brevidade dos relatos nos coloca em posição bastante instável em termos de uma interpretação coesa e coerente de “Insônia”. Tal atestação soa como contrária ao conjunto de hermenêuticas plausíveis em *São Bernardo* e *Angústia*, por exemplo. Mediante essas perspectivas, a análise do conto pode parecer um tanto conjectural, direcionando-os ao extratexto, ou melhor, a comparações que podem ser feitas por meio dos romances aqui brevemente analisados em sua dimensão temporal.

“Insônia” é um conto sobre o tempo e a inquietude de um homem acordado no meio da noite diante dele. Não apenas isso, o relato também lança mão de interessantes jogos entre os tempos verbais.

A narração em primeira pessoa não demora a dar as caras; antes dela, apenas lemos a pergunta que irá reverberar durante as páginas do texto: “Sim ou não? Esta pergunta surgiu-me de chofre no sono profundo e acordou-me. A inércia findou num instante, o corpo morto levantou-se rápido, como se fosse impelido por um maquinismo.” No segundo parágrafo a questão se repete, mas fazendo uso do pretérito imperfeito, não do perfeito: “Sim ou não? Para bem dizer não era pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho: era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado, aturdido.” (RAMOS, 1980, p.9)⁸. A ação terminada, figurada pelo pretérito perfeito, dá ao lugar à continuidade da aflição da personagem indicada pelo imperfeito. No terceiro parágrafo, a personagem não consegue mais abster-se da angústia insone, e cria o enunciado no presente do indicativo: “Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não pensar, não desejar, matéria fria e impotente.” (p.9).

O uso dos tempos verbais aproxima, gradativamente, o leitor da personagem, e a personagem de seu desassossego, que se instala no presente. Assim, não há mais distância que o fato encerrado pode proporcionar⁹ mas, sim, a proximidade do sofrimento do agora.

No parágrafo seguinte, há outra alteração no aspecto temporal. O personagem passa a narrar o relato a partir do futuro de presente:

Um, dois, um, dois. Certamente são as pancadas de um pêndulo inexistente. Um, dois, um, dois. Ouvindo isto, acabarei dormindo sentado. E escorregarei no colchão, mergulharei a cabeça no travesseiro, como um bruto, levantar-me-ei tranquilo com os rumores da rua, os pregões de vendedores, que nunca escuto. (p.9-10).

O “sim ou não” dá lugar, nesse trecho, para o “um, dois, um dois”. Ambos ligam-se aos movimentos de um pêndulo ou de um relógio. Porém, é o primeiro símbolo que melhor representa a tortura de uma noite insone, incitadora da conturbação mental do protagonista. O movimento pendular do tempo é a base estrutural do conto,

⁸ A partir desse momento, as referências relacionadas ao conto vão conter apenas o número das páginas.

⁹ Em *São Bernardo* e *Angústia*, como vimos, o passado não é visto como terminado; muito pelo contrário, ele é a cicatriz aberta e pulsante, que serve como um dos motivos das narrativas.

que, figurando a consciência de uma personagem perturbada, homologamente altera, de forma contínua, o foco temporal, vagando entre passado, presente e futuro.

O passado, até o momento, é relacionado fortemente ao presente, sendo usado como uma técnica de aproximação com o agora, enquanto o futuro é uma projeção tranquilizadora, uma vez que não está atado ao presente agônico. Sabendo dos movimentos temporais do texto e de algumas de suas funções, podemos seguir menos detidamente no que concerne a esse enfoque.

A começar no parágrafo posterior ao último citado, a personagem começa a colocar em dúvida a sua sanidade:

Certamente aquilo foi alucinação, esforço-me por acreditar que uma alucinação me agarrou os cabelos e me conservou deste modo, inteiriçado, os olhos muito abertos, cheio de pavores. Que pavores? Por que tremo, tento sustentar-me em coisas passadas, frágeis, teias de aranha? (p.10).

O protagonista segue questionando-se: “Sim ou não? Estarei completamente doido ou oscilarei ainda entre a razão e a loucura? Estou bem, é claro.” (p.10). A asserção de que ele está bem é corroborada pela descrição do quarto, em que consegue avistar todos os objetos em seus devidos lugares, sem nenhuma deformação, a despeito de uma faixa de luz, que é “igual à que ontem me feriu os olhos e me despertou subitamente.” A confusão temporal, então, é figurada no texto: “Caí na cama e rolei fora daqui nem sei que tempo, longe, muito longe, gastando-me no espaço.” (p.10). Esse tempo desajustado num espaço vago é o local do repouso, do onírico:

Se alguém tivesse torcido uma lâmpada para a esquerda ou tocado um botão na parede, eu teria continuado a rolar na imensidão, fora da Terra. Mas isto não se deu – e a réstia que me divide o quarto muda-se em pessoa. (p. 11).

A materialização da réstia, na ótica do protagonista, faz com que ele fantasie a presença de um ladrão em sua casa, sendo o causador da questão que o fez despertar abruptamente: “[...] alguém entrou em casa, está perto de mim, repetindo as palavras que me endoidecem: – ‘Sim ou não?’”

A figura do relógio destaca-se no trecho seguinte: “Sim, não, sim, não. Um relógio tenta chamar-me à realidade. Que tempo dormi? Esperarei até que o relógio bata de novo e me diga que vivi mais meia hora, dentro deste horrível jato de luz.” (p.11). As

aproximações no que tem a ver com a função desse símbolo entre os textos aqui analisados são um tanto quanto claras.

Em todos eles, o relógio serve como apaziguamento ou afloramento das tensões suscitadas pelo saber ou não as horas. Enquanto o tempo exterior para Paulo Honório não é tragado pelo tempo interior da duração psicológica, ligada ao drama do passado vivido, ele é seguro e exato; ao contrário, quando as horas se esvaem em elucubrações, ele se fragiliza e ressalta as suas aflições. Luís da Silva encontra no relógio e nas atividades rotineiras certo conforto diante de uma realidade aviltada pelo seu olhar. Fora do controle rígido das horas de seu emprego, perde também a noção delas e devaneia incessantemente. O protagonista de “Insônia” espera que o relógio dê a ele algum norte. Como Rolando Morel Pinto afirma (1978, p.266), com relação a alguns personagens de Graciliano Ramos, “saber a hora certa, voltar ao comando das ações e pensamentos seria, pelo menos, uma panaceia para a inquietação enervante.”

Linhas depois, o relógio reaparece, porém, o desarranjo emocional do narrador não o permite discernir com exatidão as horas:

O relógio torna a bater. Conto as pancadas e engano-me. Duas ou três? Daqui a uma hora certificar-me-ei. Uma hora imóvel, os cotovelos pregados nos joelhos, o queixo nas mãos, os dedos sentindo a dureza dos ossos da cara. (p.12).

Não ser apto a discernir o tempo exato leva o protagonista a manter-se prostrado, esperando mais uma hora, para assim assegurar o horário correto e tomar as rédeas do tempo e da mente. O apego pelo domínio temporal e mental, no entanto, esbarra nos desvarios da personagem: “Um, dois, um, dois. Evidentemente me equivoco, não ouço o tiquetaquear do pêndulo: o relógio afastou-se, gastará uma eternidade para me dizer se foram duas ou três as pancadas que penetraram a carne e rebentaram os ossos.” (p.12).

Nos trechos citados, verifica-se que a narração de uma mente conturbada reclama o uso do monólogo interior, com o intuito de representá-la o mais fielmente no que tange aos movimentos da consciência. Assim, a narrativa é construída a partir da aparente desconexão e incoerência entre os trechos. O discurso pré-verbal – isto é, não falado – da personagem imagina uma garra segurando-lhe os cabelos, um ladrão presente em sua casa, ratos roendo as portas (p.12) etc; enfim, passeamos pelos pensamentos conturbados figurados numa narrativa em primeira pessoa, aproximando o registro do leitor, uma vez que não há a mediação de um narrador em terceira pessoa.

Como Nelly Novaes Coelho (1978, p.61) diz sobre a perspectiva dos protagonistas-narradores em Graciliano, “o que temos é o mundo objetivo visto através do prisma da alma humana: mundo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações.

A distorção do exterior por meio da visada interior é conservada e, até, agravada no decorrer do conto. A repetitiva questão “sim ou não” segue aborrecendo e violentando a psique do protagonista: “Sim ou não? A pergunta corta a noite longa. Parece que a cidade se encheu de igrejas, e em todas as igrejas há sinos tocando, lúgubres: ‘Sim ou não?’ ‘Sim ou não?’ Por que é que estes sinos tocam fora de hora, adiantadamente?” (p.15).

A deturpação da realidade caminha conjuntamente com a desregulação do tempo: ou ele demora a passar, ou ele passa de modo demasiado rápido. Não há o meio termo – isto é, uma sensação de passagem adequada das horas – que geraria o conforto e quietude necessários para fazer o protagonista voltar ao sono.

O monólogo interior, recheado de diversas inquietações inquisitivas, alude aos momentos de maior aturdimento emocional de Luís da Silva. Entretanto, o subtexto social que é pulsante em *Angústia*, em “Insônia” só pode ser encontrado por meio de ações conjecturais. É cabível assinalar o mal-estar da personagem do conto, porém, é difícil constatar os movimentos histórico-sociais que o texto incita.

Há um parágrafo que pode funcionar como uma pista a ser analisada:

Amanhã comportar-me-ei direito, amarrarei uma gravata no pescoço, percorrerei as ruas como um bicho doméstico, um cidadão comum, arrastado para aqui, para acolá, dizendo frases convenientes. Feliz, completamente feliz. (p.17).

O símbolo da gravata e a sensação de sufocamento, relacionada a esse objeto, percorre toda a narrativa. A questão colocada pelo protagonista, se ele é ou não feliz, também é recorrente. Nesses termos, o ato de vestir a gravata remete ao estrangulamento que ele sofre não apenas numa noite insone como essa, mas, também, no transcorrer de uma rotina maçante, como cidadão comum. Ver-se como feliz, nesse contexto narrativo, toma o significado oposto, numa sentença tragicamente irônica; feliz, de fato, ele não é. Se os dias são parecidos com a descrição dessa noite em vigília, é factível avaliar, mediante a análise dos adjetivos e adjetivações de conotação fúnebre, raivosa ou angustiante, que se narra a vida de um vivente qualquer, ou, nas palavras do narrador de *Angústia*, “um Luís da Silva qualquer.” (RAMOS, 2011, p.35).

As aflições do homem em contato com o mundo, comparando-se com *Angústia*, são interrompidas nesse ponto. O conto, como narrativa curta, não comporta, normalmente, os diversos subtextos sociais que, justapostos, criam uma hermenêutica dialética plausível.

Considerações finais

Os três textos aqui vistos pertencem a um *zeitgeist* que deu as caras, principalmente, na primeira metade do século XX; nele, o homem não pode mais considerar-se coerente e uno. A representação literária, então, foca o ser fragmentado, dúbio e vacilante. Em nossas narrativas, a personagem é o eixo dinamizador das tensões, e a sua lógica, naquele momento, é caótica e descontinuada, como assinala Antonio Candido (2007, p.60-1):

[...] poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso de complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa da ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce, – ao mesmo tempo sinal duma subversão do gênero.

A complicação da visada sobre si do ser altera os modos de narrar da literatura, ocasionando a mudança da figuração temporal, que se enovela conturbadamente. Em *São Bernardo*, Paulo Honório narra ordenadamente os fatos até se ver aniquilado pelo seu drama. Em *Angústia*, os tempos se entrelaçam bagunçadamente, revelando as tensões histórico-sociais de Luís da Silva. Em “*Insônia*”, temos um conto sobre o tempo psicológico, em que seguimos a mente confusa de um ser-de-papel em agonia.

Por fim, todos eles apresentam certa chave interpretativa; no entanto, elas podem ser ampliadas a partir de uma hermenêutica do pormenor, que consiga encontrar as várias tensões suscitadas na obra literária. Ao mesmo tempo, não se deve confundir cosmovisão do autor e de suas criações. Se fizéssemos isso, não estaríamos aptos a ler esses textos de Graciliano Ramos – principalmente *São Bernardo* e *Angústia* – que imbricam com êxito as tensões interiores e críticas. O escritor alagoano, por meio de narrativas complexas, não permite que os seus textos sejam vistos a partir de uma

homologia entre cosmovisão do autor e dos seres-de-papel; a polarização ideológica, para ele, é um fato extratextual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 461-479.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARVALHO, Lucia Helena. **A ponta do novelo**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica). p.60-72.

FURTADO, Pedro Barbosa Rudge. **Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia**. Dissertação de Mestrado. UNESP, Araraquara, 2017.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.192-217.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quirón, 1976.

PINTO, Rolando Morel. Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Coleção Fortuna crítica). p. 260-268.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**: 75 anos. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

_____. **São Bernardo**. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. Insônia. In: _____. **Insônia** 16. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1980.