

**Rejane Monhenguê de Carvalho**

**O BESTIÁRIO EM *ANGÚSTIA* DE GRACILIANO RAMOS:  
HERANÇAS E CONTORNOS**

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014**

**Rejane Monhenguê de Carvalho**

**O BESTIÁRIO EM *ANGÚSTIA* DE GRACILIANO RAMOS:  
HERANÇAS E CONTORNOS**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras,  
da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Letras – Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literatura Brasileira (Mestrado)

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade (PM)

**Orientador (a):** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R175a.Yc-b Carvalho, Rejane Monhenge de.  
O besteiário em *Angústia* de Graciliano Ramos [manuscrito] :  
heranças e contornos / Rejane Monhenge de Carvalho. –  
2014.

146 f., enc.

Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de  
Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 136-146.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – *Angústia* – Crítica e  
interpretação – Teses. 2. Animais na literatura – Teses. 3.  
Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Fantini, Marli.  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Letras. III. Título.

CDD : B869.33

*Dedico este trabalho, sobretudo, à minha avó, mulher de coragem.*

## **AGRADECIMENTOS**

Minha gratidão a todos os meus mestres, que contribuíram ativamente para minha formação, enriquecendo os meus dias com sua sabedoria e com debates críticos que me levaram à conclusão deste trabalho. Meus agradecimentos especiais pelo carinho, fé e apoio à professora orientadora Marli Fantini Scarpelli, excelente profissional e incentivadora que, com seu respeito e suas contribuições críticas valiosíssimas, deu vida a esta pesquisa.

Agradeço muito ao meu marido, Elias, cuja paciência e companheirismo me deram alento nos momentos difíceis. Aos meus familiares, que fazem parte de uma história de lutas e de vitórias e que intercederam por mim, como a tia Regina, vovó Zélia e minhas irmãs, Bil e Flavinha – e claro, minha mãe. Aos meus colegas de trabalho, Thalassa, Thiers, Tatiana e Mariana, que me encorajaram e entenderam as minhas ausências. Não posso me esquecer também de agradecer às colegas de mestrado, por compartilharem comigo seus conhecimentos, seus medos e conquistas, e assim, pude crescer com elas: Aline Correa, Carolina Izabela, Maria Ferdinandina, Ana Carolina, Joyce e tantos outros que passaram por essa minha vida de pós-graduação.

Por fim, a todos, que embora não estejam aqui listados (pois são muitos!), a quem devo o aprendizado contínuo sobre vida, amizade e sinceridade – meus eternos agradecimentos!

*Falaram-me os homens em humanidade,  
Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade.  
Vi vários homens assombrosamente diferentes entre si.  
Cada um separado do outro por um espaço sem homens.*

*(Alberto Caeiro, in "Fragmentos")*

## RESUMO

Graciliano Ramos desenvolveu vasta e fecunda obra literária durante sua vida na qual a presença do bestiário revela-se uma constante como experiência estético-literária. Os animais estão em *Infância* compartilhando o universo do narrador, aparecem em *Vidas Secas*, povoam a existência de João Valério de *Caetés*, perturbam o Paulo Honório, de *São Bernardo*, que com eles se identifica e, por fim, marcam decisivamente a narrativa de *Angústia*. Tendo isso em vista, o presente trabalho propõe palmilhar a obra graciliana, com foco no romance *Angústia*, e delinear como os mecanismos estéticos da descrição bestializadora se operacionalizam dentro desse romance.

**Palavras-chave:** Graciliano Ramos – Bestiário – Angústia

## ABSTRACT

Graciliano Ramos developed an extensive and fruitful literary work during his life in which the presence of the bestiary as a literary-aesthetic experience is constant. In *Infância*, the animals have a share in the world of the narrator. They also appear in *Vidas Secas* and populate the existence of João Valério, in *Caetés*. In *São Bernardo*, they disturb Paulo Honório, who identifies himself with them. Finally, they decisively mark the narrative of *Angústia*. Considering this, the present study aims to research the work of Graciliano Ramos, focusing on the novel *Angústia*, and outline how the aesthetic mechanisms of animal description are operationalized in the romance.

**Keywords:** Graciliano Ramos – Bestiary – Angústia

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 O BESTIÁRIO .....	21
1.1 História e suas representações .....	21
1.2 Animalidade e humanidade .....	25
2 O BESTIÁRIO NAS OBRAS DE G. RAMOS .....	39
2.1 <i>Caetés</i> de João Valério: o logro na captura do selvagem .....	40
2.2 <i>São Bernardo</i> : a descrição bestializadora no discurso do opressor .....	46
2.3 O embrutecimento e o silenciamento dos personagens de <i>Vidas Secas</i> como representação da miséria .....	58
2.4 <i>Infância</i> : a degradação operacionalizada pela violência .....	69
2.5 A trajetória de um rebanho em <i>Memórias do Cárcere</i> .....	77
3 ANGÚSTIA .....	88
3.1 Um romance: contexto de produção e percursos históricos .....	88
3.2 Focalização interna e deformação expressionista: imagens fragmentadas do mundo .....	95
3.3 Os animais em <i>Angústia</i> e os mecanismos estéticos da descrição bestializadora .....	103
3.3.1 O narrador: um modo de enxergar o mundo e a si mesmo .....	103
3.3.2 Marina: a irrealização amorosa .....	116
3.3.3 Julião Tavares: o porco e o bode lascivo .....	122
3.3.4 Seu Ivo .....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	136



## INTRODUÇÃO

*Mas o que sou eu, portanto? Uma coisa que pensa.  
O que é uma coisa que pensa? É uma coisa que duvida,  
que concebe, que afirma, que nega, que quer,  
que não quer, que imagina também e que sente.*

R. Descartes. Meditações, II.

Os animais fazem parte da história, da vida e da cultura humana. Por isso, ao longo dos tempos, eles aparecem nas diversas culturas e em múltiplas representações: eles estão associados a rituais religiosos e de magia, como matéria de sacrifício ou objeto de adoração; aparecem nas artes, bem como nas pinturas, esculturas e, por fim, na literatura.

Nesta última, a recorrência da presença dos animais, seja em sua forma natural ou recebendo tratamento simbólico e alegórico – herdado da tradição bestiária da Idade Média –, se faz bem representativa. Em muitos casos, ela aparece para tratar das virtudes e defeitos humanos ou numa perspectiva humanizadora desses animais.

Na literatura brasileira, presenciamos um desfile zoológico em muitas das obras, por isso a necessidade de trabalhos que busquem rastrear os significados literários para preencher as lacunas críticas que essa rica representação pode abarcar.

Daí a relevância deste trabalho, que consiste num estudo do simbolismo animal na literatura de Graciliano Ramos, com foco no romance *Angústia*, em que é notável a presença do mundo animal – ou os bestiários – um fato, aliás, pouco investigado nos romances deste autor. Ao buscarmos referências críticas e teóricas sobre esse tópico, notamos que a maioria delas se ocupa da cachorra Baleia, personagem do romance *Vidas Secas* e seu processo de humanização. Nos demais romances, quando os bichos recebem alguma abordagem, estas se limitam a pequenas observações.

A despeito disso, no conjunto da obra graciliana muitos outros animais são mostrados nas mais diversas representações: aparecendo de forma mais evidente, funcionando também como metáfora das ações humanas, em descrições desumanizadoras e bestializadoras de personagens humanos, bem como na

humanização de personagem animal, conforme o caso já citado, o da cachorra Baleia.

Portanto, a pertinência deste trabalho se observa, entre outros fatores, pela notável recorrência com que o autor aqui estudado faz uso da presença dos animais em sua obra, empregando os mais variados simbolismos e requerendo, assim, a adoção de uma metodologia interdisciplinar. Por ser carregada de significações para diferentes universos de valores culturais e ideológicos, essa ocorrência suscita, ademais, uma abordagem que contemple, ao menos em parte, os espaços deixados pela fortuna crítica até aqui realizada.

Para tal estudo, será necessário percorrer não só a tradição dos Bestiários da Idade Média como também as áreas do saber academicamente diversas, tais como a biologia, a história e a filosofia para a ampliação dos horizontes de conhecimento implicado em nossas presentes abordagens.

Quanto aos caminhos que nos trouxeram até aqui, esta pesquisa é fruto de observações que, feitas ainda na graduação, suscitaram questionamentos acerca do bestiário na literatura de Graciliano Ramos. Ao constatarmos, nesse mesmo período, a falta de estudos mais aprofundados sobre tal abordagem em Graciliano, sobreveio-nos a inquietação, que acabou por desencadear as pesquisas da presente dissertação. Assim, propomos neste trabalho um estudo que delineie questões concernentes ao bestiário em *Angústia*, de Graciliano Ramos, tendo em vista uma metodologia que abranja, a partir do simbolismo animal da Idade Média, leituras, conceitos e interpretações capazes de atender às necessidades de adequação às respectivas contextualizações culturais, filosóficas e ideológicas implicadas neste trabalho.

Fez-se necessário percorrer esse caminho de interpretação e adequação, pois, nos bestiários modernos e contemporâneos, é possível encontrar vários significados que podem convergir com os bestiários medievais ou deles divergir, e que podem às vezes provocar teorias ambivalentes entre si conforme a cultura que os produziu. Essa ocorrência deve-se, dentre outras razões, ao fato de alguns animais receberem, num mesmo documento, descrições com sentidos negativos como também positivos.

Portanto, o contexto no qual se encontra o bestiário que nos propusemos estudar, a saber, o de *Angústia*, demanda análises específicas tendo em vista que esse elemento aparece em uma obra, que, por sua vez, além de estar distanciada no tempo dos Bestiários medievais, conta com a característica de ter passado por um processo criativo e particularizante do autor, Graciliano Ramos, que lançou mão da presença do animal, conforme sua necessidade de construção de determinados sentidos.

Para este trabalho, adotamos uma abordagem metodológica cujo primeiro passo foi buscar na história da tradição dos Bestiários medievais seu processo de formação, bem como explicação dos simbolismos acerca dos animais, para que, assim, eles possam servir de intertexto na investigação do bestiário no *corpus* ficcional eleito para este trabalho.

No primeiro capítulo, traçaremos o conceito de bestiário e seu contexto de produção para pensarmos a relação que o homem, a partir de sua cultura, estabeleceu e continua estabelecendo com os animais ao longo do tempo. Nesse ínterim, nos propomos a questionar se de fato existem limites e quais seriam eles entre humanidade e animalidade para explicar que, apesar de ter uma relação tão intrínseca e indissociável com o mundo animal, o homem, por meio de uma série de recursos, buscou se distanciar de tal forma de determinadas práticas e comportamentos, que acabou se colocando em um patamar de desigualdade com os animais. Estes passam, então, a ocupar posições de inferioridade.

Essa reflexão torna-se importante para a pesquisa, pois, ao longo das leituras, percebemos que histórica e culturalmente, o homem, ao se dispor numa posição superior à do animal, de alguma maneira, o rebaixou – o que possibilitou ao ser humano subjugar-lo. O lugar inferiorizado do animal permitiu a criação de expressões de rebaixamento, e alguns desses usos são cristalizados na obra de Graciliano Ramos, sobretudo em *Angústia*. Luís da Silva, narrador protagonista do romance, apresenta-se em processo de crise psicológica. Em conflito consigo mesmo e com os outros, ele se indispõe com tudo e todos e lança pejorativamente mão de expressões ligadas ao universo dos animais para bestializar e degradar a imagem dos personagens a sua volta.

Não é nosso objetivo, com este trabalho, polarizar a noção de que as expressões pertencentes ao domínio do humano tenham conotação positiva, enquanto as pertencentes ao domínio do animal sejam negativas. Trata-se, antes, de verificar que, aos olhos do narrador de *Angústia*, descrever a si e aos outros fazendo uso de expressões bestializadoras visa, sobretudo, à reificação e ao rebaixamento não somente dos outros, mas também o de si mesmo.

É comum encontrar nas literaturas a figura do animal, como nos Bestiários da Idade Média, para tratar de qualidades e ensinamos que os humanos deveriam aprender. No entanto, não é essa a intenção do narrador de *Angústia*.

Partindo para o capítulo dois, traçaremos um panorama da presença do bestiário em alguns textos de Graciliano, como *São Bernardo*, *Caetés*, *Infância*, *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*, para atestar a notável recorrência com que esse elemento aparece, tornando evidente que se trata de um mecanismo estético e estilístico regular do autor, e não somente da obra *Angústia*.

Por fim, no terceiro capítulo, vamos nos deter na análise do bestiário em *Angústia* para investigar o processo metafórico, o jogo simbólico e o emprego de recursos descritivos dos quais se utiliza o autor para figurar o modo como o narrador percebe e / ou enxerga os demais personagens, que serão balizados pela via do rebaixamento. Em sua dissertação, Fabiano F. C. trata da importância da metáfora para a construção de *Angústia*. Segundo ele, “a construção metafórica de Luís da Silva, presente em seu próprio relato, é uma tentativa de recuperação dessa integridade perdida, solapada por um movimento que o põe à parte da sociedade. Dessa forma, as metáforas são o meio para chegar a tal fim, deixando de serem meros, mas ainda sim importantes recursos estilísticos utilizados pelos literatos em suas composições para tornarem-se instrumentos de outra natureza, refletores da condição humana em especial” (2011: 58).

Ainda sobre a metáfora, Murdoch afirma:

O desenvolvimento da consciência nos seres humanos está inseparavelmente ligado ao uso da metáfora. Metáforas não são meramente decorações periféricas ou mesmo modelos úteis, elas são formas fundamentais da consciência que temos sobre nossa condição: metáforas

de espaço, metáforas de movimento, metáforas de visão (MURDOCH *Apud* ROCHA, 2006)<sup>1</sup>.

Assim sendo, pensaremos a metáfora em seu caráter de dupla intencionalidade da linguagem tão própria do símbolo, que, segundo *O Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, “é o termo que designa o modo de funcionamento da linguagem que, por não ser puramente unívoca, suscita uma necessidade de interpretação. São as expressões de duplo sentido, e não a linguagem unívoca” [...]. O autor conclui que

Os símbolos evocam uma realidade que não pode ser nem designada nem reconstruída por detrás deles. O seu duplo sentido suscita sempre ambiguidade. Estão constituídos de tal modo que a sua significação secundária apenas se alcança mediante as ruínas da significação primária (CEIA, 2010).

As metáforas bestializadoras, utilizadas pelo narrador de *Angústia* para descrever a si mesmo e a outros personagens, vão surgindo e intensificando-se no decorrer da narrativa e marcando o modo como este narrador percebe o mundo ao seu redor, à medida que situações mais cruciais se vão sucedendo na narrativa. Portanto, para pensarmos nas questões acerca do bestiário na obra *Angústia*, antes vemos a necessidade de analisar o conjunto de circunstâncias que fizeram Luís da Silva tornar-se aquele que se apresentou ao longo da narrativa, sua consciência e os acontecimentos que cercam sua existência enquanto personagem-narrador do romance.

Trata-se de um funcionário público, morador de Maceió que irá narrar sua trajetória em contato com os demais personagens e com o seu meio. O nosso fracassado “herói”, Luís da Silva, vive num profundo estado de amargura, produto de um meio ignorante e bruto e de uma vida mesquinha, dos quais ele se torna uma presa. Nesse contexto, a miséria parece um muro invisível, espesso e intransponível entre homens. No trecho abaixo, pode-se perceber o desajuste do protagonista de *Angústia* em relação ao mundo que o cerca:

---

<sup>1</sup> ROCHA, Ronai. *A importância das metáforas*. Disponível em: < <http://faf1043.blogspot.com.br/2006/06/8-importancia-das-metforas.html>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos, e como caminho devagar, noto que os outros têm demasiada pressa de pisar-me os pés e bater-me nos calcanhares. Quanto mais me vejo rodeado, mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler escrever. A multidão é hostil e terrível. Raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo (RAMOS, 2008: 129).

Estando inserido nesse contexto, Luís da Silva classificará as figuras que compõem sua realidade a partir de uma perspectiva bestializadora, como se pode verificar neste trecho em que descreve Marina, objeto de seu desejo: “E o pranto subia e descia, era às vezes um lamento de criança fadigada, outras vezes os soluços rebentavam, numa rajada de gritos histéricos e bestiais” (Idem: 136).

Ou quando ele descreve seu inimigo: “E João Tavares farejava datilógrafas como um bode, cachaço gordo e mole como um toicinho que balançava como o movimento do carro” (Idem: 149).

Isso acontece porque Luís da Silva é alguém que vive em regime de frustração, trazendo consigo reservas de inesgotáveis amarguras e negatividade. Assim sendo, o leitor deve estar preparado para encontrar a descrição que, irrompida desse mundo interior, expõe a sua inadaptação ante o mundo, onde visões pessimistas e delirantes desnorteiam e suprimem a distinção entre o real e o fantástico. Ele não consegue enxergar em si nenhuma característica positiva, que o faça superior aos demais personagens; se estes são dotados de características que os bestializam, isso também ocorre com Luís, pela sua própria descrição, pois, segundo ele, até seu “sorriso é besta e atrapalhado”.

Um sujeito feio: olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e atrapalhado, o encolhimento que é mesmo uma desgraça. [...] Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. [...] Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas (Idem: 56).

O narrador de *Angústia* luta pela sobrevivência, vivendo cotidianamente em ambientes hostis, como sua casa, seu quintal e a própria cidade, sob as formas extremas de miséria e sujeira, escreve para um jornal, sem nunca obter reconhecimento pelo que produz, além de sofrer também a frustração amorosa e sexual, o que o leva a um estado de constante descrença em si mesmo e na humanidade.

O seu meio é constantemente conspurcado pela degradação do ser humano, um ambiente em que permeia o monstruoso como parte da realidade. Como compreender esse universo de situações? A maneira como Luís da Silva conseguiu apreender o mundo que o cerca foi pela desumanização dos personagens e o rebaixamento do ambiente.

Então, esse modo particular de descrever, como parte constitutiva da narrativa de Graciliano, ajuda a criar uma atmosfera que marque os atos humanos e lhes dê sentido, tendo em vista a concepção do autor acerca do homem engendrado na máquina social. Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, defende justamente que a animalização dos personagens na obra de Graciliano servia para “mostrar a concepção de homem encurralado, animalizado agora pelo universo que se abateu tragicamente sobre o tempo dele” (1992: 91).

O uso constante de expressões que desumanizam os personagens na voz do protagonista pode ser visto como resultante da degradação moral e social sofrida por ele ao longo de sua trajetória, sobretudo no espaço capitalista no qual vive o homem moderno: o lugar da solidão.

Tal recurso, o de utilizar os animais como metáfora para descrever ações humanas, já era, desde a Idade Média, empregado em narrativas. Nelas, os animais ganhavam vida e significação, e o comportamento deles, por muitas vezes, era utilizado como exemplo para criar regras de comportamento humano. Mais a fundo, as qualidades fisiológicas dos animais, como a audição apurada, força, rapidez, eram ressaltadas para que o homem as imitasse (*mímesis*), mediante o espírito de emulação (*zélisis*) em relação à sabedoria animal. Podemos encontrar exemplo disso no livro *Pseudo Aristóteles*, a descrição acerca do castor, como símbolo de um bom cristão capaz do sacrifício de seu próprio corpo em troca da salvação de sua alma. O testículo desse animal, na época medieval, era considerado fonte de um precioso remédio e, quando era caçado, dizia-se que o castor cortava seu próprio testículo com uma mordida, jogando-o em frente aos caçadores para escapar. Essa lição deveria ser aprendida pelos cristãos, que deveriam preferir o sacrifício da castidade ao castigo eterno por causa do pecado. Segundo essa tradição, o castor

[...] se castra, pois sabe que é caçado pelas virtudes medicinais dos seus genitais, e isso é interpretado como um comportamento a ser observado

pelos cristãos, que devem retirar os pecados das suas condutas para não serem perseguidos pelo diabo, o predador das almas (MARTÍNEZ MANZANO, T; CALVO DELCÁN, C., 1999: 176-177).

O que ocorre na narrativa de Graciliano, no entanto, é o seguinte movimento: as características fisiológicas e comportamentais dos animais são acentuadas nos humanos pela via da degradação – o homem em situação-limite, sendo retrato do meio no qual se insere, um meio que se manifesta sob o signo da solidão, da miséria e da bestialização.

Sobre a questão do comportamento do homem sob semelhantes condições, Alfredo Bosi, em *Céu, Inferno* (1988: 23), ao descrever Fabiano, personagem de *Vidas Secas*, aponta para o autorreconhecimento e autodesignação deste como inumano: “Você é um bicho, Fabiano”. Nesse sentido, Fabiano e Luís da Silva convergem para a mesma subcondição humana, o mesmo rebaixamento, dentre outras razões, em decorrência da pobreza existencial, econômica e sociocultural em que vivem. Veja-se em *Angústia*:

Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter.

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanções desagradáveis (RAMOS, 2008: 36-38).

O rebaixamento da condição humana à inumana é evidenciado pelas descrições acerca dos personagens e ambientes retratados, então se à descrição foi legada a estruturação da forma narrativa, faz-se necessário estudá-la e explicá-la não como elemento embelezador, mas como elemento cabal à tensão dramática gerada nos conflitos vividos pelo personagem.

As descrições de desumanização interessam, entre outras razões, para problematizar ou explicitar os dramas, o comportamento social e psicológico de Luís da Silva e trazer à baila considerações sobre os relacionamentos humanos assentados no espaço das grandes cidades, o qual é material e simbolicamente identificado como um ambiente competitivo e marcado por posturas individualistas.

Nesse sentido, a descrição na obra não aparece em seu estado puro, mas imbuída de uma intenção narrativa – descrição e narração se confundem e se unem



intimamente num esforço geral de expressão para facilitar ao narrador no prosseguimento do relato, cuja linearidade cede lugar a um emaranhado e complexo feixe de relações e sentidos. Como afirma Cristóvão:

Esta faceta dinâmica dos valores indiciais da descrição é particularmente adequada a um estilo direto, rápido e seco como o de Graciliano, onde se pode dizer que a descrição perdeu todo o seu valor ornamental e se revestiu, quase exclusivamente, de caráter explicativo e simbólico. As descrições dos objetos e pessoas, dos ambientes e paisagens, tais como as evocações da infância e as reflexões em geral, têm também um valor sintagmático na organização do relato, segundo as modalidades de símbolo, causa ou efeito (ALVES, 1986: 58).

Ao desenvolver o conceito “efeito do real”, Barthes (2004: 181-198) propõe que a integração da descrição à narração não deve ser explicada pela retórica, mas pelo fato de os elementos apresentados pela descrição serem, antes de tudo, discurso – palavras que não copiam o mundo, mas o recriam.

Pound propõe que o espaço e sua descrição são “de significado até o máximo grau possível” (1970: 36), ou seja, potencial gerador de interpretações, vivencial, subjetivo e social do personagem do romance.

Desse modo, marcar as expressões que conotam a presença de vocábulos relacionados à animalização contribui para a compreensão do processo de composição literária de Graciliano, pois, se escrever implica seleção de certas unidades linguísticas, também implicará a combinação dessas expressões para o efeito de sentido que se quer alcançar. Através de um jogo metafórico, o narrador de *Angústia* manipula, combina, seleciona e hierarquiza associações entre bestiários e os personagens de *Angústia*.

Neste romance, o jogo metafórico na utilização do bestiário é modesto se atentarmos que o autor utiliza quase sempre as mesmas figuras que se tornam representativas em sua obra, marcando, dessa forma, seu estilo. Há, em vários textos dele, a presença de ratos, bodes, porcos, etc., baseada fundamentalmente na correspondência entre personagens e seus símiles animais. No entanto, não se deve confundir tal recurso com falta de habilidade do escritor ou até mesmo ausência de imaginação verdadeiramente criadora. Em sua disciplina mental e criadora, Graciliano põe em prática o exercício da verossimilhança, a lei da objetividade e, claro, a tão conhecida economia dos meios expressivos. Para tanto,

ele prescindiu de profusão de metáforas ou verborragia. Ao escritor alagoano bastam a sobriedade do vocabulário e a linguagem concisa para marcar a originalidade estilística que compõe tão bem os seus escritos. Seus romances são forjados na dureza formal, e cada entidade sintagmática e paradigmática assinala e encontra seu lugar funcional.

Trata-se, portanto, de um modo especial de narrar, uma “maestria singular”, como sugere Carpeaux em seu artigo *Visões de Graciliano Ramos*, segundo o qual, está no estilo desse escritor:

[...] escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal [...] Estilo é escolha entre o que deve parecer e o que deve sobreviver (1973: 07).

A concisão no estilo e na linguagem possibilita ao narrador a simultaneidade de gestos, ideias e comportamentos. A respeito desses ágeis e eficazes deslocamentos em Graciliano, podemos pensar com Calvino, segundo o qual,

[...] a rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para o outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios (1998: 59).

É um recurso utilizado para marcar a realidade narrada sem melodia, tão penosa quanto a vivência do homem provindo da seca e de condições precárias de sobrevivência. Para Graciliano, o tropo zoomorfizado se encarregava, entre outros expedientes, de expressar, estabelecer essa relação: uma história magra sobre gente magra.

Num trecho de seu livro *Linhas Tortas*, Graciliano reflete acerca do livro *Caminho das Pedras*, de Rachel de Queiroz, em que ela retrata as desigualdades e as lutas sociais durante o Estado Novo no Brasil. Ao perceber o desagrado de alguns críticos em relação ao romance *Caminho das Pedras*, Graciliano Ramos se refere a esses críticos como “gente soberba, que espera um mundo pintado pela lente como se nada de ruim se passasse pelo país, os amigos da tradição”. Isso dito, o escritor alagoano se questiona (sobre o livro de Raquel de Queiroz):

[...] como irão receber esse livro os figurões gordos que em 30 faziam salamaleques à autora. Por alguns sinais, vejo que não estão satisfeitos. E com razão: *Caminho das Pedras* é uma história de gente magra, uma história onde há fome, trabalho excessivo, perseguições, cadeias, injustiças de toda espécie (RAMOS, 1981: 140).

Graciliano lançou mão desse recurso descritivo não de maneira precipitada, impensada, pois já sabemos: ele era acima de tudo um preciosista da língua. Suas publicações em artigos e cartas mostram-no preocupado em encontrar a expressão exata para narrar ou expor suas ideias. Os narradores de *Angústia*, *Caetés* e *São Bernardo* eram também homens que se propunham escrever, mas em alguns momentos, inquietos com a questão da realização literária competente e precisa. Vejamos o que diz Luís da Silva ao ler alguns panfletos e textos escritos nos muros das ruas por onde passava:

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispensei vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim (RAMOS, 2008: 204).

Em *Ensaio de Linguística*, Jakobson afirma que a atividade literária, quer voluntária ou involuntariamente, está sujeita a processos de seleção, similaridade e contiguidade e, sobre isso, ele afirma:

Ao manipular esses dois tipos de conexão (similaridade e contiguidade) em seus aspectos (e semântica posicional) - por seleção, combinação hierarquização, - um indivíduo revela seu estilo pessoal, os gostos e preferências verbais. Na arte da linguagem, a interação desses dois elementos é marcada. (1963: 62 – tradução minha).

Em *A personagem de ficção* de Antonio Candido, a questão da importância da seleção lexical para a construção da obra de um determinado escritor também é tratada:

Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos

de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos, etc. (CANDIDO, 2009: 07).

No caso do nosso autor, esse domínio de escolhas é altamente voluntário, seu estilo seco, enxuto, poupado em qualificações mostram um escritor excessivamente preocupado com a lima, a tarefa do verdadeiro artífice não movido à inspiração à maneira romântica ou lírica, mas pautado na construção de um texto moldado às regras que primam por razão e objetividade.

Assim como Graciliano, Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, afirma não gostar de linguagem arrebicada: “Sou um homem prático, passado pelos corrimboques do diabo, lido e corrido” (RAMOS, 2008: 45).

Por meio da narrativa de *Angústia*, construída em tom confessional e memorialista, o narrador expõe suas inseguranças, desejos, alucinações, taras, sentimento de frustração e questiona sobre os acontecimentos que lhe trazem dor.

Portanto, neste trabalho abordaremos os mecanismos e processos de construtividade textual de que o autor lança mão para elaborar seu universo ficcional, assinalando o emprego do bestiário para revelar crescentes conflitos internos, instabilidades e desumanização do narrador-personagem.

Este estudo se centrará nos processos de autorreferencialização textual, objetivando uma reflexão teórico-crítica acerca da manifestação do bestiário na obra *Angústia* – não sem antes traçar um panorama da presença deste elemento no conjunto da obra de Graciliano Ramos.

# 1 O BESTIÁRIO

## 1.1 História e suas representações

Ao longo dos séculos, os animais vêm sendo alvo de inúmeras e múltiplas representações em diversas sociedades. Alguns dos registros estão relacionados à taxonomia, outros convertidos em metáforas para criação de fábulas e, por fim, aos bestiários que, na Idade Média, reuniram os catálogos descritivos de animais reais como também os fantásticos.

Em *O animal escrito*, Maria Esther Maciel lembra que Aristóteles criou o primeiro grande compêndio científico-literário sobre o reino zoológico, *A história dos animais*. Fruto de observação empírica, investigação bibliográfica, informações recolhidas de observadores e *connaisseurs*, de referências mitológicas que abarcavam desde a descrição de comportamento e costumes dos animais até a listagem de suas virtudes e habilidades, a obra de Aristóteles poderia ser classificada, segundo Maciel, como uma “mistura de ciência, erudição e imaginação” (2008: 11-12). Como exemplo dessa mistura, podemos citar que, em um dos textos do filósofo grego, ao mesmo tempo em que se trata da relação entre a águia e serpente (animais referenciais), também se menciona o dragão, um animal mítico, objeto a ser investigado, de igual modo, no compêndio aristotélico.

No século VIII a.C., no poema *Ilíada* de Homero, surgem frequentemente descrições de comportamentos de animais que se prestam a emular comportamentos humanos – conforme sugere Maria Isabel Rebelo Gonçalves (LISBOA: 2002: 11-31), em sua comunicação sobre os animais e sua simbologia, nos poetas greco-latinos. Ela observa que os heróis aparecem no texto lutando com a “bravura de leões” e “a força de javalis” e “têm o porte de belos cavalos” (LISBOA: 2002: 11-31). Exemplo disso encontra-se em Heitor, conhecido personagem, no episódio de seu combate com os Aqueus que “como javali ou leão se volta no meio de cães e caçadores, orgulhoso de sua força” (XII, 41-48). Noutro episódio, o personagem Ajax Telamônio, mostra-se persistente ao enfrentar o inimigo. O poeta o descreve como símile de um animal que, mesmo após sofrer pancadas as mais dolorosas, não se move de seu lugar se assim não desejar:

[...] como um burro perto de terra lavrada, ao qual os rapazes se atiram. É lento: pode ser espancado. Entrando no espesso tragal, tosa-o. Os rapazes, batem-lhe com paus. Fraca a força deles: dificilmente o expulsam, enquanto não faltar o pasto (XI, 558-565).

Neste poema épico, os troianos não são julgados mais como fracos e vulneráveis, não se identificando com “tímidas corças que, no bosque, costumavam ser presas de chacais, panteras e lobos e fugiam sem forças e vontade de lutar” (XIII, 101-104). Assim, há também personagens relacionados à robustez de um touro, que é capaz de lutar contra um leão – a exemplo de Sarpédon, em sua peleja contra Pátroclo.

Por volta do século VII, Isidoro de Sevilha, bispo da Espanha, pertencente a uma família tradicionalmente religiosa, também se propôs a escrever a respeito dos bestiários. De sua tentativa de criar uma coletânea de textos sobre os mais diversos assuntos, como matemática, geografia, língua e religião, resultou um livro de nome *De animalibus*, em que procurava descrever as características, comportamentos e *habitat* dos animais. Apesar de adotar descrições de caráter científico, os escritos do bispo tenderam a inserir, num mesmo tópico, animais reais, seres mitológicos e imaginários. Seu texto acaba se concentrando em tratar da origem dos nomes dos animais e suas categorizações, com explicações apoiadas na cultura popular medieval e na *História natural*, de Plínio (MENEZES, 2010: 23).

Dito isso, vemos que, mesmo com todos esses registros de animais na história e na literatura, somente na Idade Média encontraremos o gênero Bestiário. Sendo de autoria incerta, ele foi largamente empregado nessa época e teve como precursor o *Physiologus*, obra de composição grega por volta do século II, em Alexandria, no Egito, que continha descrições legendárias de animais. Logo essa obra alcançou o mundo cristão e foi traduzida em todas as línguas do Oriente Médio. De acordo com Bianciotto, a composição básica dos bestiários era de 37 capítulos, concernentes a animais, reais ou imaginários, e dois capítulos sobre minerais, nesse caso, pedras com poderes mágicos (2006: 4).

Será nos Bestiários, versões adaptadas do *Physiologus* e de contribuições de outros textos, que encontraremos ensinamentos, histórias, explicações teológicas e fantásticas a respeito dos animais, dotados de comportamentos estereotipados e

caráter proselitista que remetiam alegoricamente a lições de moral e de cunho religioso. Em alguns capítulos, veremos a descrição do leão e de seu comportamento como se fosse o do próprio Cristo que pregava em lugares altos e que, ao apagar os próprios rastros, confundiu o Diabo, seu maior inimigo. O leão que, ao rugir para seus filhotes natimortos, é comparado ao Deus que dá o sopro de vida aos seres e os faz viver.

Nesses textos, alguns animais são a personificação do bem; e outros, do mal, e, por conseguinte, a representação do Diabo, opositor de Deus. As narrativas que envolviam os animais estavam a serviço de uma intenção moralizante utilizada para a formação dos religiosos bem como para a doutrinação religiosa da população.

Para arrebanhar fiéis, o cristianismo se apropriou dos Bestiários, oriundos da tradição da Antiguidade, e deles fez matéria de seus ensinamentos. Assim, na Idade Média, a cultura pagã foi mesclada à religiosa, em que esta desarticulava aquela para que servisse aos seus propósitos. É o que afirma Jacques Le Goff:

Mas a atitude fundamental foi assinalada pelos padres da Igreja e perfeitamente definida por Agostinho ao declarar que os cristãos deviam utilizar a cultura antiga [...]: “Se os filósofos (pagãos), sobretudo os platônicos, emitiram por acaso verdades úteis a nossa fé, não somente não há por que temer a essas verdades, mas também que é preciso arrancá-las destes ilegítimos detentores para o nosso uso” (1985: 162).

Em decorrência disso, há vários Bestiários espalhados pelo mundo, cada qual descrevendo os animais dotados de características comuns ou maravilhosas, de acordo com as peculiaridades e a linguagem da região de onde vêm; desses textos, podem ser apreendidos os ensinamentos morais e religiosos. Os animais eram instrumento para a exposição de ideias e ponto de vista do autor, sendo um pretexto para algo além dos Bestiários. Como afirma Bruno Roy, “Os bestiários não têm por função primeira observar os animais, propriamente ditos; estes são apenas um ponto de partida, ou ainda um pretexto, para permitir ao homem de se conhecer”: (1974: 319).

O *Livro das Bestas*, de Lulio, por exemplo, trazia o ensino religioso e moral, mesclando características humanas às dos animais. Ele buscava referências de fábulas árabes e as cristianizava para obter esse resultado. Além disso, utilizava-se das caracterizações dadas pelos Bestiários para formar o seu elenco: a raposa é

ardilosa, enganadora, mentirosa e comparável ao Diabo; o leão é lembrado por sua altivez, majestade, força e beleza, eleito rei e comparado a Cristo; o boi e o cavalo são animais servis, exemplos de vida para um cristão.

Inúmeros são os textos que compõem o Bestiário, que, em sua grande parte, datam desde a Antiguidade e povoam os períodos subsequentes. Os compêndios zoológicos dos séculos XV, XVI e XVII ainda trazem catálogos de seres fantásticos e prodigiosos, ao passo que, a partir do século XVIII, os animais passaram a ser vistos sob a feição mais referencial.

O que se seguiu, depois disso, no âmbito da literatura que se serve da presença dos animais, é uma miscelânea de imagens, descrições e representações dos bichos com enfoque fantasioso, real, alegórico, de conversão em metáforas do humano, o que muitas vezes resulta na humanização desses animais. Assim afirma Borges (1966: 7-9) em seu *Manual de zoologia fantástica*: “Existem dois tipos de zoologias, a da realidade, povoado de animais existentes, e a dos sonhos, que abriga esfinges, grifos e centauros, dentre os monstros”.

Borges, ao estudar os precursores da literatura de Kafka, encontra semelhanças entre alguns textos de Kafka e um apólogo de Han Yu, prosador do século IX. Segundo ele, “a afinidade entre as obras não estaria na forma, mas sim no tom” (2007: 127). Em sua pesquisa, o crítico argentino nos aponta alguns dos trechos, retirados da *Anthologie Raisonnée de la Littérature Chinoise* (1948), que, além de exemplificarem a relação entre um dos textos de Kafka e o apólogo chinês, prestam-se à caracterização de seres imaginários, como os unicórnios. Assim, Borges afirma:

Este é o parágrafo que assinaei, misterioso e tranquilo: "Universalmente admite-se que o unicórnio é um ser sobrenatural e de bom agouro; assim o declaram as odes, os anais, as biografias de varões ilustres e outros textos de indiscutível autoridade. Até os párvulos e as mulheres do povo sabem que o unicórnio constitui um presságio favorável. Mas esse animal não figura entre os animais domésticos, nem sempre é fácil encontrá-lo, não se presta a uma classificação. Não é como o cavalo ou o touro, o lobo ou o cervo. Em tais condições, poderíamos estar diante do unicórnio e não saberíamos com segurança que se trata dele. Sabemos que tal animal com crina é cavalo e que tal animal com chifres é touro. Não sabemos como é o unicórnio" (BORGES, 2007: 127).



Dessa forma, vemos que a presença do bestiário na literatura faz parte de uma tradição cultural e histórica, no entanto, o repertório de animais que interessa a este trabalho é o que se restringe à obra de Graciliano Ramos, com foco principal no romance *Angústia*. Essa obra, ao trazer à baila alguns dos bestiários, dialoga com a tradição à qual nos referimos aqui, sendo essa uma característica intrínseca da linguagem, que é, segundo Bakhtin, por excelência, dialógica, uma vez que:

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo); ela rejeita, confirma, completa, subtende-os como conhecidos, de certa modo os leva em conta (2010: 297).

Percebemos que na narrativa aqui estudada, a assimilação desse recurso sofreu modificações e acomodou-se ao estilo e feição do autor em seu discurso. O narrador de *Angústia* lança mão da imagem do bicho para compor os personagens, reificando-os e bestializando-os a fim de lhes deteriorar a imagem por meio do embrutecimento em uma descrição que mostra sua visão corrosiva acerca da humanidade, esvaziada de qualquer esperança de mudança da realidade vivenciada.

## **1.2 Animalidade e humanidade**

A história dos bestiários na literatura e na cultura de modo geral mostra como é multifacetada e complexa a relação que se estabelece entre o ser humano e os seres considerados não humanos. Por isso, estudiosos do campo da filosofia, antropologia, etologia e biologia há muito vêm buscando maneiras de particularizar e distinguir as características de humanos e animais e, com isso, construindo o próprio conceito de humanidade num processo que, muitas das vezes, visa à oposição entre eles.

Encontrar uma definição que permita delinear com precisão os limites conceituais de animalidade e humanidade nem sempre tem sido fácil por se tratar de

uma questão problemática. É um caminho cheio de ambiguidades a ser percorrido, pois à animalidade foram atribuídas características comuns a todos os animais, exceto ao homem, o que nos faz questionar se existe algo de específico no homem que o isenta de se colocar num mesmo nível dos animais. Para Dominique Lestel,

A animalidade designa uma classe de criaturas vivas, da qual o humano tenta se distinguir, ela não remete apenas a uma classe de seres, mas às relações que esta mantém com outras classes. Porém, nossa língua, pouco habituada a evocar relações tão complexas, muitas vezes obriga o raciocínio a simplificações raramente felizes, por vezes obscuras e inoperantes (2011: 23).<sup>2</sup>

Vale lembrar que, após as teorias evolucionistas de Darwin, a determinação unívoca da diferença entre um e outro já não pôde mais ser rigorosamente sustentada, pois, a partir daí, o ser humano foi demarcado como resultado de um longo processo evolutivo, no qual compartilha a ancestralidade com os primatas. Assim sendo, não se estabeleceria somente a noção de oposição, mas de certa complementaridade. De acordo com essa teoria, uma sucessão de modificações a partir de um ancestral comum, num dado momento, separou símios e hominídeos, sendo estes últimos os ancestrais diretos do *Homo sapiens*, como são denominados os humanos na atualidade.

O filósofo e antropólogo Max Scheler (2008: 8) fala em seu texto “Diferença essencial entre o homem e o animal” sobre a posição peculiar do homem devido à sua inteligência e capacidade de escolha. Segundo ele, o homem é dotado de “razão que, além de pensamento por ideias, abarca também uma espécie determinada de ‘intuição’, a intuição dos profenômenos ou dos conteúdos eidéticos –, e ainda uma certa classe de atos volitivos e emocionais como bondade, amor, arrependimento, veneração, admiração espiritual, beatitude e desespero, a livre decisão: ou seja, a palavra espírito (*Geist*)”.

Scheler não utilizou o termo *espírito* no sentido religioso, mas uma função particular do saber que somente o espírito poderia proporcionar, como o “desprendimento existencial do orgânico”, ou seja, o homem seria capaz de reagir contrariamente aos seus impulsos e ao seu meio. A esse comportamento, ele

---

<sup>2</sup> Apud MACIEL, Maria Esther. (Org.). *A animalidade, o humano e as “Comunidades híbridas”*. Pensar / escrever o animal: ensaios de zoopoética de biopolítica. Florianópolis/SC: Editora da UFSC, 2011. 422 p

chamou de “abertura ao mundo”, que seria a libertação desse espaço, uma vez que o homem desenvolveu a consciência de si próprio. Essa autoconsciência é tamanha que o homem pode livremente renunciar à própria vida, como igualmente ser capaz de ironia e de humor que encerram sempre uma elevação sobre a existência própria.

O animal, por outro lado, possui consciência, mas não autoconsciência, estando preso e absorvido em sua realidade vital, correlativa aos seus estados orgânicos. Ele ouve e vê, mas sem ter consciência filosófica disso – o animal sente atração ou aversão a determinados elementos do meio; mas, para o homem, alguns desses fatores são tratados como “tabu”.

George Bataille (1987: 10) também coloca o homem em posição diferente à dos animais, inclusive no que toca à atividade sexual: “A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças”.

George Bataille destaca três condutas fundamentais que diferenciam humanidade e animalidade, que seriam: o trabalho, a consciência da morte e a sexualidade reprimida. “Desprende-se da animalidade primeira ao trabalhar, ao compreender que morreria e ao passar da sexualidade sem pudor para a sexualidade vergonhosa” (BATAILLE, 2004: 48).

Esse último aspecto, que diz respeito à sexualidade, mostra que a criação de regras de conduta e de convivência foram decisivas para o estabelecimento do homem como ser social, dotado, portanto, deste, entre outros caracteres que o tornariam humano. Exemplo disso – com exceção do Egito Antigo e de outras poucas civilizações nas quais irmãs e irmãos casavam entre si, para, segundo essas culturas, perpetuar o sangue “divino” (pois se consideravam descendentes de deuses) e continuar reinando sobre seus domínios – é a maioria das sociedades do globo proibirem a relação incestuosa.

Sobre a proibição do incesto, vários foram os estudiosos que buscaram explicar por que esse tipo de relação é proibida na grande maioria das sociedades. Alguns buscaram esclarecer o fato pelo aspecto natural, ou seja, da observação de que a consanguinidade não gerava prole saudável; outros, como o sociólogo

Durkheim, buscaram explicá-la como um fenômeno cultural. Segundo Simone Beauvoir, “se a proibição do incesto é de tão grande interesse, é porque ela representa o momento mesmo da passagem da natureza para a cultura” (BEAUVOIR, 1949: 184), tendo sido fundamentalmente esse interdito o agenciador das estruturas fundacionais da sociedade humana. Beauvoir explica que a exogamia consiste na perpetuação de valores de uma coletividade, tratando-se, portanto, de um fenômeno cultural. A renúncia de uma mulher da família a outrem implicava que a outra família também partilharia suas mulheres (num sistema de troca), o que gerava laços e concedia aliados; sem integração, a sociedade não existiria. Para Beauvoir, proibir uma mulher aos seus entes é, necessariamente, obrigar-se a dá-la a outro grupo – dizemos “dá-la”, pois, na sociedade patriarcal, a mulher é um bem que pertence a um homem para ser dado a outro homem em matrimônio.

Freud, em *Totem e Tabu*, ao estudar comunidades aborígenes australianas ainda existentes no século XX, percebe que, apesar de esses indivíduos serem considerados muito atrasados e viverem como se estivessem na idade da pedra – uma vez que não domesticam animais, não praticam a agricultura, não conhecem o conceito de propriedade ou de um governante, não conhecem sequer a arte de cerâmica nem constroem abrigos ou casas, ou seja, estão sujeitos às condições de existência árduas da natureza –, eles proíbem as relações incestuosas. Em sua análise, Freud afirma que:

Naturalmente, não era de se esperar que a vida sexual desses canibais pobres e desnudos fosse moral no nosso sentido ou que seus instintos sexuais estivessem sujeitos a um elevado grau de qualquer restrição. Entretanto, verificamos que eles estabelecem para si próprios, com o maior escrúpulo e o mais severo rigor, o propósito de evitar relações sexuais incestuosas. Na verdade, toda a sua organização social parece servir a esse intuito ou estar relacionada com a sua consecução (FREUD, 1913-1914: 6).

A conduta de proibir esse tipo de relação também é assistida, segundo Freud, em diversas outras comunidades. A isso, ele chamou de “regras de evitação”, cujo não cumprimento é severamente punido, inclusive com a morte.

Para Freud, a relação incestuosa pertence ao domínio dos comportamentos mais que primitivos e foram domados quando o homem se tornou um ser social. Segundo o psicanalista, a prova de que esse comportamento é de origem

longinquamente ancestral seria sua manifestação em pacientes neuróticos e em crianças, cuja primeira escolha de objetos para amar é proibida: o pai e a mãe. Contudo, à medida que a criança cresce, “ela se liberta dessa atração incestuosa” (Idem: 15). Sobre isso, Freud ainda reitera que:

Somos levados a acreditar que essa rejeição é, antes de tudo, um produto da aversão que os seres humanos sentem pelos seus primitivos desejos incestuosos, hoje dominados pela repressão. Por conseguinte, não é de pouca importância que possamos mostrar que esses mesmos desejos incestuosos, que estão destinados mais tarde a se tornarem inconscientes, sejam ainda encarados pelos povos selvagens como perigos imediatos, contra os quais as mais severas medidas de defesa devem ser aplicadas (Idem, *ibidem*).

Mesmo que as restrições sexuais variem em tempos e lugares distintos, percebe-se que diferentes povos cobrem o órgão sexual masculino em estado de ereção. No Ocidente, a nudez se tornou objeto bastante rígido de interdito, ao contrário da liberdade que concerne à sexualidade dos animais.

Além desse aspecto, outra questão a se dar devida atenção, no tocante aos interditos que participaram da construção da sociedade humana, seria a morte e, por conseguinte, o assassinio. A comunidade constituída sob o trabalho busca distanciar-se da violência para que os indivíduos não sejam considerados amaldiçoados.

A maior parte do tempo, o trabalho é a ocupação de uma coletividade, e a coletividade deve se opor, no tempo reservado ao trabalho, aos movimentos de excesso contagioso em que nada mais existe, a não ser o abandono imediato ao excesso. Isto é, à violência. Da mesma forma, a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, define-se nos *interditos*, sem os quais ela não se teria transformado neste *mundo de trabalho* que ela é essencialmente (BATAILLE, 1987: 28).

A coletividade humana definiu-se também pelos atos fúnebres, pois a morte causa temor e estado contemplativo ao homem, por isso, data desde os homens neandertais a prática da sepultura. Assim afirma, novamente, Bataille:

A prática da sepultura é o testemunho de um *interdito* semelhante ao nosso que concerne aos mortos, e à morte. Pelo menos, de uma forma vaga, a origem desse interdito é logicamente anterior a essa prática. Podemos mesmo admitir, num certo sentido e de forma superficial, que ele nasceu ao mesmo tempo em que o trabalho, de maneira que nenhuma prova pôde

subsistir e seu surgimento escapou mesmo aos que o viveram. Trata-se essencialmente de uma diferença feita entre o cadáver do homem e os outros objetos, como as pedras. Hoje, essa diferença caracteriza ainda um ser humano em relação ao animal: o que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem de seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. O *interdito* que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de *rejeitar a violência*, de *se separar da violência*. A representação da violência, que devemos atribuir particularmente aos homens primitivos, é entendida necessariamente em oposição ao movimento do trabalho que é regulado por uma operação racional (Idem: 29-30).

Todavia, é preciso salientar que, na sociedade humana, esse interdito é sancionado em algumas situações, como o caso de guerras. Tais embates são organizados pelos envolvidos e há um trabalho estratégico e consensual por trás disso. Até o assassinio causado pela guerra difere os homens dos animais, pois aqueles são dotados de crueldade de que estes são incapazes, como o massacre dos adversários e a tortura dos prisioneiros. Alguns relatos sobre guerras de tribos africanas revelam que muitos dos derrotados são levados a morrer de inanição, têm sua mandíbula retirada estando ainda vivos, não se poupando, enfim, distinções de sexo ou idade. É o que reitera Maurice R. Davie em *La Guerre dans les Sociétés Primitives*:

Com o fatalismo inato ao caráter melanesiano, muitos vencidos não tentavam mesmo fugir, mas inclinavam passivamente a cabeça ao golpe da maça. Se tivessem o azar de se fazer prisioneiros vivos, o destino era sinistro. Eram levados à aldeia central, entregues a rapazes de alta patente que se empenhavam em torturá-los, ou então, aturdidos por um golpe de maça, eram colocados em fornos quentes e quando o calor fazia-lhes voltar a consciência da dor, suas convulsões frenéticas faziam os espectadores estourar de rir (DAVIE, 1931, *apud* BATAILLE, 1987: 52).

A crueldade humana é um tipo de violência organizada. Os homens, mesmo em momentos de frenesi de combate, não se esquecem dos limites impostos pela coletividade, pois sua violência, ainda que desenfreada, não faz com que os guerreiros massacrem aqueles pertencentes ao próprio grupo.

Em *O animal que logo sou*, Derrida aponta outra característica que poderia ser instrumento para diferir homem de animal. Segundo ele, os animais não têm a

consciência de sua nudez, por isso não estão nus, trata-se de como eles são, não há nudez na natureza. O vestuário seria um dos “próprios” do homem, já que “nenhum animal jamais imaginou se vestir” (2004: 17). Mesmo que se fale mais sobre o homem se distanciar do animal pela existência da palavra, da razão, do trabalho, da história, do luto, etc., o vestir-se é um aspecto não menos importante quando se analisa essa questão, pois o homem inventou a indumentária para esconder seu sexo quando sentiu pudor ante seu próprio corpo.

Os animais se configuram como o outro e não como igual, o próximo ou o irmão; esse distanciamento evidencia que o homem se colocou num patamar diferente. Para Derrida, o gato que o vê nu em sua pequena narrativa de *O animal que logo sou* é o ‘completamente outro’, uma vez que o homem fronteirizou a passagem do inumano ao humano ao anunciar-se a si mesmo, “chamando-se pelo nome que ele acredita se dar” (Idem: 31). Ele afirma que negar a heterogeneidade entre um e outro seria cegar-se frente a tantas evidências dessa ruptura que não pode ser ignorada.

Derrida propõe uma leitura sobre experiência do animal que vê e da perspectiva do homem ao sentir-se observado por esse animal. O filósofo se questiona se o ‘completamente outro’ é capaz de chamá-lo, dirigir-se a ele, expressar-se ante o que observou – no caso, o homem em seu estado de nudez.

Lendo o texto de Heidegger, *Sein und Zeit*, Derrida propõe pensar se esse animal que o observa seria capaz de ter consciência da passagem do tempo ou se ele simplesmente é constituído por um tempo, ou seja, a vida num estado puro e simples.

Como a excitação e a impressão dos sentidos, em um ser vivo sem mais (*in einem Nur-Lebenden*) devem ser ontologicamente delimitadas, como e onde geralmente o ser dos animais (*das Sein der Tiere*) por exemplo (*zum Beispiel*) é constituído por um tempo, eis o que permanece um problema em si (ou para si, *bleibt ein Problem für sich*): permanece um problema original, separado, a ser tratado à parte (HEIDEGGER, 1979, *apud* DERRIDA, 2004: 46).

Dito isso, ele conclui que a questão mais importante a se refletir sobre a relação homem e animal não seria a de saber se realmente o animal teria o poder de raciocinar, de vestir-se, de trabalhar, de inventar alguma técnica ou de fazer uso da

linguagem, mas a de verificar se ele pode sofrer por causa de sua sujeição ao homem. Pois é inegável que ao longo dos séculos o homem transformou esses seres vivos em objetos adestrados em proporções demográficas, modificados pela experimentação genética e pela inseminação, sendo produtos da industrialização, entre outras finalidades, para o entretenimento ou o uso da força motriz de grandes mamíferos em fazendas, tudo isso para o que se chamaria de bem-estar humano.

Sentimos o animal como o outro, e é nesse sentido que Derrida nos oferece a possibilidade de pensar a situação na qual colocamos esse outro/o animal: a sujeição muda, pois: “Os homens seriam em princípio esses vivos que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder” (Idem: 62). Em suma, a distinção entre um e outro aparece em diversos níveis dessa coexistência.

Por isso, essa necessidade de diferenciação se coloca quando a ideia de civilização vai firmando as bases na sociedade moderna. A figura do animal, nesse contexto, revela atitudes e modos de ser fixados pelos instintos mais básicos dos quais o humano deseja se afastar desde que se colocou no topo da evolução das espécies e deixou suas raízes primitivas. Atender às necessidades como o apelo à alimentação e à reprodução em locais ou em momentos considerados inadequados pela coletividade seria uma afronta e até mesmo crime, pois tais procedimentos ferem o conjunto de valores que nos distinguiriam dos animais. Para Dominique Lestel (2001), “[a] animalidade está ligada àquela dimensão do humano que este oculta, notadamente, ao desqualificar seu corpo, seus desejos ou seus afetos em relação ao seu espírito e à sua racionalidade” (*Apud* MACIEL, 2001: 37).

Esse tipo de pensamento é proposto por Freud, que afirma só ser possível a vida na sociedade humana se houver repressão dos desejos, dos instintos individuais, pois:

A vida em sociedade tem seu pilar na repressão e controle dos desejos individuais. Não há como se constituir uma civilização sem que se controle e reprima os instintos básicos de seus membros. Diz-nos ele que “A liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização” e que o desenvolvimento da cultura e da vida em sociedade “impõe restrições a ela [à felicidade], e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições.” Viria, portanto, dessa



repressão dos instintos básicos, o propalado “mal-estar” da civilização (FREUD, 2006: 116).

Essas diferenciações entre homens e animais são admitidas tanto pela sociedade laica como a religiosa judaico-cristã. No capítulo 1, versículo 26 do *Gênesis*, o primeiro livro da Bíblia Sagrada, afirma-se: “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra” (*Gênesis*, 1: 26).

Dessa forma, o homem não seria apenas mais um ser vivente, mas a própria imagem da divindade criadora e, assim sendo, com autoridade sobre todos os animais para deles fazer o que lhe aprouver. Nesse sentido, a distinção entre homem e animal aparece como um dos preceitos mais basilares da religião: a criação do mundo pelas mãos de um Ser Supremo que presenteou a humanidade com a face dessa santidade e perfeição e que, por sua vez, não pode ser colocada ao nível animal, mas manter-se em sua posição superior instituída pelo próprio Deus criador. Apenas Lúcifer, o grande opositor de Deus, manteve sua animalidade, relacionada, muitas vezes, à serpente enganadora, castigo dado à sua transgressão e símbolo de sua queda.

Segundo essa tradição, ao homem não foi dado somente o poder de ter domínio sobre os animais, mas também de nomeá-los à sua vontade.

Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles. Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos (Idem, 2: 19-20).

Para a cultura judaico-cristã, ao homem foi dado o trabalho de nomear os animais. Também, na escrita de G. Ramos, o personagem Luís da Silva se põe a tarefa de nomear aqueles que partilham de sua vida, mas ele não inventa nomes, apenas re-significa os que já são oferecidos pela língua materna. O narrador sente necessidade de explicar para si mesmo os comportamentos das pessoas que o rodeiam pelo símile animal – esse talvez seja o modo como ele procura compreender e apreender sua realidade.

Diferentemente do que acontece na nomeação das coisas do universo, onde o signo é arbitrário e os objetos observados, bem como os nomes dados a eles não têm relação entre si, o que o narrador de *Angústia* faz não é arbitrário – ele desloca a imagem dos personagens humanos para animais, de modo que o sentido esteja perversamente associado entre eles.

Por isso, ao encontrarmos descrições animaisca ocupando tantas páginas, o mal-estar compõe a atmosfera de todo o livro *Angústia*; pois, trazer os personagens humanos ao nível do animal seria, de alguma forma, o mesmo que reificá-los, rebaixá-los, torná-los indignos da condição que é a humana. De modo cabal, Bataille (1987: 95) discorre sobre o processo de reificação e rebaixamento do ser humano: “A humanidade degradada tem o mesmo sentido que a animalidade, e a profanação o mesmo sentido que a transgressão.”

Ademais, Bataille postula que há uma dignidade que habita o homem, uma nobreza fundamental impedindo que ele seja redutível ao animal ou à coisa, pois ambos estão à mercê do domínio do homem. Se um homem mata ou se alimenta de outro ser humano, esses atos não passam despercebidos por outro homem, pois isso implicaria uma inaceitável transgressão aos interditos morais e culturais. Há um caráter sagrado na vida humana, que é tão universal quanto os interditos sexuais, tal como o incesto, o tabu do sangue menstrual ou as mais variadas prescrições de decência. O animal, nesse caso, ganha categoria de coisa, enquanto o homem aparece num patamar acima, em prestígio e valor. Para Bataille:

Há, de um lado, um mundo exterior, o mundo das coisas de que os animais fazem parte. De outro, um mundo do homem, visto essencialmente como interior, como um mundo do espírito (do indivíduo). O animal é apenas uma coisa, do qual o homem se distingue pelo caráter, mas não é por isso que ele deverá ser colocado ao mesmo nível de um objeto inerte, como uma calçada, uma enxada (Idem: 103).

Ao estudar os princípios que regem a autonomia e, por conseguinte, a dignidade humana, Kant diz que o homem é um ser dotado de vontade, mas que é no ordenamento da razão que essa vontade é exercida, ou seja, há uma série de critérios racionais e de princípios do bem comum. Para explicar esse fenômeno, o filósofo utiliza a expressão “formulação do imperativo categórico”, que se divide em três premissas. A que nos interessa é a segunda, pois diz respeito à fórmula do

homem como um fim em si mesmo: “Age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de qualquer outra, sempre e simultaneamente como fim e nunca como um meio” (KANT, 2003: 59). Em outras palavras, o princípio da dignidade humana não admite que o homem seja simplesmente tratado como um meio, pois seria o mesmo que impedi-lo de consentir o modo mediante o qual é tratado, sendo assim necessário que ele saiba das intenções do outro para que possa consentir essa ação. A dignidade que lhe é inerente, bem como sua autonomia, estão ligadas à formulação do homem como um fim em si mesmo. Isso quer dizer que, quando o ser humano respeita essa proposição, está reconhecendo os outros como seres racionais, ou seja, só é possível usar o outro ser humano como meio desde que ele concorde. Exemplo dessa proposição são as relações de trabalho que se estabelecem entre empregado e empregador em regime de comum acordo entre ambos.

Como contraponto, podemos pensar naqueles que foram escravizados no Brasil a partir do século XVI. Para que fossem utilizados como simplesmente meio, ou seja, como mão de obra escrava pelo europeu, foi preciso rebaixá-los, desumanizá-los. O trabalho escravo não foi consentido por eles, sendo, portanto, compulsório, e isso só foi legitimado pela sociedade da época porque se apregou que o negro não seria, necessariamente, humano. Sob a alegação de que não possuíam alma, subtraía-se sua humanidade, o que legitimava sua inferioridade frente aos brancos que encontram aí o argumento “legítimo” para lhes sancionar o direito à prática da escravização. Degradados, os escravizados eram vendidos, comprados, sofriam abusos de toda natureza, e, se recebiam alguma consideração, era a mesma conferida a qualquer animal também pertencente a seus proprietários.

Sendo dotado de capacidades racionais, o homem não poderia ser uma coisa, pois tem dignidade; a coisa tem preço, por isso pode ser substituída por outra equivalente, mas o homem estaria acima de qualquer preço por possuir esse caractere intrínseco da humanidade, que é algo de valor íntimo. Para Kant, o homem tem “personalidade e sensibilidade moral” e habilidades que se desenvolvem pelas suas criações e iniciativas. Daí o dever de nos colocarmos acima do “estado de animalidade e de realizar cada vez mais plenamente a humanidade” (2000: 217).

Ao falar sobre a história da loucura da Idade Clássica, Michael Foucault narra exemplos de pessoas que foram desumanizadas por perderem a razão, considerada responsável por distanciar, entre outras coisas, homem de animal. No século XVIII, aqueles que eram acometidos por acessos de raiva eram acorrentados como cães à porta de suas celas e separados das demais pessoas por um comprido corredor e uma grade de ferro, pela qual recebiam comida e a palha sobre a qual dormiam. O público tinha acesso a esses indivíduos que eram enjaulados e expostos ao público, tal qual num zoológico. Aqueles considerados loucos eram tratados como animais porque, segundo Foucault, a imagem da loucura para a sociedade da época:

[...] extrai seu rosto da máscara da besta. Os que são amarrados às paredes das celas não são tanto homens de razão extraviada, mas bestas presas de uma raiva natural: como se, em seu limite extremo, a loucura libertada desse desatino moral onde suas formas mais atenuadas são encerradas, viesse reunir-se, por um golpe de força, à violência imediata da animalidade. Esse modelo de animalidade impõe-se nos asilos e lhes atribui seu aspecto de jaula e zoológico (FOUCAULT, 1997: 150).

Mais uma vez, vemos o ser humano sendo submetido à condição de animal ou de coisa, sem poder decisório sobre sua própria existência. Com isso, percebemos que só é possível extrair do ser humano a sua dignidade com a permissão da comunidade uma vez que é provada a inabilidade moral ou racional do indivíduo em questão. Em outras palavras, é necessário, antes, desumanizar para, depois, subjugar. Na maioria dos casos, nenhum ser humano afeta negativamente outro se considerá-lo ou senti-lo, de alguma forma, como igual; para tanto, esse outro deve lhe parecer inferior.

No romance que nos propomos analisar, o narrador Luís da Silva não confirma a oposição estabelecida entre homem e animal, mas reforça a contiguidade entre eles. Os atos dos personagens que o cercam são, por meio de descrições, comparados com os comportamentos próprios dos animais, encontrando-se, por conseguinte, bestializados e degradados em sua humanidade. Ao romper com essa fronteira delimitada pelo homem, o narrador-personagem sujeita a sua crise de consciência aos juízos éticos, sua percepção do real e das relações sociais a um modo de ver muito particular.

Em alguns momentos do romance *Angústia*, veremos a tensão psicológica no interior do discurso de Luís da Silva que é revelada, assim, pelas alternâncias entre a afirmação e a negação de si mesmo. Para isso, ele utiliza o recurso expressivo de confrontar homem e bicho:

Também não é possível manter a espinha direita. O diabo tomba para frente, e lá vou marchando como se fosse encostar as mãos no chão. Levanto-me, sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho!

Se o governador e o secretário me encontrarem, é como se não os encontrassem. Não os enxergo, na rua sou um homem. Pensam que vou encolher-me, sorrir, o chapéu na mão, os ombros derreados? Pensam? Estão enganados. Sou um bípede. É isto, um bípede.  
(RAMOS, 2008: 146).

No trecho anterior, o narrador tenta se posicionar como um homem que possui dignidade para sê-lo, para isso, faz uso do termo: “bípede”, que nos remete a algum tipo de diferenciação que se faz em relação aos animais, que são, portanto, a referência para classificação nesse caso.

Na biologia contemporânea, sob o olhar evolucionista, o aparecimento da habilidade de andar exclusivamente sobre os membros posteriores é um dos marcos mais antigos e mais significativos da história natural humana. Como aponta o bioantropólogo Stanford (2004: 14) em seu livro *Como nos tornamos humanos*: “Ao nos tornarmos bípedes, nos tornamos humanos”.

Embora definir o homem apenas pelo seu bipedalismo seja, de algum modo, uma forma superficial de pensar o assunto – afinal, galinhas, pinguins e cangurus também se locomovem sobre duas pernas – para muitos (inclusive para o personagem do romance estudado), essa é uma questão relevante a se considerar. O homem, em oposição ao animal, estaria numa postura vertical, inclinada, erguida não só fisicamente, mas também, e sobretudo, simbolicamente.

O personagem Luís da Silva quer ser superior àqueles os quais descreve, sobretudo a Julião Tavares. O narrador anda pelas ruas, e seu olhar é tão baixo que ele caminha quase curvado, numa posição que lembra a ele inferioridade. É preciso ser bípede, portanto humano, para se ser capaz de olhar os outros de cima. É, por

isso, que ele afirma mais de uma vez ao longo do romance: “sou um bípede” (RAMOS, 2008: 146).

Na Bíblia, um importante documento histórico da cultura judaico-cristã, encontraremos também uma referência acerca do bipedismo humano, na verdade, mais uma defesa indicando que a postura ereta deve ser a que efetivamente mais convém ao homem, dada a “perfeição” com a qual o Criador faz todas as coisas, sobretudo o homem. Vejamos no livro de Eclesiastes 7: 29: “Deus fez o homem reto”.

Com isso, é possível perceber que essa discussão sobre as relações entre homem e animal não se esgotou e talvez jamais se esgote, pois a sociedade moderna ainda se inquieta, e muito, com o enigma que é a interdependência entre ambos – homem e animal.

Daí nos vem a pergunta: por que elegemos certas espécies para delas nos alimentarmos, ao passo que criamos outras com demasiado afeto e as super-humanizamos?

Verificamos, em nosso dia a dia, que alguns dos animais são considerados de estimação e, por isso, vivem em nossas casas, mas também estão nas prateleiras dos supermercados, em forma de produtos a serem consumidos. Os animais estão na mídia fonográfica, cinematográfica e, sobretudo, em nosso imaginário. É como afirma Lestel (2011: 44): “Nenhuma cultura pode sustentar que nunca desenvolveu laços privilegiados com ao menos uma espécie de animal, seja de forma sagrada, lúdica, doméstica, afetiva, econômica, selvagem ou simplesmente gastronômica”.

Vê-los representados na literatura e nos propormos à análise de tal fenômeno seria a nossa maneira de tentar compreender essa relação tão conflituosa e díspar que acompanha as nossas existências (dos seres humanos e a dos seres vivos não humanos).

Talvez, por isso, esse tipo de estudo, embora abundante na crítica literária, seja ainda de grande relevância quando abordados sob a perspectiva aguçada de um escritor como Graciliano Ramos que, em seus textos, faz uso dessa presença animal de maneira tão vívida e realista.

## 2 O BESTIÁRIO NAS OBRAS DE G. RAMOS

Antonio Candido em seu ensaio *Os bichos do subterrâneo*, propôs analisar as formas de Graciliano Ramos conferir relevância à temática do bestiário e da bestialização ao longo de sua vida literária. Segundo Candido (1961: 38), Graciliano apresentou três modos de estruturar suas narrativas. No primeiro grupo, estão os romances escritos em primeira pessoa, representados por *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, obras às quais descreveu como narrativas de pesquisa intensa da alma do ser humano. No segundo grupo, estão as narrativas escritas em terceira pessoa, exemplificadas em *Vidas Secas* e os contos de *Insônia*, nos quais o ponto de vista priorizou a condição de existência dos personagens, sem grande preocupação com a análise psicológica. Por fim, o terceiro grupo, formado pelas obras de tom autobiográfico, representadas por *Infância* e *Memórias do cárcere*, nas quais, numa nuance mais subjetiva, a problemática humana é abordada.

De acordo com Candido, apesar de essas obras apresentarem as diferenças supracitadas, estão presentes nelas a correção da escrita, a expressividade da linguagem, a secura da visão de mundo e o acentuado pessimismo, sem marca de chantagem sentimental. O estudioso conclui que

Como unidade profunda de seus livros, percebe-se um desejo intenso de Graciliano Ramos de testemunhar sobre o homem, que tanto os personagens criados e ele próprio são projeções desse impulso fundamental (Idem: 38).

Essas projeções foram percebidas nos livros de Graciliano Ramos e, por conseguinte, tornaram-se matéria de estudo deste trabalho, mas sob uma ótica particular que entreviu na presença constante do bestiário nas obras um caminho para sua interpretação. Dessas, consideramos um *corpus* representativo para nosso intuito de análise: *Caetés*, *São Bernardo*, *Vidas Secas*, *Infância*, *Memórias do cárcere* e, sobretudo, *Angústia*.

Tomamos como cerne de nosso trabalho *Angústia* e, por isso, deixamos sua abordagem para o último capítulo porque enxergamos nesta obra, de alguma maneira, a convergência de muitas das questões que vimos estudando ao longo dessa empreitada, dentre as quais, os processos de formação do escritor que

culminaram num modo particular de enxergar e narrar o mundo ao seu redor. É o que afirma Octavio de Faria em *Graciliano Ramos e o Sentido do Humano*, num dos parágrafos cuja reprodução integral nos pareceu necessária:

Tudo aquilo que vinha sendo represado nele, a luta entre o menino e o homem, entre o pai e o filho; depois, entre o regional e universal, o objetivo e o subjetivo, o particular e o humano, como que explode nessa verdadeira orquestração de loucura e crime, de sofrimento e ódio: *Angústia*. Tudo o que de mais recôndito e maldito, recusado e complexado, havia no menino de Buíque e Viçosa, tudo o que “sobrava” das mágoas íntimas do episódio do paletó cor de macaco, invade, violento e como que a contragosto, o esquema inicial do romance. A curva que vinha de *Caetés* – máximo de objetividade do romancista, não obstante todas as “contribuições pessoais” canalizadas para o herói João Valério –, passando por *São Bernardo* com sua frieza quase machadiana e o seu rigor estilístico de encomenda “graciliânica” – chegava a um extremo de subjetividade em *Angústia*, função da força quase dostoiévskiana com que as “recordações” da infância invadiam a “intriga” inicialmente proposta pelo romancista e passavam a dominá-la, impondo-se ao tumulto interior do herói, Luís da Silva, o mais autêntico “caeté” do autor de *Caetés* (FARIA, 1986: 273).

## 2.1 *Caetés* de João Valério: o logro na captura do selvagem

*Caetés*, de 1933, foi o primeiro romance publicado de Graciliano Ramos; nele, o personagem João Valério, um guarda-livros, decide empreender a tarefa de escrever um romance. Ele se apaixona por Luísa, mulher de Adrião, dono da empresa em que trabalha, e passa a idealizar, entre outras fantasias, como seria a vida se ele conseguisse ficar com a esposa de Adrião, os filhos que gerariam e, é claro, apossar-se da herança a que ela teria direito. Portanto, o personagem passa a ter duas fixações: possuir Luísa e redigir um romance.

João projeta o livro que deseja escrever baseando-se num fato histórico do século XVI, o naufrágio em costas brasileiras do bispo Sardinha, devorado pelos índios caetés. No entanto, o romance não chega a vingar, pois, ao final, o narrador desiste sob a alegação de que negociante não deve se meter em coisas de arte. João Valério conhece pouco sobre os índios caetés, mas não se propõe a estudá-los, a capturar-lhes a alma para poder descrevê-los; ele se contenta com as poucas informações recolhidas em conversas superficiais que ocorrem no cotidiano de sua



vida. Então, não conseguindo, de fato, dizer qualquer coisa de genuína sobre tais índios, deixa a tarefa sem conclusão.

Mesmo *Caetés* sendo o primeiro romance de Graciliano Ramos, nessa narrativa já se pode perceber a presença do bestiário como um dos traços de sua literatura, ainda que de maneira latente. Aqui, o narrador em seu exercício da escrita se propõe a interpretar as relações que se estabeleceram entre o selvagem e o civilizado e a persistência de elementos presentes desde a colonização.

Segundo Marisa Schincariol de Mello (s.d.),

Ao longo do romance, João Valério vai concluindo que não são alguns elementos que se mantêm desde a Colonização, mas pior, que a mesma lógica “civilizatória” nos rege ainda hoje: na verdade, não somente ele, mas todos nós seríamos selvagens (MELLO, s.d.: 01).

Essa análise é ratificada pela voz de João Valério, que afirma:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças (RAMOS, 1979: 215-216).

O selvagem, definido como aquele que habita as selvas ou que possui modos brutos e grosseiros, está invariavelmente relacionado ao animal, aos modos de ser e viver segundo as leis do ambiente natural, sem o processo civilizatório. De acordo com Mello, em mais de um episódio, a face selvática dos personagens é mostrada quando:

Com o desenvolvimento da trama e a concretização do namoro de João Valério e Luíza, as duas obsessões tornam-se uma só: ainda que o livro praticamente suma da história, a projeção entre o selvagem e o civilizado ganha mais força, saindo das páginas sobre os índios e passando a explicar esta tortuosa paixão, pois o seu amor manifesta-se em ações animalizadas (MELLO, s.d.: 02)

Como se pode ler em:

Soltei-lhe as mãos, agarrei-lhe a cabeça, beijei-a na boca, devagar e com voracidade. Apertei-a, machucando-lhe os peitos, mordendo-lhe os beijos e a língua. De longe em longe interrompia este prazer violento e doloroso, quando já não podia respirar (RAMOS, 1979: 140).

Perpassando todo o texto, já no início da narrativa, ao fazer uma visita à casa de Adrião, João Valério, num gesto impensado, dá um beijo em Luísa, assustando-a. Logo depois, arrepende-se, temeroso de uma possível represália do marido de Luísa por causa do que se atreveu a fazer. Nesse momento, o narrador informa sentir raiva de si mesmo, dizendo que se tratava de um “Animal estúpido e lúbrico” (Idem: 10) por tamanha ousadia.

Para o narrador, o fato de não ser capaz de se conter e ceder aos impulsos em relação à Luísa, seu objeto de desejo, fez dele, além de um “animal estúpido”, também um ser “lúbrico”, ou seja, lascivo ou sem controle, o que poderia remeter à natureza dos animais, cuja atividade sexual é ditada pela necessidade reprodutiva, não se submetendo às imposições da sexualidade vergonhosa adotadas pelas sociedades humanas.

A seguir, João Valério começa a imaginar como seria casar-se com Luísa assim que o marido desta morresse. Ele sonha com os filhos que nasceriam “gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas” (Idem: 23).

Importante notar que já na segunda página desse primeiro romance de Graciliano Ramos, a animalização do personagem seja um traço que marca o modo de o autor enredar sua narrativa, fazendo uso de um narrador, cujo olhar bestializa os demais personagens e a si mesmo por meio da descrição.

Apesar de os termos “macho” e “fêmea” serem dicionarizados como “inerentes ou referentes ao sexo masculino e feminino, respectivamente, seja humano, animal ou vegetal” (Aulete), convencionou-se que o homem não se define exclusivamente pelo seu sexo, ou seja, pelo seu aspecto físico e biológico. Os humanos são determinados também por seu gênero que, entre outros aspectos, colocam-no como homem, mulher e demais categorias que foram criadas para definir as novas construções sociais e as diferenças individuais e culturais. Em outras palavras, biologicamente, assim como os humanos, os animais são machos e fêmeas, no entanto, os animais não são categorizados como homens e mulheres.

Segundo Maria Teresa Anselmo Olinto:

Gênero é um conceito das Ciências Sociais surgido nos anos 70, relativo à construção social do sexo. Significa a “distinção entre atributos culturais

alocados a cada um dos sexos e à dimensão biológica dos seres<sup>3</sup>. O uso do termo gênero expressa todo um sistema de relações que inclui sexo<sup>4</sup>, mas que transcende a diferença biológica. O termo sexo designa somente a caracterização genética e anátomo-fisiológica dos seres humanos (OLINTO, 1998: 162).

Ainda, de acordo com Abreu e Andrade,

[...] o conceito de gênero, que foi desenvolvido pela teoria feminista na década de 1980 e mais tarde rediscutido por Scott (1990), refere-se a um sistema de relações de poder baseadas num conjunto de qualidades, papéis, identidades e comportamentos opostos atribuídos a mulheres e homens. As relações de gênero (assim como as de classe e raça ou etnia) são determinadas pelo contexto social, cultural, político e econômico. Enquanto sexo é determinado pela natureza, pela biologia, o gênero é construído historicamente sendo, portanto, variável e mutável (ABREU, 2010: 03).

Assim, é comum a utilização das expressões “macho” e “fêmea” para designar, de modo geral, animais, enquanto os termos que se referem ao gênero demarcam os humanos, que se definiram acima da dimensão biológica devido à complexidade de identidades, culturas e comportamentos registrados nas sociedades humanas.

Veremos, ao longo da leitura, que em boa parte da narrativa João Valério se demora em tratar de Luísa e, ao referir-se a ela em comparação a si mesmo, ele se coloca em posição de inferioridade. A maneira que o narrador encontra de demonstrar essa diferença existente entre eles, neste momento, é o próprio rebaixamento pela bestialização. Segundo ele: “Luísa era boa, de uma bondade que se derramava sobre todos os viventes. Sou apenas um inseto, mas, para inseto, recebi tratamento exagerado” (Idem: 58).

Assim como Luísa, muitos outros personagens não fogem à descrição bestializadora de J. Valério. Ainda que este não utilize os nomes dos animais para fazer comparações frontais, utiliza de termos que possibilitam associar personagens às ações consideradas próprias dos animais. É o que ocorre na caracterização de D. Priscila, uma das mulheres que frequentam as reuniões nas quais J. Valério se faz

---

<sup>3</sup> In: Heilborn ML. *Gênero e condição feminina: uma abordagem antropológica*. Mulher e políticas públicas. Rio de Janeiro: IBAM/UNICEF 1991; (23-28). \_\_\_\_\_. De que gênero estamos falando? *Sex Gênero Soc*, 1994; (2): 1,6.

<sup>4</sup> In: Scott J. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Educ Real* 1994; 16: 5-22.

presente: “desfranziu a tromba, expôs a dentuça a Clementina, achou por condescendência a cidade encantadora” (Idem: 79). Em outra cena da mesma reunião, “D. Engrácia apareceu e, vendo-os [Priscila e Monteiro], farejou de longe” (Idem, ibidem). E, ao final da noite, J. Valério afasta-se da sala dos homens para fumar, ficando por aproximadamente dez minutos num canto do jardim “ouvindo a grulhada das mulheres” (Idem: 87).

Noutra passagem, uma moça que se tornara noiva, Clementina, tinha alguns desequilíbrios emocionais e, por isso, costumava arranhar as pessoas, sendo desta vez, o noivo a sua vítima. Nazaré, ao contar o caso, informa que a moça “Levou unha, ficou com o focinho escalavrado. E foi bem feito. A pequena, quando está naquela desordem, gosta de arranhar. Fora aquilo é uma ovelha, uma santa, mas gosta de arranhar” (Idem: 160).

Em seu texto “Os insensatos”, Foucault afirma estar cristalizada na cultura a relação que se estabeleceu ao longo da história entre loucura e animalidade. Segundo ele,

A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero de sua natureza. A loucura, em suas formas últimas, é, para o Classicismo, o homem em relacionamento imediato com a animalidade, sem outra referência qualquer, sem nenhum recurso (FOUCAULT, 1997: 151).

Tendo em vista as reflexões de Foucault acerca dessa relação entre animalidade e loucura, podemos compreender melhor o comportamento da noiva, em *Caetés*. De um lado, aparece o ato de arranhar e a presença do focinho, fazendo referência à animalidade relacionada ao desequilíbrio emocional ou psicológico da moça; de outro, sendo ela comparada a um carneiro, cuja docilidade é comumente reconhecida.

Seguindo pela narrativa, vemos que depois de muito sofrer por um amor que pensava não ser correspondido, J. Valério consegue que Luísa o receba em sua alcova como ele sempre desejou. Após isso, ao se lembrar de Adrião, que poderia suspeitar da traição e dos pecados que estaria cometendo ao ligar-se com a esposa de outro, surge-lhe a seguinte reflexão acerca dos acontecimentos:

\_ Realmente, disse comigo, que prejuízo traz ao mundo a preferência que ela me dá? E Deus liga pouca importância a bichinhos miúdos como nós: tem em que se ocupe e não vai bancar o espião de maridos enganados. É impossível que algum Deus considere as minhas relações com Luísa censuráveis. Ninguém as conhece, só nós podemos julgá-las – e nossos corações não nos acusam (Idem: 145-146).

De acordo com o narrador, Luísa e ele não passavam de “bichinhos” que Deus ignoraria devido à pouca importância que lhes atribuiria. Mesmo nesse momento, J. Valério os coloca em posição de não humanos, pois só assim seria possível passarem despercebidos pelos outros e sobretudo por Deus, que não os condenaria. Caso o narrador considerasse ele mesmo e Luísa como humanos, isso os faria sujeitos às leis dos homens e às próprias leis encontradas na Bíblia, que censuram o adultério. A figura do animal, nesse caso, que não parece ser digna de receber importância, é colocada em posição inferior à do homem, segundo a perspectiva do narrador.

Logo depois, por meio de uma carta anônima, Adrião descobre o envolvimento de sua esposa com J. Valério e, por isso, confronta-o exigindo-lhe a verdade. Este, por sua vez, nega e sai pelas ruas imaginando o que faria da vida dali em diante. O pensamento que lhe vem à cabeça acerca dos acontecimentos se verbaliza em: “- Animal infeliz! Exclamei em voz alta. Referia-me ao Neves, a Adrião, a mim, ao Miranda Nazaré, a toda gente” (Idem: 185).

Nessa declaração do narrador, é possível perceber que as expressões que comparam seres humanos a animais são utilizadas com grande frequência por Graciliano Ramos, a exemplo da obra estudada neste tópico. A análise que o narrador de *Caetés* faz dos demais personagens, bem como as manifestações de descontentamento contra si mesmo e contra os que o cercam aparecem, não raro, identificadas a termos característicos do mundo animal.

Dessa forma, a narrativa de *Caetés* termina com o suicídio de Adrião e o desinteresse de J. Valério por Luísa – um caso que não vingou como o narrador imaginava, além de um livro que também não se concluiu. Se, durante sua narrativa, o protagonista fez uso constante de expressões animais para descrever as pessoas, esse estilo se manteve até o final dela.

Termina, assim, a narrativa, com J. Valério refletindo sobre os “*Caetés*” que não deram certo e sobre todos os acontecimentos que o levaram até ali. Ele chega à

conclusão de que ele mesmo não era “senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora” (Idem: 215) [...] “embrutecido e pesado” (Idem: 216).

## **2.2 São Bernardo: a descrição bestializadora no discurso do opressor**

Publicado em 1934, *São Bernardo* é um romance sobre a ascensão social de Paulo Honório, concretizada na compra da fazenda que dá nome à narrativa. Em 1ª pessoa, o narrador, utilizando-se da técnica do *flashback*, conta como a todo custo fez da fazenda os seus domínios, dedicando sua vida em função do desejo de propriedade, mesmo que, para isso, tivesse de explorar, subjugar, ou mesmo matar os outros. Ao longo da narrativa, muitos conflitos vão sendo instaurados por meio dos desentendimentos com sua esposa Madalena, o suicídio que ela comete, o drama do personagem por não amar o filho, e, por fim, o desalento de viver preso às reminiscências da esposa morta e às reflexões sobre o que poderia ter feito para evitar a solidão na qual se encontra.

Ele decide, então, escrever um livro contando suas memórias, não sem antes explicar os motivos que o fizeram dedicar-se a tal tarefa. Então, o narrador mostra, por meio da escrita, sua visão amarga das coisas, por exemplo, a paisagem ao seu redor, que se constitui de terra seca e de gente sofrendo. Ele não é apenas um expectador de sua obra; sua narrativa busca traduzir sua profissão, suas ações, sua experiência de vida, sua história vivida no nordeste, a miséria e o grande conhecimento de fazendas como a “São Bernardo”.

Perceberemos, ao longo do romance, na linguagem de Paulo Honório, o uso recorrente de metáforas próprias do meio rural para descrever pessoas, situações, inclusive ele mesmo, visto que é o modo como ele apreende o mundo. Como afirma Marques:

A composição da narrativa está subordinada a esse narrador que nos conta unicamente a partir de sua ótica as histórias das demais personagens e sua relação com elas. O sentir e viver de cada uma das personagens é visto por Paulo Honório de acordo com o modo que ele viveu e presentificou sua própria história. Ele avalia suas atitudes e as das demais personagens com uma visão antecipada dos fatos (MARQUES, 2010: 21).

Portanto, será por meio desse modo de o narrador representar os outros e a si mesmo que nos encontraremos com os bestiários que, como já foi dito, fazem parte da escrita de Graciliano Ramos. Segundo Pitt,

Graciliano Ramos, assim, divide as suas criaturas conforme a lei da selva, pelo menos no caso de *São Bernardo*: o mais forte domina o mais fraco; o animal maior, ou, esclarecendo melhor, Paulo Honório, que assim se identifica, sobrevive e se fortalece mais ainda às custas das criaturas que ele identifica como animais menores, que vão morrer ou ficar a seu serviço. Deste modo, podemos apontar, ao lado da já consagrada reificação do mundo em *São Bernardo*, sua animalização completa (PITT, Cristiano P., 2009: 71).

O tipo de descrição acerca dos outros personagens ocorre de forma a reificá-los, pois, como afirma Abdala Junior (2001: 190), o “narrador-personagem é obsessivo, não dando vez ou voz às demais personagens, que só podem se expressar através de modulações da voz dessa personagem que tudo concentra no seu discurso unívoco”.

Esse discurso aparece já no início da narrativa, quando Paulo Honório conta como planejou a escrita do livro e tentou fazê-lo do mesmo modo como se organiza a divisão do trabalho: cada um dos seus conhecidos mais próximos se responsabilizaria por uma parte, e ele da concepção. No entanto, a empreitada não atingiu os objetivos, pela dificuldade de P. Honório em comunicar-se com esses personagens, e claro, culpa-os por isso. Dessa forma, ele decidiu-se por tentar escrever sozinho o seu livro.

Lafetá, no texto “O mundo à revelia” trata da impressão que se tem do narrador logo no início do livro pela maneira como ele manejou a construção da obra e como ele dispensou, sem consideração alguma, aqueles que antes foram convocados para ajudá-lo.

Sua força cobre tudo, e aquilo que de mais forte que nos fica das páginas iniciais é a impressão de sua figura. Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos, no entanto, sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não desanima com os fracassos (LAFETÁ, 1976: 175).

Então, em sua obra, o narrador começa contando que não sabe quem seriam os seus pais biológicos, tem apenas na memória a figura de um cego e da velha Margarida que cuidaram dele. Ele não se demora falando sobre infância, mas se adianta em pontuar um fato ocorrido quando tinha seus dezoito anos de idade. Segundo Paulo Honório, na juventude, ele se meteu numa grande confusão quando “abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda” (RAMOS, 1976: 13).

Observa-se que, logo no início da narrativa, Paulo Honório descreve uma moça considerada por ele assanhada como cabritinha. Talvez essa descrição derive, entre outras considerações, da observação do personagem (que está acostumado a lidar com os elementos do meio rural) acerca de caprinos por seu comportamento inquieto, sobretudo no que se relaciona aos períodos nos quais as fêmeas apresentam cio: abanam a cauda sem parar, montam umas nas outras e se deixam ser montadas e agitação constante<sup>5</sup>.

Paulo Honório conta que, alguns anos após o fato anteriormente referido, depois de muito trabalhar, vendeu uma boiada ao Dr. Sampaio que, por sua vez, não pagou o devido. O narrador então decide receber o dinheiro da negociação à força, para isso, convoca alguns conhecidos, conseguindo o pagamento acordado. Um deles foi o encarregado da entrega desse pagamento, que recebeu de P. Honório o seguinte agradecimento:

Obrigado, Deus o acrescente. Sinto muito ter-lhe causado incômodo. Adeus. E não me venha com a sua justiça, porque se vier, eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega (RAMOS, 1976: 15).

O narrador, na descrição de si mesmo, bestializa-se para representar a ferocidade da qual ele lançaria mão para defender os seus interesses. Novamente, lidamos com expressões ligadas ao reino animal para retratar o modo como o ser humano se comporta na narrativa.

Seguindo com a narrativa, P. Honório relata que se aproximou de Padilha, o então herdeiro da fazenda “São Bernardo” e descobriu que este era viciado em jogos e não tinha muito juízo quando se tratava também de bebedeiras. Então, com

---

<sup>5</sup> SILVA, Maria das Graças C. M. e. *Anglo-Nubiana: criação de cabras - técnica de manejo, sanidade e alimentação* – parte 2.



segundas intenções, resolveu emprestar-lhe um dinheiro que Padilha “sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e aguardente, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo” (Idem: 16).

Nesse trecho, o narrador poderia dizer que o Padilha estava gastando o dinheiro com mulheres interesseiras ou até mesmo prostitutas, mas optou por fazer uso da expressão metafórica “ratuínas”, cuja conotação fortemente bestializadora é capaz de abarcar um conjunto de sentidos negativos para se referir a mulheres com comportamento reprovável para ele e para a sociedade vigente.

À medida que avançamos na narrativa, pinçamos um conjunto de animais que se apresentam como metáforas das ações humanas e que acompanham todo o enredo, marcando um aspecto importante do estilo do escritor. Note-se que eles aparecem em praticamente todos os acontecimentos da vida do narrador. Ao tratar desse caráter intrínseco da obra graciliana, Pitt atribui este uso recorrente de metáforas animalizadoras à descrença de personagens das obras em questão na racionalidade do homem, por sua vez relacionada às atitudes deste no mundo. Para o estudioso,

[...] a animalização do homem é, nas obras analisadas, não apenas um dos elementos importantes de sua constituição, mas também um produto deles. Em outras palavras: ninguém, na obra graciliana, escapa da descrença no homem e em suas ações no mundo, terminando todos, mesmo os que inicialmente não manifestam uma identificação identitária desta ordem, por serem reduzidos à mesma categoria dos animais irracionais (PITT, 2009: 72).

Padilha é considerado um tolo por Paulo Honório, pois, mesmo sem conhecer nada de agricultura, resolve se embrenhar na tarefa de tocar a fazenda. Paulo Honório, por sua vez, com intenção de que o herdeiro falisse, empresta-lhe dinheiro e lhe dá maus conselhos para provocar-lhe mais prejuízos e ver-se, assim, obrigado hipotecar a fazenda como garantia. O narrador-personagem tem desprezo por Padilha e não é raro, na narrativa, encontrarmos descrições dele como um “bichinho amarelo, de beiços delgados e dentes podres” (RAMOS, 1976: 18). Ou ainda ameaças bestiais como esta: “Você é besta?” [...] “Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula” (Idem: 22).

Prosseguindo, ao refletir sobre o que conquistou ao longo da vida, Paulo Honório percebe que não consegue divisar com clareza as coisas boas ou más que realizou para obter São Bernardo. Segundo ele, fez coisas boas que não trouxeram bons resultados e coisas más que trouxeram resultados proveitosos. Segundo Lafeté (1976: 181), “A objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo que importa é possuir e dirigir o mundo. Para tanto, ele conhece os meios. E não pensa sobre eles: aplica-os.” Em suma, sendo Paulo Honório um capitalista maquiavélico, os meios justificam os fins, e, assim sendo, ele não manifesta conflitos. Ele faz pragmaticamente o que julga necessário para obter o que deseja.

Nessa ocasião, o narrador compara si mesmo a outros que também buscaram progredir na vida sem poupar meios para tanto. Enquanto ele se coloca como superior por ter alcançado seus intentos, os outros são:

[...] criaturas que trabalham demais e não progridem. Conheço indivíduos preguiçosos que têm faro: quando a ocasião chega, desenroscam-se, abrem a boca – engolem tudo. Eu não sou preguiçoso. Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes (RAMOS, 1976: 37-38).

Esses “outros” dos quais trata P. Honório são reduzidos por ele àqueles que não alcançam sucesso na vida, por isso, criaturas; e também àqueles que nada buscam e ficam à espera dos benefícios. Estes últimos, o narrador compara-os às cobras. Mesmo não utilizando o termo “cobra” para descrevê-los, P. Honório projetou metaforicamente a imagem do comportamento típico desse réptil nas pessoas às quais se referiu.

Duas pessoas que acompanham Paulo Honório e lhe prestam serviços são Padilha e Azevedo Godim. Nessa ocasião, o primeiro, ex-herdeiro da fazenda, sugere-lhe que há uma moça bonita de nome Madalena com a qual P. Honório deveria casar-se. Este, no entanto, responde que não tem tempo para “bibelôs”, fazendo com que Padilha ficasse “meio desconcertado, rosou agarrando-se ao osso” (Idem: 46). Noutro momento da discussão, P. Honório descreve este mesmo personagem como “Coitado! Tão miúdo, tão chato, parecia um percevejo” (Idem, ibidem).

Os trechos ora citados mostram a perspectiva do narrador acerca dos demais personagens, aos quais considera “miúdos”, em correlação a coisas que só recebem sua atenção somente quando ainda têm serventia para ele. Isso pode ser verificado no trecho que se segue do diálogo entre P. Honório e Padilha, no qual o narrador acerta o ordenado que o empregado receberia para promover a construção de uma escola na fazenda São Bernardo:

- Conforme. Nem sei quanto você vale. Uns cem mil-réis por mês. Ponhamos cento e cinquenta a título de experiência. Casa mesa, boas conversas, cento e cinquenta mil-réis por mês e oito horas de trabalho por dia. Convém? Mas aviso logo: serviço é serviço, e aqui ninguém bebe. Aqui só bebem os hóspedes (Idem: 46).

Note-se que às pessoas, assim como às coisas ou às criações da fazenda, o narrador atribui preço. E, dessa forma, as relações que ele estabelece são pautadas pelas leis mercadológicas e capitalistas, não por vínculos de amizade ou gratidão, por exemplo.

Sobre isso, Soerensen (2009), em seu ensaio “A coisificação do homem em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos”, afirma:

Essa agudeza semântica em que muitas palavras são metáforas da relação de posse do homem pelo próprio homem, possibilita à obra *São Bernardo* uma leitura dentro do que o filósofo da Escola de Frankfurt, George Lukács, denominou “coisificação”.

Entende-se por “coisificação” um processo no qual cada um dos elementos da vida social perde seu valor essencial e passa a ser avaliado apenas como “coisa”, ou seja, quanto à sua utilidade, quanto à sua capacidade de satisfazer certos interesses. Lukács concebe o conceito de coisificação como produto de uma economia de mercado, em que tudo é medido a partir de seu valor de uso e de seu valor de troca. As pessoas se “coisificam”, pois precisam se oferecer como produto num mercado que está em busca da melhor oferta. Essa “coisificação” desumaniza o homem e seu meio social, levando a uma sociedade de trocas despida de sentido e sentimento humanista (SOERENSEN, 2007: 11).

Assim como nos exemplos citados, muitos outros personagens são animalizados e coisificados na voz do narrador, como é o caso do Padre Silvestre, “um homem de inteligência de peru novo, besta como aruá” (RAMOS, 1976: 49). Noutro momento da narrativa, Marciano e Padilha se apresentam sob um “juízo de galinha” (Idem, 56); Marciano, especialmente, “encolhia-se, levantava os ombros e

intentava meter a cabeça dentro do corpo. Parecia um cágado” (Idem: 46). Brito, outro personagem, “tem barriga de ema” (Idem: 57) e “focinho de rato” (Idem: 66). Todos são, para o narrador, animais da fazenda, animais da cidade – coisas a serem utilizadas como moeda de troca ou de uso.

Com o passar do tempo, P. Honório decide se casar. Ao pensar nisso, ele afirma que tal ideia não foi provocada por nenhum “rabo de saia”, pois ele não se ocupava com amores, pois, segundo ele: “mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (Idem: 54).

A partir desse ponto, perceberemos a relação que ele estabelecerá com sua esposa, Madalena, que não representará, para ele, a possibilidade de convivência entre homem e mulher, mas sim a relação entre macho e fêmea, mediante a qual obterá um herdeiro, segundo os conhecimentos dele de zootecnia. Essa concepção do narrador acerca de homens e mulheres aparece também nesta passagem:

Necessitando pensar, pensei que é esquisito este costume de viverem os machos apartados das fêmeas. Quando se entendem, quase sempre são levados por motivos que se referem ao sexo. Vem daí talvez a malícia excessiva que há em torno das coisas feitas inocentemente. Dirijo-me a uma senhora, e ela se encolhe e se arrepia toda (Idem: 59).

Para o narrador, o casamento se arranjava sem precisar de reciprocidade, afinal “Se o casal for bom, os filhos saem bons; se for ruim, os filhos não prestam. A vontade dos pais não tira nem pão. Conheço meu manual de zootecnia” (Idem: 80). Percebe-se que, após o casamento, P. Honório parece satisfeito com a nova “aquisição”, como comenta na seguinte passagem: “excelente aquisição, mulher instruída” (Idem: 49).

No entanto, com o avançar da narrativa, Paulo Honório vai deixando claro que não consegue compreender Madalena, tampouco a bondade dela e seus cuidados com os subordinados dele. O conflito se instaura quando ela passa a não lhe obedecer totalmente, uma vez que era costume de P. Honório impor sua vontade aos outros, numa relação apenas concebida nos limites de seu interesse e senso de utilidade. No entanto, Madalena ameaça esse mundo com sua subjetividade e suas atitudes humanitárias. Com isso, o narrador se considera a antítese de Madalena e culpa a incapacidade de ele compreendê-la pela vida difícil que levou e que o

embruteceu. Assim ele afirma: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (Idem: 92).

Sobre isso, Marques afirma que o narrador

culpa um modo de vida que assume e as características rudes e acres da paisagem local como metáfora de uma mentalidade obstinada em acumular riqueza, pois havia aprendido a defender-se dos fortes usando-se de suas próprias artimanhas. Uma espécie de determinismo do meio social e natural que o endureceu na luta pela sobrevivência, pelo egoísmo em possuir tudo e todos e sustentar o que havia conquistado pela violência, vendo nos demais seus opositores (MARQUES, 2001: 41).

O devir social de Paulo Honório, fazendo com que os outros representassem para ele a luta pela sobrevivência, emerge em seu discurso por meio da descrição embrutecedora dessas personagens, suprimindo-lhes a humanidade para subjugá-las e fazer uso delas como bem entender. Isso ocorria de forma ainda mais contundente com os empregados da fazenda, que sofriam, além da violência verbal com uso de termos bestializadores, a violência física, uma vez que P. Honório julgava-se no direito de tratar a todos como propriedade da fazenda, sem poder decisório sobre suas próprias vidas. Madalena, por outro lado, era insubmissa a essa situação e não aceitava o tratamento que destinava aos empregados ou à forma como pretendia tratá-la. Ainda, segundo Marques,

Madalena se torna seu novo obstáculo, uma ameaça a seu poder. Tendo conseguido reduzir os outros à sua volta a objetos, enlouquece ao perceber nas ações da mulher atitudes opostas às que imaginava haver-lhe proposto ao casar-se com ela, além de sua insubmissão. Ao receber suas críticas sobre as injustiças sociais, sobre seu modo de governar, de se relacionar com os demais, Paulo Honório afirma estar diante de “uma mulher de escola normal”, “comunista sem religião”. E sua desconfiança nasce justamente do comportamento de Madalena, fundamentado em generalizações negativas e infundadas que Paulo Honório faz das mulheres (Idem: 43).

Pode-se exemplificar tal fato com o que ocorre ao personagem Marciano, que, ao ser pego conversando com Padilha em vez de alimentar o gado, foi questionado por P. Honório sobre tal situação, ao que recebe uma resposta, em tom de

reclamação, de que na fazenda se trabalhava demais sem se ter direito a descanso. O narrador, prontamente reage a essas palavras chamando o empregado de “besta” e o ataca brutalmente:

Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trombaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneado na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue (RAMOS, 1976: 98).

P. Honório acredita poder agredir o empregado Marciano, pois, para ele, o rapaz não era “propriamente um homem”, mas sim “um molambo”, uma propriedade. Foi essa a explicação que o narrador deu à Madalena, que assistia indignada à cena do espancamento.

Esse modo embrutecido de agir e, por conseguinte, de enxergar os outros, a si mesmo e ao universo que o cerca é objeto de análise de Lafetá (1976: 176), segundo o qual, ao lermos *São Bernardo*, “já somos introduzidos em seu mundo [de Paulo Honório] – um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade”. Esse mundo, ao longo da narrativa, não ganha feições menos ásperas, pelo contrário, o embrutecimento do personagem vai se acentuando cada vez mais com os acontecimentos.

Um dos acontecimentos que muito contentou P. Honório foi a gravidez de Madalena, o que, por algum tempo, apaziguou as discussões que já eram comuns entre o casal. Ao menos P. Honório se esforçou para reduzir as brigas, pois, segundo ele:

Madalena estava prenhe, e eu pegava nela como em louça fina. Ultimamente dizia-me coisas desagradáveis, que eu fingia não compreender. Via a barriga crescer-lhe. Uma compensação. Sentei-me para não desgostá-la (RAMOS, 1976: 103).

Na descrição de P. Honório, Madalena, mais uma vez na narrativa, é inserida num escopo de palavras do domínio do mundo animal. Ao passo que se usa o adjetivo grávida(s), para as mulheres que esperam um filho, e o substantivo gravidez para designar tal estado, P. Honório opta pelo adjetivo prenhe, estado

correspondente nos animais. Nessa perspectiva, seu filho será uma cria, como os filhotes de cães, vacas e éguas, dentre outros animais da fazenda São Bernardo.

O filho nasceu, e as atividades da fazenda transcorreram normalmente. Numa noite, quando Padilha, D. Glória (tia de Madalena), Seu Ribeiro e Madalena estavam na varanda, P. Honório se irritou, pois começou a pensar que estavam “fuxicando”, ou seja, falando mal dele. Nessa ocasião, a criança chora, e P. Honório se enraivece com a situação, não lhe poupando a animalização, uma vez que, nas palavras dele, “O pequeno berrava como bezerro desmamado [...] gritei pra D. Glória e Madalena: - Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito? Aí na prosa, e pode o mundo vir abaixo. A criança esgoelando-se” (Idem: 113). Noutro contexto, P. Honório bestializa novamente sua “cria”, quando afirma: “Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados [...] com a dentição encheu-se de tumores, cobriram-no de esparadrapos: direitinho uma rês casteada” (Idem: 124.125).

Vê-se, ao longo do texto que cada vez mais, o narrador sentia ciúmes de Madalena, e esses sentimentos lhe deram a impressão de que estava doente, mas as sensações que se lhe sobrepunham eram a inquietação constante e a raiva. Com isso, veio-lhe a ideia, o desejo de surrar Madalena e D. Glória – como ele afirma, “enchê-las de pancadas”. Isso porque “D. Glória também, que tinha gasto anos trabalhando como cavalo de matuto para criar aquela cobrinha [Madalena]” (Idem, ibidem). A partir daí, P. Honório, num processo obsessivo, passa a procurar e a enxergar maldade em todos os movimentos de Madalena com os convidados homens. Ele não consegue encontrar nenhuma prova de traição nos objetos pessoais da esposa, tampouco nas conversas que ela tem com esses convidados. O narrador, no entanto, busca nos mínimos gestos, nos olhares da mulher, qualquer que fosse a gentileza dela para com os outros para constituir prova de que tinha um relacionamento extraconjugal.

Num dado momento, o narrador imagina que a esposa estivesse se relacionando com o Dr. Magalhães, que, segundo ele, apesar de idoso, apresentava-se melhor que P. Honório. Nesse ínterim, ele considera que teria culpa na traição de Madalena, pois ele, “quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: deem por visto um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo” (Idem, ibidem). Percebe-se que o narrador

coloca essa culpa sobre si mesmo, porque, nessa ocasião, diferente das outras em que se coloca como superior aos demais homens, ele se insere num contexto de inferioridade, já que agora se trata de um “porco” a quem a mulher certamente rejeitaria preferindo um outro homem.

Nesse processo, P. Honório prossegue analisando a si mesmo, bem como as características que o colocariam como inferior a outros homens. Isso acontece nesse momento específico, visto que ele está tomado pelo ciúme, razão pela qual sua racionalidade e seu espírito pragmático se enfraquecem. Por isso, retoma sua análise, reconhecendo seu crescente processo de animalização, enquanto observa suas mãos “enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalos” [...], então, como ele poderia se achar no direito de “Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos!” (Idem: 127).

Na manhã seguinte, P. Honório encontra Madalena escrevendo uma carta que parecia endereçada a Azevedo Godim. Pede para lê-la, mas Madalena defendeu o documento, escondendo-o atrás das costas e disse a Paulo Honório que a carta não era do interesse dele, que ele cuidasse da própria vida, fosse ao inferno. Aquela resistência enfureceu-o, reagindo a isso com: “Deixa ver a carta, galinha! [...], Mostra a carta, perua! [...], Cachorra!” (Idem: 127-128).

Mais tarde, toda a raiva passou e Honório considerou que o acontecimento não era nada, que Madalena era de fato comportada. Sua cólera voltou-se então para Padilha, e decidiu despedi-lo do emprego na escola. Padilha é, para o narrador, um preguiçoso dado ao comunismo e que estava colocando ideias dessa natureza em Madalena. Por isso, quando P. Honório dirigiu-se à escola para tratar da demissão e comenta: “Padilha ofereceu-me a cadeira, sentou-se num tamborete e, sério, em atitude de galinha assada” (Idem, 132).

Na discussão com o Padilha, certificou-se do que já sabia: não conhecia realmente a mulher que tinha. Isso lhe trouxe desgosto, o que o faz pensar que “Já viram como perdemos tempo em padecimentos inúteis? Não era melhor que fôssemos como os bois? Bois com inteligência” (Idem: 135). Ser “boi” seria não se preocupar com desconfianças, tristezas próprias dos humanos; talvez, ser boi seria estar preso somente aos aspectos rudimentares de existência, a saber: a



alimentação, a reprodução, o descanso, enfim, longe dos incômodos gerados pela vida quando se está inserido nas sociedades humanas.

Esses sentimentos de P. Honório em relação à Madalena oscilam entre a certeza e a incerteza da traição. Tais oscilações chegam ao ponto de o narrador desconfiar também do Padre Silvestre, afinal, “Cavalo amarrado também come” (Idem: 137). Assim, P. Honório passa a desconfiar de todos, dos caboclos da lavoura, dos vizinhos, dos amigos, pois, para ele, era possível que Madalena fosse capaz de traí-lo com todos, já que “– Mulher não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho” (Idem: 138).

Três anos de casamento completados, Paulo Honório encontrou um fragmento de carta que julgou ser endereçada a algum homem, com isso, foi interrogar Madalena acerca do escrito. Esta, por sua vez, afirmou que o ciúme dele estragou tudo e assim despediu-se. Madalena, por fim, cede à depressão e envenena-se, sendo encontrada morta na cama pela manhã. Quanto à carta, era uma despedida a P. Honório.

Por fim, a narrativa termina numa atmosfera de solidão e do descuido nos quais mergulha a fazenda agora quase desabitada. Do narrador, que passa a refletir sobre sua história e sobre todos os acontecimentos que o levaram até aquele momento, nasce, então, a empreitada de escrever em *São Bernardo* suas memórias, iniciativa que lhe veio com o pio da coruja. Para Lafetá (1976: 192), “O desfecho, se elimina fisicamente Madalena, destrói por completo a vida de Paulo Honório. Agir, mandar cultivar S. Bernardo, nada disso terá mais sentido para ele. O mundo desgovernou-se, só lhe resta sentar e buscar, compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa”.

Um das reflexões que advém, então, ao narrador é a forma bruta e coisificadora como se relacionava com as pessoas que cercaram sua existência, o modo que se relacionava com elas e como as enxergava. De maneira contundente, aparece-nos um trecho no qual P. Honório confirma o que vimos constatando desde o início do romance: a bestialização dos personagens pela descrição do narrador como forma de rebaixar e, assim, reificar os indivíduos para serem subjugados ou usados segundo sua vontade, que a todos abarca com o olhar desumanizador. Isso se pode ler em:

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. Bichos. Alguns mudaram de espécie e estão no exército, volvendo à esquerda, volvendo à direita, fazendo sentinela. Outros buscaram pastos diferentes (RAMOS, 1976: 166).

### **2.3 O embrutecimento e o silenciamento dos personagens de *Vidas Secas* como representação da miséria**

Em razão do nosso objetivo que é, entre outros, perceber a recorrência de um determinado elemento, a saber, o bestiário nas narrativas de G. Ramos, *Vidas Secas* constitui-se de enorme importância para essa análise, uma vez que se trata de uma obra de grande vulto, não só no conjunto das obras publicadas por esse autor, como para a cultura e literatura brasileiras, mas sobretudo o enfoque o tema central a que nos dedicamos. .

Publicado em 1938, *Vidas Secas* narra, em 3ª pessoa, a trajetória de Fabiano e de sua família pelo sertão agreste na tentativa de sobreviver à seca, um fenômeno que, na obra, não pode ser visto apenas como climático, mas, principalmente, como um fato social, com consequências profundas na população nordestina brasileira. Sem terra ou capital, esses retirantes dependem de sua força de trabalho, que, por sua vez, é explorada pelos proprietários das fazendas por onde passam. O percurso dessa família é marcado notadamente pela fome e também pela pobreza intelectual que, ao longo da narrativa, vai se mostrando por meio da animalização desses personagens que estão cotidianamente sob condições extremas de miséria material e simbólica. Graciliano, com essa obra, suscitou “o estudo do homem [...], [relacionando-o] intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região” (CANDIDO, 1992: 87).

Uma das marcas dessa animalização dos personagens, chamados na narrativa de “vivos”, está na incomunicabilidade que esses apresentam. Em vários momentos da narrativa, os personagens aparecem como que silenciados pela

miséria, ficando à mercê da natureza, dos abusos e da injustiça social. Segundo Guerreiro,

A ausência de linguagem e a incomunicabilidade entre os seres da família de Fabiano demonstram que, assim como a seca, a incapacidade de estabelecer e de realizar a linguagem traz para os personagens a mesma dor e sofrimento; se por um lado, a miséria e a seca impedem que eles possam desfrutar de uma boa alimentação e moradia, por outro lado, a incomunicabilidade e a ausência de conhecimento para decodificar e compreender os signos da língua fazem com que a família esteja alheia ao mundo que a cerca, tornando-os ainda mais “secos”, pois a essência comunicativa existente somente entre os seres humanos tornou-se ausente nestes seres que são incapazes de compreender, refletir e pensar o mundo, si mesmos e as pessoas (GUERREIRO, 2008: 150).

Essa incapacidade de refletir e pensar o mundo ou agir por meio das palavras é ausente em Fabiano e em sua família, tirando deles, assim, a possibilidade de possuírem aquilo que Chomsky afirmou ser uma das diferenças entre humanos e animais: a capacidade de linguagem. Para o filósofo, “falta ao animal a capacidade geradora revelada no uso normal da linguagem como instrumento livre do pensamento” (CHOMSKY, 1979: 22). Barthes também discorre sobre a importância social e individual da linguagem para o homem. Segundo ele, “todo indivíduo é levado a marcar-se, a situar-se intelectualmente, o que quer dizer, politicamente” (BARTHES, 1981: 12). Portanto, a comunicação seria uma das grandes responsáveis pelo fato de o homem estar em constante interação com o próprio pensamento e com a sociedade.

Segundo Hermenegildo Bastos:

A linguagem é, como se tem observado, um problema em *Vidas Secas*, a linguagem como consciência imediata do homem. Os personagens de *Vidas Secas*, em sua existência quase “natural”, ganham a sua sobrevivência na luta direta com os elementos naturais, num estágio dir-se-ia primitivo das forças produtivas (BASTOS, 2008: 61).

Podemos perceber essa dificuldade de Fabiano em expressar-se, num dos trechos no qual a voz narrativa o descreve como

[...] homem de poucas ou ainda nenhuma palavra, sua comunicação com os outros estava restrita aos grunhidos, admirava aqueles que sabiam falar bem, porém, ele mesmo estava distante de ser capaz de estabelecer uma linguagem fluente e compreensível [...] um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo (RAMOS, 2008: 22).

Por outro lado, contrapondo-se à animalização desses personagens, está a cachorra Baleia, um animal que, diferentemente dos “vivos”, aparece humanizado em muitos momentos, demonstrando sentimentos e comportamentos considerados tipicamente humanos. Segundo se lê na narrativa, a Baleia “era uma pessoa da família, sabida como gente”, isto é, do grupo de cinco componentes, ela é um dos três a receber nome, além de Sinhá Vitória e Fabiano. Enquanto a cadela Baleia era “sabida como gente”, Fabiano dizia de si mesmo que,

E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigia-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano (Idem: 7).

A animalização de Fabiano não é sentida somente nesse momento, mas ao longo do romance sua incapacidade de comunicação é evidente, como na ocasião em que é preso e não consegue desfazer o mal-entendido simplesmente por sua dificuldade de se expressar por meio da palavra. Por isso, o personagem é injustiçado pela cultura do abuso de poder e sente vontade de reagir ao que lhe acontece, quando se encontra, mais tarde, com o soldado que o encarcerou. Mas não realiza esse intento, pois percebe que de nada valeria, afinal, o soldado sequer o reconhece, atestando-se assim, a insignificância de Fabiano nessa sociedade.

Sobre isso, Luís Bueno afirma que a mesma vontade de Fabiano em reagir contra as injustiças sofridas, contra as estruturas sociais marginalizadoras, aparece também em Luís da Silva de *Angústia*.

Este [Luís da Silva] precisa matar Julião Tavares para ter certeza de que a ação individual, mesmo a mais radical, não move um milímetro as estruturas sociais que o marginalizam. Fabiano compreende, logo de saída, que de nada adianta matar o soldado que o ridicularizou, prendeu e castigou. Ele é apenas um insignificante detalhe da grande máquina que o oprime. É claro que a solução que lhe passa pela cabeça é a de assassinar os donos do soldado e, dessa forma, apenas transfere a solução do plano pessoal direto,

relativo ao soldado, para um outro plano pessoal mais difuso, ainda muito distante da ideia de estrutura social (BUENO, 2008: 82-83).

Assim como em outras partes da narrativa, esse momento também é percebido pelo personagem de *Vidas Secas*, ainda que num discurso indireto livre, sua identificação com a animalização. Veja:

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha (RAMOS, 2008: 17).

Sinhá Vitória também demonstra dificuldade de comunicar-se, assim como Fabiano. Em muitos trechos da narrativa, essa personagem emite sons ininteligíveis, parecidos com rosnados, por exemplo, quando é questionada pelo filho acerca do sentido da palavra “inferno”, expõe uma explicação vaga que não satisfaz a curiosidade do menino mais velho, por isso, desfere um “cocorote” nele. É mais fácil para ela usar de violência do que simplesmente falar com os filhos. Com isso, vê-se que as crianças aparecem na narrativa como joguetes nas mãos das decisões alheias e muito mais do devir social que se abate sobre eles, quais sejam, a fome, a pobreza, sendo obrigadas a deslocar-se de um lugar para outro, tentando obter alimento e um lugar para se fixar.

Quanto a Fabiano, a sua dificuldade de comunicação com os humanos é vista também na narrativa justamente pela sua facilidade em se conectar aos animais. Exemplo disso seria a relação dele com o cavalo, Fabiano “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, torto e feio” (Idem: 55). A relação de complementaridade com seu cavalo torna Fabiano confiante, inteiriço, completo com uma parte que lhe faltava e que era capaz de fazê-lo caminhar com alguma altivez. Isso nos faz

lembrar a figura mitológica do centauro, ser híbrido formado de cabeça, dorso e braços humanos com corpo e pernas de um cavalo.

Perceberemos esses processos de identificação do humano com o animal e, por conseguinte, as descrições acerca dos personagens humanos em ações desumanizadas em todos os capítulos do romance. No entanto, ao contrário das narrativas até aqui estudadas, não será um narrador em 1ª pessoa descrevendo os demais personagens com um olhar que a todos abarca com sua visão bestializadora em virtude, principalmente, das condições histórico-sociais desse narrador, mas uma voz em 3ª pessoa, capaz de perscrutar as ações e os pensamentos desses “vivos”. Assim afirma Alfredo Bosi no artigo “Sobre *Vidas Secas*”, no qual sugere que “Graciliano aceita aqui a verdade e a palavra do seu vaqueiro e reforça-as com o aval do narrador que tudo sabe”. (BOSI, 1983: 153).

A passagem “Fazia três horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala” (RAMOS, 2008: 2), que inicia *Vidas Secas*. Nela, são elencados os personagens Fabiano, Sinhá Vitória, a cachorra Baleia e, por fim, os dois filhos. Estes últimos são designados como “o menino mais velho” e o “menino mais novo”, não recebendo, portanto, seus nomes pela voz do narrador. Essa passagem pode ser vista como parte do processo de despersonalização ao qual os personagens são submetidos, uma vez que, na maioria das comunidades humanas, tanto a nomeação como o registro dessa identificação (nome e sobrenome) em forma de documento são exigências comuns para a vida em sociedade. Entretanto, os meninos de *Vidas Secas* não são nomeados, o que reforça sua desumanização e reificação.

No segundo capítulo, Fabiano e sua família encontram uma casa abandonada numa fazenda e resolvem se estabelecer no local. Fabiano se sente satisfeito com isso, afinal, antes de ali chegarem, estavam todos morrendo de fome e se alimentando de raízes. A casa, ainda que sem iluminação, não constituía problema para essa família, pois “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera” (Idem: 7).

O modo de andar do personagem, assim como muitas de suas ações e características, são assinalados pela correspondência com um animal. O narrador

conta que “As alpercatas [de Fabiano] batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco” (Idem: 8).

Fabiano queria ser um homem, correr mundo, conhecer gente importante como o seu Tomás da bolandeira; pensava que não queria morrer pela má sorte que se avizinhava com a seca, já que “Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. – Um homem, Fabiano”. No entanto, após esse pensamento, Fabiano torna a pensar que “não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês da fazenda alheia” (Idem: 10).

No capítulo três, narra-se a ida de Fabiano à cidade para comprar algumas mercadorias que Sinhá Vitória lhe pedira. Antes de voltar, ele é chamado por um soldado para um jogo de cartas no qual ambos saem perdendo. Com isso, Fabiano enfurece-se e sai sem se despedir, fato que irritou o “soldado amarelo” que o levou para a prisão com murros e supetões após uma discussão na qual Fabiano pouco conseguiu falar. Atirado à cela, o personagem ficou realmente perturbado com a situação, “Passou as mãos nas costas e no peito, sentiu-se moído, os olhos azulados brilharam como olhos de gato [...]. Engatinhando, procurou os alforjes, que haviam caído no chão, certificou-se de que os objetos comprados na feira estavam todos ali” (Idem: 14). Fabiano, nesse momento, pergunta-se por que foi colocado na cadeia, assim, de repente, só porque alguém “se arrelia” e decide dar pancadas? Em resposta a isso, Fabiano pensa que “Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças” (Idem: 15).

Nesse momento, também aparece a incomunicabilidade do personagem como forma de animalização. Isso ocorre quando Fabiano pensa que não seria justo colocar um homem na prisão por não saber falar direito ou por sua brutalidade; no fim das contas, ele não tinha culpa por ser bruto, pois “Vivia tão agarrado aos bichos. Nunca vira uma escola. Por isso, não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares” (Idem: 16). Percebemos, com isso, que a ideia da dificuldade de comunicação do personagem deriva não só da falta de acesso à escola, mas também da aproximação tão incisiva de Fabiano com os animais – uma aproximação tão forte que, em muitas ocasiões, não é possível divisar com clareza a

diferença entre um e outro, devido ao conjunto de circunstâncias que colocam ambos numa mesma condição.

No capítulo quatro, Sinhá Vitória aparece junto ao fogão à lenha preparando a comida. Baleia observa com atenção as faíscas vermelhas que caem ao chão e logo se dissipam. Nesse trecho, o narrador mostra que Baleia ficou “maravilhada com as estrelinhas vermelhas que se apagavam ao tocar o chão. Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas Sinhá Vitória não queria saber de elogio. – Arreda! Deu um pontapé na cachorra, que saiu humilhada e com sentimentos revolucionários” (Idem: 18).

As descrições em que Baleia é humanizada aparecem distribuídas nos diversos capítulos, como ocorre no capítulo seis “O menino mais velho”, no qual a cachorra fica próxima da casa à espera de um osso, ela “Mexia-se de longe em longe, punha na dona as pupilas negras onde a confiança brilhava. Admitia a existência de um osso graúdo na panela, e ninguém lhe tirava esta certeza, nenhuma inquietação lhe perturbava os desejos moderados” [...]; ou quando, “Naquele dia a voz estridente e o cascudo no menino mais velho arrancaram Baleia da madorra e deram-lhe a suspeita de que as coisas não iam bem” (Idem: 25-26).

Percebe-se nesses parágrafos que a cachorra Baleia é descrita de uma forma não comumente associada a animais, diferentemente de Fabiano, por exemplo, que a todo momento é caracterizado como animal. Para Guerreiro, a alternância que acontece entre um homem (Fabiano) e uma cachorra (Baleia) e vice-versa corrobora para que não só a ausência de linguagem e a marginalização social sejam as responsáveis pela condição animalizada de Fabiano e de sua família, mas também pela própria comparação atribuída a Fabiano, que “vivia preso como um novilho amarrado ao mourão [...] (Idem: 17), e a

humanização da cachorra, que oferece à narrativa uma inversão de papéis: Um homem “animalizado” e uma cachorra “humanizada” se encontram em condições iguais (por conta da miséria e a seca) e diferente (por conta da condição natural de cada espécie). A cachorra que era parte da família mostra então como a ligação entre animal e ser humano estava estreita, não havia mais distinção entre eles (GUERREIRO, 2008: 152).



Como se pode ver, as descrições animalizadoras não se referem somente a Fabiano, mas se estendem a seus filhos, o que é deixado claro no capítulo cinco, no qual o menino mais novo, admirado com o fato de o pai conseguir amansar cavalos, resolve reproduzir os movimentos de Fabiano, mas com um bode mais ou menos do tamanho deste menino que “Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano”; longo em seguida, montado no bode “Pôs-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra” (RAMOS, 2008: 23-24).

No capítulo seis, o menino mais velho também reproduz a dificuldade de comunicação dos pais. Isso ocorre quando ele é agredido por Sinhá Vitória após lhe perguntar o significado de uma palavra. Depois disso, o menino sai entristecido e busca consolo na cachorra Baleia, pois “era o único vivente que lhe mostrava simpatia”. Seria o momento de o menino expressar todas as tristezas e o sentimento de ter sido injustiçado, no entanto, não logrou fazê-lo uma vez que “Tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender”. Essa representação de comunicação animal aparece mais de uma vez na narrativa: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais” (Idem: 26-27).

Para Barthes, em *O rumor da língua*, os balbucios são a comunicação incompreensível da grande máquina que é a linguagem, a mensagem mal compreendida que exige esforço, em outras palavras:

[...] o balbucio é uma mensagem duas vezes marcada: por uma parte, compreende-se mal; mas, por outra, com esforço, chega-se a compreender apesar de tudo; não está verdadeiramente nem na língua nem fora dela [...] O balbucio (do motor ou do sujeito) é, em suma, um medo [...] ela [a mensagem] pode ser dolorosa para o homem se este a descreve como a de um bicho [...] tememos a máquina por ela funcionar sozinha, desfrutamos dela por funcionar bem (BARTHES, 1981: 92).

No capítulo nove, narra-se a morte da cachorra Baleia bem como o conjunto de procedimentos que culminaram nesse acontecimento. É possível verificar, nessa parte, a aproximação cada vez mais forte desse animal à humanidade que, como já dito, acaba por reforçar a animalização dos personagens humanos. Essa

aproximação entre animal e humano faz com que seja possível que a narrativa, em alguns momentos, sobretudo neste, possa ser lida do ponto de vista da Baleia. Percebemos esse fato num dos momentos de maior tensão da narrativa, quando Fabiano se vê obrigado a sacrificar a cadela devido à doença que a aflige. Após o demorado momento de preparação, Fabiano puxa o gatilho enquanto a Baleia,

Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda [...]

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se [...]

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolaria com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (Idem: 40-42).

Vê-se que o narrador avisa, com pesar, como se precisasse se preparar para o que estava por vir, que “A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam [...]”. Sobre isso, José Quintão de Oliveira (2008: 54) diz que esse momento “Dá a impressão de alguém que tem por missão dar uma notícia que para si é algo desagradável e doloroso e, sem saber como desincumbir-se da tarefa que lhe pesa, solta tudo de uma vez, sem dilação, pondo-se assim diante do irremediável da situação criada e depois, trata de enfrentá-la. A dor do animal agonizante parece ter afetado o narrador de tal forma que ele vê-se forçado a iniciar por onde deveria findar”.

A isso, segue-se o relato dos preparativos para o sacrifício da cadela, mas esse é feito lentamente – narrador e personagem adiam o momento ao máximo, e, só ao final do capítulo seguinte, vem a triste constatação: “a cachorra [está] morta”.

A participação da Baleia nesta obra de Graciliano Ramos é comentada por Antonio Candido em *Ficção e Confissão*:

Nesse sentido, lembro que a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte. O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para a fronteira da animalidade. Aqui, a animalidade reage e penetra pelo universo reservado, em geral, ao adulto civilizado (CANDIDO, 1992: 106).

Os meses avançam e logo sinais prenunciam a seca, como os mulungus que seguiam viagem para o sul e o Sol “que chupava os poços” (Idem: 51). Fabiano pensa em todas as infelicidades que vinham com a seca, mas também nas infelicidades causadas pelas injustiças do fazendeiro e do soldado amarelo. Ele não queria recordar essas coisas, “Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo”. [...] Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Aguentava zinco no lombo e não se vingava” (Idem, ibidem).

Nessa, assim como em muitas outras passagens, Fabiano entra em conflito com o desejo de se enxergar, de se autoafirmar como humano, enquanto a realidade à qual está submetido o empurra novamente à animalidade. Ele considera que, se fosse realmente um homem, ou seja, capaz de se comunicar com os demais para poder argumentar e se defender, talvez não seria enganado pelos “brancos”, cujo discurso elaborado – com uso de palavras difíceis que Fabiano sequer conseguia entender – é utilizado para roubá-lo ou jogá-lo na cadeia como se fosse um bicho.

Passam-se os dias e a seca, por fim, estabelece-se. Os bichos tanto definhavam como também eram devorados pelos carrapatos, as últimas arribações haviam desaparecido e só restavam folhas secas sendo levadas pelo vento. Era hora de partir, na verdade, de fugir.

A família inicia a caminhada, Fabiano sentia angústia por deixar a fazenda, mas não havia remédio, pois, como poderia se prender a uma terra seca? Sinhá Vitória remexe os beiços numa oração, pensa que Deus protegeria os inocentes de todos os males, sentiu-se desamparada e, por isso, precisava falar, “Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo” (Idem: 55).

Até este momento, a comunicação em sons guturais de Sinhá Vitória parecia ser suficiente para repreender os filhos e comunicar-se com o marido, mas nessa situação de profunda tristeza, a personagem deseja falar com Fabiano, contar de fatos passados e desejar que as coisas sejam boas outra vez. Talvez seja esse um

dos únicos momentos em que Sinhá Vitória dá mostras de se desprender da condição de somente “vidente” para humano dotado, principalmente, de linguagem.

Essa “conversa”, no entanto, aparece cheia de mal-entendidos e de repetições com Fabiano resmungando, enquanto Sinhá Vitória dirigia palavras incompreensíveis para ele de que poderiam ter uma vida boa. Não haveria modo de voltar, nem sair por aí feito ciganos, uma vez que já se sentiam mais velhos. Iriam para uma terra onde talvez não houvesse gado para tratar, o que assustou Fabiano que logo foi consolado pela esposa, afinal, haveria outras ocupações. Talvez o lugar para onde iriam seria melhor do que aquele em que estavam, “Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira?” [...] Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? [...] Podiam viver escondidos como bichos? Fabiano respondeu que não podiam. (Idem: 56).

Ainda nesse trajeto, já no final do romance, percebemos a continuidade da animalização dos personagens por meio das expressões que não só descrevem suas ações como seu modo de pensar. É o que ocorre, por exemplo, com Sinhá Vitória, que repete para si e para o marido o quanto o mundo seria grande, ela observa os filhos e emite um zumbido no qual questiona sobre o que os meninos estariam pensando. “Fabiano estranhou a pergunta e rosnou uma objeção. Menino é bicho miúdo, não pensa” (Idem: 57).

Iriam para a cidade, para onde, segundo Sinhá Vitória, o sertão mandava homens fortes e brutos como ela, Fabiano e os dois meninos. As crianças iriam estudar; e eles [Sinhá Vitória e Fabiano], “dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (Idem: 59).

Esse trecho final da narrativa mostra que, apesar de Fabiano e Sinhá Vitória se proporem mudar do ambiente que até então viviam (isto é, do espaço rural, onde conviviam com os animais e se identificavam com eles das mais diversas formas, algumas das quais descritas neste trabalho) e se deslocar para o espaço urbano (onde as relações de trabalho e de existência não estão ligadas diretamente à agropecuária), a condição de animal desses dois personagens continua existindo, uma vez que parece não haver outra alternativa senão “acabar como cachorros inúteis” (Idem, ibidem).

Sinhá Vitória e Fabiano eram fortes, pois, mesmo sofrendo com as condições provindas da seca e da extrema pobreza, conseguiam lidar com essas adversidades e sobreviviam a elas. No entanto, eram brutos, pois não sabiam fazer outra coisa a não ser lidar com os bichos, afinal, desenvolveram-se naquele ambiente e não teriam condições nem simbólicas de, àquela altura da vida, ser de outro modo.

Para os meninos, por outro lado, parece existir esperança, já que, diferentemente dos pais, as crianças iriam estudar e teriam a possibilidade de crescerem num meio distinto daquele em que os pais foram criados e, talvez, aprenderem novas profissões e terem a perspectiva de uma vida melhor.

#### **2.4 *Infância*: a degradação operacionalizada pela violência**

Categorizado na contracapa das publicações de Graciliano Ramos como “memórias”, *Infância* é, pois, considerado o livro mais importante deste autor para Octavio de Faria, segundo o qual essa obra trata-se de “um caminho seguro para a compreensão do fenômeno literário chamado Graciliano Ramos, a criação levando ao criador e o criador levando à criança, ao menino que existiu nele e nunca morreu inteiramente” (FARIA, 1986: 263).

Tendo a sua primeira publicação realizada em 1945, o livro trata do olhar de um homem sobre os acontecimentos do seu passado à luz de sua perspectiva crítica do presente, dessa forma, a experiência da infância sofre a apropriação do autor e se transfigura em experiência literária. Por essa razão, trataremos daqui para a frente o Graciliano-narrado também como Graciliano ficcionalmente representado, e assim, atender aos nossos propósitos de estudo, afinal, conforme o narrador nesta obra: “O hábito me leva a criar ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 1986: 26).

Logo no início, narra-se o menino de dois para três anos de idade que descobre o significado da palavra “pitomba”, mas estende este sentido a todos os outros objetos cujo formato fosse esférico, a exemplo da laranja. Tudo em torno desse menino aparenta ser enorme: casa, árvore, pátio, e, claro, as paredes de uma sala que lhe pareciam sempre imundas. O ambiente ora descrito, que aparece, na

maioria das vezes, como imundo ou ordinário, ou seja, rebaixado, permite ao narrador avaliar as influências que esse ambiente exerceu em seu modo de viver e de enxergar o mundo que o cercava que, por conseguinte, é marcado pela presença da animalização. Assim o narrador descreve a ambientação de sua infância: “Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal” (Idem: 12).

Esse modo de se descrever “como um pequeno animal” é confirmado pelo modo como a maioria das pessoas que o cercavam o ignoravam e o diminuía. Para Octavio Faria, essas pessoas:

Olharam-no, viram-no, ouviam-no, e nele não perceberam senão o ser triste e pobre, feio e magro, insignificante e turvo, quase embotado, de que seu próprio testemunho nos dá conta em tantas e tantas ocasiões. Ouçamo-lo falar (– e em variadas vezes, por isso mesmo tão mais significativas): “Em conformidade com a opinião de minha mãe, considerava-me uma besta (FARIA, 1986: 265).

Em uma passagem da narrativa, o menino se dirige para o quintal e fica abismado com os trabalhadores que estavam cavando, gerando montanhas de terra ao redor. Ele então se questiona por que aqueles homens estavam construindo “aqueles montes que o pó envolvia como fumaça?” (RAMOS, 1986: 14). Para ele, os trabalhadores naquela movimentação toda se pareciam com formigas. Assim ele descreveu a cena:

Retraí-me na admiração que me causava o extraordinário formigueiro. As formigas suavam, as camisas brancas tingiam-se, enegreciam, ferramentas cravavam-se na terra, outras jogavam para cima o nevoeiro que formava os morros (Idem, ibidem).

Como os acontecimentos narrados são, sob a intervenção transfiguradora da memória, o resgate de fatos vividos em sua infância, o narrador decide mostrar o modo como a criança assimilava o mundo ao seu redor, e que muitas vezes não compreendia, afinal “O mundo era complicado” (Idem: 15). Por isso, percebemos a presença constante de sombras, fumaça, redemoinho, hibernação e tantos outros termos nos quais transparecem as muitas incertezas e a noção fragmentada das situações imaginariamente vivenciadas pelo personagem. Para Conrado (1997: 118), a fragmentação em *Infância* teria três razões: o distanciamento temporal entre

o narrador no presente e seu passado; a focalização interior pela mente infantil, ainda pouco articulada, dada a sua pouca idade; e a opção artística do autor que estaria ligada ao Cubismo e ao Expressionismo.

Vemos, portanto, não uma verdade absoluta da vida desse narrador, mas o tratamento estético-literário dado aos acontecimentos de sua infância e o processo de formação do sujeito, num modo específico de ler o mundo por meio de um ponto de vista já distanciados dos fatos narrados. Sobre isso, Candido declara:

Um dos seus aspectos mais belos é a progressiva descoberta do mundo, – das pessoas, das coisas, do bem e do mal, da perda da liberdade e da tirania da convenção, às quais se choca, ou se adapta, a tenra haste da meninice (CANDIDO, 1964: 115).

Nakagome também observa esse fato e afirma que

a abordagem do espaço em *Infância* é menos realista, devido à maior marca de subjetividade nesse livro, em que o espaço possui estreitas relações com o modo de o menino entender o mundo, de tal forma que seus horizontes só se expandem com o desenvolvimento da criança. Os limites do mundo muitas vezes coincidem com os do menino [...]. Pode-se dizer assim que o espaço é menos realista porque ganha uma configuração lírica pela estreita relação que estabelece com o olhar infantil (NAKAGOME, 2008: 32).

Segundo o narrador, ele passou a infância a aceitar todas as agressões que sofria: os gritos, os cocorotes, as pancadas, todas desferidas pela mãe e pelo pai. Algumas vezes, diante dessas agressões, o narrador comenta que embora quisesse demonstrar alguma energia e ferocidade, encolhia-se silencioso, pois não tinha aptidão para se manifestar por meio da violência. Então, ele cria um mundo para si, no qual dispunha as peças do jeito que lhe convinha e passa a descrevê-las de acordo com essa nova articulação: “Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdiam as características” (RAMOS, 1986: 20-21).

Essa perda das características dos indivíduos humanos vai se apresentando ao longo da narrativa e se transmutando na reificação bem como na animalização desses elementos. O pai do narrador não é nomeado, mas retratado como um indivíduo de uma “testa larga”; a mãe vai se resumindo a uma “boca má, olhos maus” (Idem: 14). Ambos também são identificados metonimicamente por suas

“mãos finas e mãos grossas”, que “lentamente se delinearam dois seres que me impuseram obediência e respeito. Habituei-me a essas mãos, cheguei a gostar delas. Nunca as finas me trataram bem, mas às vezes molhavam-me de lágrimas – e os meus receios esmoreciam. As grossas, muito rudes, abrandavam em certos momentos” (Idem: 15). Assim também, os avós são tratados como “viveres idosos”, sobretudo o avô, que “resvalava sua insignificância na rede” (Idem: 22).

Percebemos nesta narrativa um rebaixamento gradual dos seres humanos por meio de descrições do narrador, que lançou mão, inclusive, do termo “viveres” para designá-los. Essa expressão, para o leitor que não tomou essa obra isoladamente, é significativa, pois cabalmente remeterá a *Vidas Secas*, romance no qual os personagens são tratados como viveres e não humanos, devido às circunstâncias precárias em que sobrevivem à aridez de seu meio ambiente.

Em *Infância*, o episódio “Um cinturão” enfoca uma das violências de que o narrador se lembra com mais nitidez, uma vez que foi afligido sem razão, simplesmente porque o pai não encontrava um objeto. De acordo com o narrador, situações “deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanharam” (Idem: 33). A criança passou momentos de terror, encolhido num canto entre algumas caixas, gaguejando, embrutecido, sem entender a razão de tamanha raiva de seu pai. Sobre os modos de o pai se expressar verbalmente nessa ocasião, o narrador afirma que não se lembrava “das rugas, da voz áspera”, mas do “tempo que ele [o pai] consumiu rosnando uma exigência” [...] “Os modos brutais, coléricos, atacavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação” (Idem: 32). Isso mostra a animalização do pai que, segundo o narrador, não foi capaz de conversar com o filho, já que “rosnava” e agia com violência para conseguir o que queria.

Após levar a surra de chicote, o menino deitou-se entre os caixotes e dormiu, exausto, triste. O pai encontrou o tal cinturão na rede em que deitara, mas não comentou com o filho que ali permaneceu, “miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra” (Idem: 35). Segundo o narrador, “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça” (Idem, *ibidem*) – impossível não notar a ironia de tal declaração.



Chegou o dia de visitar um fazendeiro da região. Aproximando-se da casa, o pai saiu para conversar com o homem, e o menino ficou rodeado da mãe e de outras “saias”. Uma delas começou a dar a ele licor e depois vinho, o que o deixou entorpecido e até com coragem para desafiar um pouco a mãe que tentava conter os ímpetos dele, que agora se mostrava falante e que se recostava nas mulheres. Ele diz de si mesmo ser, naquela ocasião, “Um animalzinho bisonho que papagueava” (Idem: 43).

A vida social da vila em que morava o narrador em sua infância se concentrava no largo, ponto de comércio, das conversas, da leitura dos jornais que chegavam dos correios, das missas, das confissões, dos casamentos e dos batizados. As famílias mais abastadas davam festas que duravam noites inteiras. Nos meses de safra, toda essa movimentação ocorria nas ruas, mas, chegado o inverno, “andavam figuras solitárias, de mãos atrás das costas, em capotes escuros, como urubus arrepiados na garoa” (Idem: 51).

O moleque José, um menino negro que, segundo o narrador, fora recolhido por seu pai, era bisneto da chamada preta Quitéria, que teve vários filhos, entre os quais, “Os machos [que] fugiram, foram presos, tornaram a fugir – e que, antes da abolição, já estavam meio livres. Sumiram-se. As fêmeas, Luísa e Maria, agregavam-se à gente do meu avô” (Idem: 82). Note-se que o narrador, ao referir-se aos negros escravizados de sua época, trata-os como “machos”, “fêmeas” e “criaturas”, retirando deles, assim, a condição humana em troca da desumanização e do rebaixamento gerados pela escravidão. Esse modo de se expressar partia de um discurso sedimentado na época devido à estrutura social pautada no latifúndio, cujo funcionamento se baseava na mão de obra escrava.

O narrador dá mostras de que entendia como funcionava essa estrutura quando ele conta que, apesar de invejar a forma como o moleque José conhecia os caminhos e os bichos, e tinha segurança no que dizia e se livrava das situações mais difíceis, com súplicas, promessas, sem, no entanto, chorar – coisa que o menino Graciliano não conseguia fazer: conter as lágrimas –, os adultos “havam obrigado o moleque a tratar-me por senhor, não admitiam que me reconhecesse indigno” (Idem: 83), assim como eram considerados indignos os negros que ali moravam.

Enquanto o menino ficava atrás do balcão, às vezes, como castigo e “para aprender regras de bem viver”, o pai se distraía conversando com a vizinhança com gritos que mais pareciam manifestações de briga, no entanto, o “riso grosso de Filipe Benício e o cacarejo de Teotoninho Sabiá” (Idem: 99) tranquilizavam a criança.

Um desses ensinamentos de “bem viver” do pai aparece no capítulo “Leitura” em que o menino, por curiosidade, volta a sua atenção para alguns cadernos e folhetos de jornais que estão no balcão onde o pai trabalhava. Este tenta despertar a curiosidade do menino acerca dessas linhas escritas, dizendo que “as pessoas familiarizadas com elas dispunham de armas terríveis” (Idem: 95-96). Para a criança, isso seria bem difícil, afinal, mesmo que se familiarizasse com essas letras, elas não se constituiriam armas suficientes para lidar, por exemplo, com o pai, uma figura que era tão forte e autoritária. No entanto, apesar da descrença do menino na fala do pai, como se pode ver na afirmação “Isto me pareceu absurdo: os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas (Idem, ibidem), e uma das lições deixadas por ele na forma de bilhete – “Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém” (Idem: 99) – causou impacto na vida do futuro escritor. Podemos perceber em sua escrita as marcas do “falar pouco e bem” na concisão, em sua busca pela palavra exata para construir seus textos, na economia dos meios que dispensa o uso de delongadas adjetivações e a seca estrutura verbal, que torna sua escrita concisa e clara.

Chegou o dia em que o menino seria enviado à escola. Ele já havia escutado algo sobre isso nos momentos em que se zangavam com ele; tratava-se, portanto, de uma ameaça. Essa ameaça estava por se cumprir e ele se sentia injustiçado, magoado, com medo de um professor que lhe parecia imponente e perverso. No entanto, ele não resistiu, pois considerava inútil qualquer resistência à vontade dos pais. O narrador informa que colocaram nele roupa branca, sapatos apertados e ele deixava-se arrastar, sentindo-se “mole e resignado, res infeliz antevendo o matadouro” (Idem: 114).

Esse medo da escola não ocorria somente com o menino que, após chegar à sala de aula, viu

chegar um rapazinho seguro por dois homens. Resistia, debatia-se, mordida, agarrava-se à porta e urrava, feroz. Entrou aos arrancos, e se conseguia

soltar-se, tentava ganhar a calçada. Foi difícil subjugar o bicho brabo. [...] Examinei-o com espanto, desprezo e inveja. Não me seria possível espernear, berrar daquele jeito, exhibir força, escoicear, utilizar os dentes, cuspir nas pessoas, espumante e selvagem. Tinham-me domado (Idem: 117).

Ao contrário do narrador, que, na infância, não se recusou a ir à escola – dessa forma, não impôs sua vontade –, o rapazinho descrito no trecho anterior demonstra claramente toda sua insatisfação diante do que lhe foi determinado. A forma como a cena é descrita mostra a percepção do narrador acerca do rapazinho, bem como das ações dele, ambas balizadas pelo olhar bestializador.

Quando o personagem começou a ganhar intimidade com as palavras, passou a ter contato com fábulas nas quais os bichos, em linguagem “dos doutores”, passavam as suas lições de moral. O menino se pôs a pensar sobre o modo como os animais se manifestam e que seria possível estes cantarem “coisas ininteligíveis” aos humanos. No entanto, esses animais, na verdade, eram os próprios humanos a se expressarem. O narrador tinha

refletido nisso, admitia que os sapos do açude da Penha manifestassem, cantando, coisas ininteligíveis para nós. Os fracos se queixavam, os fortes gritavam mandando. Constituíam uma sociedade, sapos negociantes, sapos vaqueiros, o reverendo sapo João Inácio, o sapo José da Luz, amigo da distinta farda, sapos traquinas, filhos do cururu Teotoninho Sabiá, o sapo alfaiate mestre Firmo, a sapa Rosenda lavadeira a tagarelar os mexericos da beira da água (Idem: 127).

Com base no trecho anterior, percebemos uma relação de contiguidade entre o personagem descrito e a figura do animal correspondente a ele. Graciliano encontra, em sua escrita, fundamento na assimilação das pessoas a animais como forma de expressividade e experiência com a linguagem. O narrador de *Infância* elenca sujeitos de natureza e de fala rude, desajeitados e de aparência viscosa, para demonstrar a sua repugnância em relação à aparência não só física como também moral desses sujeitos.

Passado algum tempo, chega o dia em que o menino é acometido por uma cegueira, uma doença que lhe deixava as pálpebras inflamadas. Em razão disso, ele andava pela casa tropeçando nos móveis e guiando-se apalpando as paredes.

Segundo o narrador, o seu aspecto causava repugnância na mãe, que, por sua vez, não escondia o desagrado pela aparência do filho, chamando-o de bezerro-encourado e cabra-cega. Ele afirma que essa “injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo” (Idem: 139). Os apelidos recebidos denotam a posição de inferioridade do menino na família. Assim afirma Nakagome:

O bezerro-encourado é um órfão que carrega o couro (casaco alheio) de uma cria morta para ser alimentado por sua família. O apelido dado a Graciliano revela, portanto, que a mãe aceita o menino e cuida dele, mas não o reconhece totalmente como seu filho, o produto esperado da relação com o marido. O seu casamento produzira uma criança desajeitada, enquanto em relacionamento anterior, o marido havia dado vida à Mocinha, uma bela filha bastarda. Assim ao criticar a aparência do filho e associá-lo a um animal rejeitado, ela deixa implícita uma crítica a si mesma, a uma suposta inferioridade que não lhe permitiu gerar uma criança mais bela e inteligente (NAKAGOME, 2008: 37).

Passado o tormento da oftalmia, o menino conhece José Leonardo, “o sujeito mais digno que já viu”, segundo o narrador. José Leonardo se tornou amigo do menino e o levou até sua fazenda, onde percebeu que o homem usava roupas de tecido tanto em casa como na cidade – coisa que não era comum na época, já que só os habitantes da rua se vestiam assim. Segundo o narrador, no corriqueiro, os “matutos se encouravam, mexiam-se como tatus” (Idem: 155).

A família se mudou de cidade, tendo, portanto, que mudar o menino de escola. Aconteceu que o menino tomou contato com um romance, cujo autor era Samuel Smiles. Este sobrenome dificultava a leitura e toda vez que o menino tentava pronunciá-lo, mudava-lhe a forma, até que um professor lhe ensinou a pronúncia “Smailes”. A criança, ao ler dessa maneira na loja de seu pai, foi duramente criticada, na verdade, zombada por dois caixeiros. Um deles, ao ouvir seu modo de falar, “mordia os beiços, avermelhava-se como um peru, lacrimejava, enfim, não se continha, caía num riso convulso” (Idem: 208).

Muitas outras personagens são representadas, em algum momento, pela perspectiva bestializadora do narrador. Um dos capítulos é dedicado a Venta-Romba, um mendigo que “tropicava feito papagaio” (Idem: 233); noutro, Mário Venâncio, um literato de “rosto fino como focinho de rato, modos de rato – um guabiru ligeiro e cabisbaixo, a dar topadas no calçamento” (Idem: 237). Assim

também foi descrito um menino que, na escola, era desprezado por todos os alunos que o tratavam por sem-vergonha e lhes “rosnavam” insultos. O menino passou a observar esse aluno que, segundo ele, “tinha uma horrível brandura felina, o bigode eriçava-se, a patinha curta erguia-se de manso, a voz era um suave ronrom. [...] De repente a maciez vagarosa miava” (Idem: 248).

O tempo passa e chega a puberdade do menino, acontecimentos estranhos em seu corpo sobre os quais não havia ninguém com quem falar. Aconteceu também que se apaixonou por uma jovem de nome Laura, que, diferentemente das outras, “dividia períodos, classificava orações com firmeza” (Idem: 255). Dessa forma, o jovem passa a ter pensamentos acerca de um possível relacionamento com Laura que, no entanto, ele considerava impuros, por isso, julgava-se um “Bicho, bicho monstruoso” (Idem: 257).

E assim termina a narrativa com o narrador serenando seu enfrentamento em relação às transformações da adolescência, devolvendo *O cortiço* às prateleiras que antes havia exorcizado e passa a se embrenhar nas novelas russas. Quiçá, neste período de vida e leituras, começam a geminar as sementes que dariam vida ao escritor Graciliano Ramos. Esta é, contudo, uma outra história, visto que ela irá ocorrer no mais no âmbito da ficção, mas no universo empírico e referencial do escritor.

## **2.5 A trajetória de um rebanho em *Memórias do Cárcere***

Em 1936, um pouco antes da instalação do chamado Estado Novo por Getúlio Vargas, isto é, um governo de orientação ditatorial, o narrador do romance *Memórias do Cárcere* é detido em Maceió e, após passar por diversas prisões, é levado ao Rio de Janeiro sem sequer receber qualquer acusação formal. Na prisão, sofreu inúmeras agressões e ameaças de morte, além de ter sido agredido por violência física, bem como acompanhou de perto a degradação moral e ética de seus companheiros de cela.

Alguns anos depois, ele decide narrar esses acontecimentos e mostrar como a condição de encarceramento submeteu os presos à brutalidade e à animalidade. O narrador apresentou também, com detalhes, a dificuldade que teve, na prisão, em distinguir dos animais seus companheiros e, em alguns momentos, a si mesmo, e se horroriza com isso, evidenciando o quanto as circunstâncias do meio podem interferir no comportamento dos indivíduos. Como se pode ler em:

Tinha um coração humano, sem dúvida, mas adquirira hábitos de animal. Enfim todos nos animalizávamos depressa. O rumor dos ventres à noite, a horrível imundície, as cenas ignóbeis na latrina já não nos faziam mossa (RAMOS, 1993, v. 1: 420).

Depois de viver naquela miséria, sem alimentos, sem banho, encurralado como bicho, sugado por mosquitos e piolhos, resguardando-me com trapos sujos de hemoptises, ocupar-me assim de um prejuízo insignificante era absurdo. [...] Qual seria o objetivo dessa obstinação, agora repetida? Julgo que meu intuito, embora indeciso, era reaver uma personalidade que se diluíra em meio abjeto (Idem: 426).

Esse livro, publicado postumamente em 1953, não deve ser analisado apenas como registro ou depoimento acerca de um tempo, mas como um dos romances de maior vulto do escritor. Pois, à semelhança de *Infância*, as *Memórias do Cárcere* também tiveram de sofrer a apropriação do autor para que suas lembranças de prisão se tornassem matéria literária, na qual, somente os fatos pertinentes ao propósito da composição da obra de arte fossem privilegiados. No processo de construção de sua narrativa, o autor teve de realizar muitas escolhas acerca do que e como gostaria de retratar os fatos, afinal, nem tudo o que ele vivenciou foi descrito na obra, e justamente por lançar mão dessa estratégia, entre outros recursos inerentes ao escritor, que temos acesso às suas *Memórias*, ou seja, como resultado de um trabalho literário em diálogo com história pessoal do escritor, mesclada com a própria história do país.

Wander Melo Miranda trata justamente da cristalização da memória do narrador em favor da criação literária. Assim ele diz:

A recriação da memória não se prende, pois, a métodos apriorísticos de investigação, dependentes da experiência vivida e que visem satisfazer expectativas previsíveis de configuração textual. Recordar é, para Graciliano, esquecer-se como sujeito-objeto da lembrança, esgueirar-se

para os cantos, colocar-se à margem do texto – ser escrito por ele, ao invés de escrevê-lo –, para que a linguagem, em processo intermitente de produção, possa cumprir seu papel efetivo de instrumento socializador da memória. (Apud RAMOS, 2008: 686).

Segundo Erielton A. de Andrade (2012: 19), Graciliano não teve a pretensão de retratar os acontecimentos de forma fidedigna, fato que poderia testemunhar sobre a diferenciação que Aristóteles fez, em sua Poética Clássica, sobre o trabalho do historiador e o do poeta. A função do historiador seria relatar os fatos tal como aconteceram; ao passo que a do poeta seria relatar o que poderia ter acontecido. É neste sentido que se compreende a postura adotada pelo narrador nessa obra, “tendo em vista o uso do caráter memorialístico, que lhe possibilita a criação poética a partir do que consegue lembrar, pois é próprio da memória escolher e reter os episódios mais importantes”. Assim se pode ler quando o narrador das *Memórias* diz:

Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjuguem-se, completam-se e não dão hoje impressão de realidade (RAMOS, 1993, v. 1: 36).

A noção de veracidade dos fatos, portanto, aparece condicionada ao modo que essas lembranças são trazidas à tona pelo narrador. Não importam somente os acontecimentos, mas as marcas que eles deixaram no corpo e na mente de quem conta. Santo Agostinho reflete sobre essa problemática da memória e afirma que

Ainda que se narrassem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios (1973, livro XI, p. 246).

Perceberemos, no decorrer da leitura, que as impressões de realidade oriundas das lembranças do cárcere das quais trata o narrador estão permeadas de toda sorte de recursos próprios do fazer artístico, tais como a ironia, a sinédoque, metonímias e, em muitos trechos, o narrador deixa de lado o fluxo da narrativa para

refletir acerca da escrita literária, suas técnicas de composição e a necessidade de hipercorrigir seus textos, como se pode ler em: “são as minúcias que me prendem, fixo-me nelas, utilizo insignificâncias na demorada construção de minhas histórias” (RAMOS, 1993, v. 1: 226).

Ao longo da narrativa, perceberemos também, especialmente, as metáforas que darão ao texto o caráter literário, além de trazerem as inúmeras construções que se constituem objeto de nosso estudo: a animalização dos personagens pela via descritiva do narrador. Esse tipo de descrição mostra-se sob a face da bestialização dos personagens, com vistas a mostrar o rebaixamento em que se encontraram no ambiente da prisão; noutros casos, para mostrar também a animalização dos carcereiros, dos soldados, das autoridades, etc., como se pode ler em:

Ao vê-lo arrumar a bagagem, vagaroso, pesado, com jeito de boi (Idem: 146).

- A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever (Idem: 150).

Fui unir-me aos companheiros que saíam do porão como ratos de tocas (Idem: 163).

- A metralhadora está comendo, macacada (Idem: 213).

Já no início do texto, o narrador trata, propriamente, da tarefa do processo de escrita das *Memórias* e da demora de sua produção, uma vez que foi realizada dez anos após os acontecimentos, a saber, sua prisão e posterior soltura. Ele informa que de modo algum poderia culpar a polícia, o governo ou o “fascismo tupinambá” que aqui se instaurou, como alguns o fizeram para explicar a origem de textos mal escritos, pois esse tipo de instituição não os “impediu de escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício” (Idem, ibidem). O narrador conta que muitos dos escritores tiveram de deixar a tarefa da escrita literária de longo prazo em razão de outras pessoas que dependiam deles para serem vestidos, alimentados, etc., para assim caírem no que ele chamou de labuta diária. Àqueles que necessitaram de lidar com essas situações ele distingue dos “homens do primado espiritual que viviam bem e tratavam do corpo”; ele mesmo e os demais, por



outro lado, “desgraçados materialistas, alojados em quarto de pensão, como ratos em tocas, a pão e laranja, [...] quase reduzimos a simples espíritos” (Idem, *ibidem*).

Assim, sem acusação formal, o narrador é preso em Maceió por alguns policiais que, dois dias depois, conduzem-no para um trem em direção ao Recife, onde é embarcado com destino ao Rio de Janeiro. Dessa forma, nenhum interrogatório foi realizado, nenhuma testemunha fora ouvida ou processo aberto, “eliminaram-se as praxes, o simulacro de justiça como se fôssemos selvagens” (Idem: 372). Ele e um personagem conhecido como capitão Mata são escoltados por um investigador da polícia, Tavares, que, segundo o narrador, era seu conhecido na infância. Numa das paradas para a alimentação, Tavares sentou-se de frente para ele com sonolência, pois “bocejava com dignidade bovina. Nenhuma aparência de cão de guarda: um boi. De espaço a espaço mugia uma questão” (Idem: 60).

Ao que parece, o trecho anterior retrata o investigador animalizado em suas ações, no entanto, essa animalização não confere a ele a ferocidade que o papel de representante do regime autoritário lhe daria, que seria o de cão de guarda cuja violência seria utilizada contra o prisioneiro assim que se fizesse necessário. Na verdade, ele foi comparado a um boi, neste caso, dócil, sonolento, incapaz de uma reação agressiva, apenas conduzindo os prisioneiros ao destino.

Levados para diversos locais e colocados em quartos alheios sem saber ao certo onde estavam, eram tratados como objetos incômodos, não raro, recebidos a contragosto. Essa série de acontecimentos, segundo o narrador, remetia a ele uma “inteira despersonalização” (Idem: 67) ao retirarem deles o poder decisório. Sobre isso, observaremos ao longo da narrativa, a despersonalização da qual o narrador fala acentuando-se de forma brutal, convertendo-se em animalização e degradação dos personagens.

Até então, o narrador e o capitão Mata eram tratados com certa cortesia, devido às acomodações, como se fossem prisioneiros importantes – o que, para o narrador, certamente não eram. Ele cogitou que seria bem possível perceberem o engano e os rebaixarem, e foi o que ocorreu: chegou o dia de serem transferidos a uma prisão nos moldes mais conhecidos, com “direito” às grades e acomodações, em nada se aproximando do confortável ou do considerado necessário ao ser humano.

Foram colocados num caminhão ele e os demais prisioneiros sem, claro, avisarem-lhe para aonde estavam indo. A animalização dessas pessoas, segundo o narrador, mostra-se evidente desde esse momento no qual sequer foram escoltados por comandante ou sargento, pareciam não merecer tamanha “honra”, pois foram relegados a qualquer cabo que na ocasião houvesse. Estavam ali “naquela mistura de homens, trouxas e caixões, aos solavancos, espremidos como galinhas em jacás” (Idem: 123). Naquele caminhão, todos não passavam de “um pequeno rebanho apático” (Idem, *ibidem*).

Nesse momento e não raro ao longo do texto, o narrador vai se referir a si mesmo e aos demais prisioneiros como gado – rebanho que é trazido de lá para cá, enfileirado, sofrendo alguns golpes para causar medo e levar à obediência, sem poder interferir sobre o próprio destino. Sobre os acontecimentos que ocorrem ainda no navio, ele afirma:

Era como se fôssemos gado e nos empurrassem para dentro de um banheiro carrapaticida. Resvaláramos até ali, não podíamos recuar, obrigavam-nos ao mergulho. Simples rebanho, apenas rebanho gafento, na opinião dos nossos proprietários, necessitando creolina. Os vaqueiros, armados e fadados, se impacientavam [...]. Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa, à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral (Idem: 124).

Nakagome, ao observar a recorrência das metáforas “gado”, “rebanho”, “boi” nesta narrativa para descrever a experiência carcerária, declara que há, por parte do narrador, um objetivo muito específico ao se referir aos personagens desse modo; segundo Nakagome, ele poderia lançar mão de uma diversidade maior de animais para tratar das situações vividas na prisão, mas opta pela repetição dos termos ligados aos procedimentos corriqueiros da criação de bovinos. Ela lembra que esse recurso é também utilizado por este autor em outro livro dele, a saber, *Vidas Secas*, que, embora se trate de uma narrativa diferente e de trazer outra proposta, pode exemplificar a condição a que os humanos estão sujeitos também em *Memórias do Cárcere*. Para ela,

Nas diversas vezes em que se recorre a animais para mostrar a situação degradante na cadeia, o bicho mais referido é o boi, sendo, portanto, a cadeia vista como um grande curral. O boi possui grande importância como fonte alimentícia do homem, de modo que estabelecer associação a ele tem

um intuito distinto de relacionar, por exemplo, o personagem Fabiano com o cachorro, o cavalo e o macaco. Esses três animais possuem existências autônomas, enquanto o boi é criado essencialmente em função da necessidade de outro. [...] Entretanto, na associação dos narradores com o boi, há a indicação de como se assemelham em comportamento – aprisionados, vivendo apenas até o desejo do outro – de modo a ser questionada a condição de cidadão inculcada na retórica dos narradores. A diferença se evidencia nos lugares de criação desses animais, visto que os currais fornecem apenas o indispensável à sobrevivência: espaço limitado e comida (NAKAGOME, 2014: 347).

Em outra passagem, o narrador conta que não conseguia dormir, todo o ambiente ao redor era fétido e cheio de pestilências, acrescido de um calor insuportável e à falta de colchão, obrigando-os a dormirem em cima de pedaços de madeira. Ao lado dele, havia um negro “que arranhava os escrotos sem sossego” (RAMOS, 1993, v. 1: 129), uma imagem que, segundo ele, era-lhe repulsiva e o atormentava, pois a vontade de gritar e de pedir que o homem tomasse vergonha era forte demais, afinal, apesar da situação degradante em que se encontravam, o narrador afirma que era preciso conservar a dignidade. Por causa desse comportamento do homem, que o irritou sobremaneira, a cena é descrita de um modo bem grotesco, o que se pode verificar em:

O pesadelo obscuro continuava a perseguir-me. O saco escuro, repuxado a unha, alongava-se; os testículos grossos dava à porcaria o jeito de uma cabaça de gargalo fino. Cachorro. [...] O animal nem tinha consciência de que nos ofendia (Idem: 130).

No entanto, depois de muito observar o ambiente ao redor, o narrador percebeu que gestos de dignidade ou moral pareciam não ter importância ali. Estavam todos jogados como animais que foram esquecidos, sem que fossem respeitadas as suas necessidades básicas humanas e de cidadãos. Então, ele chega à conclusão de que “susceptibilidades, retalhos de moral, delicadezas, pudores se diluíam; esfrangalhava-se a educação: impossível manter-se ali” (Idem: 131).

Esse conceito de dignidade que o narrador nos traz está muito ligado à noção de que o ser humano é dotado de determinados direitos desde que imbricou sua existência à vida em sociedade, daí existirem diversas leis e termos ligados à definição de “dignidade da pessoa humana” da qual trata Ingo Wolfgang Sarlet:

Temos por dignidade da pessoa humana a qualidade intrínseca e distintiva de cada ser humano que o faz merecedor do mesmo respeito e consideração por parte do Estado e da comunidade, implicando, neste sentido, um complexo de direitos e deveres fundamentais que assegurem a pessoa tanto contra todo e qualquer ato de cunho degradante e desumano, como venham a lhe garantir as condições existenciais mínimas para uma vida saudável, além de propiciar e promover sua participação ativa corresponsável nos destinos da própria existência e da vida em comunhão dos demais seres humanos (SARLET, 2001: 60).

Como se vê ao longo da narrativa, nenhuma dessas proposições é respeitada, uma vez que os ambientes degradantes vão se impondo cada vez mais, levando o narrador a questionar se haveria alguma esperança de as pessoas saírem com vida daquela prisão.

Na manhã seguinte, as sombras que lhe fizeram companhia à noite no dormitório ganharam rostos e nomes que o narrador tratou de conhecer. Com isso, as características de personalidade e de aparência em sua descrição acerca dessas personagens passam a ser marcadas pela animalidade, num modo muito particular de enxergar as relações que esses indivíduos estabeleciam entre si, bem como com ele. Nesse contexto, alguns dos primeiros nomes que aparecem são Miguel Bezerra, que, segundo o narrador, tinha um “rosto fino como focinho de rato”, e João Anastácio, um homem mais silencioso que o examinava de modo “desconfiado – uma coruja” (RAMOS, 1993, v. 1: 134). Além desses, depararemos com Sebastião Hora, que fora participante de ANL de Alagoas e, por isso, era chamado de doutor, mas, para o narrador, tinha uma “atitude canina” (Idem: 145). Havia também um “cabra” de Lampião chamado Euclides, um “sertanejo com olho de gavião” (Idem: 146).

No navio, o narrador considera que os prisioneiros ali colocados não eram tratados apenas como rebanho bovino, mas também como porcos. O ambiente fechado estava coberto por excrementos, urina, restos de comida, vômito e acrescenta-se a isso os policiais fazendo do porão, onde os prisioneiros estavam, de depósito de lixo. Prova disso foram as cascas de tangerina lançadas sem cessar no porão que faziam de dormitório; segundo ele, os guardas “Procediam exatamente como se lançassem num chiqueiro. [...] Era como se fôssemos animais. [...] Por instantes imaginei que ignoravam na tolda a nossa existência de tatus” (Idem: 167).

Se considerarmos sua mente criadora, poderíamos inferir que o autor tinha meios de pormenorizar as situações vividas de outra forma, sem lançar mão da comparação dos humanos aos animais. Mas sua intenção de propor uma leitura do mundo a partir da visão degradada do homem, cuja condição considerada humana não é, nem de longe, respeitada, faz com que ele busque na visão que o homem tem, ao longo de sua cultura, o desprestígio do animal em relação ao humano para descrever as condições a que este é submetido.

Podemos verificar as situações das quais trata o narrador em um dos capítulos em que descreve a cela dos prisioneiros, onde não havia divisão entre o banheiro e o espaço em que dormiam, que era apenas uma latrina exposta não só aos que estavam naquele espaço fechado como aos que passavam pelos corredores, visto que eram grades e não portas que os detinham. Sobre isso, que tanto lhe causou repulsa, é feito um relato, como se pode ler em:

Exposição humilhante era a sórdida latrina, completamente visível. [...] As dejeções eram feitas em público. [...] Nem cadeiras, nem bancos, inteiro desconforto, o aviltamento, por fim, a indignidade. Alguém teve ideia feliz: conseguiu prender uma coberta em frente à coisa suja, poupou-nos a visão torpe. Isso nos deu alívio: já não precisávamos fingir o impudor e o sossego de animais (Idem, ibidem).

Do momento descrito anteriormente em diante, o narrador e alguns outros foram transferidos para outra ala; nela, o narrador toma conhecimento de pessoas diferentes que chegam em quantidade numerosa a cada dia e, com eles, apareciam mais policiais, inclusive, alguns de maior patente. Um desses chama a atenção por sua aparência e modo de proceder, sendo, segundo o narrador, um capitão que “tinha um nariz comprido [...] Sem revelar em público nenhuma opinião, estava sempre a sussurrar um cacarejo indistinto, passeava na insistência minguada os inexpressivos olhos de ave, erguia o bico longo, baixava-o, reproduzia movimentos sacudidos de galinha a colher grãos” (Idem: 253). Esse homem causou nele e nos demais prisioneiros certa apreensão, pois diziam que o capitão estava ali para nada menos que para espreitá-los, descobrir-lhes as intenções para assim levá-los a algum terrível destino e ciladas imprevisíveis.

Não raro, afirma ao longo da narrativa o quanto o ambiente foi interferindo na vida dos prisioneiros, inclusive na dele. Como ocorreu quando, num dia, na fila do

almoço, discutiu arduamente com um soldado pela troca de uma laranja por uma banana; logo depois, constatou que não necessitava de tamanho alarde por uma fruta, e assim, em sua reflexão, ele diz: “O ambiente novo nos transformava, éramos grosseiros. Queda enorme, o instinto nos dominava” (Idem: 345). Por outro lado, ele reconhece também que, apesar das circunstâncias, os homens ali deveriam manter a dignidade ou nada mais lhes restaria, pois, afinal, possivelmente seriam mandados para a Colônia Correccional onde apodreceriam “na esteira, cabeças raspadas, sujos, doentes, famintos. Nessa perspectiva, era demência pensar em vantagens ocasionais. Certo não nos iríamos acanhar; em qualquer meio faríamos o possível para conservar a dignidade” (Idem: 349).

Realmente, dias depois, ele e outros dezessete homens foram enviados à Colônia, um local que nada se diferenciava de um “curral de arame farpado”, onde os “bichos” eram empurrados por corredores “escuras, fumacentos e fuliginosos de onde brotavam rostos magros e desbotados” (RAMOS, 1993, v. 2, p. 15).

Se, nesse novo ambiente, os prisioneiros se bestializam, assim também em alguns carcereiros percebia-se a animalização de suas ações por meio da violência. O narrador conta que numa dada hora foi ordenado aos prisioneiros que fizessem fila e ficassem com os braços cruzados; a ele, inclusive, foi prescrito que chamasse, vigiasse e organizasse seus companheiros de cela. Nesse momento, ele se põe a analisar se seria capaz de tal coisa: ser, de alguma forma, o algoz dos outros que estavam ali na mesma condição que ele. Esses pensamentos, no entanto, são interrompidos por uma cena que lhe traz grande horror, na qual ele descreve as feições animalizadas de um soldado ao agir de forma violenta em relação a um prisioneiro. Segundo o narrador, o soldado “arrastou o paciente desconchavado, o punho direito malhou-o com fúria na cara e no peito. A fisionomia do agressor estampava cólera bestial; não me lembro de focinho tão repulsivo, espuma nos beiços grossos, os bugalhos duas postas de sangue” (Idem: 67).

Para o narrador, era impossível enxergar o agressor ora descrito como um soldado, mas sim um cão raivoso que avançava sobre a presa com a clara intenção de feri-la. A espuma que sai pela boca do soldado é também característica de cães que são acometidos pela raiva e que, por isso, são normalmente condenados à morte, uma vez que não há cura para essa doença. Talvez, para o narrador, essa

descrição tenha vindo mesmo a calhar, já que, no regime ditatorial instaurado, dificilmente poderia haver espaço para qualquer dignidade humana; tanto prisioneiros como carcereiros se animalizavam conforme o sistema prisional se impunha. Segundo o narrador, naquele lugar, estavam todos mergulhados numa “imensa porcaria, onde os infames piolhos entravam nas carnes, as chagas alastravam-se [...] nenhuma higiene [...]”; estavam ali “para morrer” (Idem: 74).

Passados meses, o narrador foi transferido para a Casa de Correção, onde recebeu um tratamento diferente do que até então lhe impunham. Após muitos dias sem conseguir comer, foram-lhe oferecidos uma refeição digna, roupas limpas e um local para tomar banho; sem, no entanto, ter sua liberdade devolvida. Recebeu também a visita de sua esposa que, nessa ocasião, admirou-se da magreza do marido – reparou que, certamente, ele havia sofrido maus tratos e que adoecera bastante desde que fora tirado de casa pela polícia.

A simples visão de uma alimentação em boas condições, isto é, sem a aparência sórdida da que serviam na Colônia, despertou nele um apetite voraz que antes não existia. Ele se portava “como selvagem [...] Bicho faminto, surdo, mudo” (Idem: 192).

Transcorrem os dias naquele novo ambiente, o narrador melhora um pouco a saúde e começa a avizinhar-se dos companheiros, tendo com eles certa camaradagem sem, entretanto, deixar de desconfiar e de estar sempre atento a qualquer espião que acaso estivesse por ali para acusar-lhe de coisas que não tivera realizado, distorcendo-lhes as palavras diante dos militares de maior patente.

Neste capítulo em que são descritos esses acontecimentos, a narrativa termina. Não pela falta de episódios a serem relatados, mas pelo falecimento do escritor antes de narrar, no capítulo final, suas primeiras sensações ao receber a liberdade. Um de seus filhos, Ricardo Ramos, no posfácio, informa que, antes de seu pai morrer, as únicas informações que conseguiram depreender do livro seriam os títulos que, para o narrador, “não importava *Memórias do Cárcere* ou simplesmente *Cadeia*” (Idem: 319).

### 3 ANGÚSTIA

#### 3.1 Um romance: contexto de produção e percursos históricos

*Nasci para administrar o à-toa  
o em vão o inútil.  
Pertença de fazer imagens.  
Opero por semelhanças.  
Retiro semelhanças de pessoas com árvores  
de pessoas com rãs  
de pessoas com pedras etc etc.*

Manoel de Barros

*Angústia*, de Graciliano Ramos, configura-se fundamentalmente como romance, depararemos, portanto, com uma escrita que se interessa, entre outros assuntos, pela psicologia, pelos conflitos de ordem social e política; um gênero que se transformou, sobretudo no século XIX, na mais importante forma de expressão literária dos tempos modernos.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva diz que “de mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc.” (1990: 683). Os personagens principais, portanto, em vez de heróis altivos e dominadores, quer do bem, quer do mal, característicos da narrativa romântica, aparecem a partir dos romances realistas e naturalistas extraídos dos acontecimentos triviais e anônimos da rotina da vida – o romance, portanto, será o lugar da narrativa da solidão.

A esse respeito, válido será trazer para a presente discussão as reflexões de Lukács na *Teoria do romance*, em que se enfatiza o desaparecimento da epopeia em função do romance, e do épico em função do lirismo. Novidade centrada no banimento da vida em sociedade como lugar do reconhecimento da existência, em que cada personagem é engendrado, em virtude desse banimento, “terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento” (2000: 43). Ao que se pode emendar: “essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino [...] mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela



comunidade” (Idem, ibidem). A solidão não apenas se reveste como característica das personagens em situações dramáticas, mas, sobretudo, das condições histórico-sociais.

Assim sendo, ao observarmos as condições histórico-sociais da obra a ser analisada, depararemos com um romance cujo pano de fundo será a contradição que se estabelecia em nosso país, entre uma sociedade semicolonial em decadência e o desenvolvimento de elementos capitalistas.

Até a década de 30, o Brasil era um país essencialmente agrário, e o poder político se concentrava nas mãos das oligarquias rurais, a saber, as de São Paulo e de Minas Gerais, grandes produtoras de café. Com a quebra da bolsa de Nova Iorque, a exportação cafeeira sofreu vertiginoso decréscimo, as elites agrárias buscaram a qualquer custo manter sua influência sobre a organização e sobre as políticas do Estado para que assim as favorecessem – era um período de crises econômicas e políticas no Brasil. A Europa, semelhantemente, estava tomada por agitações sociais, ameaça de golpes comunistas, mudanças de regimes constitucionais, intensa produção bélica que, de alguma maneira, também resvalavam em nosso país.

Em 3 de novembro de 1930, Getúlio Vargas assumiu um governo chamado de Provisório, no qual ele buscava remodelar a economia do Brasil, voltando-se para a indústria, para assim acabar com a crise econômica. Nesse período, havia grande massa de desempregados que vagavam pelas cidades e pelos campos do Brasil, acreditando que o novo governo resolveria seus problemas.

A nova oligarquia patronal ou burguesia industrial, formada também por alguns grandes proprietários de terra que investiam em fábricas, estabelecia seus cálculos salariais à massa de trabalhadores a valores baixíssimos e promoviam a exploração de uma mão de obra humilde e abundante no país, gente com alimentação restrita, cuja condição só propiciava um pouco de farinha, arroz, feijão e carne seca, mas não lhes dava acesso ao pão, leite, carne e legumes – considerados artigos de luxo. Quanto à moradia, os trabalhadores estavam restritos a barracões em fundos de quintais, porões insalubres e cortiços próximos às fábricas pelos quais pagavam valor considerável de aluguel. Locais sujos, ambientes propícios a várias doenças, como tuberculose, pneumonia, bronquites, entre outras patologias.

Mesmo o governo adotando as medidas industrializantes, a crise perdurou, o que resultou na permanência das injustiças contra os menos favorecidos. Com isso, o proletariado e as camadas médias urbanas reagiram com protestos e greves. Nesse ínterim, já avançando para 1934, manifestações de oposição ao poder ocorreram e foram duramente reprimidas, mostrando a face de um governo altamente autoritário, que ainda não era capaz de deter o agravamento das condições de vida da população e de interromper a exclusão da região nordeste do país de todo o processo produtivo e de investimentos.

Disputas internas de poder, repressão aos movimentos proletários, crise econômica, política e social caracterizaram o Brasil da década de 30, cuja tão aclamada “Revolução”, na verdade, foi outra forma de reforçar o poder das oligarquias e de favorecer os interesses do capital estrangeiro. Por isso, para Carlos Nelson Coutinho (1967: 142), a evolução do capitalismo no Brasil não foi precedida por uma época de ilusões humanistas, ainda que utópicas, de realizar uma revolução democrática como ocorreu na Europa Ocidental. As agitações que aqui ocorreram nessa época foram sempre superficiais, pois a burguesia brasileira – diferente da europeia, que impulsionava as mudanças nas relações sociais – ligou-se às antigas classes dominantes. Quando houve necessidade de transformações políticas, elas vinham do alto, ou seja, grande parte da população não participava das decisões – não era dada voz à vontade coletiva.

Para Ítalo Tronca, o grupo social que poderia alavancar as mudanças dependia da propriedade agrária, diferentemente dos estadunidenses, por exemplo, que eram constituídos de pequenos proprietários independentes.

Dada essa dependência material, segue-se a dependência política e ideológica. Em outras palavras, essas camadas médias nunca puderam elaborar um programa político seu e que atendesse também a outros setores da população, um projeto universalizante. O máximo que conseguiram foi reproduzir os mesmos princípios teóricos liberais das próprias oligarquias, falando em democracia e liberalismo, por exemplo (TRONCA, 2004: 10).

Segundo Coutinho (1967: 142) em seu livro *Literatura e Humanismo*, “o capitalismo não promoveu, conforme se aspirava, à transformação social revolucionária que viria acompanhada da criação de um mundo democrático”. Para

ele, isso contribuiu para “acentuar o isolamento e a solidão, a restrição dos homens ao pequeno mundo, de uma mesquinha vida privada”. Dessa forma, a literatura da época tendeu a abandonar o antigo humanismo clássico, e o romance se voltou cada vez mais ao naturalismo estreito, à descrição do pequeno mundo. Segundo o estudioso, entre nós, “o capitalismo perpetuou contradições internas: de um lado, uma velha sociedade estagnada; e de outro, a possibilidade de renovação e progresso. Nesse contexto, surge a figura de indivíduos inconformados com essa existência humana à qual são impelidos, eles buscam um sentido autêntico para suas vidas, nesse mundo que se mostra alienado diante de suas inquietações” (Idem, *ibidem*).

Esse capitalismo, que não atendeu aos anseios da sociedade, sobretudo, daquela que estava à margem do acesso aos bens que ele produzia, foi objeto de atenção do narrador que, nas *Memórias do Cárcere*, expõe o que se poderia esperar das relações e convenções que se estabeleciam naquele contexto:

Se o capitalista fosse um bruto, eu o toleraria. Aflige-me é perceber nele uma inteligência safada que aluga outras inteligências canalhas. Esforço-me por alinhar esta prosa lenta, sairá daí um lucro, embora escasso – e este lucro fortalecerá pessoas que tentam oprimir-me. É o que me atormenta. Não é o fato de ser oprimido: é saber que a opressão se erigiu um sistema (RAMOS, 1993: 111).

Graciliano Ramos era tão sensível às situações de injustiças que, quando se tornou prefeito do município de Palmeira dos Índios, sua conduta era de um exímio administrador, honesto e preocupado com o bem da população. É o que se afirma em *Memórias da Prisão: Literatura e Liberdade*:

Contrário a todo tipo de favoritismo e abuso de poder, o prefeito Graciliano não separava as relações familiares e o dever social de cada um. À revelia do sistema corrupto, que usa o Estado para negócios pessoais, sua integridade superava sempre os interesses individuais em favor do bem coletivo (PINHEIRO, Edlena da Silva, 2012: 20).

Graciliano percebeu com agudeza esses acontecimentos e os projetou artisticamente em suas obras sem ser, é claro, panfletário ou portador de qualquer crítica que partisse de algum grupo ideológico ou político acerca dos acontecimentos. Ele retratou as inquietações do homem diante de uma sociedade

individualista, dilacerada pela luta de todos contra todos, pelo lucro, pela riqueza pessoal. Ao fazer isso, o autor recriou universos tão ou mais verossímeis que a própria realidade, pois, como afirma Leyla Perrone-Moysés, criar é tornar existente algo que não existia. Com isso, o fazer artístico “presume que o artista não imita a natureza”, ao contrário, “cria uma outra natureza”. Segundo ela, mesmo quando a literatura toma como princípio o real que pretende dizer, “falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (1990: 100).

Esses universos criados por Graciliano foram capazes de mostrar com que violência o devir histórico e social podem causar rasgos na alma daqueles que são apenas joguetes das imposições sociais. Por isso, ele desvenda um mundo ainda mais real, pois suscita a crítica acerca dos acontecimentos.

Em *Memórias do Cárcere*, o autor confessa que, em um de seus livros (*Angústia*), seu interesse era retratar a sociedade, seus vícios e inquietações. Ele afirma que arriscou-se

[...] a fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena (RAMOS, 1993: 244).

Carlos Nelson enfatiza a investigação da sociedade nordestina, considerada também representativa da sociedade brasileira. Logo no primeiro parágrafo do ensaio, o crítico esclarece: “O destino de seus personagens [de Graciliano], seu modo de agir e de reagir em face das situações concretas em que se encontram inseridos, são manifestações típicas de toda a realidade brasileira.” (COUTINHO, 1978: 73)

Dessa forma, mesmo que o personagem de *Angústia*, obra que nos propusemos estudar, estivesse dissolvido em subjetividade e numa condição de isolamento e solidão, a obra não perderia seu olhar para a sociedade da época, trata-se de uma nova técnica, um novo jeito de incidir o olhar sobre os acontecimentos. Para Carlos Nelson Coutinho, “Este novo conteúdo, em *Angústia*, expressa-se por uma acentuação dramática das paredes do ‘pequeno mundo’, do cárcere da solidão e da impotência em que está encerrado o homem brasileiro.”

(Idem: 96) Isso porque, o personagem, ao falar de si mesmo, revela ao leitor o mundo a sua volta, responsável, de alguma forma, por esse emparedamento.

Para Irenísia Torres,

essa maneira de viver, regular, vazia e substituível [do personagem Luís da Silva], que estilhaça qualquer possibilidade de projeção contínua e digna da identidade, subtrai a capacidade de dar sentido à própria vida e ao mundo em redor e força a narrativa a procurar formas de representação complexas, capazes ainda de expressar com seriedade e teor humano o cotidiano trivializado. Sem isso, a história de Luís da Silva perderia todo o relevo e seria reduzida ao clichê do homem ofendido que mata por ciúme. Os motivos profundos que podemos investigar dependem, portanto, de intervenções na forma (estilhaçamento, retomadas, circularidade, deformações) que sedimentam de maneira profunda a experiência individual e social (OLIVEIRA, 2006: 143).

Nesse contexto, a obra *Angústia* traz à baila o bestiário que aparece intervindo e deformando o ambiente e os personagens ao redor de Luís da Silva para representar suas constantes crises de identidade e de projeção do outro. A presença dos animais marca de forma vívida toda a narrativa como recurso estético de interpretação das experiências sociais e psicológicas do narrador. Segundo Bueno, “para Luís da Silva, no entanto, todos são o outro, tão inacessíveis e tão inapagáveis” (BUENO, 2006: 636). Assim, *Angústia* “chega a um ponto máximo de exploração psicológica do problema da relação com o outro” [...], sendo “a mais bem acabada fusão entre a vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir” (Idem: 641).

Por isso, Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira* afirma que, embora *Angústia* seja um romance produzido na década de 30, ele foi a experiência mais moderna, e até certo ponto marginal de Graciliano. O existencialismo presente nele será considerado *avant la lettre*, pois: “De um lado, a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o rosto contemplado e cria uma atmosfera de mau humor e de pesadelo; de outro, a autoanálise, a parada que significa o esforço de compreender de dizer a própria consciência” (BOSI, 1994: 403).

Em *Angústia*, a realidade na qual Luís da Silva se circunscreve é a que Graciliano Ramos deslinda em sua obra, traçando com minúcia o mundo interior do personagem para figurar algo maior: o cenário das relações sociais que imperavam no Brasil da década de 30. Como se pode ler em Vale:

É neste aspecto que a obra de arte literária se faz como ficção, como um novo mundo criado, que guarda relação com a realidade, mas não a copia simplesmente; a transfigura. O protagonista de *Angústia*, nesse sentido, é a transfiguração do tipo representante da classe média brasileira, oriunda em boa parte de setores pertencentes à velha oligarquia agrária, que pretendia modernizar o país, no entanto sem um projeto político que a viabilizasse (VALE, 2011: 87).

Álvaro Lins, em seu *Jornal de Crítica*, trata do livro *Angústia* em ocasião do lançamento de sua segunda edição e afirma que, para os padrões da época em que o livro foi publicado, seria complicada a análise crítica dele, pois

logo os seus romances nos tentam a confundir, em análises convergentes, a sua figura de escritor e a sua figura de homem. Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam os seus autores. No caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem. Quero dizer: o homem interior, o homem psicológico (LINS, 1943: 73).

Graciliano lança mão de um mundo exterior já existente para criar um mundo no interior do personagem, dando tratamento estético a essa nova realidade. O Velho Graça era um homem do seu tempo, por isso, foi capaz de utilizar os elementos ao seu redor sem, no entanto, incorrer à imitação comezinha desse ambiente; ele tinha plena consciência de que, antes de escrever sobre qualquer coisa, era preciso antes conhecê-la. É o que ele afirma numa carta endereçada a sua irmã Marili Ramos acerca de um conto intitulado *Mariana* que esta lhe enviara; segundo ele, “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. [...] As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (RAMOS, 1992: 213). Deve-se, contudo, deixar claro o caráter intransitivo da ficção: ela não é o referencial, mas sua representação estética e ficcional. É um além mais, uma outra coisa que não o real.

Não necessariamente Graciliano teria de se projetar em seus personagens, é claro, mas foi importante poder observar com toda agudeza a sociedade ao seu redor, ter a experiência de vida para assim dar “vida” ao papel, não bastando, para isso, somente a técnica – embora seja de extrema importância e também conhecida a rigidez e exigência do escritor quanto a esse aspecto em especial.

Vale lembrar que, mesmo inserido nesse contexto, Graciliano Ramos difere dos demais autores desse período por não adotar o regionalismo naturalista, muitas

vezes, factual. Em seu texto, o homem sertanejo é retratado, mas o drama é humano, universal: o alastramento da indiferença, a rejeição e a solidão se enredam no espírito humano, instalando dificuldades na projeção das relações sociais. Sônia Brayner definiu *Angústia* como uma obra “denunciadora e angustiada, numa perquirição cruel trazida do auscultar constante do intercâmbio humano, num regionalismo nem um pouco reducionista e sim aberto para conter toda a experiência vital” (1986: 390).

Não diferentemente, Candido afirmará que *Angústia* será o romance do desespero. Aquele “oriundo do sentimento de um drama não só pessoal, mas também coletivo. Drama de todos, da vida malfeita, dos homens mal vividos” (CANDIDO, 2006: 50).

### **3.2 Focalização interna e deformação expressionista: imagens fragmentadas do mundo**

O drama é narrado com o tipo de focalização interna, o de 1ª pessoa, pois o ponto de vista central se reduz simples e absolutamente à posição do narrador que conduz a narrativa de forma subjetiva. Segundo Genette (1995: 191): “A focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em monólogo interior”. E a narrativa se faz inteiramente assim, a história toda se passa com Luís fazendo conjecturas acerca das situações pelas quais passou, refletindo sobre sua realidade, mergulhando em seu passado, retornando a ele por meio de sonhos e de alucinações, fazendo pausa do fluxo das ações para descrever as pessoas que fazem parte de sua realidade.

Nesse sentido, afirma Cláudio Leitão,

O presente dos retornos súbitos e os passados, remoto ou recente, desde os dois primeiros fragmentos de *Angústia*, apresentam um mecanismo de trânsito da memória, pela imaginação, ou, pelo menos, um arranjo descontínuo da cronologia de todos os segmentos do passado (LEITÃO, 2003: 34).

Por isso a importância de se estudar a natureza psicológica do narrador para compreender o modo como ele enxerga o mundo, e isso é propiciado justamente pelo romance ser

[...] escrito na primeira pessoa, através da primeira pessoa são vistos todos os outros personagens, o meio social e a própria natureza, o que obriga o estudo a ater-se à sugestão central da obra, que é a de estudar a personalidade de Luís da Silva (PUCCINELLI, 1975: 5).

Alfredo Leme C. de Carvalho (1981: 51) dirá que essa representação tem sido buscada por alguns ficcionistas, entre os quais, Graciliano Ramos. Ao vermos a presença dessa torrente de pensamentos sem juntas na narrativa de Luís da Silva, notamos claramente a dificuldade que ele tem em dominar os processos psíquicos conscientes juntamente com os inconscientes. Há momentos em que ele não consegue balizar o real daquilo que sua consciência reproduz e mergulha então num universo de alucinação, onde ele se sente perseguido por seres naturalmente alheios a ele.

Chamar-se-á também de técnica do devaneio, termo que, segundo Bachelard, trata-se de “uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a inclinação do devaneio – uma inclinação que sempre desce –, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece” (1996: 5). Nesse sentido, o romance na primeira pessoa serve não apenas como recurso narrativo, mas permite que o narrador elabore situações fictícias que compensem as suas frustrações da realidade. Assim afirmará Cândido ao falar do romance no qual “o devaneio chegará em *Angústia* ao crispado monólogo interior, onde a evocação do passado vem juntar-se a uma força de introjeção subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo tenebroso” (1992: 20).

Leitão, ao analisar a obra de Graciliano, percebe que *Angústia* “é um livro composto por fragmentos construídos em monólogos e instantes de fluxos de consciência [...] e sofisticada operação de alternâncias de tempo percorridas pelo protagonista” (LEITÃO, 2003: 33).

Romance escrito com foco em 1ª pessoa, a descontinuidade do tempo pela via do fluxo da consciência insere *Angústia* no concerto de obras do século XX que lançam mão desse recurso para apresentar indivíduos complexos, isolados mesmo



em meio às multidões dos centros urbanos. Segundo Humphrey, o termo *stream of consciousness* foi criado pelo psicólogo William James, em 1890, para “indicar um sistema para a apresentação de aspectos psicológicos do personagem na ficção” (HUMPHREY, 1976, p. 1). Para Mograbi:

Trata-se, na arte literária, de uma técnica – mais precisamente um conjunto de técnicas – que registra uma grande variedade de pensamentos e sentimentos de uma personagem sem apresentar amarras restritivas a qualquer argumento lógico ou sequência narrativa. Esse tipo de escritor tenta, através desse método narrativo, refletir todas as forças internas e externas que influenciam a psicologia de uma personagem em um momento singular (MOGRABI, 2006: 5).

Pois, segundo Humphrey, o fluxo de consciência pode ser considerado uma experiência mental e espiritual “que incluem tanto as categorias de experiências mentais – sensações, lembranças, imaginações, concepções, intuições –, quanto as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação” (HUMPHREY, 1976, p. 7). Nesse contexto, a maneira que o personagem de *Angústia* encontra de manifestar a crise, a rejeição e o isolamento é pela via da degradação, pela associação de passado, presente e futuro num emaranhado de figuras que vagueiam seus sonhos, pensamentos e devaneios – figuras reveladas em metáforas animalizadas.

As relações humanas instauradas nesse contexto mostram o homem alienado, em conflito consigo mesmo, com os outros e com sua própria realidade. Isso pode ser observado, entre outros momentos, na seguinte afirmação: “Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba” (RAMOS, 2008: 96).

Num zigue-zague memorialístico, o narrador de *Angústia* conta como sempre viveu isolado, recebendo as poucas visitas de Moisés, Pimentel e Seu Ivo, e claro, breves diálogos através da cerca da casa com os seus vizinhos também desencantados com o mundo. Sua empregada, uma senhora que, segundo ele, tem “voz áspera e desdentada” (Idem: 31), cujas pelancas do pescoço balançam como as de peru, tinha o patológico costume de furtar moedas de seu patrão para depois enterrá-las no quintal, volta e meia ele perguntava pelas moedas e a caseira fingia que as achava perdidas pela casa.

Cansado da solidão e do vazio causado pela falta de relacionamento verdadeiro, além da frustração no trabalho em que não recebe reconhecimento, sendo só um “parafuso”, o narrador pensa em casar-se ou “amigar-se”, mas não realiza seu intento, pois a vizinha Marina, sua pretendida, opta por Julião Tavares.

Num processo obsessivo para obter Marina de volta e se autoafirmar, ele deseja matar Julião Tavares, o que o leva a uma crise emocional e desequilíbrio completos, deixando ver que a atitude homicida, ao contrário do que imaginou, não ajudou a recuperar o parco equilíbrio, tampouco Marina, ou a reconciliação com o mundo. As primeiras páginas do romance mostram o resultado final da sequência dos acontecimentos da narrativa, deixando clara justamente a crise que se instaurou:

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 (Idem: 1).

Esse recurso, o de distorcer as imagens para conferir-lhes o máximo de expressão e, assim, deixar o leitor perceber o estado de espírito do protagonista, sua mente confusa, obsessiva, objetiva, sobretudo, captar o íntimo do indivíduo, um mundo interior revelado de forma expressionista. Segundo Guillermo de Torre (1970: 16), “o Expressionismo, mesmo quando especula com elementos materiais e fenomenais, tende a convertê-los numa substância animada, contorcida e patética, infundindo-lhes assim uma expressividade máxima”. Ainda, segundo o crítico, o “Expressionismo, tanto na pintura como na literatura, reflete um estado de insatisfação, de angústia diante do mundo, de melancolia profunda diante da realidade, o que era expressão a partir do exterior, transforma-se em expressão interior” (Idem: 24).

Trata-se, em *Angústia*, de uma expressividade máxima que ganha feições expressionistas e grotescas pelas inúmeras descrições animalizadas e degradação do ambiente. Isso se mostra diferente do que se impunha como padrão estético desde a *Poética* de Aristóteles, na qual a beleza da criação artística era concebida como uma “excelência na proporção das coisas: o que não é belo é o que não tem perfeição de forma, é deformado” (READ, 1991: 36). Esse padrão de beleza

perdurou por séculos até o Barroco passar a discutir o papel do horrendo na escultura e na literatura e, logo depois, pelo Romantismo, em que a arte grotesca manifestou-se nas profundas crises, tendendo “a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável” (ROSENFELD, 1973: 60).

Antonio Candido também observa que a narrativa de *Angústia* vai-se construindo

[...] em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista (CANDIDO, 2006: 113).

E, mais de uma vez, Candido assevera sobre a tendência expressionista neste romance:

A deformação de tonalidade expressionista a que chega em *Angústia*, no limite de sua pesquisa da personalidade, tem como base um conhecimento seguro da realidade normalmente percebida e das técnicas destinadas a exprimi-las (Idem: 119-120).

O processo deformativo que ocorre na obra *Angústia* não se deve somente às imagens que o romance põe em evidência no processo narrativo, mas também à composição temporal. Mediante a ruptura com a linearidade no fluxo narrativo, o personagem é mostrado como fragmentado, apreendendo o mundo exterior através do mundo da memória, dos sonhos e das alucinações.

O narrador de *Angústia* expõe as figuras exteriores conforme fatos de sua realidade interior, distorcendo-as, pois dá ênfase à representação emocional desses acontecimentos. O Expressionismo trata justamente disso: mostrar de modo dramático os sentimentos humanos, tal qual ocorre com Luís da Silva, que expõe suas angústias, desvendando imagens de lugares e de personagens completamente deformados “como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada” (RAMOS, 2008: 21).

Para Torre, as linhas da narrativa, mesmo quando continuam a representar a natureza e a figura humana, fazem-no com a maior das liberdades, atingindo

anamorfozes muito violentas – se bem que sempre reconhecíveis –, os volumes interpenetram-se e a forma define-se mediante a intensidade da cor (TORRE, 1970: 30-31). “Também nos momentos de alucinação, as imagens que o protagonista constrói com as sensações de seu mundo interior, conservam ainda as características das imagens expressionistas de deformação deliberada, a expressão desse mundo esfacelado em que a personagem vive” (DAFFERNER, 2010: 207). Assim, o narrador de *Angústia* afirma:

Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim, e era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar (RAMOS, 2008: 229).

As desfigurações que os personagens vão sofrendo ao longo da narrativa também podem estar relacionadas, entre outras circunstâncias, à mente obsessiva do narrador, uma vez que será a partir da traição sofrida por Luís da Silva e do crescente desejo de obter Marina que os processos de desvarios vão ganhando mais força até culminarem na morte de Julião Tavares. Freud, ao estudar a obsessão, afirma:

É nas neuroses obsessivas que a sobrevivência da onipotência dos pensamentos é mais claramente visível e que as consequências desse modo primitivo de pensar mais se aproximam da consciência. Mas não devemos nos iludir supondo que se trata de uma característica distintiva dessa neurose específica, porque a investigação analítica revela a mesma coisa também nas outras neuroses. Em todas elas, o que determina a formação dos sintomas é a realidade, não da experiência, mas do pensamento. Os neuróticos vivem um mundo à parte, onde, como já disse antes, somente a ‘moeda neurótica’ é moeda corrente, isto é, eles são afetados apenas pelo que é pensado com intensidade e imaginado com emoção, ao passo que a concordância com a realidade externa não tem importância (FREUD, 1913-1914: 59).

Também são características do processo angustiante da vida da personagem tudo que, ao seu redor, assume essa deformação, até mesmo os caibros do telhado que aos olhos de Luís tomam vida e “torciam-se, alvacentos e repugnantes como cobras descascadas”, (RAMOS, 2008: 232) e essas coisas “brancas e moles”, (Idem: 233), davam-lhe náuseas.

As cenas que trazem a atmosfera nebulosa, distorcida, as imagens que se desfazem, a angústia e as alucinações de Luís da Silva são procedimentos que aproximam a obra de Graciliano Ramos ao Movimento Expressionista. Observando-se os cenários, situações vividas e imaginadas pelo protagonista, tem-se uma proximidade estreita com os temas e a tonalidade da pintura expressionista que expõe o lado obscuro da alma com seus sofrimentos, angústias, fraquezas e medos (DAFFERNER, 2010: 207-208).

Portanto, nessa posição autoral, toda ação é apresentada de um só ponto de vista: o do narrador. Só podemos perceber os estados internos dele; os demais personagens são descritos de fora e vistos como bichos, como se movessem tais quais bicho. É a partir de Luís da Silva que vemos os outros personagens, é com ele que acompanhamos os acontecimentos narrados e sabemos o que se passa, sempre a partir dele mesmo. Perceberemos, ao longo da leitura, que, ao passo que o narrador bestializa o outro, ele também projeta um símile animal em si mesmo.

Álvaro Lins reitera essa informação, quando diz:

As outras personagens são projeções do personagem principal. Julião Tavares e Marina só existem para que Luís da Silva se atormente e cometa seu crime. Tudo vem ao encontro do personagem principal – inclusive o instrumento do crime (LINS *apud* CARPEAUX, 1973: 14).

Ao tratar da relação que Luís da Silva estabelece com os outros, Candido comenta que, para o personagem do romance:

o semelhante é quase sempre uma barreira em que bate, incapaz de adaptar-se. Reduzidos à animalidade, os seres humanos lhe aparecem em tais movimentos com os que queria ver sempre. As pessoas que tolera são pobres-diabos, igualmente acanhalados pela vida. [...] Os demais lhe causam nojo e pavor (CANDIDO, 2006: 54-55).

O modo como o narrador expõe sua trajetória e busca compreender todos os acontecimentos que o levam ao estado de angústia em que se encontra será notadamente marcado pela presença do bestiário. O narrador descreverá a sucessão de fatos de sua vida, os ambientes e os demais personagens que o cercam com um olhar que degrada, rebaixa tudo o que está a sua volta para figurar sua própria crise moral quanto a sua consciência, os juízos éticos, sua percepção do

real e das relações sociais. O resultado é uma narrativa imersa em clima de sonho, ou melhor, de pesadelo, banhada por alucinações e por vivências sexuais reprimidas. É o que afirma Carpeaux:

O romance seria um processo de economia mental para apressar o fim do mundo [...] empastado e nevoento [...] onde os romances de Graciliano Ramos se passam: no sonho (CARPEAUX, 1973: 11-13).

É possível perceber o rebaixamento de tudo e de todos pela visão do narrador, pois a perspectiva que ele utiliza para observar objetos e pessoas é de quem olha por baixo, ou seja, num campo de visão limitado pelo hemisfério inferior, já que esta é geralmente a posição em que ele se encontra. Então, os outros só são degradados pelo seu olhar, porque ele está também diminuído pelo seu discurso e pela sua postura corporal diante do outro. Num certo momento da narrativa, de onde o personagem se encontrava, ele via:

A porta, que tinha ficado aberta, mostrava-me os paralelepípedos, as sarjetas, as pernas dos transeuntes, só as pernas, porque, como já disse, eu tinha a cabeça baixa (RAMOS, 2008: 92).

Será, portanto, com base nesse ponto de vista ora descrito, ou seja, os elementos rebaixados pela visão de um narrador, que a análise da presença dos bestiários deve incidir sobre este trabalho. Estaremos diante de um narrador que deforma o mundo ao seu redor bem como a si mesmo, devido a uma série de questões que serão contempladas ao longo desta empreitada, como as circunstâncias socioeconômicas do narrador, a sua dificuldade em lidar com as adversidades – a exemplo de sua infância problemática e da traição sofrida por Marina –, a dificuldade em se integrar à vida social, os recalques de ordem sexual e tantos outros problemas que o levam a cometer o crime de homicídio.

### **3.3 Os animais em *Angústia* e os mecanismos estéticos da descrição bestializadora**

Embora busquemos, para fins de organização, dividir os subtítulos de modo que a análise e a descrição acerca da bestialização de cada um dos personagens sejam contempladas num mesmo tópico, é possível encontrar, ao longo do trabalho, a menção de dois ou mais personagens numa mesma seção. Isso ocorrerá porque a descrição do comportamento destes é apresentada pelo narrador em processo de interação com os demais. A exemplo disso, temos o protagonista da narrativa, cujos comentários acerca dos outros personagens surgem a partir das inter-relações que são estabelecidas entre estes e o próprio narrador.

#### **3.3.1 O narrador: um modo de enxergar o mundo e a si mesmo**

Já no início da narrativa, o narrador põe-se a reclamar dos ratos que habitam o guarda-comida e a biblioteca, remexendo e roendo tudo, bem como estão espalhados por entre as sujeiras do quintal. Nesse caso, eles aparecem na sua forma pura e simples: rato – pequeno mamífero roedor da família dos murídeos. Eles contribuem ativamente para a construção do ambiente em que o narrador vive, tornando tudo o mais asqueroso possível. No entanto, a partir daí, essa presença vai se mostrando metafórica, com o personagem utilizando-a para falar sobre si mesmo e sobre sua dificuldade em relacionar-se com os outros. Isso corrobora a ideia de que animal, animalidade e ambientes rebaixados estão imbricados nesta construção narrativa.

Essa estranha relação que o narrador estabelece com o outro, seja ele conhecido ou desconhecido, é permeada por alucinações, pois o narrador vê-se perseguido por estranhos que vão lhe exigir ou lhe tomar alguma coisa; no plano da realidade, sente-se agredido pelas gargalhadas dos negociantes, que, ao contrário dele, parecem ter do que rir. Esses pensamentos acerca das pessoas que permeiam sua realidade o perturbam de tal maneira que, até no momento que ele se dispõe a escrever, tarefa que lhe traz alguma satisfação – pois ele se considera bom nesse

aspecto –, os delírios não o deixam se concentrar em seu trabalho e, novamente, o bestial se coloca para descrever a percepção do personagem frente a essa situação.

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, Dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça como um bando de vermes (RAMOS, 2008: 9).

Luís é a própria figura da degradação, da animalização e do desajustamento social. E esse desajustamento, é claro, apresenta-se por meio da face da descrição desumanizadora, o que se pode notar no modo como ele fala dos frequentadores das cafeterias:

Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato exatamente (Idem: 8).

No início da narrativa, o narrador retrata os ratos que povoam sua casa e seu quintal, roem seus manuscritos e deixam seus pertences com odor de urina. Mas, no momento ora descrito, Luís se comporta como um rato assustado (identificação), acovardado pelo encontro com o outro. Ele vive cercado de animais que simbolizam a sua própria natureza conturbada e inumana; por isso, os acontecimentos do presente e suas lembranças são retidos na memória pela presença marcante desses seres.

O personagem é contraditório em suas atitudes, pois, ao mesmo tempo em que se encolhe diante o outro, deseja ser visto por ele. É o que acontece no bonde: “Eu encolhia-me, reduzia-me e, em caso de necessidade, sentava-me com uma das nádegas” (Idem: 176). Por outro lado, “agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos: – Perdão, perdão. Faz favor de desculpar” (Idem: 23).

O protagonista de *Angústia* não é reconhecido e, sentindo-se diminuído, cede espaço. Conforme mostrado, ele tem o costume de ir a um café numa rua no centro de Maceió para observar os frequentadores, mas lá não há espaço para ele. Sob



sua perspectiva, havia no café, a exemplo da sociedade, uma profunda separação entre bem-sucedidos e pobres-diabos.

A comparação com o comportamento de um animal, o rato, para figurar o seu próprio comportamento ante a vida social, poderia ser explicada por um recurso utilizado pelo autor que é a economia. Sobre esse assunto, Alfredo Bosi em *Céu, inferno* afirma: “Mas o texto de Graciliano se produz em regime de consciente economia, não desperdiçando símbolos ao acaso, importa a escolha do símbolo motivado” (BOSI, 2003: 28). Em outras palavras, o autor poderia se delongar em descrever o modo como Luís se move no ambiente social, o que o narrador sente e as suas impressões por meio de intermináveis processos metafóricos e metonímicos. Contudo, o autor se decide por estabelecer paralelo entre o narrador em suas ações e as características facilmente observáveis na fisiologia e postura do animal em questão.

Não seria, pois, necessário, buscar na Idade Média a simbologia acerca do rato para explicar o jogo de ideias aqui colocado. A tese de mestrado em Psicobiologia de L. Fernando Cárdenas Parra nos ajuda a entender que é um caráter idiossincrático do rato “preferir ambientes escuros e ter a tendência de permanecer na proximidade de paredes verticais” (2002: 01) – a isso, ele chamou de tigmotatismo, ou seja, uma espécie de proteção contra os predadores, um mecanismo de defesa.

Vê-se que Luís da Silva, ao deparar com as pessoas no café, vale-se dos mesmos instintos dos ratos, que é o de se proteger, acuar-se, pois todos lhe parecem inimigos. Como ele diz: “Sou tímido: quando me vejo diante de senhoras, emburro, digo besteiras” (RAMOS, 2008: 40). Nesse caso, a metáfora animal é transformada em verbo para indicar seu perfil comportamental, animalizando a si mesmo. Segundo ele, até “seu sorriso é besta e atrapalhado, o encolhimento é mesmo uma desgraça” (Idem: 42).

A presença do rato é muito marcante na narrativa, e transparece em várias ocasiões a relação dúbia que o personagem mantém com esse elemento; pois, se num momento, ele afirma ser um rato assustado diante do outro, mais à frente ele nega esse posicionamento dizendo: “Não sou um rato, não quero ser um rato. Tento distrair-me olhando a rua” (Idem, ibidem). O narrador quer se desvencilhar do

comportamento que ele considera distante do que é humano, porque, dessa forma, seria possível se colocar na sociedade como ele gostaria: alguém a ser reconhecido como “o homem”, o “bípede”<sup>6</sup> que não se curva para outros na rua.

Graciliano, portanto, não desperdiça de fato os símbolos, mas usa-os sem exageros descritivos para tornar inteligíveis as multifacetadas construções de sentido que a utilização desse recurso lhe permite.

Ao recordar sua infância, os acontecimentos também são apreendidos pela presença dos animais, mas eles não aparecem sadios, eles surgem como representação da lembrança de uma vida triste, árida, uma vez que ele se lembra de que na propriedade onde morava havia: “Doze ou dez reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa” (Idem: 13).

De acordo com Vale (2011),

As imagens apresentadas resumem aquilo em que a fazenda da infância de Luís da Silva se transformou, assim como seu passado: um grande cemitério no qual tudo definha, apodrece, seca e morre, tal qual acontece por extensão metonímica, ao gado, às plantações, à casa dele, etc. Esse é o espaço imaginário, tão real quanto o espaço do presente. A condição na qual vive não mudou. Inclusive, é em função dela que Luís chafurdará a lama de seu passado em busca de respostas (VALE, 2011: 72).

O ambiente aparece rebaixado pela presença dos animais e mostra sua sofrível noção de realidade desde criança, onde tudo, além de se apresentar em imagem de aspecto desagradável, também é captado pela memória de algo com cheiro igualmente incômodo.

O couro cru da cama do velho Trajano virava mingau, tanta goteira havia; a rede suja de Camilo fedia a bode; os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar; o chão de terra batida ficava todo coberto de excremento (RAMOS, 2008: 17).

Ainda na infância, sua vivência na escola é representada pelo símile animal para mostrar as suas dificuldades na fase da alfabetização. Esse momento é rebaixado, uma vez que: “Meteram-me na escola de seu Antônio Justino, para

---

<sup>6</sup> RAMOS, 2008, p. 46.

desasnar, pois como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita” (Idem: 15).

Com isso, o narrador se compara ao cavalo que, ainda selvagem, não conhece a maneira de se portar segundo a vontade do humano, pois não sofreu a domesticação imposta pelo freio, que é o acessório inserido na boca do cavalo para lhe causar dor e fazê-lo obedecer aos comandos e entender as regras. Luís da Silva, nessa fase, ainda necessitaria desse “freio”, que é a própria escrita, dessa forma, enquanto não aprendesse e dominasse o código, o mestre iria lhe causar dor.

Ao contrário de muitos, em que a fase da infância se reveste de idealizações, para o narrador, ela é permeada de imagens negativas que só servem para dar continuidade às imagens do presente. Ele reconhece que cresceu só e, por isso, ficou “besta e mofino” (Idem: 144). Como afirma W. Miranda:

A evocação dos acontecimentos traumáticos da infância, da destruição e da opulência e poderio familiares e da relação amorosa frustrada reforça a degradação da vida presente e, ao invés de funcionar como meio de liberação e apaziguamento, acentua a desagregação psíquica de Luís da Silva (MIRANDA, 1992: 52).

Luís da Silva reconhece que o pouco de inocência que chegou a ter na infância foi se perdendo na idade adulta e no espaço na cidade; dessa forma, ele admite a influência do meio sobre seu modo de ser e de enxergar o mundo. Esse ambiente, já denunciado por Walter Benjamin (1987: 30) como hostil e obcecante, que é o da indústria, impede as pessoas de trocarem experiências, vivendo assim sob o signo do choque com o outro e com o seu meio; esses, por sua vez, passam a representar a luta pela sobrevivência, pelo esmagamento na máquina social do mundo capitalista. Em *Angústia*, o narrador admite a interferência do meio em sua realidade:

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não posso me esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puii demais e sujou (RAMOS, 2008: 24).

Percebemos, ao longo da leitura, que a aparição de ambientes fétidos e repulsivos transborda neste romance, corroborando para explicar as aspirações do

narrador à animalidade, já que os lugares que habita em nada se relacionam às necessidades humanas e sanitárias de moradia estabelecidas pela sociedade no decorrer de sua história. Exemplo disso seria o quintal de sua casa, descrito pelo narrador como cheio de roseiras “mesquinhas” ladeadas de lixo e água podre e estagnada.

Importante destacar que este foi o local no qual ele visualizou pela primeira vez Marina, responsável, de alguma maneira, por desencadear no personagem sentimentos que o levaram à condição que veremos no final da narrativa: estado de profunda angústia e de desilusão do mundo. Será a partir do golpe de traição que receberá de Marina que perceberemos o rompimento do precário equilíbrio de Luís da Silva, que entrará num furioso processo de fantasiar a realidade, animalizando cada vez mais a si mesmo e aos outros ao seu redor.

Veremos esse processo de rompimento do equilíbrio emocional do narrador antes de essa traição ocorrer. Luís da Silva começa a perceber a invasão de Julião Tavares em seu ambiente, o que lhe causa insônia, pois ele não sabe o que fazer. Julião representa poder, dinheiro, conquista, tudo o que o narrador não tem. Portanto, na luta pela atenção de Marina não há o que fazer, pois ele pressupõe não ter recursos para lidar com a situação. Esse momento aflitivo para ele é expresso pela metáfora animal sobre si mesmo num comportamento territorial próprio da maioria dos machos das espécies animais. Ao ver Julião frequentar a casa de D. Antônia, mãe de Marina, o narrador conta que:

Agora não podia arredar-me dali. Parecia-me que, na minha ausência, Julião Tavares penetraria na casa e levaria o que me restava: livros, papéis, a garrafa de aguardente. Sentia-me preso como um cachorro acorrentado, como um urubu atraído pela carniça. Se pudesse dormir... (Idem: 124).

Além do comportamento territorial, Luís da Silva se animaliza em sua própria descrição ao falar sobre a sua maneira de observar o movimento dos transeuntes. Como se vê em quase toda a narrativa, o personagem não só tem dificuldade em lidar com as pessoas de modo geral como também com o sexo oposto, ele mesmo afirma que “o amor sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (Idem: 125). Essa experiência frustrante criou nele uma urgência sexual que chegou a níveis delirantes, ou seja, era-lhe impossível caminhar pela cidade sem imaginar

que, por todos os lados, houvesse manifestação sexual livre, assim como é a dos animais numa fazenda.

Logo que me afastava da repartição tudo mudava. Automóveis abertos exibiam casais, automóveis fechados passavam rápidos, e eu adivinhava neles saias machucadas, gemidos, cheiros excitantes. Todos os veículos transportavam pecados. A cidade estava em cio, era como o chiqueiro do velho Trajano.

Com certeza os machos olhavam os mostradores, pensando em entrevistas (Idem: 198).

O narrador se detém boa parte da narrativa em descrever situações nas quais homens e mulheres estão se relacionando sexualmente, o que mostra o quão forte é sua necessidade de tratar desse assunto. No entanto, apesar de, numa primeira leitura, parecer que se trata de uma comoção de ordem moral, na verdade, não passa de um sentimento de desgosto por não fazer parte disso. Para traçar o que julga ser comum no comportamento alheio, o narrador evoca a figura de mais um animal. Note-se:

O que me desgosta é ver de relance, nos bancos do centro, que a folhagem disfarça mal, pessoas atacadadas. Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Tremo de indignação (Idem: 31).

Ao imaginar os outros se relacionando, o narrador cria esperanças de ter intimidade com alguém além de Marina, já que esta não mais se encontra disponível. Essa personagem é a datilógrafa que, idealizada por ele, aparecia receptiva, amável, com seus “olhos de gata” (Idem: 112) – expressão que aqui aparece com conotação positiva, à exceção do restante das descrições. Segundo o narrador, ao pensar na datilógrafa “Invadia-me uma ternura, queria ligar-me àquela moça que vestia roupas ordinárias e andava à pressa, com uma pasta debaixo do braço. Seríamos felizes” (Idem: 118).

Várias conjecturas são feitas por ele, criando um mundo perfeito de realização amorosa em contraposição à realidade hostil, mas esta logo lhe provoca reação tal que, de novo, emergem imagens e necessidades de negação e afirmação de si mesmo em comparação aos animais. Ao mesmo tempo em que ele afirma ser um bode ou porco em sua pulsão sexual – “A fome desaparecera, mas a falta de mulher

atormentava-me. As que passavam na rua tinham cheiros violentos, e eu andava com as narinas muito abertas, farejando-as, como um bode” (Idem: 120) –, também se recusa assumir o aspecto de um rato que se assusta com a presença do outro: “Não sou um rato, não quero ser um rato” (Idem: 11).

E novamente, em suas alucinações, não há espaço somente para animais do plano da realidade, mas também para seres míticos como o lobisomem, que, na verdade, era o vizinho, cujo nome não conhecia, mas que despertava a curiosidade das pessoas moradoras das redondezas. No entanto, esse nome “Lobisomem” fixou-se na memória do narrador de tal modo que ele o ressignifica em seus devaneios.

As pulgas mordiam-me. Sem mudar de posição, esforçava-me por não fixar o pensamento em coisa nenhuma. Quando vinha uma ideia, afastava-a, agarrava-me a outra, que saía logo. Algumas voltavam com insistência. As botinas de Lobisomem estavam cambadas. O espírito de Deus boiava sobre as águas (Idem: 129).

O bestiário aparece também no momento do crime e em seu planejamento, ainda que, no começo, sob a forma de uma lembrança que vai ganhando espaço ao longo da narrativa. Trata-se da figura da serpente, que aparece desde a infância de Luís da Silva, enroscada no pescoço de seu avô Trajano Pereira – imagem que lhe traz pesadelos e assombro.

Quem ia tirar a cascavel que chocalhava no pescoço do velho? Eu era miúdo e olhava aquilo com espanto. Parecia-me que a cobra era um enfeite, uma coisa que Trajano enrolara no pescoço para ficar diferente dos outros velhos (Idem: 176).

A imagem da cobra persegue a memória e a imaginação do narrador já adulto, que enxerga na forma circular da corda deixada em sua casa por um conhecido, Seu Ivo, a lembrança da cobra capaz de enforcar alguém, neste caso, Julião.

Como afirma Leonardo Almeida Filho (2010: 23): “o próprio romance *Angústia* tem a forma circular, que aprisiona o personagem, como o Uróboro, a serpente mítica que morde a própria cauda. Por isso, em *Angústia*, o capítulo inicial é a continuação do capítulo final, ou seja, a roda da existência, do eterno retorno sem condições de o personagem ir adiante, transcender à realidade imposta. O símbolo

do Uróboro concretiza o encarceramento dramático do narrador, sua impotência, seu discurso que se repete em seus pensamentos e em suas alucinações, sem esperança”. Chevalier e Gheerbrant assim conceituam o Uróboro:

A serpente que morde a própria cauda, que não para de girar sobre si mesma, que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, o samsara, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um nível superior; simboliza o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995: 923).

Luís da Silva perfaz esse movimento circular, sempre em torno de uma vida medíocre e permeada de frustrações que culminam numa só obsessão que perpassa toda a narrativa: eliminar Julião Tavares. Em pouquíssimos momentos, o narrador mostra expectativa de que seja possível mudar suas condições de existência, mas logo ele tem que lidar com o fracasso, pois o almejado casamento com Marina não se realiza, e a morte de Julião Tavares não oferece alívio à angústia que sente, tampouco supre a necessidade de autoafirmação de sua identidade – na verdade, ela oferece um pequeno instante de deslumbramento de que não era mais “o homenzinho da repartição”, “trouxa, infeliz, amarrado” (RAMOS, 2008: 197-198). A despeito disso, o romance termina quase como começou: o narrador solitário, com emprego subalterno e sem reconhecimento, habitando uma pensão imunda junto a ratos, lixo e todo tipo de podridão, seja física ou moral.

Ao decidir que Julião Tavares deveria ser morto, Luís da Silva põe seu plano em prática: decide seguir Julião e vigiá-lo para investir contra ele num lugar e momento oportunos. Nesse instante, o narrador entra em estado de contradição sobre como se descrever, enxergando a si mesmo ora como humano, ora como bicho. Isso mostra sua dificuldade em manter o equilíbrio psicológico, pois não consegue se autodeterminar com a mínima coerência.

Na emboscada, vendo a chegada de Julião Tavares, o narrador percebe que este não o vê, não repara na existência dele em meio à escuridão, o que traz desagrado a Luís da Silva, que, afinal de contas, só desejava ser visto, ser tão importante quando aquele assassino que, em suas memórias da infância, fora levado pelos soldados, sendo observado por todos da vila, que o temiam e o admiravam. Por isso, ele se indignou com a situação:

ali, na estrada deserta, [Julião] voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem (RAMOS, 2008: 236).

A instabilidade do narrador o leva a questionar, no momento em que está à espera de Julião Tavares, sobre o que estaria de fato se propondo fazer, daí ficar dando voltas, parando e correndo, o que, segundo ele, o assemelhava a “uma barata” (Idem: 230). Sendo, nesse caso, possível crer que não se tratava somente de se autoprojetar à imagem de uma barata por seu comportamento, mas também pelo fato desta ser um inseto, um ser pequeno e insignificante a quem qualquer um que ali passasse pudesse pisotear, como acontece no bonde e no café que o personagem, normalmente, frequenta.

A animalização ocorre nesse instante em que o narrador assassina Julião Tavares e, que, por isso, entra num profundo estado de angústia, um estado sobre o qual discorre Bataille:

A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que transgredimos o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão se angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado (BATAILLE, 1987: 26).

Os interditos, regras e proibições sobre as quais se funda a sociedade humana, separam, de alguma forma, homem de animal, assim como a proibição da relação incestuosa, verificada em quase todas as civilizações. A violência provocou também um dos interditos, pois, desde os tempos antigos (falamos do paleolítico médio e da existência do Neandertal), o homem sentiu horror à morte, prova disso é a prática de sepultar. Esses interditos só foram possíveis em razão de o homem viver em sociedade.

Isso mostra que vivemos em relação de interdependência uns com os outros, em menor ou maior grau de necessidade, o que nos leva a crer que o isolamento não é típico da natureza humana. Segundo o sociólogo Alberto Rodrigues Tosi (2002: 24), a consciência do ser humano se expressa “como houvesse dois de nós



dentro de nós mesmos: um ser individual, em cuja cabeça existem estados mentais referentes apenas a nossa pessoa, a nossa vida como indivíduos, e, ao mesmo tempo, um ser social”.

Para Tosi, na cabeça desse ser social que habita em nós não trafegam apenas estados mentais pessoais, mas um conjunto de crenças, de hábitos, de valores os quais não revelam coisas que “não pensamos com nossa própria cabeça” (Idem, *ibidem*). Então, tais crenças e valores não revelariam uma suposta personalidade privada. Revelam, na verdade, o quanto há dos outros em nós, ou seja, uma consciência coletiva. Quando estamos engajados nessa consciência coletiva, perpetuamos os seus ideários.

Durkheim recorre a um pressuposto psicológico que pretende que o homem só realiza sua natureza no âmbito de sua vinculação a um grupo. A vinculação ao grupo é, além disso, um dos constituintes da “vinculação ao homem enquanto homem” e, por consequência, contribui para desenvolver no indivíduo o respeito pelo outro, no seio da sociedade humanista emergente: “A vinculação ao grupo implica, de uma maneira indireta, mas quase necessária, a vinculação aos indivíduos e, quando o ideal do grupo é apenas uma forma particular do ideal humano, é ao homem enquanto homem que nos encontramos vinculados, sentindo-nos, ao mesmo tempo, mais estreitamente solidários com aqueles que realizam mais especialmente a concepção particular que nossa sociedade tem da humanidade” (DURKHEIM *apud* FILLOUX, 2010: 70).

Tendo isso em vista, chama-nos a atenção o fato de que, em *Angústia*, o afastamento da vida social resulta no amoralismo de Luís da Silva, narrador protagonista do romance *Angústia*, de Graciliano. Em seu livro *Educação e Sociologia*, o sociólogo Durkheim (1967) chama a atenção de seus leitores para os ideários da consciência coletiva cujo suporte se encontraria no reino moral. Noutro livro, ele reitera essa noção, afirmando: “Estabeleço como postulado, portanto, com apoio nos fatos, que existe uma moral comum, geral para todos os homens que pertencem a uma coletividade” (DURKHEIM, 1906: 47). Para ele,

Se os indivíduos, como mostramos, só agem segundo as necessidades sociais, parece que a sociedade impõe aos homens insuportável tirania. Na realidade, porém, eles mesmos são interessados nessa submissão; porque o ser novo que a ação coletiva, por intermédio da educação, assim edifica, em cada um de nós, representa o que há de melhor no homem, o que há em nós de propriamente humano. Na verdade, o homem não é humano senão porque vive em sociedade (DURKHEIM, 1967: 35).

Assim, se o homem se isola da vida social, ele tende, entre outras consequências, a se bestializar. Exemplo dessa ocorrência no romance é o ato de matar outro ser humano, ou seja, o cometimento de atos que, como esse, chocam-se com os interditos que o reino moral postulado por Durkheim exige do ser humano. Este afirma que se um agente, portanto, viola uma regra moral, como o princípio de não matar, cabe à sociedade o papel da punição, uma consequência direta de se infringir tal regra: “mas do fato de ele não estar de acordo com uma regra preestabelecida” (DURKHEIM, 1906: 51).

A angústia, sentimento que perpassa a narrativa, dá nome ao romance e culmina em seu ponto máximo ao fim do livro, ocorre porque o personagem, ao cometer um assassinato – ato de extrema violência – entra em choque com o que há de mais essencialmente humano: a atitude afastar-se daquilo que há muito, entre outros fatores, diferenciou-nos dos animais.

O personagem se considera uma “besta”, e sua bestialização não aparece somente na descrição, mas em suas ações. Na contemporaneidade, segundo Foucault, a violência é a manifestação da animalização do ser humano. Este afirma que a própria loucura se reúne a mil formas de um bestiário para se manifestar, só que, diferente do que ocorria na Idade Média, não mais no feitiço de alegoria e de rostos simbólicos; trata-se de um bestiário abstrato, que não assume seu corpo fantástico, sem sua apreciação alegórico-simbólica, mas “escoimado de tudo o que podia constituir sua riqueza de fauna imaginária a fim de conservar um poder geral de ameaça: o abafado perigo de uma animalidade em vigília e que, de repente, desenlaça a razão na violência e a verdade no furor do insano” (FOUCAULT, 1997: 152).

O narrador não sente culpa ou remorso pela morte de Julião, mas um prazer de dever cumprido, afinal, “Julião tinha que morrer”. No entanto, essa sensação de satisfação é mesclada a um certo temor de sofrer as consequências impostas pela sociedade civil com relação ao assassinato, entre elas, ser condenado à prisão.

Ao se dar conta da possibilidade de sofrer tais consequências, ele entra num processo alucinatório em que novamente torna à infância para buscar referências que deem conta, naquele momento, de explicar a torrente de sensações

fragmentadas e insuportáveis que ele experimenta – entre elas, mistura de medo com o sentimento de dever cumprido. No meio desses desequilíbrios, o personagem traz à superfície a lembrança dos sapos que ele pensou ter ouvido em sua infância, mas que logo depois percebe que se tratava de pessoas a conversarem pela estrada por onde passavam. Para ele, inicialmente, não eram pessoas, mas machos e fêmeas que coaxavam: “Provavelmente eram os sapos do açude da Penha. Não eram sapos: eram homens e mulheres que se aproximavam. As palavras tornaram-se claras” (RAMOS, 2008: 244).

O fato é que, a partir do assassinato de Julião Tavares, Luís enxerga a possibilidade de buscar sua identidade como um homem, agora completo e liberto de seu passado e de seu presente arruinado. No entanto, a morte de Julião não resolve os impasses que habitam o narrador, evidenciando mais ainda um ser fragmentado e rebaixado. Assim, Fernando Gil avalia o resultado da morte de Julião para a vida de Luís da Silva:

Somente na atitude destrutiva, no prazer na morte, é que Luís consegue atar as duas pontas de sua vida. Só que o resultado não é o desaprisionamento da consciência em face ao passado rural nem o seu desemparedamento em face ao presente urbano, mas a retomada de todas as coisas em seu ponto inicial, numa circularidade temporal narrativa que demonstra nada ter saído do lugar desde o começo, nem linguagem, nem sujeito, nem objetos (GIL, 1999: 87).

Assim sendo, em decorrência do conjunto de sensações sobre as quais Luís da Silva não tem controle, ele adocece, descuidando de sua aparência. Então, para explicar o aspecto que seu corpo e rosto tomaram, ele se descreve por meio do símile de um animal, como se pode ler abaixo:

De quando em quando levava a mão ao rosto, e o contato da palma com a barba crescida arrancava-me palavrões obscenos e grunhidos em voz baixa. Um porco, parecia um porco. Essa comparação não me entristecia. Desejava ser como os bichos e afastar-me dos outros homens (Idem: 264).

### 3.3.2 Marina: a irrealização amorosa

Boa parte das descrições animalizadas do narrador recai sobre a aparência, o comportamento, a forma de pensar e reagir de Marina nas mais diversas situações.

Tudo começa no quintal, quando “de repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação” (Idem: 70). O narrador conta que a descoberta de Marina aconteceu aos poucos, a partir dos fragmentos dissociados e cubistas, que ele foi juntando para formar uma imagem completa e interiorizada, diferente da Marina referencial e, portanto, objetivamente reconhecível. Ele afirma que gastou “meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela” (Idem: 82). Assim, o narrador diz:

Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada (Idem: 34).

Dessa forma, veremos, ao longo da narrativa, descrições acerca de Marina carregadas de diversas significações, em sua maioria, com conotação negativa. Vemos, portanto, que a Marina da qual o narrador fala não é necessariamente a que existe em seu mundo, mas antes a imagem de uma percepção distorcida.

A primeira relação que ele estabelece com a visão de Marina é norteadada pela luxúria, pelos seus recalques sexuais, pois “o amor pra mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (Idem: 125). Essa dificuldade de relacionar-se plenamente com o sexo oposto bestializa a ambos, ele mesmo e Marina, como se pode ler no trecho a seguir. Tal fato é evidenciado no momento em que ele descreve Marina como um “rato” que o roía por dentro; e ele aquele que sentia o cheiro de “fêmea”, assim como os machos do reino animal que dependem do faro para detectar se a fêmea está apta para a reprodução. Veja-se:

O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. Chiar de rato exatamente. Chiar de rato ou carne assada na grelha. Parecia-me que aquilo estava chiando dentro de mim, que a minha carne se assava e chiava.

- Chi, chi, chi.

O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira.

Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? Gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto (Idem: 71).

O narrador animaliza os personagens para rebaixá-los, e até a beleza de Marina aparece muitas vezes ligada ao destacamento de suas partes animalizadas. Temos aí, a retomada da figura do rato, mas, neste caso, ele se reveste de uma significação sexual. O dicionário de símbolos de Jean Chevallier (1991: 170) informa que a cultura indiana tem como deus um rato, que tem o duplo poder de trazer as doenças e de curá-las. Assim também será a Marina para Luís da Silva: aquela que lhe rói as entranhas de desejo, tendo, ao mesmo tempo, o poder de remediar esse mal, caso se submeta às vontades de Luís da Silva.

Continuando sobre a simbologia que permeia a figura do rato, Jean Chevallier (Idem: 171) mencionará *O homem dos ratos*, de Freud, em que este trata o animal como impuro “que escava as entranhas da terra, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riquezas, de dinheiro. É o que faz com que seja frequentemente considerado como uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina”. Vemos que, do mesmo modo que o roedor em sua atividade é um escavador, Marina escava e traz à tona os pensamentos de ordem mais voluptuosos de Luís da Silva.

Esse estímulo evoca nele os instintos sexuais mais exasperados de exceder os limites impostos pela vida coletiva em seus interditos. A linguagem de baixo calão que ele utiliza para descrevê-la tem o sentido de uma recusa da dignidade humana, pois degrada a personagem em questão. Para Bataille,

Particularmente, os órgãos e os atos sexuais têm nomes que fazem sobressair a baixeza, cuja origem é a linguagem especial do mundo da queda. Esses órgãos e esses atos têm outros nomes, mas uns são científicos, e os outros, de uso mais raro, pouco durável, fazem parte da linguagem infantil e do pudor dos amantes. Os nomes sujos do amor não deixam de ser menos associados, de uma forma estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos ao lado dos sentimentos mais elevados. É, em suma, através desses termos inomináveis que o horror geral se formula em nós, que sabemos não pertencer ao mundo degradado. Esses termos exprimem esse horror com violência. São eles mesmos

violentamente rejeitados do mundo honesto. De um mundo ao outro, não há discussão concebível (BATAILLE, 1987: 91).

Outro dado a ser verificado no rebaixamento dessa personagem é o fato de ela, segundo o narrador, não se expressar verbalmente. A cena ora descrita mostra a incapacidade de Marina em transmitir uma mensagem inteligível ao homem, por isso, seu cochicho é a imitação do som de um animal.

A despeito disso, já foi provado que os animais têm sua própria linguagem e que, a comunicação de alguns seres, como os golfinhos é considerada de extrema complexidade para os humanos. Entretanto, o ser humano, que é dotado de linguagem elaborada, transmite seu conhecimento de geração em geração através do registro escrito, portanto, o ser humano é um ser de linguagem. Já esse “rato”, que chia ao rir em *Angústia* afeta o narrador de tal modo que se converte num incômodo.

Interessante lembrar que, na época da Santa Inquisição, ratos eram utilizados como instrumentos de tortura contra os traidores da fé católica. Colocava-se um recipiente de alumínio sob o estômago de uma vítima completamente presa ao chão, então, eram inseridos ratos dentro desse recipiente que, ao ser aquecido, forçava o animal a buscar saída pelas vísceras da pessoa de modo brutal (BOLONHESI et al, 2013: 8). Tal prática pode remeter à própria Marina, que roía o narrador por dentro, no romance *Angústia*.

Veremos, ao longo da narrativa, a sensação de rejeição, os desejos mais intensos e irracionais de Luís por Marina que desencadearão uma série de acontecimentos que o levam ao homicídio. A angústia, sentimento que perpassa a narrativa, é a tortura à qual o narrador é submetido ao não conseguir lidar com a rejeição, sobretudo por parte de Marina.

Em *Angústia*, o personagem se voltará freneticamente para o passado, no encalço da fugaz compensação para a realidade cotidiana. Ao fazê-lo, Luís da Silva acaba por revelar as arestas perfurantes desse mundo que se funde com sua própria dor e seus dramas, esbarrando nos complexos de fundo sexual.

O desejo de Luís da Silva por Marina chega a ser patológico. Ele toma atitudes que nos causam estranhamento, como o momento no qual o narrador aproxima-se do banheiro, aguardando a oportunidade de ouvi-la urinar. Como se lê em:

Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Abria-se a torneira: rumor de água, uns gritinhos, resfolegar de animal novo (RAMOS, 2008: 134).

O fragmento anterior nos aponta que o narrador passa a vê-la como um animal novo que se resfolegava com a água. Ele, antes se bestializa quando se comporta como os mamíferos machos que detectam o cio, o momento certo da cópula na fêmea para a reprodução, através do cheiro que a urina dela exala. É como se Luís pudesse sentir o feromônio daquela que ele considera sua “fêmea”, e nesse momento ela toma um aspecto agradável para ele: ela também se bestializa por meio do seu olhar. Então, a existência de Luís adquire o caráter de uma vida inteiramente dedicada à obsessão de se realizar biologicamente. Assim também afirma Massaud Moisés em seu texto *A gênese do crime em Angústia de Graciliano Ramos*:

Daí o seu automatismo, a ideia fixa, a tara integral que caracteriza a paixão por Marina, tudo envolto por aderências psicanalíticas, explicáveis pelos recalques e complexos que vão se acumulando no seu interior, originário de atos falhos, para um dia irromperem furiosamente (MOISÉS, 1953: 226).

Noutro momento, ela é vista como pedaço de carne a ser devorado, e novamente a animalidade se revela no narrador e se reflete nessa personagem:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária me deu grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para o outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado.

Eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela e abocanhá-la: ao pé das estacas podres que Vitória remove todos os meses, desafiava-me com os olhos e com os dentes miúdos (RAMOS, 2008: 73).

Marina também é descrita como “gata” que soltava “Uns miados estridentes, indiscretos: – “Rasga, diabo!” Marina, quando se excitava, enrolava-se como uma gata e miava. Miava baixinho, para não acordar a vizinhança” (Idem: 110). O momento de quase conjunção carnal com Marina também aparece rebaixado,

animalizado. Segundo Bataille (1987: 71) “Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não se trata, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira. A transgressão é o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho. A própria transgressão é organizada. O erotismo é no seu todo uma atividade organizada, e é na medida em que é organizado que ele muda através do tempo”.

A sexualidade em nós é, de alguma forma, a persistência da vida animal, das necessidades básicas as quais ainda estamos presos, mesmo depois de tantos avanços no campo das ciências e do pensamento. Tanto é assim, que o ser humano não compartilha desse ato em público, não é algo considerado natural e próprio do homem como é o caso de tossir ou de dar risada. A atividade sexual é um tabu, pois remete reificação, à carne comestível, e, por isso, não é raro ouvir-se na sociedade atual a expressão “comer” para se referir à concretização do ato sexual. À vista disso, Bataille afirma:

O movimento carnal é singularmente alheio à vida humana: ele se desencadeia independente dela, contanto que ela se cale, contanto que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente da cegueira e do esquecimento (Idem: 69).

Quando Luís se encontra com Marina, ele vê nela a possibilidade não só de conjunção carnal, mas também de fugir de seu isolamento. Então, Julião Tavares toma-a por sua amante, fazendo com que Luís entre num estado de ciúme, angústia e ódio, alimentados pelo desejo insatisfeito.

Candido (1992: 37) observará com muita agudeza a tensão dramática do sexo reprimido que percorre quase todas as páginas de *Angústia*. Acerca disso ele dirá: “Luís tem obsessão da intimidade dos outros. Farejava safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse”.

Nesse sentido, é surpreendente a forma como a intimidade conjugal de D. Rosália é descrita pela ótica cruelmente bestializadora do narrador:

Agora se distinguiam palavras claras: - "Bichinha, gordinha..." Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos. D. Rosália resfolegava e tinha uns



espasmos longos terminados num ui! medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando. A brasa do cigarro iluminava corpos atacadados, gemendo: - "Bichinha, gordinha ... " - "Ui!" (RAMOS, 2008: 125).

O resfolegar prosseguia, resfolegar de porco fossando. [...] E aquela respiração estertorosa de bicho sufocado! (Idem: 128).

No trecho anterior, percebemos a figura do porco que carrega consigo a representação simbólica de desejos impuros, da transformação do superior em inferior, conforme o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevallier, segundo o qual, “o porco é quase sempre o símbolo das tendências obscuras, em todas as suas formas, na ignorância, na gula, na luxúria e no egoísmo” (1991: 275). Tendo isso em vista, Luís da Silva não enxerga somente um ato sexual animalizado, na relação sexual do casal vizinho. Ele também enxerga imundície – a atmosfera pintada por ele sugere o nojo que essa lhe traz: um ambiente respingado de urina numa palha de um colchão já podre, que provavelmente estaria assim por essas consecutivas atividades sexuais.

A forma mediante a qual o narrador percebe tal relação – uma tara sexual - acentua o desprezo, o asco e o ódio a outros que, diferentemente dele, possuem uma vida sexual ativa.

Veremos ocasiões em que, ao ouvir e imaginar os movimentos de Marina se banhando, o narrador demonstra o prazer mórbido despertado pela visão do corpo de Marina “coberto de carocinhos”:

O banheiro da casa de Seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. [...] Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas no ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto.

A espuma entrando nos sovacos e nas virilhas fazia um glu-glu que me excitava extraordinariamente (Idem: 164-165).

Nesse trecho, Marina, novamente, não emite, segundo o narrador, sons humanos no ato de banhar-se, até as partes de seu corpo sugerem o som por nós conhecido (e representado nas onomatopeias) como o emitido pelo peru. Cada vez

que Luís consegue associar os atos e os sons que Marina reproduz ao de animais, mais ele se sente atraído por ela, animalizando-se também.

Assim como as situações descritas, em tantos outros momentos, Marina é comparada a diversos animais que permeiam a mente do narrador, essa Marina tão híbrida e de muitas faces: a cabra (Idem: 48) que pulava em redor dos canteiros, assim como pulava de um lado para outro nos assuntos e não se centrava em nada; o rato que chiava dentro dele, inflamando-o; uma lagartixa que mexia o rabo; a gata que miava; a formiga que andava desnorreada à procura da parteira para lhe fazer o aborto; ou um animal não identificado, mas que lamentava em soluços, que rebentava “numa rajada de gritos histéricos e bestiais” (Idem: 167).

### **3.3.3 Julião Tavares: o porco e o bode lascivo**

Um personagem a se dar devida atenção, sobretudo na observação do aspecto descritivo na obra, é Julião Tavares, pois, fundamentalmente ele é, para Luís da Silva, alguém que lhe rouba a possibilidade de alguma comunhão social, fazendo com que perca a paz, uma vez que Julião: “Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos” (Idem: 42).

Ao perceber que Julião se interessa por Marina, com quem o narrador firmou compromisso de casamento, percebemos o aumento das alucinações que geram no narrador uma vontade obsessiva de tirar a vida de Julião, fazendo-o sonhar e planejar como isso se daria. Ele imagina como:

Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer (Idem: 135-136).

Em alguns momentos, o personagem se imagina enforcando Julião, em frente a todos os transeuntes. Para ele, essa seria talvez uma maneira de ser visto por todos, ser reparado, mesmo que, para isso, tivesse de sofrer as consequências.

Assim: “As bochechas vermelhas [de Julião] se tornariam roxas, os beiços roxos e intumescidos se descerrariam mostrando os dentes de rato” (Idem: 193).

Nesse fantasiar de como ele, o narrador seria enfim reconhecido pela sociedade, não mais um ser invisível em cujos pés todos pisam, mas alguém capaz de intervir naquele contexto, Luís da Silva volta sua memória para um momento da infância e narra, com certa admiração, a cena na qual um homem é levado pela polícia. O que mais se destaca, para ele, não é simplesmente o fato de alguém ser apreendido, mas os olhares que aquele acontecimento provoca nas pessoas em torno do homem em questão, que, naquele momento recebeu atenção.

O carcereiro balançava as chaves, e o delegado dava encontrões no povo, carrancudo, quase tão importante quanto o preso. As três mulheres velhas que pareciam formigas chegavam à janela, em seguida escondiam-se precipitadamente (Idem: 183).

As pessoas que observavam o fato não eram mais que “formigas”, ou seja, pequenos seres encolhidos diante de um “homem importante” que merecia ser admirado, pois se destacava na multidão. Matar Julião Tavares seria um meio de alcançar esse reconhecimento.

Isso, porque, para o narrador, Julião é a própria representação dos bem-sucedidos, a figura do burguês que não trabalha e não precisa trabalhar, vive às custas do pai, por isso, gasta o tempo conquistando moças e passeando de carro pela cidade. Ele dispunha de tempo, dinheiro e traquejo para essas conquistas: as moças, necessariamente bonitas, eram levadas ao teatro, cinema e desfrutavam de um ambiente social mais abastado. O narrador, por outro lado, o “pobre-diabo”, não tinha condições para tais privilégios, mal conseguindo arcar com as despesas da casa e das que Marina impunha para a compra do enxoval de casamento.

Essa situação incutia em Luís da Silva uma inveja tal que, só seria possível superar essa diferença se Julião, suas posses e comportamento diante das mulheres fossem rebaixados na projeção que o narrador fazia dele através da descrição. Nesse caso, Luís se detém em julgar as relações que Julião estabelece com o sexo oposto que, segundo ele, beirava à animalidade.

O fato de não trabalhar e, por isso, usufruir de tanto tempo livre para sair à “caça” de mulheres para o sexo, de maneira tão livre e inconsequente, fazia dele

alguém passível de cair na descrição desumanizadora do narrador. Esse tipo de pensamento pode ser ratificado pelo estudioso G. Bataille, segundo o qual:

O que chamamos mundo humano é necessariamente um mundo do trabalho, isto é, da redução.

O trabalho é também a via da consciência por meio da qual o homem saiu da animalidade. Foi pelo trabalho que a consciência clara e distinta dos objetos nos foi dada, e a ciência sempre foi a companheira das técnicas. A exuberância sexual, ao contrário, nos afasta da consciência: ela atenua em nós a faculdade de discernimento. Aliás, uma sexualidade livremente transbordante diminui a aptidão para o trabalho, da mesma forma que um trabalho contínuo diminui a fome sexual. Há, pois, entre a consciência, estreitamente ligada ao trabalho, e a vida sexual uma incompatibilidade difícil de ser negada. Na medida em que o homem se definiu pelo trabalho e pela consciência, teve não só de moderar, mas de ignorar, e algumas vezes maldizer, em si mesmo a exuberância sexual (BATAILLE, 1987: 105).

Logo que Luís da Silva conhece Julião Tavares, ele percebe a postura deste diante das mulheres e o compara como um bode ou um cachaço, como anteriormente mencionado: “E Julião Tavares farejava datilógrafas como um bode. O cachaço gordo e mole como tocinho balançava com o movimento do carro” (RAMOS, 2008: 222).

Temos acima, num mesmo enunciado, a presença da figura do bode e do cachaço, respectivamente. Ambos, segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevallier, representam mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números e estão associados à luxúria, ao apetite sexual voraz, considerado pecaminoso pela cultura judaico-cristã (1991: 223-224).

Percorrendo de modo específico na simbologia que permeia a figura do bode, ainda, segundo Jean Chevallier (1991: 35), o bode deu seu nome a uma forma de arte, pois, literalmente tragédia significa canto do bode. Assim, ele continua: “Era com esse canto que se acompanhavam os ritos do sacrifício de um bode nas festas de Dionísio. Pois a esse deus o animal era particularmente consagrado: era a sua vítima favorita”. O autor ainda pontua que o sacrifício de uma vítima implica todo um processo de identificação. Pois Dionísio havia-se metamorfoseado em bode ao fugir para o Egito, na ocasião em que Tifão atacou Olimpo e dispersou os deuses amedrontados durante sua luta com Zeus. No próprio Egito, eram erigidos santuários a um deus cabra ou bode, que os gregos denominaram o deus Pã; os

escravos, na Grécia se prostituíam com bodes, isso: “Era um rito de assimilação de forças reprodutoras da natureza, do poderoso impulso de amor pela vida” (Idem: 35).

O sacrifício feito por meio de bodes perpassa também a cultura judaico-cristã. Ele era utilizado para expiação dos pecados, desobediência e impurezas do povo de Israel contra seu Deus. Veja-se em: “Imolará então o bode destinado ao sacrifício pelo pecado do povo e levará o seu sangue por detrás do véu” (Lev. 16: 15).

Assim, como um bode que era sacrificado pelos judeus descritos na Bíblia e pelos gregos, Julião, ao final da narrativa, é sacrificado para que talvez Luís pudesse absorver e ser tudo aquilo que Julião era e que Luís nunca pudera ser: um homem aceito socialmente e que era capaz de relacionar-se com mulheres desejadas, enfim, um homem que não se encolhia como um rato, tal qual Luís da Silva.

Além dessas significações, para a Igreja Católica na Idade Média, o bode passa a ser signo de maldição sendo confundido com a figura do próprio Diabo. Dele, diziam ser um animal impuro, fedorento e completamente absorvido por sua necessidade de procriar, sendo considerado a figura da própria luxúria, da libido, dos desregramentos sexuais e da pujança genésica.

Julião, portanto, será identificado por Luís como um bode, um desgraçado que não consegue dominar seus vícios de ordem libidinosa, que ininterruptamente está à caça de mulheres a cheirar-lhes o sexo para detectar o momento certo para cópula. Alguém que deve ser eliminado do meio social por manter essa postura, considerada por Luís, repugnante.

A segunda descrição feita por Luís acerca de Julião será o porco. A representação do porco, desde os primórdios, é marcada por uma ambivalência simbólica; por um lado, a fêmea do porco é assinalada por sua prolificidade, sendo capaz de gerar mais de dez filhotes por vez, tendo, em média, 1,9 partos/porca/ano; por outro, é modelo de gula, luxúria e impureza.

Em *Os Fastos*, narrativa de Ovídio sobre a Roma Antiga, a deusa Ceres, durante o festival de Cerealia é comparada a uma porca prenhe (1992: 413), pois era responsável pelos grãos e cereais que alimentavam o povo – era preciso venerar a deusa para que a plantação fosse fértil e abundante. Já na tradição judaico-cristã, os porcos eram excluídos da lista das carnes que poderiam ser

consumidas pelo povo de Israel – os porcos eram considerados impuros pela religião devido a sua gula voraz.

Segundo Inês de Ornellas e Castro (2002: 35), os porcos são animais que estão em frequente ingestão de alimentos, porém seu processo digestivo é lento, resultando em formação de calor orgânico, por isso, susceptível à fadiga e às altas temperaturas, buscando, assim, lugares úmidos para se refrescar. Se esse tipo de animal habita em regiões quentes, a probabilidade de ocorrerem pestes suínas é cada vez maior. Trata-se de doenças que, na Antiguidade, eram difíceis de combater, razão pela qual as explicações espirituais acerca do porco foram precedidas de prescrições higiênicas, uma vez que a ordenança bíblica de não consumir esse tipo de carne aparece, sobretudo, nas regiões de mais calor. Nessa tradição, os animais dotados de pureza e utilizados em rituais de sacrifício eram fundamentalmente ruminantes, que não se reproduziam com facilidade como ovinos, caprinos e bovinos.

Outro dado acerca do porco é sua aparência sempre suja, coberto de lama. Tal aparência resultou na observação de que ele seria um animal que não aprecia ambientes limpos, tampouco que seu corpo fosse asseado. Esse tipo de comportamento apresenta uma conotação muito forte em relação à religião, pois a impureza está ligada ao pecado, que é responsável por afastar o homem de seu Deus criador, tomado nas escrituras sagradas como um ser puro e perfeito.

O que tornava o porco impuro aos olhos dessa sociedade seria, além do seu voraz apetite por comida que o faz acumular gordura com facilidade, o apetite sexual. O varrão produz um feromônio fortíssimo que é expelido por suas glândulas para atrair e subjugar as fêmeas para o ato sexual, sendo ele capaz de fazer cobertura de fêmeas por no mínimo seis vezes por semana.

No romance, encontraremos a palavra *cachaço*, expressão que Luís da Silva atribui a João Tavares, seu desafeto. Esse termo é empregado largamente no meio rural para designar os porcos responsáveis pela reprodução; eles são selecionados para tal fim por serem maiores, fortes e capazes de transferir aos filhotes suas características genéticas positivas, que são um maior tamanho e a capacidade de acumular facilmente carne e gordura. O narrador de *Angústia* poderia simplesmente

chamar Julião Tavares de porco, mas não o fez, pois a expressão cachaço deixa mais clara a sua opinião depreciativa sobre esse personagem.

Chama-nos à atenção a escolha vocabular do escritor, isto é, utilizar cachaço em vez de porco na construção narrativa. Graciliano Ramos foi alguém que viveu boa parte da vida em cidades pequenas, regiões interioranas; já morou com a família numa fazenda chamada Pintadinho, em Buíque, Sertão de Pernambuco. Ele, portanto, dominava bem o vocabulário que é relativo à animália e comum entre aqueles que vivem em ambiente rural. Sobre sua origem interiorana, Graciliano fala num trecho de carta enviada em novembro de 1937, a Raúl Navarro, um de seus tradutores:

Os dados biográficos é que não posso arranjar, porque não tenho biografia. Nunca fui literato, até pouco tempo vivia na roça e negociava. Por infelicidade, virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram. Veja o senhor como coisas aparentemente inofensivas inutilizam um cidadão. Depois que redigi esses infames relatórios, os jornais e o governo resolveram não me deixar em paz. Houve uma série de desastres: mudanças, intrigas, cargos públicos, hospital, coisas piores e três romances fabricados em situações horríveis – *Caetés*, publicado em 1933, *S. Bernardo*, em 1934, e *Angústia*, em 1936. Evidentemente, isso não dá uma biografia. Que hei de fazer? Eu devia enfeitar-me com algumas mentiras, mas talvez seja melhor deixá-las para romances (RAMOS, 2008: 123).<sup>7</sup>

A desvalorização ideológica acerca dos porcos já vem de uma tradição antiga e demarca negativamente seus traços mais evidentes, tais como a gula e a falta de higiene. Para o narrador, Julião Tavares não é um porco qualquer do plantel a ficar separado das fêmeas, ele é a figura do cachaço, o reprodutor que seduz as fêmeas, farejando-as e enredando-as com seus odores, para saciar seus instintos sexuais e para garantir a prole. O nosso narrador, portanto, descreverá não só a aparência de Julião pelo símile animal, mas o comportamento deste diante das mulheres.

A inclinação para a vida sexual em constante atividade relaciona esse personagem a um cachorro que está em contínuo estado de cio. Luís percebe que Julião busca mulheres pobres para delas se aproveitar, por isso, ele o descreve como “um besta que farejava imundícies como um cachorro” (Idem: 229).

---

<sup>7</sup> In: *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, p. 123, EDUFBA, 2008.

Além de seu dinheiro, Julião lança mão de algum talento com a escrita para a conquista – o que irrita ainda mais o narrador –; isso se percebe quando ele afirma que Julião tinha “o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando de uma surra. E um cachorro daquele fazia versos, era poeta” (Idem: 91).

Sobre esse animal, é quase impossível não se lembrar de um dos bichos mais famosos da literatura brasileira: a cadela Baleia, ser humanizado capaz de observar e, de alguma forma, narrar os acontecimentos ao seu redor no romance *Vidas Secas*, conforme já comentado. Já em *Angústia*, o cachorro aparece não na condição animal, mas como metáfora para descrever as atitudes de um personagem. Portanto, em obras de um mesmo autor, temos ora um cão humanizado, ora um cão prestando-se à construção de metáforas bestializadoras. Isso mostra um escritor capaz de utilizar a mesma figura para percorrer caminhos diferentes na construção de seu discurso e encontrar a expressão exata para o que se quer dizer.

Se percorrermos a literatura universal, deparar-nos-emos com interpretações ambíguas acerca do cachorro. Ele tanto pode representar a fidelidade quanto o insulto. Na *Odisseia*, o cão Argos reconhece seu dono Odisseu, quando do regresso deste à Ítaca após quase 20 anos de ausência. Na cena, o cão já estava velho e sem forças, mas ainda assim, demonstra, num leve movimento da cauda e das orelhas, que se lembrava de seu dono e ainda lhe prestava obediência. Quando Odisseu se encontra na casa da família, disfarçado de mendigo para um ataque contra os que queriam lhe tomar a terra e a esposa, a cena que depara é:

Lá, o cão Argos deita-se no esterco, todo coberto de carrapatos. Agora, como ele percebeu que Ulisses [disfarçado] havia chegado perto dele, abanou o rabo e dobrou ambas as orelhas para trás, mas a destruição da morte negra apoderou-se do cão, Argos, quando, após 19 anos, ele havia visto Odisseu (HOMERO, 1997: 60).

Por outro lado, o emprego da palavra cachorro como gesto ofensivo é visto constantemente na literatura clássica. Segundo Michael Ferber:

Em *Deuteronômio* 23: 18, "cão" significa "sodomita". Em Homero, os termos com a palavra "cão" são aplicados principalmente às mulheres ou deusas com a sugestão distinta de promiscuidade. Em *Ilíada*, Helena chama a si



mesma de "um cão horrível [ou cadela]" (6.344). Zeus diz a Hera "não há nada mais canino do que sua presença" (FERBER, 2007: 60).<sup>8</sup>

Ao que tudo indica, o último sentido aqui colocado é o que interessa à descrição acerca de Julião Tavares, alguém promíscuo, dono de comportamento que não conseguia se conter diante de seus desejos sexuais.

Como a escrita de Graciliano não é dada a adjetivos, ele simplesmente transpôs a imagem do cachorro à de Julião para figurar uma série de condutas e modos de ser do personagem que queria descrever. Seu estilo enxuto diz tudo no termo exato sem se delongar em processos de adjetivação, diferentemente do que se via nos escritores nos fins do século XIX.

### 3.3.4 Seu Ivo

Seu Ivo é um personagem de origem obscura e que pouco aparece na narrativa, mas tem participação importante no conjunto dos acontecimentos que levam Luís da Silva a cometer o assassinato. O narrador não o descreve como um amigo, mas como alguém que, apesar de pouco conhecer, tem liberdade de entrar e de sair de sua casa. Segundo Luís da Silva:

Seu Ivo não mora em parte nenhuma. Conhece o estado inteiro, julgo que viaja por todo o Nordeste. Entra nas casas sem se anunciar, como um cachorro, dirige-se às pessoas familiarmente, sempre a pedir comida (RAMOS, 2008: 56).

Esse personagem, assim como os outros, também é animalizado pelo narrador. Para ele, Seu Ivo anda pelas ruas como um cachorro que não tem endereço fixo e que, para se alimentar, depende das pessoas das quais se aproxima; depois disso, conta alguns casos e se retira sem dar qualquer satisfação.

Numa dessas andanças, Seu Ivo deixa uma corda no quintal de Luís da Silva. Esse fato causou inquietação no narrador que, a partir daí, passou a ter lembranças

---

<sup>8</sup> No original: "In Deuteronomy 23.18 'dog' means 'sodomite'. In Homer dog-terms are applied mainly to women or goddesses with the distinct suggestion of sexual looseness. In the Iliad Helen calls herself 'a horrible dog [or bitch]' (6.344). Zeus tells Hera 'there is nothing more doglike than you.'" FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007. p. 60.

e alucinações, a partir das quais a corda adquire o aspecto de cobra – a cobra enroscada no pescoço do velho Trajano –, daí veio a ideia de como Julião Tavares deveria ser morto.

O narrador, num primeiro momento, tenta afastar essa ideia que se formou a partir da corda-cobra, por isso, ele bestializa o personagem Seu Ivo, acusando-o de ser um cachorro, cujo objeto invadiu o seu quintal e, agora, seus pensamentos.

Atiraria a corda por cima do muro do fundo, no monte de lixo e cacos de vidro, onde lançam ratos mortos. Seu Ivo, aquele cachorro, achava poucas as minhas aporrinhações e ainda me trazia encrencas (Idem: 60).

Nesse trecho, pode-se notar que, além da animalização do personagem, deparamos também com a descrição de um ambiente rebaixado pela sujeira e pelo odor desagradável. O meio no qual Luís da Silva habita é o mesmo dos que estão em seu entorno. Por isso, não será difícil encontrar, ao longo da narrativa, ambientes degradados delimitando as experiências desses personagens.

Essas experiências são notadamente marcadas pela presença dos bestiários os quais trouxemos ao longo deste trabalho. Daí a importância de se ter descrito esses ambientes paralelamente aos personagens que foram apresentados, bem como seu comportamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Luís da Silva é um personagem cuja identidade foi sendo fraturada pelo seu devir social e histórico. Social, porque tudo o que o cerca é lixo, podridão, miséria; e, histórico, pois, ao longo de sua trajetória, as suas experiências vividas se mostram enredadas em sofrimentos e em perdas. A voz que nos narra a história no presente, antes, passa por um filtro de uma memória endurecida pela desconfortável condição à qual ele foi constantemente submetido.

Se, no presente, a vida não lhe parece agradável; o narrador também não consegue reconhecer nas lembranças do passado um refúgio seguro para a fuga da realidade. De forma recorrente, ele conta como na infância sofria diversas violências, a exemplo de quando seu pai resolvera ensiná-lo a nadar, não se importando se, para isso, tivesse que praticamente afogá-lo:

Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva e o cachorro parecia-se comigo (RAMOS, 2008: 18).

Mas é preciso lembrar que na escrita de Graciliano e, por conseguinte, na voz no narrador não há espaço para autocomiseração. O personagem apresenta-nos sua vida ao mesmo tempo em que a analisa, mostra seus desejos, pensamentos e até suas alucinações. Faz reflexão a respeito de si mesmo e dos que o cercam, e ao leitor lhe resta simplesmente acompanhá-lo, sem poder interferir, embora provavelmente o deseje, no curso de seu processo de leitura.

O romance expõe à vista do leitor ambientes degradados e identidades desintegradas pela via da desumanização e reificação das pessoas, e ao leitor é dada tão-somente a oportunidade de refletir, a partir deste, bem como de outras ficções, sobre a própria realidade concreta e sobre as experiências desencantadas das relações humanas. Esse talvez seja um dos papéis da obra literária: o da linguagem que interpreta o mundo, problematizando-o, mas também que se volta para a necessidade própria que é a da criação artística, das escolhas lexicais, dos recursos estilísticos adotados e do trabalho do artífice. Em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, Maurice- Jean Lefebve reforça essa ideia, segundo o qual:

A obra de arte literária é lugar de uma dupla intenção ou de um duplo movimento: um primeiro movimento que poderíamos dizer centrífugo e pelo qual ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas, e o visa pondo-lhe a questão da sua realidade; um outro movimento, agora centrípeto, que tende, pelo contrário, a fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido, num esplêndido isolamento (LEFEBVE, 1980: 14).

Dito isso, é possível perceber que o romancista ora estudado neste trabalho não tenha produzido seus escritos para utilidade pedagógica, pois seria minorar demais essa experiência literária tão multifacetada. Todavia, podemos reconhecer que a obra também nos permite resvalar para leitura de que, ao encenar a descrença no homem e na sua incapacidade de viver em comunhão com o outro, a narrativa faz emergir reflexão crítica sobre a desagregação do mundo e a de seus agentes. Não à maneira piegas e sentimentalista, é claro, mas com o caráter de depoimento humano verdadeiro que questiona as nossas fragilidades.

Embora sua obra pareça estar circunscrita no que se denominou regionalismo em nosso país, a temática de seus escritos, sobretudo *Angústia*, claramente envereda na composição de quadros de miséria existencial e socioeconômica que podem possibilitar ao leitor a reflexão acerca do drama humano, não estando, portanto, restrita a obra aos limites geográficos e naturalistas. A angústia, estado psicológico que confere o título à obra, e cuja acepção mais corrente é “sofrimento moral, caracterizado por vívida inquietação relativa a um futuro incerto ou a um presente ambíguo” (JOLIVET, 1975: 19), é deslindada diante do leitor, evidenciando, dessa forma, o caráter universal da narrativa, uma vez que esta trabalha uma questão sensível à humanidade de modo geral.

O drama na obra *Angústia* se apresenta, ao longo da narrativa, com Luís da Silva em constante choque pela descoberta do outro; descoberta essa que se faz por meio da degradação que ele confere a si mesmo e ao outro, não lhe sendo possível nem mesmo a percepção da relação de coexistência. Sentimos bem, nesta obra, a paradoxal situação do homem, animal social: a vida em sociedade convidando à comunhão (pois o ser humano é um ser social), porém, ao mesmo tempo produzindo luta, desprezo, rivalidade, desumanização. Luta pelo poder, pelo domínio, no caso da narrativa aqui estudada, pela posse de Marina, em quem Luís

da Silva vislumbrou possibilidade de comunicação, ainda que não se possa saber se isso seria possível na relação entre ele e qualquer outro ser humano.

A partir do momento em que Luís da Silva toma conhecimento de João Tavares, entra num processo doentio e obsessivo de destruir este que ele considera deflagrador de seus males no presente, um “rato” que atravancou sua vida. Mas percebemos também que desde a sua infância, o personagem já apresentava sentimentos de ansiedade, angústia e toda sorte de inseguranças que, de alguma forma, foram gradativamente se avolumando no adulto, que passou a se considerar “um verme”, “um rato”, “um qualquer”. Assim ele narra:

De repente surgiam vozes estranhas. Quem eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor enorme, sempre no mesmo tom. As ruas enchiam-se, a saleta enchia-se – e eu tinha impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis. Fechava os ouvidos para não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais fortes. [...] Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, com medo daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir à morte de meu pai (RAMOS, 2008: 77).

Ao perceber que Julião Tavares lhe toma Marina, objeto de seu desejo e com quem planejara um futuro, todos esses sentimentos se conjugam em ciúme e motivação para a realização do crime em busca de vingar-se, e de tornar-se, enfim, “um bípede”, não mais encolhido na presença dos outros, mas capaz de infligir dor, de ser realmente notada a sua presença.

Após cometer o assassinio, Luís da Silva adoece e entra num processo delirante no qual sente necessidade de narrar os acontecimentos que o levaram ao extremo estado de angústia em que se encontra após a morte de Julião Tavares. Nessa narrativa, presenciaremos a mistura de passado e presente, lembranças, frustrações, além da fusão entre realidade e sonho, ou melhor, pesadelo, no qual figuras disformes flutuam na mente do narrador, muitas delas, sob a forma dos bestiários, como se pode ler em:

Impossível contar as lendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um lado a outro do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam

letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. A datilógrafa de olhos agateados tossia, as filhas de Lobisomem encolhiam-se por detrás das outras letras [...] (Idem: 233-234).

Esse universo ficcional criado pelo escritor para tecer considerações distorcidas e reificadoras sobre as relações humanas aparece, não raro, imbricado num feixe de significações com a presença dos animais, seja como metáfora das ações humanas ou na forma literal. À primeira vista, esse tipo de experiência estético-literária envolvendo o bestiário para tratar do caráter humano pode parecer incongruente dadas as diferenças que o homem possui em relação ao animal; mas, na escrita do autor, tudo se constitui muito lógico, um recurso expressivo de altíssimo requinte, pois o seu registro é literário e não taxonômico. Graciliano reatualiza os bestiários num novo contexto: o da modernidade, entretanto, ao seu modo. Será no contraste, na reflexão crítica entre humanidade e inumanidade que incidirá o cerne do seu discurso.

Veremos, ao longo da narrativa, um desfile de bestiários que marcam completamente o enredo, indicando o estilo do escritor de construir uma história e de apresentar seus personagens. Além de *Angústia*, mostramos, neste trabalho, que a solução formal de se utilizar os bestiários para descrever ações dos personagens humanos ocorreu também nas demais obras do escritor, e pinçamos, entre as mais representativas, os inúmeros exemplos nos quais o autor lança mão desse recurso estilístico. Todavia, é importante indicar que, em cada uma dessas obras, a assimilação desse recurso se deu de maneira diversa, devido, entre outros aspectos, à própria mente criadora do escritor, que soube trabalhar um mesmo elemento, adaptando-o em cada novo contexto de acordo com a necessidade expressiva e especificidades de cada obra.

Por fim, à *Angústia* não interessa o homem inteiriço, uno, visto em bloco de fora pra dentro, mas sim o homem fragmentado, feixe de múltiplas reações e impulsos contraditórios que brotam da sua mente conturbada. Os personagens em torno da existência do narrador são constantemente observados, medidos e descritos numa situação na qual estes se colocam em choque contra o espírito ou a mente do narrador-personagem.

Por isso, Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira* afirmará que, embora *Angústia* seja um romance produzido na década de 30, ele foi a experiência mais moderna, e até certo ponto marginal de Graciliano. O existencialismo presente nele será considerado *avant la lettre*, pois:

De um lado, a brutalidade da linguagem que degrada os objetos do cotidiano, avilta o rosto contemplado e cria uma atmosfera de mau humor e de pesadelo; de outro, a autoanálise, a parada que significa o esforço de compreender de dizer a própria consciência (BOSI, 1994: 403).

O resultado é uma narrativa imersa em clima de sonho e banhada por alucinações e vivências sexuais reprimidas. Pois, a partir da traição de Marina, Luís da Silva perderá o pouco de equilíbrio emocional e psicológico que lhe resta e mergulhará de vez num universo permeado por fantasias.

Por essa razão, terminaremos nossos breves comentários acerca do tipo de apropriação que Graciliano Ramos fez do elemento bestial (que antes passou pelo crivo do fluxo de consciência de um narrador), com um dos trechos finais do livro em que Luís da Silva, após cometer o homicídio, continua atormentado por sombras e pesadelos:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sobras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios (RAMOS, 2008: 245).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA Jr., Benjamin. O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório. In: MO TA, Lourenço Dantas; JUNIOR, Benjamin Abdala. (Org.). *Personae: grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

ABREU, J. J. V. de; ANDRADE, T. R. de. *A compreensão do conceito e categoria gênero e sua contribuição para as relações de gênero na escola*. UFPI, 2010. Disponível em: <[http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.10/GT\\_10\\_01\\_2010.pdf](http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.10/GT_10_01_2010.pdf)>. Acesso em: 06 jan. 2014.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril, 1973.

ALARCÃO, Miguel Nuno Mercês de Melo. (Coord.); KRUS, Luís Filipe Llach (Coord.); MIRANDA, Maria Adelaide Conceição (Coord.). *Animalia: presença e representações*. In: *Encontro Animalia*, 2000, Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Nova Lisboa, Actas e Colóquios, 34, Lisboa: Colibri, 2002. 183p.

ANDRADE, Erielton Alves de. *História, Memória e Tradição em “Memórias do Cárcere”, de Graciliano Ramos*. 2012. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Faculdade de Letras, Goiás. 2012. Disponível em: <[http://tede.biblioteca.ucg.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1146](http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1146)>. Acesso em: 27 fev. 2014.

AULETE, Caldas. *iDicionárioAulete*. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 107. ed., Rio de Janeiro: Record, 2008.



BARTHES, Roland. O efeito do real. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Trad. Teresa Menezes e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1981.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.

BEAUVOIR, Simone de. Les Structures Élémentaires de la Parenté, par Claude Lévi-Strauss. In: *Les Temps Modernes*. Trad. Marcos P. D. Lanna (UFSCar) e Aline Fonseca Iubel (PPGAS/UFPR) 7(49): 943-9 (October). 1949. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/index.php/cronos/login?source=%2Findex.php%2Fcronos%2Fuser%2FauthorizationDenied%3Fmessage%3Duser.authorization.restricted.SiteAccess>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

BIANCIOTTO, Gabriel. *Le Bestiaire dans la littérature médiévale: Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Hiroshima*. Hiroshima, n. 15, p. 1-13, 2006. Disponível em: <[http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF\\_15\\_1.pdf](http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF_15_1.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2009.

BÍBLIA. Português. A. T. *Gênesis*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BOLONHESI, Marcilene dos Santos; OLIVEIRA, Terezinha; RIBEIRO, Daniele de Andrade; SILVA, Danielle Nogueira da. A inquisição: início do processo de transição do feudalismo para o capitalismo – história. XX. In: *Semana de Pedagogia da UEM - VIII Encontro de Pesquisa em Educação / I Jornada Parfor*. Universidade Estadual de Maringá-PR, ISSN online: 2316-9435, p. 2-10, setembro 2013. Disponível em: <<http://www.ppe.uem.br/semanadepedagogia/2013/PDF/T-04/04.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

\_\_\_\_\_. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. de David Arrigucci Jr., São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 127-130.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. rev. e aum. - São Paulo: Cultrix, c1994.

\_\_\_\_\_. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. 493 p.

BRAYNER, Sônia. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Fortuna Crítica, 2)

\_\_\_\_\_. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Vol. 5.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Antônio Cândido leitor de Graciliano Ramos. In: *Revista Letras*, Curitiba: Editora UFPR, n.74, p. 71-85, jan./abr. 2008. Disponível em: <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lo1n\\_qZzdBUJ:ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/10944/10554+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lo1n_qZzdBUJ:ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/10944/10554+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)> Acesso em: 04 abr. 2013.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1992.

\_\_\_\_\_. Os bichos do subterrâneo. In: RAMOS, Graciliano. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

\_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Decio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARPEAUX, Otto Mari Carpeaux. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 16. ed. Ilustrações de Marcelo Grassmann. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1973.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CEIA, C., s.v. "Símbolo", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt/> >. Acesso em: 18 nov. 2013.

CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 5. ed. - Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991c1982. 996 p.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de símbolos*. Coordenação de Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHOMSKY, Noam. *Linguagem e pensamento*. Trad. Francisco M. Guimarães. São Paulo: Vozes, 1979.

CONRADO, Regina F. de Almeida. *O mandacaru e a flor: a autobiografia Infância e os modos de ser de Graciliano*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. (Org.). *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DAFFERNER, Silvia. Imagens expressionistas em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Revista Múltiplas Leituras*, v. 3, n. 1, Universidade Metodista de São Paulo, p. 197-208, jan. jun. 2010. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/view/1916/1918>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2004.

DURKHEIM, David Émile. *Educação e Sociologia*. Trad. Maria Lúcia Salles Boudet. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

\_\_\_\_\_. “Determinação do fato moral”. In: DURKHEIM, Émile. (1970 [1906]). *Sociologia e Filosofia*. Trad. de Lourenço Filho. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 1970 [1906].

FARIA, Octavio de. Graciliano Ramos e o Sentido Humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. 275 p.

FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.

FILHO, Leonardo Almeida. A Poética do Parafuso: o mal-estar em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: *Revista Araticum*. Montes Claros: Unimontes, 2010, n. 2, Vol. 2, p. 21-27. Disponível em: <<http://www.revistaaraticum.unimontes.br/index.php/araticum/articula/view/32>>. Acesso em: 04 de nov. 2013.

FILLOUX, Jean-Claude. *Émile Durkheim*. Trad. Celso do Prado Ferraz de Carvalho, Miguel Henrique Russo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 2010.

FOUCAULT, Michel. Os Insensatos. In: *A História da Loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, S. Totem e Tabu (1913-1914). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GIL, Fernando Cerizara. Angústia: dissolução, emparedamento e circularidade. In: *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GUERREIRO, Izadora Rodrigues. Naufrágio da condição humana: desrazão, precariedade da linguagem e animalização do ser em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. *Caderno Discente do Instituto Superior de Educação*. Instituto Superior de

Educação da Faculdade Alfredo Nasser. Ano 2, n. 2, 2008. p. 149-154. Disponível em: <<http://www.faculdadealfredonasser.edu.br/files/pesquisa/Ensaio%20NAUFR%C3%81GIO%20DA%20CONDI%C3%87%C3%83O%20HUMANA.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Unicamp, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. 13. ed. Trad. direta do grego, introd. e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2008.

JAKOBSON, Roman. Deux aspects Du langage et deux types d'aphasie. In: *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Minuit, 1963.

JOLIVET, R. *Vocabulário de filosofia*. Trad. Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2000.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano na Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1985.

LEITÃO, L. R. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Niterói: EdUFF, São João Del-Rei: UFSJ, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a literatura*. 2. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LESTEL, Dominique. *As origens animais da cultura*. Trad. Maria João Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 24. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. 236 p.

LÚLIO, Raimundo. *Livro das Bestas*. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo: Editora Escala, 2006.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lume Editor, 2008. 102p.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Pensar / escrever o animal: ensaios de zoopoética de biopolítica*. Florianópolis/SC: Editora da UFSC, 2011. 422 p.

MARQUES, Gracielle. *Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 141 p. ISBN 978-85-7983-131-7. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

MARTÍNEZ MANZANO, T, CALVO DELCÁN, C., (eds.), *Pseudo Aristóteles, "Fisignomía", Anónimo, "Fisiólogo"*, Madrid, Editorial Gredos, 1999.

MELLO, Marisa Schincariol de. *Graciliano Ramos: modernista engajado*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT5/gt5m2c6.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. *Animais biográficos: um estudo de Poliedro, de Murilo Mendes*. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte. 2010. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/E-CAP-867M3U/dissertacao\\_filipe\\_menezes.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/E-CAP-867M3U/dissertacao_filipe_menezes.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 10 mai. 2013.

MIRANDA, Wander M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOGRABI, Alexandre Nascimento. *A travessia de A barca dos homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência*. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/De talheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=108225](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/De talheObraForm.do?select_action=&co_obra=108225)>. Acesso em: 30 jul. 2014.

MOISÉS, M. *Dicionários de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. A Gênese do crime em *Angústia*. In: *Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes*. Assis, 1953.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. Olhando a sociedade das margens: memórias de presos. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 12, p. 343-357, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art22.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. *Descoberta e limitação: os livros autobiográficos de Graciliano Ramos*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-24112009-142629/pt-br.php>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. A 70 anos de *Angústia*, de Graciliano Ramos: visões da crítica. In: *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPR, n. 28, Vol. 1/2, jan./dez.2006, p. 138-143.

OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete-de-Ouros e o Bestiário Rosiano: a animália em Sagarana*, de João Guimarães Rosa. 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OLINTO, Maria T. A. Reflexões sobre o uso do conceito de gênero e/ou sexo na epidemiologia: um exemplo nos modelos hierarquizados de análise. *Rev. Bras. Epidemiol.* Vol. 1, n. 2, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbepid/v1n2/06.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

OVIDE. *Les Fastes*, tome I Livres I-III, texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling. Paris, Les Belles Lettres, 1992.

PARRA, Luis F. C. *Efeito da remoção das vibrissas mistaciais sobre o comportamento exploratório do rato no labirinto em cruz elevado sob condições de claridade e obscuridade*. 2002. 51f. Dissertação (Psicobiologia) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto-SP, 2002. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59134/tde-08032002-161055/>>. Acesso em: 01 nov. 2012.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores na escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PINHEIRO, Edlena da Silva. *Memórias da Prisão: Literatura e Liberdade* (Um estudo sobre Graciliano Ramos e Antônio Gramsci). 2011. 162 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2011.

PITT, Cristiano Paulo. Metáforas quadrúpedes: *São Bernardo* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. *Revista de Literatura, História e Memória Inter-relações entre a literatura e a sociedade*. Unioeste / Cascavel, Vol. 5, n. 6, 2009. p. 65-73. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/3127>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1982.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo; Quíron; Brasília, INL, 1975.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 63. ed. São Paulo: Record, 2008. 336p.

\_\_\_\_\_. *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 1981.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Cárcere*. 26. ed., v. 1-2, São Paulo: Record, 1993.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979. 231p.

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. 107. ed., Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Infância*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986. 275 p.



\_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

READ, Herbert. O expressionismo: a teoria da integridade subjetiva. In: *A arte agora, agora: uma introdução à teoria da pintura e esculturas modernas*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; 1991.

ROCHA, Ronai. *A importância das metáforas*. Disponível em: <<http://faf1043.blogspot.com.br/2006/06/8-importncia-das-metforas.html>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

ROSENFELD, Anatole. A visão do grotesco. In: *Texto / Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROY, Bruno. *La belle e(s)t La bête: aspects du bestiaire féminin au moyen âge*. Études françaises, Montreal, v. 10, n. 3, p. 309-317, 1974.

SARLET, Ingo Wolfgang. *Dignidade da pessoa humana e direitos fundamentais*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2001.

SCHELER, Max. Diferença essencial entre homem e animal. In: *A situação do homem no cosmos*. Trad. Artur Morão. Lisboa, Covilhã, 2008.

SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Maria das Graças C. M. e. *Anglo-Nubiana: criação de cabras - técnica de manejo, sanidade e alimentação – parte 2*. Disponível em: <[http://anglo-nubiana.blogspot.com.br/2010/11/criacao-de-cabras-tecnica-de-manejo\\_20.html](http://anglo-nubiana.blogspot.com.br/2010/11/criacao-de-cabras-tecnica-de-manejo_20.html)>. Acesso em: 22 jan. 2014.

STANFORD, C. *Como nos tornamos humanos*. Trad. de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.

SOERENSEN, Claudiana. A “coisificação” do homem em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. *O Paraná*, Cascavel-PR, 21. ed. 21 set. 2007. Suplemento especial Educação, p. 11.

TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguardas*. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, vol. 1, 1970.

TOSI, Alberto Rodrigues. *Sociologia da Educação*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VALE, Fabiano Ferreira Costa. *Enxoto de imagens luxuriantes: o processo de escrita em Graciliano Ramos*. 2011. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília. 2011. Disponível em: <<http://biblioteca.universia.net/searchKeyWord.do?q=Graciliano%20Ramos>>. Acesso em: 21 jan. 2014.