

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades Instituto de Letras

Victoria Saramago Pádua

Contra a Luz: Insônia, prosa de ficção e Graciliano Ramos

> Rio de Janeiro 2010

Victoria Saramago Pádua

Contra a Luz: Insônia, prosa de ficção e Graciliano Ramos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. José Luis Jobim de Salles Fonseca Co-orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

	R175	Pádua, Victoria Saramago. Contra a luz: insônia, prosa de ficção Victoria Saramago Pádua. – 2010. 150 f.	e Graciliano Ramos /
		Orientador: José Luís Jobim de Salles For Co-orientador: João Cezar de Castro Roch Dissertação (mestrado) – Universidade Janeiro, Instituto de Letras.	na.
		1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Cr. Insônia na literatura – Teses. 3. Análise do dis 4. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Estilo lit Honório (Personagem fictício) – Teses. 6. Lu fictício) – Teses. I. Fonseca, José Luís Jobi João Cezar de Castro. III. Universidade do E Instituto de Letras. IV. Título.	scurso narrativo – Teses. erário – Teses. 5. Paulo ís da Silva (Personagem m de Salles. II. Rocha,
			CDU 869.0(81)-95
Autorizo, apenas	para fins a	cadêmicos e científicos, a reprodução tota	ıl ou parcial desta dissertação
_	Ass	natura	Data

Victoria Saramago Pádua

Contra a Luz: Insônia, prosa de ficção e Graciliano Ramos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 2	26 de março de 2010.
Banca examina	dora:
	Prof. Dr. José Luís Jobim de Salles Fonseca (Orientador) Instituto de Letras da UERJ
	Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Co-orientador) Instituto de Letras da UERJ
	Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto Faculdade de Letras da UFRI

Rio de Janeiro 2010



AGRADECIMENTOS

"Eu sou eu e as minhas circunstâncias." Passei a infância ouvindo meu pai repetir essa frase, e se só há relativamente pouco tempo conheço sua autoria – José Ortega Y Gasset, filósofo espanhol –, já há muito carrego comigo essas palavras. Circunstâncias são em grande medida criadas por pessoas. As circunstâncias que possibilitaram não apenas esta dissertação, mas muito do que sou hoje, não existiriam sem os seguintes:

Meus orientadores José Luis Jobim e João Cezar de Castro Rocha, pela inestimável orientação e ajuda tanto nas questões intelectuais quanto nas de ordem prática, pelo convívio, pelas portas abertas;

O corpo docente do Instituto de Letras da UERJ, pelos professores que me formaram intelectualmente, agradeço a todos com carinho, em especial a Roberto Acízelo de Souza e Marcus Vinícius Soares, que me orientaram na Iniciação Científica e na Monitoria em Literatura Brasileira;

O corpo discente do Instituto de Letras da UERJ, da graduação e da pós, por me acompanharem nesse longo caminho, e pelos grandes amigos dos quais já não me vejo separada. Um agradecimento especial a Renan Ji, amigo quase irmão de alegrias e ideias;

O Clube de Leitura Entrando no Bosque e o Grupo Inacreditável de Estudos Literários, que me ampliaram os horizontes e me puseram em convivência com pessoas maravilhosas;

Minha família: Ligia, José Augusto, Flora, Apparecida e Gilberto, Lúcia e João, Carminha, Valentina e tantos outros essenciais às minhas circunstâncias primeiras, e a todas as outras;

Ao André, pelo passado, o presente, o futuro e tudo mais;

Às bibliotecas da UERJ, da PUC, do CCBB, da UFRJ, da Maison de France, Nacional e da University of Oxford, pela equipe atenciosa, o excelente acervo e o silêncio;

À Faperj, pela bolsa de estudos;

Ao que quer que sejam as forças misteriosas pelas quais se criaram as atuais circunstâncias.

Uma lucidez que tudo via, como se à luz ou se de dia; e que, quando de noite, acende detrás das pálpebras o dente de uma luz ardida, sem pele, extrema, e que de nada serve: porém luz de uma tal lucidez que mente que tudo podeis.

João Cabral de Melo Neto

Em alta madrugada, o Passado e o Futuro, de braços roçam nos espaços ao som de pássaros de outra tarde.

Jacob Pinheiro Goldberg

RESUMO

PÁDUA, Victoria Saramago. *Contra a luz:* insônia, prosa de ficção e Graciliano Ramos. 2010. 150 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A proposta primeira da dissertação Contra a Luz: insônia, prosa de ficção e Graciliano Ramos é a de investigar desdobramentos narrativos do tema da insônia na prosa de ficção da primeira metade do século XX. O primeiro capítulo, de um lado, traça um panorama históricoliterário da insônia da Idade Média ao século passado e, de outro lado, propõe algumas considerações de cunho psicanalítico sobre o tema. Pretende-se, assim, estabelecer alguns argumentos-chave que se desenvolverão ao longo dos capítulos subsequentes, a saber: o de que a escuridão e o vazio noturno são altamente propícios à concentração na reflexão em detrimento da ação e que, portanto, possibilitam uma excepcional exploração da subjetividade dos personagens em questão. O segundo capítulo pensará tal situação no contexto da prosa de ficção moderna, a partir de breves estudos das obras Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust; Livro do desassossego, de Fernando Pessoa (sob o heterônimo Bernardo Soares); "Funes, o memorioso", de Jorge Luis Borges; e "Buriti", de João Guimarães Rosa. Assim, serão expostas as maneiras pelas quais, nessas obras, as cenas de insônia mostram-se essenciais tanto à proposição de uma reflexão sobre a própria construção da narrativa, quanto permitem o aprofundamento psicológico dos personagens e o experimentalismo formal. Estes dois eixos permearão a Parte II da dissertação, que terá por foco a obra de Graciliano Ramos. O terceiro capítulo analisará a insônia do personagem Paulo Honório, no romance S. Bernardo, em relação à composição da narrativa feita por ele em suas noites em claro. O quarto capítulo, dedicado ao romance Angústia, investigará a instalação de um clima angustiado e de experimentações narrativas a partir das noites insones de Luís da Silva. Por fim, o quinto capítulo, abordando os contos "Insônia" e "O relógio do hospital", traçará algumas conclusões sobre a função da insônia no estilo de Graciliano Ramos, e proporá também algumas considerações finais acerca de toda a dissertação.

Palavras-chave: Insônia. Prosa de Ficção. Modernidade. Graciliano Ramos.

ABSTRACT

The main proposal of Against the Light: insomnia, prose fiction and Graciliano Ramos is to investigate narrative developments of insomnia in early 20th Century fiction. The first chapter, on the one hand, traces a historical and literary panorama of insomnia from the Middle Ages to the past century and, on the other hand, proposes some reflections on the theme through a psychoanalytic bias. Thus, it establishes some key arguments that will be developed in the next chapters, namely: that darkness and nocturnal emptiness may be highly propitious to the concentration on thought rather than action and that, therefore, both enhance an exceptional exploration of the characters' subjectivity. The second chapter thinks such situation within the context of modern fiction, through Marcel Proust's In Search of Lost Time, Fernando Pessoa (under the heteronym of Bernardo Soares)'s Book of Disquiet, Jorge Luis Borges' "Funes the Memorious" and João Guimarães Rosa's "Buriti". It is possible to envision, in these works, how insomnia episodes turn out to be essential to think the narrative composition itself, as well as to the characters' psychological development and formal experiments. These two axes will pervade the second part of the thesis, which is focused on Graciliano Ramos' works. The third chapter analyzes Paulo Honório's insomnia, in the novel S. Bernardo, in relation to the narrative composition itself made by him during his sleepless nights. The fourth chapter, concentrated on the novel Angústia, investigates the establishment of an anguished atmosphere and of some narrative experiments, based on Luís da Silva's insomnia. Finally, the fifth chapter, aproaching the short stories "Insônia" and "O relógio do hospital", traces some conclusions on the function of insomnia in Graciliano Ramos' style, and gives place to some final words concerning the whole thesis.

Keywords: Insomnia. Prose fiction. Modernity. Graciliano Ramos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Uma ideia insone	13
Hipótese e estrutura	16
PARTE I: INSÔNIA	19
Capítulo 1. "AGORA PERURO A ESCURIDÃO"	19
1.1. Um breve histórico	22
1.1.1. Idade Média e início da Era Moderna: "A noite contém o que se quiser co	olocar nela"22
1.1.2. Revolução industrial e romantismo: "Vacuidade, Escuridão, Solidão e Si	<u>ilêncio"</u> 24
1.1.3. A modernidade: "Nesta luz clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e	
fantasmagórica"	30
1.1.4. "Faça-se a luz!"	33
1.2. Algumas considerações de fundo psicanalítico	37
1.2.1. Insônia e consciência: a retirada do mundo exterior	37
1.2.2. "O tempo à noite é muito mais subjetivo"	39
1.3. Kafka e Huysmans	41
1.3.1. Kafka: "Só sonhos, nada de sono."	41

1.3.2. Às avessas: entre Zola e Joyce	44
Capítulo 2. CONTRA A LUZ: PROUST, PESSOA, BORGES, GUIMA	RÃES ROSA48
2.1. Marcel ou Sherazade: em busca de mil e uma noites	50
2.2. Bernardo Soares e as indigestões da alma	56
2.3. Irineo Funes: a memória como estância	62
2.4. Chefe Zequiel: o insone das almas do Brejão-do-Umbigo	67
2.5. Conclusão do capítulo	72
PARTE II: GRACILIANO RAMOS	75
Capítulo 3. S. BERNARDO	75
3.1. O olho torto ou o bezerro-encourado	75
3.2. Da confissão à ficção	77
3.3. O pio das corujas e o descaroçador	80
3.4. Noite e <i>outra</i> noite	84
3.5. A consumação do processo	90
3.6. A casa de máquinas	96
Capítulo 4. ANGÚSTIA	99

4.1. Espaços e alternâncias	101
4.2. As insônias de Luís da Silva	108
4.2.1. Fechar os olhos, abrir os ouvidos	108
4.2.2. Experimentações	110
4.3. As infrações de Luís da Silva	115
4.3.1. O funcionário público e o cangaceiro	115
4.3.2. Contravenções noturnas	118
4.4. Conclusão do capítulo	123
Capítulo 5. INSÔNIA E CONCLUSÃO: "SIM OU NÃO?"	124
5.1. Estranho lirismo	124
5.1.1. "O relógio do hospital"	126
5.1.2. "Insônia"	129
5.1.3. O estilo "Veni-vidi-vici"	133
5.2. Considerações finais	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

INTRODUÇÃO

Uma ideia insone

É difícil determinar onde e quando começaram a tomar forma os argumentos contidos nesta dissertação. Personagens insones atravessam toda a história da literatura, de Gilgamesh a Molly Bloom, e percebo-os presentes também ao longo de minha pequena história como leitora. Lembro-me então das noites distantes da minha pré-adolescência em que lia pela madrugada adentro até me encontrar, como quem inadvertidamente ultrapassa uma porta estreita, naquele quase universo paralelo que era a madrugada, a casa vazia, o silêncio, a escuridão espreitando por detrás das lâmpadas. Como se pairasse no ambiente, a palavra misteriosa e há pouco aprendida num conto de Machado de Assis – misantropia – tomava novas proporções.

Por muitos anos estive esquecida do misantropo d' "A mulher de preto", bem como de Luís Soares, o protagonista de outro conto do mesmo volume *Contos fluminenses*. Que as frases de Machado são sempre escorregadias, isto já é sabido, mas ainda assim, na época, levei longos minutos meditando sobre o parágrafo de abertura de "Luís Soares":

Trocar o dia pela noite, dizia Luís Soares, é restaurar o império da natureza corrigindo a obra da sociedade. O calor do sol está dizendo aos homens que vão descansar e dormir, ao passo que a frescura relativa da noite é a verdadeira estação em que se deve viver. Livre de todas as minhas ações, não quero sujeitar-me à lei absurda que a sociedade me impõe: velarei de noite, dormirei de dia. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 44).

Com todo o cinismo do personagem mimado e abastado a lhe auto-justificar a falta de disposição para a ação e o trabalho – temas aliás já tão abordados na fortuna crítica de Machado –, ainda assim parecia haver nessas frases algo de fugidio porém quase inegável: que a noite tem esse poder estranho de nos reduzir as ações, bem como de limitar o alcance das "leis impostas pela sociedade".

Muitos anos separam essas primeira conjecturas das minhas visitas à Tate Modern, e entretanto vejo uma linha reta ligando uma a outra. Eu já tinha então mais ou menos delineada a ideia deste trabalho quando fui à galeria londrina, quando estive naquela determinada sala inteira dedicada ao expressionista abstrato russo-americano Mark Rothko. As obras datavam de um período específico, os anos 1958 e 1959, momento em que o pintor, já no início da depressão que

o levaria ao suicídio em 1970, trocava as cores vivas de suas obras anteriores por tonalidades sombrias: o negro, o vinho, o cinza. Ficavam todas juntas numa sala retangular com um banco de madeira no meio, todas escuras demais. Havia muito de arroxeado no ambiente.

A meu ver, as nuances entre as tonalidades ocupam o cerne das pinturas de Rothko, e por isso seria tão importante, num primeiro momento, estarem os quadros absolutamente visíveis. Não era este o caso, porém: a sala com as obras de Rothko estava escura, quase tão escura quanto as próprias obras. A sala de Rothko era algo como uma penumbra arroxeada. Quem nela entrasse poderia pensar que os funcionários se esqueceram de acender as luzes, ou talvez se imaginasse numa súbita queda de energia elétrica. Confesso que as duas hipóteses me passaram inicialmente pela cabeça, não sem certa irritação com a falta de visibilidade, que durou até sentar-me no banco ao centro para observar cada obra, até os retângulos e quadrados negros em fundo vinho saltarem na penumbra, até sentir como que recuperada essa estranha lucidez das minhas antigas madrugadas insones, sozinha com um abajur ao meu lado, e à minha volta só trevas. Trocar o dia pela noite, livrar-me da necessidade da ação e das leis impostas pela sociedade: a sabedoria às avessas de Luís Soares me incomodava tanto quanto a leitura posterior das seguintes frases:

O "misterioso Oriente" do qual falam os ocidentais se refere provavelmente ao estranho silêncio destes locais escuros. E ainda mesmo nós, quando crianças, sentiríamos um inexprimível arrepio ao ingressar nas profundezas de uma alcova jamais penetrada pela luz do sol. Onde se encontra a chave desse mistério? Em última instância, é a mágica das sombras. Se fossem as sombras banidas destes recantos, a alcova naquele instante se transformaria em mero vazio. (TANIZAKI, 2001, p. 33).

Neste fascinante ensaio que é *In praise of shadows* [*Elogio da sombra*], o romancista japonês Junichiro Tanizaki pensa as diferenças entre as culturas oriental e ocidental com base nesta atração que a primeira teria pela sombra e a penumbra, pelos ambientes fracamente iluminados, pelo parcialmente visível, em contraste com a ânsia do Ocidente pela iluminação tão completa quanto possível de todo o ambiente, elevada ao seu grau máximo com o advento da eletricidade na virada do século XIX para o XX. Publicados originalmente em 1933, os argumentos de Tanizaki se tratam basicamente da cultura japonesa tradicional, e abordam

_

¹ Todas as traduções de obras em língua estrangeira são de minha autoria, exceto quando indicado.

justamente seu processo de ocidentalização. Ainda assim, a pergunta permanece: onde se encontra a chave dessa misteriosa mágicas das sombras, dessa escuridão cheia de significado? Pois eram essas as questões que me colocavam a sala arroxeada de Rothko, as madrugadas passadas à luz do abajur, a "frescura relativa da noite", "verdadeira estação em que se deve viver".

Esta dissertação é uma tentativa de investigar tais questões no contexto da narrativa das primeiras décadas do século XX, através da análise mais direta da obra de Graciliano Ramos, como explicarei na próxima seção. De imediato, recordo aquelas décadas em que a eletricidade começava a iluminar os espaços escuros deixados pela iluminação a gás, quando Freud e a psicanálise começavam a lançar luzes sobre os espaços escuros da psique humana, quando os surrealistas, dadaístas, futuristas e outras vanguardas lançavam luzes sobre os espaços escuros da linguagem. Quando o movimento nas ruas das cidades se estendia a horas tradicionalmente limitadas pelo toque de recolher, quando permanecer acordado se tornava não exatamente um hábito generalizado, mas um hábito possível, e quando, acima de tudo, escrever à noite se tornava viável e mesmo desejável, são estes o período e o processo que aqui abordo. Pois se, como sustenta Ricardo Piglia em El último lector [O último leitor], "a história da leitura é também a história da iluminação" (PIGLIA, 2005, p. 146), se "a luz da lanterna de Anna [Karenina] é a metáfora da luz do leitor, do isolamento do leitor na escuridão" (*Ibid.*, p. 147), é pertinente considerar que as relações entre o viver à noite e o fazer literário tomam, a partir da iluminação a gás e sobretudo com a eletricidade, novas proporções. Pois este leitor isolado na escuridão é também o autor que produz seus livros no silêncio da madrugada, e é ainda o indivíduo que, embora alheio à literatura e à criação artística, encontra nesse significativo vazio noturno esta espécie de universo paralelo, no qual suas ideias e sentimentos podem fluir quase sem interferências externas. E é também pertinente supor que, transformados o leitor, o autor e o terceiro indivíduo em personagens, esse viver à noite - em outras palavras, a insônia - tenha desdobramentos interessantes nas características da prosa do período.

Hipótese e estrutura

Minha hipótese central, portanto, é a de a insônia de tais personagens se revela por vezes um aspecto essencial ao argumento, à organização dos episódios, ao desenvolvimento da trama e/ou a experimentações formais, na medida em que abre na narrativa espaços especialmente propícios à expressão da subjetividade dos personagens. Isolados do mundo exterior, imersos na escuridão e nesse silêncio cheio de significado, resta-lhes sobretudo a luz interior de seus pensamentos, além de uma eventual vela ou lâmpada que os permita colocar o que pensam no papel. A partir daí, como veremos, a insônia se torna um recurso bastante válido e mesmo frequente para desenvolver algumas das características mais destacadas do que entendemos por prosa de ficção moderna.

Para tanto, este trabalho está dividido em duas partes e cinco capítulos. A primeira abordará aspectos gerais dessa relação possível entre insônia e prosa de ficção em perspectiva comparada, ao passo que a segunda se concentrará na obra de Graciliano Ramos. A Parte I constitui-se de dois capítulos; a Parte II, de três.

No primeiro capítulo, será traçado um rápido panorama da noite e da insônia, da Idade Média ao início do século XX. Será pensada, a princípio, a imagem da noite como o período em que forças incontroláveis vêm à tona, mas também como um tempo de reflexão e oração. Passando brevemente por tópicos como as ideias de Edmund Burke acerca do sublime, pela ficção gótica, pelo romantismo, pelo crescimento urbano, pelo desenvolvimento da iluminação a gás e posteriormente da luz elétrica, entre outros, perceberemos como as relações entre o homem e a noite foram se modificando e, ao mesmo tempo, como aspectos geralmente ligados ao noturno foram ganhando novas nuances. Em seguida, serão tecidas algumas considerações sobre a insônia por uma perspectiva psicanalítica. Meu intuito aqui não é o de propor um viés psicanalítico para a interpretação das obras, mas o de pensar como as ideias de Freud e seus seguidores se mostram afinadas com certos traços das figurações da noite e da insônia na literatura do período. Por fim, algumas reflexões sobre as obras de Franz Kafka e Joris-Karl Huysmans introduzirão os argumentos abordados no capítulo seguinte.

O segundo capítulo se focará mais propriamente em questões narrativas, e na importância da insônia dos personagens ao seu desenvolvimento. Para isso, serão abordadas quatro obras, de quatro autores distintos. Inicialmente, uma breve análise de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, mostrando como o personagem Marcel condiciona toda a escrita do romance às

horas insones, pensará o problema da autoconsciência do romance. Em seguida, a partir do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa – sob o heterônimo Bernardo Soares –, será discutida a desconstrução de uma noção sólida e inteiriça de indivíduo, com base nas indagações feitas por Soares sobre o vazio noturno. Em terceiro lugar, uma análise do conto "Funes, o memorioso", de Jorge Luis Borges, tratará das relações entre insônia e memória, tendo o próprio Borges se referido à prodigiosa memória de seu personagem como uma metáfora da insônia, como veremos adiante. Por fim, a novela "Buriti", de João Guimarães Rosa, integrante de seu *Corpo de baile*, abordará a técnica narrativa do fluxo de consciência, em contraste com uma narração mais linear, com base na insônia aterrorizante do Chefe Zequiel.

Entrando então na Parte II da dissertação, tem início o estudo da obra de Graciliano Ramos, certamente o autor brasileiro que, neste período, explorou com mais agudeza o motivo da insônia em suas obras, e pensou suas relações com os processos de urbanização e modernização por que passava a Alagoas da época. Ainda que muitas ideias relevantes pudessem se colocar em análises de *Caetés* e *Vidas secas*, o presente trabalho se concentrará nos romances *S. Bernardo* e *Angústia*, e nos contos "Insônia" e "O relógio do hospital".

Dedicado a *S. Bernardo*, o terceiro capítulo investigará as maneiras pelas quais a insônia do protagonista Paulo Honório, pontuando a narrativa no início, no meio e no fim, cria uma espécie de nível paralelo, a partir do qual o fazendeiro reflete sobre sua trajetória e compõe o texto que seria a matéria do romance. Veremos como o desenvolvimento da insônia de Paulo Honório está intimamente ligado ao progressivo desmonte de seu instinto de propriedade para com os demais, e à perda de sua capacidade de reificar a tudo e a todos. Veremos também como seu processo noturno de escrita sugere a entrada numa *outra* noite, para usar as ideias de Maurice Blanchot, na qual a busca pela obra é também a busca por Madalena. A insônia de Paulo Honório como meio para esta reflexão metaficcional, portanto, revela esse pensar do romance sobre si mesmo, tão característica da narrativa moderna.

Em seguida, o quarto capítulo, concentrando-se em *Angústia*, partirá das noites insones de Luís da Silva para pensar, de um lado, a instalação de um clima angustiado na narrativa que culminará no assassinato de Julião Tavares e, de outro lado, experimentações narrativas próprias da modernidade, como o monólogo interior e o final aberto do livro. Veremos como, à semelhança do que ocorre com o pio da coruja e as badaladas do relógio em *S. Bernardo*, os

traços auditivos mostram-se fundamentais à delineação destes espaços de desespero e introspecção que marcam as noites em claro de Luís da Silva, em contraste com os episódios ambientados nas ruas da cidade, de caráter predominantemente visual, e em relação ao ambiente misto do quintal. Veremos também como o estar fora do perímetro urbano e do período diurno configuram um ambiente viável à cena do assassinato, através de uma concepção mais arcaica da noite.

Por fim, o quinto capítulo, analisando os contos "Insônia" e "O relógio do hospital", identificará alguns elementos recorrentes no estilo e nos motivos empregados por Graciliano, através dos quais perceberemos por que a insônia representa um recurso tão rico e interessante em sua obra. Serão finalmente traçadas algumas considerações finais, concernentes aos argumentos desenvolvidos ao longo de todo o trabalho.

Parte I

Capítulo 1

"Agora perfuro a escuridão"

Na Chicago de 1886, o advogado e acadêmico Franklin Head publicou um pequeno e curioso volume, intitulado *Shakespeare's insomnia and the causes thereof* [A insônia de Shakespeare e suas causas]. Com base na ideia de que "cada homem não escreve senão a partir de sua própria experiência." (HEAD, 1886, p. 8), Head, justificando a compilação de uma série de trechos dos dramas shakespearianos nos quais seus personagens vivem noites insones ou enfrentam problemas para dormir, sustenta que, se Shakespeare efetivamente sofreu de insônia durante sua vida, então "devemos encontrar suas sombrias experiências – suas horas de patética miséria, suas noites de desolação – presentes na voz de seus homens e mulheres." (*Ibid.*, p. 11). O objetivo do autor revela-se assim o de estabelecer uma ponte entre tais personagens e uma hipotética insônia do dramaturgo. Para tanto, após reproduzir inúmeros trechos de suas peças, Head apresenta uma seleção de cartas dirigidas a Shakespeare – retiradas dos manuscritos de Southampton –, em sua maioria acerca de transações comerciais e questões jurídicas, "referentes a problemas que tendessem a perturbar o sono do poeta." (*Ibid.*, p. 50).

Por um lado, a proposta de Head não se cumpre, na medida em que não há prova cabal de que os problemas expostos nas cartas tivessem de fato resultado numa insônia do bardo, nem que a insônia de seus personagens seja consequência direta da insônia de seu autor. Por outro lado, as razões expostas por Head para empreender tal estudo, bem como as conclusões a que chega, ambas colocam de maneira bastante interessante os dois pontos principais a serem discutidos neste capítulo: as figurações da insônia no próprio período em que Head escrevia, isto é, neste final do século XIX e início do XX, e sua possível correlação com a criação literária. Vejamos como o professor aborda cada assunto.

Head abre seu livro com a afirmação de que a "insônia, a falta do 'doce restaurador da Natureza fatigada', está se tornando rapidamente o grande terror de todos os homens de vida

ativa que passaram da idade dos trinta e cinco ou quarenta anos." (Ibid., p. 5). Pouco depois, comenta que, "nos últimos anos, está na moda a literatura sobre o assunto atribuir a falta de sono à crescente facilidade com que qualquer tipo de atividade pode ser levada a cabo." (*Ibid.*, p. 6). Sua justificativa, ainda que mais afinada ao contexto norte-americano de fins do século XIX do que à Inglaterra elisabetana, não deixa de ser digna de nota:

> A aniquilação, em termos práticos, do tempo e do espaço por nossos telégrafos e estradas de ferro, a consequente compressão do trabalho de meses em horas ou mesmo minutos, a extraordinária competição em todos os tipos de negócios tornada então possível e inevitável, a intensa atividade mental gerada pela insana corrida por fama e riqueza, em que os nervos e a força mental do homem são medidos contra o vapor e o relâmpago, - estes são alguns dos fatores usualmente apontados como causas daquela que é considerada uma doença moderna e quase distintivamente americana. (Ibid., p. 6-7).

Ora, se Head se propõe investigar a insônia de Shakespeare, como considerá-la "uma doença moderna e quase distintivamente americana"? A despeito da efervescência econômica e comercial que marcou o reinado de Elizabeth I, não seria plausível, por exemplo, pensá-la no contexto da "aniquilação, em termos práticos, do tempo e do espaço por nossos telégrafos e estradas de ferro". Ainda assim, há algo de pioneiro nas ideias de Head. Pois o interessante aqui é notar como esse anacronismo inerente aos seus argumentos deixa transparecerem, de um lado, as interferências dos processos acima expostos na dinâmica entre sono e vigília da população sobretudo americana da virada do século XIX para o XX, e, de outro lado, nos deixa entrever as dimensões mais amplas que deram origem a esse quadro. Afinal, se o processo exposto por Head remete inevitavelmente à nascente sociedade capitalista e altamente competitiva que marcava a Chicago da época, faz ecoar também, além do caso de Shakesperare, a reorganização dos padrões de sono resultante das novas formas de iluminação – desde as lâmpadas a gás tão bem descritas, por exemplo, por Walter Benjamin (2007) nas suas *Passagens*, como veremos adiante; até a iluminação elétrica vastamente difundida nos dias atuais -; e remete também ao que Murray Melbin (1978) classifica de a "colonização da noite", representada sobretudo pelo avanço do trabalho pelo período noturno após o avanço no espaço; e assim à formação de uma "sociedade 24 horas" tão defendida por autores como Leon Kreitzman.²

Em seu The 24 Hour Society [A sociedade 24 horas], Kreitzman afirma um tanto entusiasticamente, por exemplo, que "novos padrões de atividade devem se refletir em novas tendências relativas à economia e ao ambiente de trabalho. Devemos chegar a um acordo com o novo mantra da flexibilidade e com as novas oportunidades de

Todos esses aspectos levam ao surgimento de maneiras de lidar com a noite diversas daquela que, segundo Roger Ekirch, era conhecida antes do século XVIII como "reclusão", isto é, "a hora de barrar as portas e aferrolhar os postigos assim que os cães de guarda estiverem soltos do lado de fora das casas." (EKIRCH, 2005, p. XXXII).

Em segundo lugar, já no fechamento de seu estudo, Head afirma que a insônia de Shakespeare se manifestou devido a vários fatores, como turbulências no trabalho, mas também porque "se deslumbrou e se perdeu pelo 'brilho que reside nos olhos de uma mulher.' Por mais admirável que fosse o talento do mestre, era ele ainda humano como qualquer um de nós." (HEAD, 1886, p. 58). O mais intrigante dessa passagem, para os objetivos deste trabalho, é que Head, tão cuidadoso ao mostrar que o mestre era "humano como qualquer um de nós", tenha deixado escapar o que seria um dos mais previsíveis motivos para uma eventual insônia de Shakespeare: a preocupação com a produção de sua própria obra. Se tal omissão é sintomática da visão apresentada pelo autor acerca da aceleração típica dos tempos modernos e sua característica "doença norte-americana", ela leva o leitor a ignorar uma certa "dimensão metafísica" da insônia, como coloca Michèle Manceaux em seu Éloge de l'insomnie, ao especular que, possuindo essa dimensão "uma origem essencialmente cerebral" (MANCEAUX, 1985, p. 20), os que dela participam teriam acesso a uma "segunda visão que é talvez a primeira." (Ibid., p. 21). Estabelecer-se-ia, portanto, um estado altamente alerta, no qual "os pensamentos noturnos brilham num estranho esplendor." (ZYGOURIS, 1995, p. 173) e, por isso mesmo, propenso à criação literária.

Para investigar a questão, proponho dividi-la em três partes. Na primeira, traçarei um breve mapeamento da relação do homem com a noite, desde a Europa pré-industrial até a difusão das iluminações a gás e elétrica. Apresentarei, dessa maneira, alguns aspectos cuja herança considero relevante ao conteúdo a ser desenvolvido ao longo da dissertação. Na segunda parte, desenvolverei algumas possíveis aproximações entre o estado noturno e a criação literária. Sempre em fundamental diálogo com as obras e os movimentos literários, a primeira parte partirá de uma perspectiva histórica, ao passo que a segunda se pautará principalmente por um viés psicanalítico. Na terceira parte, por fim, analisarei brevemente a insônia de Kafka e a que se

desenvolve no romance Às avessas, de Joris-Karl Huysmans. Perceberemos, então, a partir dos argumentos e exemplos expostos, como a condição insone pode se mostrar fortemente compatível com o desenvolvimento daquilo que caracterizamos como uma prosa moderna.

1.1. Um breve histórico

1.1.1. Idade Média e início da Era Moderna: "A noite contém o que se guiser colocar nela"

Em janeiro de 1882, quando alguém ligou o interruptor das primeiras lâmpadas de rua que utilizaram aquela grande invenção [a eletricidade], nossa percepção do mundo mudou para sempre. Rayner Banham afirmou que foi "a maior revolução ambiental na história da humanidade desde a domesticação do fogo." (ALVAREZ, 1996, p. 30).

Nestes termos, Al Alvarez resume as primeiras impressões da noite após a implantação da luz elétrica. Com efeito, o advento da eletricidade tanto marca o auge de um longo desenvolvimento e difusão de tecnologias relativas à iluminação artificial, quanto traz consigo toda uma reformulação da imagem e da função da noite na vida cotidiana e no imaginário social.

Na obra *At day's close*: a history of nighttime [*Ao cair da noite*: uma história do período noturno], Roger Ekirch traça um panorama da noite na Idade Média e no início da Era Moderna. Assinalando a negligência com que o tema vem sendo tratado por historiadores – "o período noturno tem permanecido uma *terra incognita* de interesse periférico, a metade esquecida da experiência humana, embora as famílias tenham passado longas horas na obscuridade." (EKIRCH, 2006, p. XXV) –, Ekirch, ao documentar as diversas figurações da noite presentes nos séculos em questão, traz à tona os motivos pelos quais a escuridão se mostrou ao mesmo tempo fonte de constantes ameaças e um espaço privilegiado à reflexão e ao autoconhecimento.

Entre as principais constatações de *Ao cair da noite*, está a de que a privação da visão – "o mais valioso dos sentidos humanos" (*Ibid.*, p. 8), diz Ekirch – é um aspecto crucial ao surgimento de sensações de insegurança e perigo. A ausência de iluminação pública, mesmo dentro das áreas urbanas, fazia das ruas medievais lugares altamente sujeitos à ação de criminosos, escondidos em meio à escuridão. Mesmo com as muralhas das cidades separando-as

_

³ Tradução de Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto.

das florestas cerradas ao redor, mesmo com as rondas de sentinelas – muitas vezes elas próprias contraventoras - pelas ruas durante a madrugada, e mesmo com as trancas nas portas, ainda assim era a noite o período no qual a maioria dos atos violentos tinha lugar. Some-se a isto o risco iminente de incêndios, devido à iluminação baseada no fogo, o que resultou no "curfew" adaptação inglesa do termo francês "couvre-feu" -, ou a ordem de apagar as luzes (normalmente velas de gordura ou lâmpadas a óleo) num determinado horário estipulado pelas autoridades locais. Viagens noturnas só deveriam ser empreendidas em último caso, devido tanto às chances de o viajante se perder quanto às potenciais ameaças trazidas pela mata fechada. Acrescente-se a frequente piora do estado dos doentes ao longo da madrugada, devido em parte ao enclausuramento dos quartos fechados: "acreditava-se que o ar úmido da noite, ao entrar nos poros da pele, colocava em perigos os órgãos saudáveis." (Ibid., p. 13). Acrescente-se ainda a ampla gama de lendas e crenças populares, segundo as quais a noite seria o reino de bruxas, duendes, espíritos maléficos e outros seres sobrenaturais. Era basicamente à noite que as forças demoníacas se manifestavam, como coloca Jean Verdon (1994) no primeiro capítulo de La nuit au Moyen Âge [A noite na Idade Média]. Afinal, ao lado da violência e dos riscos reais de incêndios, acidentes e dos perigos da locomoção, "a noite", segundo Alvarez, "contém o que se quiser colocar nela, e como não se pode ver, ou se pode ver muito pouco, ela dá a sua imaginação um espaço ilimitado para trabalhar." (ALVAREZ, 2006, p. 27).

Significativo é que esse "espaço ilimitado" para a ação da mente humana abra também espaço à reflexão, à subjetividade, à oração. "A noite pode ser um tempo de memória, arrependimento e reminiscência." (DEWDNEY, 2004, p. 262), argumenta Christopher Dewdney em seu *Acquainted with the night*: excursions through the world after dark [Familiarizado com a noite: excursões pelo mundo às escuras]. A noite era o palco principal de orações, atos devocionais e leituras religiosas, ao longo da Idade Média e do início da Era Moderna, tanto para católicos quanto para protestantes. Jean Verdon sustenta que tanto religiosos quanto laicos participavam de vigílias noturnas, e identifica diversas obras de autores do fim da Antiguidade ao fim da Idade Média que estabeleciam uma "mística das trevas", isto é, uma intrínseca relação entre a escuridão e a revelação de verdades divinas. "À noite", diz, Verdon, "o homem não percebe mais o mundo visível, de modo que se aproxima melhor do invisível. É então que pode, dentro da tradição judaico-cristã, reencontrar Deus" (VERDON, 1994, p. 263). Era também a

noite por excelência um período de privacidade⁴, dedicado aos desejos cuja realização seria mais difícil durante o dia, como as relações amorosas. Era ainda o momento ideal para que familiares e vizinhos pudessem se reunir, conviver e contar histórias ao pé do fogo, segundo Ekirch.

Assim, dessa breve exposição acerca da imagem e da função da noite nos séculos que antecederam a Revolução Industrial, retenhamos principalmente essa profunda "ambivalência da noite medieval" (VERDON, 1994, p. 269): simultaneamente ameaça e abrigo, palco atos pios e reino de forças demoníacas, tempo de reflexão e autoconhecimento e, entretanto, de entrega ao desconhecido. Pois estar acordado à noite é ao mesmo tempo ter uma clarividência dificilmente atingível com as distrações diurnas, mas é também estar suscetível a uma série de impulsos e aspectos geralmente ocultos à luz do dia. Mesmo após a Revolução Industrial, por maiores que se tenham revelado as mudanças dela decorrentes, tais traços permanecem residuais porém perceptíveis, principalmente na literatura e nas artes, como veremos adiante, através de uma certa atração pela noite e do que se poderia denominar uma estética da sombra típica do período.

1.1.2. Revolução industrial e romantismo: "Vacuidade, Escuridão, Solidão e Silêncio"

No capítulo de *Microfísica do poder* intitulado "O olho do poder", Michel Foucault afirma que

Um medo assombrou a segunda metade do século XVIII: o espaço escuro, o anteparo de escuridão que impede a total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades. Dissolver os fragmentos de noite que se opõem à luz, fazer com que não haja mais espaço escuro na sociedade, demolir estas câmaras escuras onde se fomentam o arbitrário político, os caprichos da monarquia, as superstições religiosas, os complôs dos tiranos e dos padres, as ilusões da ignorância, as epidemias. (FOUCAULT, 1984, p. 216).

Tal passagem oferece uma ideia de como essa relação com a noite predominante na Idade Média e no início da Era Moderna começou a desaparecer. Sobretudo após a Revolução

⁴ Apesar de atualmente vista como uma prioridade do mundo moderno, Ekirch esclarece que a noção de privacidade já gozava de grande importância ao fim da Idade Média. "Usadas pela primeira vez nos anos de 1400, as palavras "privacidade" e "privado" integravam o vocabulário popular na época de Shakespeare, como suas peças deixam transparecer." (EKIRCH, 2006, p. 151).

Francesa e com a lenta consolidação da democracia, a substituição de um único poder absoluto por uma complexa teia, formada por diversas camadas de vigilância, na qual o olhar de um indivíduo sobre o outro fomentava a autodisciplina, este processo foi, segundo Foucault, desfazendo estes vãos obscuros na sociedade. No Século das Luzes, afinal, pouco espaço havia aos vazios desconhecidos proporcionados pela escuridão – e veremos a esse respeito como a ficção gótica, em especial, dialoga conflituosamente com os ideais iluministas.

Tais transformações sociais e morais foram acompanhadas também de importantes inovações técnicas no âmbito da iluminação pública e de sua ampla difusão, o que, sem dúvida, não apenas deu suporte à aversão à obscuridade descrita por Foucault, mas representou uma verdadeira revolução nas formas de os indivíduos lidarem com a alternância entre dia e noite.

De acordo com Ekirch, desde a segunda metade do século XVII, autoridades em vários pontos da Europa já vinham empreendendo esforços com o intuito de aumentar a abrangência da iluminação pública e, assim, tornar as noites mais seguras. No período entre 1730 e 1830, "não somente as pessoas ficavam acordadas até mais tarde mas, o mais importante, um número crescente de indivíduos se aventurava a sair de suas casas em busca de prazer e benefícios. Andanças noturnas tornaram-se por si sós um passatempo, tanto nas caminhadas solitárias quanto nos passeios públicos." (EKIRCH, 2006, p. 324). No início do século XIX, as lâmpadas a gás começaram a ser instaladas em Londres e, até o fim da I Primeira Guerra Mundial, no início do século XX, mesmo as regiões mais remotas da Europa gozavam desta e de outras formas mais eficazes de iluminação.

Em seu *Insomnia*: a cultural history [*Insônia*: uma história cultural], Eluned Summers-Bremner nota que "a iluminação pública primeiramente gerada por gás, converteu-se ela mesma em espetáculo. A eletricidade aniquila a noite, ao passo que o gás a ilumina." (SUMMERS-BREMNER, 2008, p. 113). Assim, tornou-se progressivamente mais comum a permanência de diversas parcelas da população nas ruas por horários mais extensos, e mesmo as lojas ficavam abertas até as oitos horas da noite ou – o que era verdadeiramente surpreendente para o período – até as dez da noite. Uma das conseqüências de tal transformação, segundo Ekirch, foi a de que

a prolongada exposição à iluminação artificial, tanto dentro quanto fora de casa, alterou os ritmos circadianos⁵ tão antigos quanto o próprio ser humano. Em meados do século XIX, é provável que apenas os indivíduos impossibilitados de arcar com a iluminação adequada vivessem ainda o sono segmentado⁶, especialmente se forçados a se deitarem cedo. (EKIRCH, 2006, p. 334).

Dessa forma, a alteração nos padrões de sono decorrentes da exposição à iluminação, iniciada neste período, viria se desenvolvendo nos séculos subsequentes, e permitiria uma vigília noite adentro até então impensável.

Outro fator relevante, apresentado por Summers-Bremner, é o comércio de açúcar e café – intimamente relacionado ao tráfico de escravos –, cada vez mais intenso nos séculos XVII e XVIII, enquanto fator de estímulo à permanência de parte da população nas ruas até horas bem mais avançadas do que as dos antigos toques de recolher dos séculos anteriores. Na Londres de meados do século XVII, por exemplo, as "coffee houses" tornavam-se importantes espaços de socialização e troca de ideias pelos homens das classes mais altas. E é importante ressaltar que, como substâncias químicas estimulantes, o café e o açúcar, consumidos em quantidades cada vez maiores, tiveram seu peso não apenas na alteração dos horários de sono – e consequentemente na insônia – de seus consumidores, mas na consolidação da imagem da "mente desperta" tão cara ao protestantismo. Segundo Summers-Bremner, "Wolfgang Schivelbusch chega ao ponto de argumentar que o café 'conseguira química e farmacologicamente', no corpo, 'o que o racionalismo e a ética protestante tentavam atingir espiritual e ideologicamente' no corpo político. Isto é, estimulava a energia de forma tanto prazerosa quanto útil." (SUMMERS-BREMNER, 2008, p. 72).

Neste ponto, é de se perguntar de que maneira tais transformações se articulam com a literatura do período, notadamente a literatura romântica. Uma importante sugestão é a de Dewdney:

Nossa atitude para com a noite viveu uma revolução no século XIX, como resultado direto de dois desenvolvimentos: a difusão da iluminação a gás nas cidades e a literatura romântica, particularmente os poetas românticos ingleses. Eles abraçaram a noite. (...) Faz sentido a consideração de que, psicologicamente, quando a sociedade começou a se desfazer da mentalidade do estado de sítio noturno e a noite se transformou num pátio de recreação para as

⁵ Os ciclos circadianos regulam diversas funções fisiológicas, dentre elas os horários de sono e vigília nos seres humanos.

⁶ Padrão de sono próprio das sociedades pré-industriais, no qual dormia-se por três ou quatro horas, despertava-se por um breve período e depois voltava-se à cama para completar a noite de sono.

almas românticas, o medo da noite se tornaria, de certa maneira, recreativo." (DEWDNEY, 2004, p. 182).

Esse "medo recreativo", aproveitando-se dos elementos atemorizantes da noite medieval, é também a matéria básica da ficção gótica, que aproveita justamente essas forças demoníacas e incontroláveis, porém agora já com seu status de ameaça real fortemente diminuído, já estando atreladas a um passado mais remoto à medida que se firmavam novos hábitos noturnos nas cidades mais iluminadas. Nessa vertente literária, a insônia é componente essencial, tanto nos personagens – que tinham "seu sono perturbado por contos assustadores, eventos inexplicáveis e persistentes ansiedades" (SUMMERS-BREMNER, 2008, p. 94) – quanto nos leitores, particularmente as leitoras, que, como sustenta Summers-Bremner, passariam por efeitos semelhantes. Trata-se, assim, de uma reação ao ideal das luzes, da clareza e da racionalidade postulados pelos iluministas e neoclássicos. "Da perspectiva estética", diz Sandra Guardini Vasconcelos em "Romance gótico: persistência do romanesco", "a contestação à supremacia dos ideais neoclássicos, abrindo espaço para áreas da experiência humana que haviam sido relegadas a segundo plano pelo figurino iluminista, começa a emitir sinais da formação de uma nova "estrutura de sentimento", para usar a expressão de Raymond Williams." (VASCONCELOS, 2002, p. 120).

Essas "novas estruturas de sentimento" podem ser também nitidamente identificadas na poesia romântica, para a qual, da mesma forma, o período noturno era um componente de peso. Albert Béguin (1967), na clássica obra *L'âme romantique et le revê* [*A alma romântica e o sonho*], publicado originalmente em 1939, nota que

todos os românticos de resto, tiveram grande apreço pelo cair da noite, a estação das folhas mortas, as terras banhadas pela lua. (...) Outros [artistas], como Jean-Paul, degustavam as metamorfoses imprevistas das formas, e a noite era para eles um tesouro de inebriantes sensações, que se agregavam às do dia. Ou ainda, como Novalis, buscavam este afastamento dos objetos terrestres, este dobrar-se da alma sobre si mesma que favorece a sombra, e a noite exterior lhes servia de imagem e símbolo dos abismos em que penetravam, por meio de uma profunda concentração espiritual. (BÉGUIN, 1967, p. 280).

Sem dúvida, a relação dos românticos com a noite possui inúmeras nuances e variações, como demonstra Béguin em suas análises de diferentes artistas e pensadores. O que permanece praticamente uma constante, contudo, é essa afinidade dos românticos com as horas noturnas. O

sonho, como assinala Béguin, era comumente tido como uma forma de acessar, através de uma noção pré-freudiana de inconsciente, algo como uma "Alma Universal", ou uma "Vida Divina". Era nas profundezas da noite que se faria possível tanto essa reintegração a uma unidade universal quanto esse acesso a outra espécie de profundeza – a da psique.

A insônia, nesse contexto, ocupa um lugar curioso. Por um viés, de modo semelhante ao sonho, facilita, pela via da escuridão e do isolamento, este acesso ao inconsciente. No entanto, se, como sustenta Béguin, "a alternância da vigília e do sono é a expressão mais pungente, de nossa inserção na vida cósmica e dessa analogia rítmica que é o elo universal" (*Ibid*, p. 78), o estar desperto no momento em que deveria ocorrer a entrega ao sono pode ser interpretado como uma ruptura com essa "inserção na via cósmica". É o que vemos, por exemplo, nestes versos de Wordsworth:

Even thus last night, and two nights more, I lay,
And could not win thee, Sleep! by any stealth:
So do not let me wear to-night away:
Without Thee what is all the morning's wealth?
Come, blessed barrier between day and day,
Dear mother of fresh thoughts and joyous health!
(WORDSWORTH, 1992, p. 53-54)

Notemos que tais versos, do poema intitulado "To Sleep" (1806), são emblemáticos de um certo tipo de poesia dedicado a examinar a natureza da insônia que persistirá nos séculos XIX e XX. Os motivos que compõem tal tema são em geral bastante semelhantes: a aflição de não poder adormecer, o vazio da noite e da escuridão, a solidão e o silêncio, a sensação de descompasso para com o resto da sociedade, uma liberdade mental e criativa extremamente aguçada, por vezes com uma tonalidade onírica, e o que talvez seja o principal: um tom essencialmente introspectivo e egocêntrico. Todos estes aspectos permanecerão mais ou menos constantes quando, nos próximos capítulos, forem abordados os romances de Graciliano Ramos, bem como as obras de Marcel Proust, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e João Guimarães Rosa. E são estes aspectos que sobressaem, ademais, em antologias literárias sobre a insônia, entre as quais *Acquainted with the night*: insomnia poems [*Familiarizado com a noite*: poemas

da insônia], organizada por Lisa Russ Spaar (1999), e *Bedlan*: an anthology of sleepless nights [*Bedlan*: uma antologia das noites sem sono], organizada por Jane Messer (1996).

A julgar pela ampla reunião de textos sobre o assunto empreendida nessas antologias, podemos constatar ainda que a vigília noturna, muitas vezes engendrada pelos próprios sonhos, é recorrentemente apresentada como propiciadora da criação artística. De fato, em especial a partir do período romântico, não raros são os casos de poetas que tinham frequentemente o sono interrompido ou impossibilitado por pesadelos e sonhos marcantes, o que desembocaria no próprio fazer literário – este mesmo já bastante identificado com o ato de sonhar, como sustentaria Sigmund Freud (1996) quase um século mais tarde, no ensaio "Escritores criativos e devaneios", de 1915. Thomas Coleridge, por exemplo, não apenas afirma ter sido uma de suas obras-primas, o poema "Kubla Khan", inspirado por sonhos, mas, nas palavras de Alvarez, "tal qual um pesquisador de sonhos moderno descrevendo a predominância da atividade do hemisfério direito do cérebro na fase REM do sono, Coleridge acreditava que o eu noturno falava 'uma linguagem de imagens e sensações, cujos vários dialetos são muito menos diferentes entre si do que as várias línguas [diurnas]⁷ das nações." (ALVAREZ, 1996, p. 171). Esmagado entre a insônia e os constantes pesadelos, Coleridge sofreu distúrbios do sono durante grande parte de sua vida, assim como William Wordsworth e tantos outros.

Além disso, se essa "linguagem de imagens e sensações" do eu noturno pode ser esboçada, certamente ela guardará profundas afinidades com algumas das causas desencadeadoras do sublime, tal como definido por Edmund Burke (1958) em seu *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful [Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo]*. Publicada primeiramente em 1757, nesta obra, cuja influência se estende a "Johnson, Blake (...), Wordsworth, Hardy, Diderot, Lessing e Kant" (BURKE, 1958, p. IX)⁸, Burke dedica seções inteiras a examinar a formação do sublime a partir da obscuridade, da penumbra e da escuridão. A respeito da primeira, sustenta que, "para tornar qualquer coisa deveras terrível, a obscuridade se faz em geral necessária. Quando conhecemos a completa extensão de qualquer perigo, quando podemos a ela acostumar nossos olhos, grande parte de nossa apreensão desaparece." (*Ibid.*, p.

Os colchetes são do autor.

58-59). A penumbra e a escuridão, cuja formação do sublime se dá na súbita dilatação da pupila quando submetida à escuridão ou, ao contrário, quando se apresenta uma luz em meio ao breu, participam ambas desta sensação de medo, aliadas à melancolia. Mas talvez ainda mais instigantes para este trabalho sejam as considerações acerca do sublime decorrente da privação: "todas as privações gerais são grandes, porque são todas terríveis: *Vacuidade, Escuridão, Solidão* e *Silêncio*." (*Ibid.*, p. 71).

Nesse contexto, começa a vir à tona um esboço deste insone imerso no silêncio da noite e, ainda assim, dispondo de luz suficiente para escrever e eventualmente sair à rua. Embora uma relação direta entre luz a gás ou elétrica e criação literária se mostre inconsistente, parece plausível supor que esta curiosa figura dispõe de uma situação favorável tanto à criação literária quanto ao exame de seus próprios estados de consciência. Tenhamos tais fatores em mente, uma vez que se mostrarão relevantes às considerações a serem empreendidas adiante, sobretudo nos capítulos dedicados a Graciliano Ramos.

Percebemos, assim, algumas das maneiras pelas quais poetas e romancistas, num momento posterior à Revolução Industrial e ao consequente crescimento do acesso à iluminação, exploraram características fundamentais à noite na Idade Média e no início da Era Moderna, dando-lhes um tratamento propriamente literário. De um lado, a ficção gótica, abrindo algo como brechas obscuras nas "luzes da razão" do racionalismo do século XVIII, deu espaço às forças irracionais e incontroláveis do ser humano. De outro, essas mesmas forças, associadas à concentração do indivíduo em seu próprio ego, levariam os poetas românticos, em frequentes noites em claro, à produção literária. Vejamos como a abordagem da noite pela literatura continuaria se desenvolvendo ao longo do século XIX e no início do século XX.

1.1.3. A modernidade: "Nesta luz clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e fantasmagórica"

Dissemos no primeiro volume que cada época histórica está imersa em uma determinada iluminação diurna ou noturna; este mundo, pela primeira vez, recebeu uma iluminação artificial:

⁸ Ainda no ensaio "Romance gótico: persistência do romanesco", Vasconcelos destaca a crucial importância da obra de Burke à literatura gótica.

ela consiste na iluminação a gás (...). Por volta de 1840 havia iluminação por toda parte, até mesmo em Viena. Nesta luz clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e fantasmagórica, movimentam-se grandes insetos laboriosos, os vendedores. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, vol. III, Munique, 1931, p. 86. (BENJAMIN, 2007, p. 607-608).

O fragmento acima, retirado das *Passagens* de Walter Benjamin, coloca dois dados relevantes ao papel da iluminação a gás na Europa do século XIX. Em primeiro lugar, a rapidez com que se espalhou – em Paris, por exemplo, as primeiras tentativas com tal tecnologia datam dos primeiros anos dos 1800, mas apenas em 1822 "o governo decidiu que as ruas seriam iluminadas a gás." (*Ibid.*, p. 608). Em segundo lugar, o caráter "fantasmagórico" dos ambientes iluminados desta forma, como aliás já notara Summers-Bremner em trecho citado no tópico anterior. Alvarez, no mesmo sentido, sustenta que "as trêmulas e fracas clareiras de luz projetadas pelas lâmpadas a gás de certa forma realçavam a escuridão além delas." (ALVAREZ, 1996, p. 180). Sob essa iluminação misteriosa e por vezes insuficiente, as modernas cidades começaram a tomar corpo, e com elas algumas de suas figuras mais representativas – como é o caso, por exemplo, do *flâneur*.

"O fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria do flâneur, é difícil de separar da iluminação a gás." (BENJAMIN, 1989, p. 47). Em Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, Benjamin, ao contextualizar o flâneur nessas ruas e passagens iluminadas a gás, ocupadas por multidões em horas progressivamente mais tardias, dá a exata dimensão do que é ser, como Baudelaire, aquele que "amava a solidão, mas a queria na multidão." (Idem). Com efeito, é nesse caminhar distraído que o poeta reunirá a matéria de suas criações quando, horas mais tarde, no silêncio e na solidão da noite, se sentar para escrever. E note-se que, neste ponto, a referida noite não é mais a das primeiras horas após o pôr-do-sol, quando as ruas estão ainda cheias e por elas o poeta passa distraído e ao mesmo tempo observador, tampouco é a noite boêmia, próxima do dia pela profusão de luzes, movimentos e distrações. A segunda noite a que agora me refiro é a noite profunda, da madrugada e do isolamento – a noite da insônia, enfim. Significativamente, Spaar, na introdução de Acquainted with the night, descreve o "insone literário" como aquele que

queria, literal e artisticamente, ser um olho acordado – um vidente – num mundo adormecido, um vigilante solitário em meio aos inconscientes. A palavra *watch* [vigiar, observar] é proveniente do inglês arcaico *woeccan*, estar ou ficar acordado, permanecer vigilante, e em muitos destes poemas, o eu-lírico, de olhos abertos, é um zelador solitário da consciência. Abandonado pelo sono e por aqueles que sucumbiram a seu esquecimento, esses poetas encontram-se comprometidos e identificados pela insônia – e por vezes um tanto orgulhosos de sua maldita vigília. (SPAAR, 1999, p. 2-3).

Assim, estar acordado à hora em que os outros dormem é, em certo sentido, possuir uma percepção que os dormidores não possuem, na medida em que implica uma retirada do mundo cotidiano em direção a essa vigília atenta e exacerbada, proporcionada pela incapacidade de dormir. A insônia funcionaria então, como um índice dessa entrada num universo todo particular, com tudo o que tal situação traga de tormento e também de orgulho, um universo em que as leis que regem o mundo exterior se veriam como que suplantadas pelos movimentos internos do insone em questão. Este insone seria, em outras palavras, o ser de exceção de que falarei ao fim deste capítulo, acerca de Kafka e de Des Esseintes. O retrato traçado por Spaar é, efetivamente, o do poeta que vê além porque observa o mundo quando os outros não o fazem. Neste ponto, a imagem do escritor insone começa a ganhar um contexto mais amplo, aproximando-se a insônia de uma metáfora dessa excepcional vigilância. Tal é o caso, por exemplo, do poema "The sleepers", assinado por um dos mais destacados poetas da modernidade, Walt Whitman. Vejamos, por exemplo, estes versos:

Now I pierce the darkness, new beings apear, The earth recedes from to me into the night, I saw that it was beautiful, and I see that what Is not the earth is beautiful.

I go from bedside to bedside, I sleep close with the other sleepers each in turn, I dream in my dream all the dreams of the other dreamers, And I become the other dreamers. (WHITMAN, 1999, p. 31).

⁹ "Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas." (BENJAMIN, 1989, p. 79).

Neste trecho, o eu-lírico apresenta-se quase como um *flâneur* dos sonhos alheios: passeando pelas mentes dos indivíduos – pois é a isto que as estrofes anteriores a esta se haviam dedicado –, torna-as semelhantes aos pequenos pontos luminosos das lâmpadas a gás que, ao longo das ruas, eram focos de luz a abafarem e simultaneamente a fazerem sobressair a escuridão ao seu redor. Esses pontos luminosos os visita o poeta, sonhando-lhes os sonhos numa outra espécie de sonho: o sonho como criação literária. E aqui é interessante como o jogo de imagens dessa estrofe se articula em torno dessa dupla acepção do sonho: de um lado, seu sentido literal; de outro, o "sonho acordado" que é, segundo Freud, o motor do fazer literário. ¹⁰

No próximo tópico, examinaremos mais detidamente a figura do sonhador acordado e suas afinidades com a figura do insone. Por ora, notemos nesse vínculo possível entre insônia e prosa de ficção na modernidade. Afinal, insones – sejam escritores ou não – existiram em todos os séculos. A descrição do artista vigilante feita por Spaar, como a própria autora ressaltou, vale tanto para Whitman quanto para Safo de Lesbos ou ainda para William Shakespeare. O que tornaria, então, a imagem do artista insone tão interessante na modernidade?

1.1.4. "Faça-se a luz!"

A julgar por um dos trechos que integram as *Passagens*, as perspectivas para o mundo das letras após o advento da iluminação artificial não seriam muito animadoras:

Por ocasião da instalação definitiva de lampiões nas ruas parisienses (em março de 1667): "Não conheço senão o abade Terrasson, entre os homens de letras, que tenha maldito os lampiões... A ouvi-lo, a decadência das letras começava com a instalação dos lampiões: 'Antes desta época', dizia ele, 'cada um, com medo de ser assassinado, entrava cedo em casa, o que resultava em proveito para o trabalho. Agora, fica-se fora à noite e não se trabalha mais.' Eis aí certamente uma verdade que a invenção do gás está longe de transformar em mentira." Edouard Fournier, Les Lanternes: Histoire de l'Ancien Éclairage de Paris, Paris, 1854, p. 25. (BENJAMIN, 2997, p. 611).

.

¹⁰ Cf. Freud (1996), "Escritores criativos e devaneios"

Num primeiro momento, a ponderação do abade Terrasson, ainda que muito anterior à iluminação a gás e nem um pouco unânime, como destaca Fournier, não pareceria totalmente destituída de razão, como concorda este último. Sem dúvida, a cada vez mais prolongada permanência nas ruas poderia soar, na época, como um entrave à concentração dos homens de letras no trabalho. E, o que a princípio poderia parecer ainda mais grave: se os lampiões já começam a transformar as noites em prolongamentos do dia – o que significa dizer, afastam a noite da vida cotidiana -, as lâmpadas a gás aceleram este processo, e as lâmpadas elétricas constituem seu apogeu. Eis assim a ironia da questão: quanto mais vivemos à noite, mais transpomos o dia para o período noturno, e mais as características distintivas deste último nos escapam. Não por acaso, autores de obras teóricas sobre a insônia e a noite como Alvarez, Summers-Bremner e Ekirch afirmam, respectivamente, que "nos últimos cem anos, perdemos contato com a noite." (ALVAREZ, 1996, p. 17), ou que "o letramento noturno, termo com o qual descrevo a consciência das complexas interações de diferentes formas de escuridão por si mesmas, é algo a que a modernidade não dá valor, motivo pelo qual nos falta um léxico relativo à aptitude para o noturno." (SUMMERS-BREMNER, 2008, p. 8-9), ou ainda que "transformando o dia em noite, a moderna tecnologia ajudou a obstruir nosso antigo caminho para a psique. Esta foi, provavelmente, a perda maior." (EKIRCH, 2006, p. 335). Deixando de passar metade de nossas vidas às escuras – como, ressalta Ekirch, viveram os povos até o século XIX –, não gozando mais de uma constelação de seres fantásticos e ameaçadores para descrever o temor despertado pela escuridão e tudo o que nela haja de misterioso, e desvinculando-se enfim os nossos padrões de sono do nascer do sol e de seu poente, é inegável que nossa familiaridade com a noite já se encontra bastante debilitada, em relação aos níveis préindustriais. E é precisamente neste ponto que começar a se fazer visível uma curiosa reelaboração dessa relação com as horas noturnas.

Vimos anteriormente como o "medo recreativo" explorado pela ficção gótica se vale da herança das crenças medievais, e vimos também como Coleridge e outros poetas românticos se dedicaram à observação do sonho e de seus meandros para compor suas obras. "Eles abraçaram a noite, compondo-lhe odes." (DEWDNEY, 2004, p. 182), dizia Dewdney. Corroborando tal ponto de vista, Ekirch sustenta inicialmente que, "em contraste com os elogios cantados ao alvorecer, nem na literatura nem nas cartas e diários os contemporâneos [das sociedades pré-industriais] se

maravilhavam diante do declínio do sol. Mais frequente era que predominassem sentimentos de insegurança, e não de admiração." (EKIRCH, 2006, p. 91). Esse panorama, entretanto, modificou-se quando "a escuridão perdeu muito de sua aura de terror e mistério. Antes uma fonte de temor para a elite letrada, a noite até mesmo se tornou, para alguns observadores, objeto de assombro e admiração. (...) Artistas, viajantes e poetas celebravam todos sua beleza e magnitude." (*Ibid.*, p. 326). Começamos a perceber que essa atração pela noite tão criticada pelo abade Terrasson nas *Passagens*, se por um lado se verifica, por outro desencadeou novas formas de pensar a noite na literatura e nas artes, nas quais a noite, de presença ameaçadora e misteriosa, passa a objeto de culto e inspiração.

Considerando essa mudança de perspectiva, podemos perceber como essa tendência veio se desenvolvendo e ganhando contornos complexos ao longo dos séculos XIX e XX. Se o eulírico de "The sleepers" já se coloca como o poeta que vigia os sonhos dos outros e os sonha em seu poema, a obra de Freud dará novo impulso à questão, na virada do século XIX para o XX – curiosamente no mesmo período em que se disseminava o uso da lâmpada elétrica. Pois aqui o afã de compreender a obscuridade, de estudá-la e lhe desvendar os mecanismos, este afã se refina e tem seu caminho ainda mais direcionado. "Depois da conquista física da noite, a busca avançou para a escuridão interior, a escuridão dentro da mente. Quando Freud, definindo o objetivo da psicanálise, disse: "Onde estava o id, lá estará o ego", ele ecoou, à sua maneira, a primeira ordem de Deus; "Faça-se a luz." (ALVAREZ, 1996, p. 33).

Certamente, um dos mais evidentes resultados dessa incursão pela "escuridão dentro da mente" foi o movimento surrealista. Dentro da proposta de explorar as imagens do inconsciente a partir da linguagem dos sonhos, o surrealismo não apenas remete à herança romântica já aqui discutida, mas se insere em todo um contexto de discussão acerca do funcionamento da psique – contexto no qual a psicanálise é com certeza elemento de peso, mas apenas uma das peças do jogo. Acrescentemos também, por exemplo, as teses de Henri Bergson acerca da memória, ou os ensaios de William James sobre o fluxo de consciência. Ou a própria prosa de ficção do período que, como veremos, esteve também engajada em discutir tais problemas, seja numa chave surrealista, seja em outras vertentes do modernismo literário. Técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência são provavelmente os termos que tornam mais evidente a preocupação dos romancistas do período com os movimentos da mente. E notemos que, para desenvolver tais

técnicas, bem como para pensar de outras maneiras as relações eu/mundo, e mesmo para discutir o próprio fazer literário, em todos estes aspectos a recorrência ao vazio noturno, sobretudo sob a forma da insônia, foi constante.

Esta é justamente a proposta central deste trabalho: examinar, na prosa de ficção da primeira metade do século XX, sobretudo na dita literatura modernista, as diversas configurações do motivo da insônia, enquanto indicador de um estado de profunda imersão em si e no processo criativo. Em primeiro lugar, baseio-me na circunstância pragmática de que, devido à eletricidade, nunca antes fora tão fácil para os artistas produzir à noite. Como coloca Alvarez, "os modernistas não descobriram a insônia (...) porém aproveitaram ao máximo sua capacidade criativa, talvez porque a luz elétrica lhes permitisse trabalhar enquanto o resto do mundo dormia placidamente." (ALVAREZ, 1996, p. 192). E, mais do que isso, essa condição se faz presente dentro das obras mesmas, quando autores como Marcel Proust ou Graciliano Ramos nelas inserem personagens que, escrevendo à noite, refletem sobre sua história e sobre o próprio fazer ficcional.

Em segundo lugar, parto da hipótese de que esse foco nos processos mentais dos personagens em questão, resultando numa maior susceptibilidade às irrupções do inconsciente, torna-se extremamente interessante ao desenvolvimento de sua subjetividade no romance, facilitando o desenvolvimento de técnicas como, por exemplo, o fluxo de consciência. Como veremos no Capítulo 2, é isto o que se dá no último capítulo de *Ulisses*, "Penélope", no qual James Joyce situa a personagem Molly no interior de um quarto às escuras, imóvel e quase sem contato com o mundo exterior: é este o contexto em que se passa o que é comumente considerado um dos mais perfeitos exemplos do fluxo de consciência. É este estado extremamente subjetivo, oscilando entre a vigília e o sono, no qual devaneios podem por instantes ganhar o status de realidades e aspectos até então ocultos da psique podem vir à tona, é este momento em que sonho e clarividência como que se misturam. É isto o que torna o estado insone tão especial à criação literária, e tão compatível com as características mais destacadas do romance moderno.

Sem dúvida, da criação dessa atmosfera participam as heranças da noite medieval, com o que nela haja de misterioso e incontrolável (o que, como vimos, seria essencial à literatura gótica), e a romântica, já tendo delineada a figura do artista como criador solitário e como

sonhador acordado. É como se, quanto mais empenho fosse colocado nessa "colonização da noite", para usar com certa liberdade a terminologia de Murray Melbin, mais interesse suscitasse toda essa imagística construída em torno dela ao longo dos séculos. E, se a colonização da noite através da iluminação elétrica é contemporânea da "colonização" da psique pela psicanálise, nada mais natural que a literatura e as artes se aproveitem de todos esses fatores, que lhes tracem interconexões e lhes confiram novas dimensões. Não por acaso, Freud se valeu constantemente de exemplos da literatura em suas análises. Repassemos, nas páginas que se seguem, algumas aproximações entre o modelo freudiano e o que aqui proponho para a prosa de ficção moderna.

1.2. Algumas considerações de fundo psicanalítico

1.2.1. Insônia e consciência: a retirada do mundo exterior

Já n'A interpretação dos sonhos, Freud observa que "quando nós mesmos desejamos dormir, (...) fechamos nossos canais sensoriais mais importantes, os olhos, e tentamos proteger os outros sentidos de todos os estímulos ou de qualquer modificação dos estímulos que atuam sobre eles." (FREUD, 2001, p. 42). Assim, o desejo de dormir se traduz numa retirada das catexias do mundo exterior, isto é, o ego deixa de investir no mundo externo para se concentrar em si mesmo. "O estado psíquico de uma pessoa adormecida se caracteriza por uma retirada quase completa do mundo circundante e de uma cessação de todo interesse por ele." (FREUD, 1996, XIV, p. 229), reafirmaria anos mais tarde em seu "Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos" – texto que servirá de base a estas considerações. Trata-se de uma tentativa de voltar à existência intra-uterina, de um retorno ao narcisismo primário que lançaria "o sujeito em uma experiência de ser em plenitude e sem limites." (PEREIRA, 2003, p. 136). Tal retorno não se torna plenamente possível apenas porque permanecem no sono restos de memórias do dia anterior no estado pré-consciente que, "reforçados por impulsos instituais inconscientes" (*Ibid.*, p. 231-232), constroem os sonhos. Através deles, o ego investe ainda parte de sua energia nos

¹¹ Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira.

resíduos da vida cotidiana e nos impulsos inconscientes. Se tais impulsos, inibidos no estado consciente e liberados nos sonhos, forem mais fortes que o esforço pelo estabelecimento de um narcisismo absoluto operado pelo desejo de dormir, então o ego desperta ou sequer chega a adormecer: está formado o quadro do insone. Como o define o autor, "estamos familiarizados também com o caso extremo em que o ego desiste do desejo de dormir, porque se sente incapaz de inibir os impulsos reprimidos liberados durante o sono – em outras palavras, em que renuncia ao sono por temer seus sonhos." (*Ibid.*, p. 232).

Trata-se de um estado excepcional, em que o receio de dar espaço a conteúdos inconscientes reprimidos conduz o ego a uma supervigilância. É uma situação contrária àquela em que, em circunstâncias normais, o sonho é "guardião do sono". É também uma condição paradoxal, visto que, permanecendo o desejo consciente de dormir, a insônia é espera de um sono que, se este vier, o indivíduo não estará consciente para apreciar, como sustenta a psicanalista francesa Radmila Zygouris (1995) em "O espreitador do amanhecer". Por outro lado,

o sono não pode ser entendido como simplesmente o contrário da vigília: na insônia crônica, os sistemas de vigília estão excessivamente ativos e, além disso, há anomalias nos mecanismos do sono; resulta um desequilíbrio expresso pela ideia de que "o insone dorme estando muito acordado" ([GAILLARD, 1997, 30-33]). (GANHITO, 2001, p. 104-105).

Dessa maneira, o insone permanece neste estado intermediário entre o sono e a vigília, desejoso de dormir porém temeroso de se entregar aos conteúdos recalcados, e mesmo assim assaltado por eles nas noites em claro.

Acrescente-se ainda o fato de que, à noite, com o afrouxamento das censuras impostas pela sociedade ao longo do dia, é comum o afloramento de uma excepcional inventividade. Zygouris, em "Ideias lunáticas", comenta a respeito que "o outro dorme, o censor malevolente cede lugar a um interlocutor imaginário, um si mesmo benevolente de ideias, no qual se reconhece e pode se amar em absoluta impunidade." (ZYGOURIS, 1995, p. 176). É isto o que, segundo a autora, daria margem a processos criativos como os de Franz Kafka e Emil Cioran: somente nesse período à parte poderiam ambos entregar-se à criação sem as censuras impostas pela vida em sociedade.

Como veremos, tal situação está visivelmente afinada com a dos personagens insones a serem analisados. Há todo um contexto formado para que o sono tenha lugar: foi retirado o interesse do mundo externo e o ego volta-se para si mesmo; a solidão, a obscuridade e o silêncio só reforçam esse estado; há uma especial abertura aos impulsos do inconsciente e aos resíduos do dia anterior no pré-consciente. Só o que não há é o sono. Em seu lugar, uma consciência fugidia, com momentos de extraordinária lucidez e criatividade, atormentada tanto pela memória de eventos marcantes quanto pela maneira problemática com que lida com eles. Começam aqui a ganhar nitidez os elementos de que tratarei adiante, quando abordar propriamente a prosa de ficção.

1.2.2. "O tempo à noite é muito mais subjetivo"

A essas breves considerações de fundo psicanalítico, cabe adicionar o seguinte fator: a noite, diferentemente do dia, não possui uma progressão tão nítida e perceptível, devido basicamente à ausência da movimentação do sol. Como argumenta Dewdney,

Insônia à parte, nossa percepção da passagem de tempo não é a mesma à noite e durante o dia. À luz do dia, a posição do sol e seu movimento através do céu marcam a passagem das horas, bem como as sombras por ele lançadas, à medida que deslizam pelas ruas e pelos pavimentos. Até mesmo nos dias chuvosos, os padrões temporais diurnos nos mantêm ocupados e servem para nos indicar a passagem do tempo. À noite, porém, o tempo se comporta de outra maneira; seu ritmo diminui, parece às vezes parar, ou saltita inconsistentemente. (DEWDNEY, 2004, p. 260).

Devido e essa condição, conclui Dewdney, "o tempo à noite é muito mais subjetivo." (*Ibid.*, p. 260-261). Ora, é esta uma condição que nem mesmo as formas artificiais de iluminação podem modificar, uma vez que tampouco elas apresentam variações ao longo da noite, como faz o sol durante o dia.

Outra condição sumamente importante é a privação da visão colocada pela noite. Já mencionada por Freud como um componente essencial ao sono, tal privação ganha, na insônia, um status peculiar. Pois, segundo Dewdney, "à noite, como nossa visão esteja diminuída, nossos

outros sentidos se tornam mais acurados. Os sentidos do tato, do olfato e particularmente da audição se expandem numa amplificação temporária similar à maneira pela qual tais sentidos são permanentemente aguçados nos cegos." (Ibid., p. 137). Tal apoio em outros sentidos que não a visão ficará muito evidente quando, na segunda parte da dissertação, for analisada a obra de Graciliano Ramos. De fato, a ausência deste sentido crucial nos leva a buscar formas alternativas de lidar com o ambiente ao redor, ainda que insuficientemente. Afinal, como já colocara Burke, a obscuridade é criadora do temor justamente por nos negar a apreensão da exata dimensão do que está à nossa volta, e para isto o apoio em outros sentidos, principalmente a audição, em geral tampouco se mostra confiável o bastante. Com base na audição, podemos imaginar qualquer cena, mas não podemos dela ter certeza. É o que ocorre, por exemplo, quando Luís da Silva, no romance Angústia, imagina que Marina está grávida após ouvi-la chorar através das paredes do banheiro. Ou quando, em S. Bernardo, as badaladas do relógio e o barulho dos grilos de madrugada só ressaltam a completa escuridão em que se encontra o protagonista Paulo Honório. Como observa Ganhito, "nas insônias 'atuais', Freud destacou a irritabilidade decorrente da hiperestesia auditiva, 'sintoma que se deve explicar pela íntima relação inata entre impressões auditivas e terror." (GANHITO, 2001, p. 22).

A noite revela-se então algo como um grande vazio negro, um espaço que acomoda o que nele quisermos projetar. E se tanto a noite quanto o dia podem comportar nossas memórias, nossos medos, nossas reflexões, os dados aqui colocados sugerem serrem as horas noturnas especialmente propícias, tal qual a tela de um cinema numa sala às escuras, ao autoexame, à meditação, à necessidade de lidar com nossos próprios conflitos. É à noite, por exemplo, que Paulo Honório se põe a escrever sua história, na tentativa de compreendê-la; a noite o leva enfim, sob a evocação do pio das corujas e contra a sua vontade, a se autoexaminar. É também à noite que se faz mais atormentada a existência de Luís da Silva, com os ruídos incessantes de ratos, vizinhos e madeiras estalando: todos evidenciam seu profundo desconserto para com a sociedade em que vive. E se durante o dia esse desconserto aparece dissolvido em problemas cotidianos, à noite ele se torna insuportavelmente perceptível. Neste ponto, é importante notar que tais ruídos reverberam, antes de mais nada, a desordem interna do próprio Luís. Os dados do exterior, portanto, quando presentes, servem em geral para realçar e mesmo aprofundar essa "retração da libido dos objetos em direção ao eu." (GANHITO, 2001, p. 32).

Para analisar tais pontos mais detidamente, voltemos então às décadas que precederam os anos 30 nos quais Graciliano escreveu a maior parte de seus romances, e voltemos também aos últimos decênios do século XIX. Tomando dois autores representativos do que aqui proponho, pensemos as relações entre insônia e criação literária em Franz Kafka, e entre insônia e a construção da narrativa em *Às avessas*, de J.-K. Huysmans.

1.3. Kafka e Huysmans

1.3.1. Kafka: "Só sonhos, nada de sono."

Gregor Samsa, o caxeiro-viajante transformado em "monstruoso inseto" já na primeira frase da novela *A metamorfose* (1915), vai aos poucos, à medida que se desenvolve o seu estado não-humano, desligando-se das funções vitais que o prendiam à antiga vida em sociedade. Se desde o início do texto já não é capaz de falar com os outros membros de sua família, por exemplo, ao longo da história deixa progressivamente de pensar como humano, de se alimentar e, como seria presumível, de dormir: "Gregor passava as noites e os dias quase completamente sem sono." (KAFKA, 1990, p. 65). Quanto mais inseto, mais distante de qualquer sociabilidade, mais próximo da quase transcendência que caracterizará seu período terminal, e mais insone.

Cerca de uma década mais tarde, em seu último romance, *O castelo*, sabemos, ao fim da história, que os secretários do castelo realizam a maioria dos interrogatórios durante a madrugada, não dormindo portanto quase nunca. O curioso é que tais eventos ocorram contra a vontade dos secretários, não porque estes preferissem fugir às obrigações do serviço para repousar, mas sim porque

A noite é menos adequada às negociações com as partes, porque de noite é difícil, ou praticamente impossível, preservar na plenitude o caráter oficial das negociações. (...) Involuntariamente a pessoa está mais inclinada a julgar as coisas de um ponto de vista mais privado, as intervenções das partes ganham mais peso do que lhes cabe; misturam-se ao julgamento considerações irrelevantes sobre a situação das partes tal como elas existem em outros lugares, suas dores e suas preocupações; a barreira necessária entre partes e funcionários, mesmo

.

¹² Tradução de Modesto Carone.

que exteriormente pareça intacta, se afrouxa, e onde normalmente, como devia ser, apenas perguntas e respostas iam e vinham, se estabelece às vezes uma troca estranha, totalmente sem cabimento, entre as pessoas. ¹³ (KAFKA, 2000, p. 388).

A insônia, como percebemos, atravessa a obra de Kafka tanto como uma qualidade constante daqueles personagens que, por motivos diversos, encontram-se à parte dos demais, quanto como sinal de um afrouxamento da rigidez da lei em favor de uma maior sensibilidade. Tais situações transparecem também nos diários do autor quando, ao descrever suas noites em claro, esboça explicações de seu processo criativo:

Acho que o único motivo dessa insônia é que eu escrevo. Pois, por menos e por pior que eu escreva, essas pequenas comoções acabam me tornando suscetível, e especialmente no começo da noite e mais ainda de manhã, sinto as contrações da possibilidade imediata de estados grandiosos que me dilaceram e que me permitiriam realizar qualquer coisa; nesse alarido geral dentro de mim, que não tenho tempo para ordenar, não encontro repouso. No fundo, esse alarido nada mais é do que uma harmonia angustiada e contida que, se fosse liberada, poderia me encher por completo, mais ainda, me expandiria e continuaria me preenchendo. Mas agora, além de esperanças débeis, esse estado só me traz dissabores, pois não tenho forças suficientes para suportar essa mistura presente; de dia o mundo visível me dá apoio, mas à noite sou dilacerado sem impedimentos. ¹⁴ (KAFKA, 2003, p. 26-27).

Nesta importante passagem retirada das anotações de seu diário no dia 2 de outubro de 1911, fica evidente essa sensação de infinitude e preenchimento potencialmente infindável proporcionada pelo contato "sem impedimentos" com tais "estados grandiosos". Foi nesta situação, por exemplo, que a novela *A metamorfose* foi escrita, entre 17 de novembro e 7 de dezembro de 1912, predominantemente à noite, como assinala Modesto Carone (1990) no posfácio à edição brasileira por ele traduzida. É este, afinal, "o verdadeiro espólio [que] só se encontra nas profundezas da noite, na segunda, terceira, quarta hora." (*Ibid.*, 2003, p. 127). Trata-se, em outras palavras, da excepcional criatividade de que fala Zygouris em "Ideias lunáticas", nessa clarividência que só pode ocorrer quando não há mais o apoio do mundo visível.

No entanto – como tão próprio de Kafka, diga-se de passagem –, esse privilégio cobra o seu preço, e seu preço é o dilaceramento interno provocado pela insônia e pelos sonhos. No conto "A colônia penal", o personagem condenado à morte só conhece seu crime quando, submetido a uma máquina letal, tem sua falta gravada na carne, cada vez mais profundamente,

-

¹³ Tradução de Modesto Carone.

até dela perecer. Ecos dessa proposta podem se fazer sentir nesta passagem dos diários kafkianos, datada de 3 de fevereiro de 1922: "Insone, quase completamente; atormentado por sonhos como se eles tivessem sido entalhados em mim, um material resistente." (*Ibid.*, p. 134). Tais sonhos, mesclando-se ao processo de escrita e alimentando-o, são sentidos pelo autor numa potência tal que, assim como a escrita, por vezes se aproximam de um martírio, de uma condenação a ser suportada. "Em suma, passo a noite inteira num estado que uma pessoa saudável experimenta por alguns instantes antes de simplesmente adormecer. Acordo rodeado de sonhos em que evito pensar." (*Ibid.*, p. 25), diz ele.

Dessa forma, não dormir e sonhar para Kafka são praticamente sinônimos, uma vez que sua insônia é marcada precisamente por essa presença intermitente de sonhos e imagens que vêm e vão. É como se o escritor vivesse, no plano da vigília, a experiência do sono e do sonho. Não à toa Freud pergunta: "Acaso é realmente válido comparar o escritor imaginativo ao 'sonhador em plena luz do dia', e suas criações com os devaneios?" (FREUD, 1996, p. 139). Se seus devaneios diurnos já se mostram obras literárias em potencial, a noite parece o lugar por excelência em que tal realização terá lugar. Para Ganhito, "feito de qualidades sensíveis, este pensar tem afinidades com o "pensar por imagens" do sonho." (GANHITO, 2001, p. 212). Tal inventividade, assim, seria resultado do afrouxamento da censura já mencionado nos artigos de Zygouris, de um lado, e, de outro, da presença aguçada desse estado sonhador em meio à vigília. O artista insone é aquele que se cria nessa tênue fronteira entre o sono e a condição desperta, aquele que vê seu pensamento extraordinariamente livre precisamente por tê-lo próximo ao estado do sonho, por achar-se nessa frágil fronteira entre o delírio e a reflexão¹⁵. Nas palavras de Jane Messer na introdução de Bedlan: an anthology of sleepless nights, "por que estar sem sono não é o mesmo que estar desperto? A falta de sono é vaga e cheia de percalços (...). Os insones têm visões e pensamentos impossíveis aos outros, uma vez que estes outros estão na cama, adormecidos. Os insones desenterram segredos."16 (MESSER, 1996, p. XIV).

Três constatações, portanto, se fazem necessárias. Em primeiro lugar, temos a imagem do insone como um ser de exceção, que goza de uma existência diferente dos demais e dá vazão às

¹⁴ Tradução de Ricardo F. Henrique.

¹⁵ "Uma fronteira é também uma passagem, por isso escrever de madrugada. Para os escritores, a tarefa – à beira do impossível – representa uma tentativa de transportar para a vigília as "estranhas potências" que emanam do espírito quando nosso corpo está em repouso." (GANHITO, 2001, p. 218).

suas peculiaridades no período noturno. Tal imagem, num segundo momento, comporta também a do autor insone que escreve à noite enquanto os outros dormem. Veremos como esse modelo não apenas é frequente nos dados biográficos dos autores modernos, que já dispõem de lâmpadas a gás ou elétricas para produzir madrugada adentro, como é o caso de Kafka, mas como também se transforma por vezes na própria estrutura do romance, como é o caso do Paulo Honório de *S. Bernardo* e do Marcel de *Em busca do tempo perdido*, por exemplo. Ainda que este trabalho não proponha críticas de caráter biográfico, é interessante e também relevante notarmos esses intercâmbios entre a vida e a obra dos autores, isto é, nos indagarmos acerca dos desdobramentos estéticos dessas noites em claro. Por fim, ressaltemos que esse processo criativo é recorrentemente comparado à produção de sonhos, o que denota essa abertura especial das horas insones à subjetividade e aos impulsos das camadas pré-consciente e inconsciente.

Dito isto, vejamos como tais aspectos se constroem na narrativa de *Às avessas*, de J.-K. Huysmans.

1.3.2. Às avessas: entre Zola e Joyce

Para os objetivos deste trabalho, o romance Às avessas, publicado pela primeira vez na Paris de 1884 e assinado por Joris-Karl Huysmans, encontra-se numa posição singular, para não dizer estratégica. Considerado por muitos a "bíblia do decadentismo", essa corrente do fim dos Oitocentos, próxima ao simbolismo e ao art-nouveau, o romance em questão traz como protagonista Floressas des Esseintes, último representante de uma linhagem nobre porém completamente arruinada. Após anos vivendo as experiências mais diversas e vendo sua saúde irremediavelmente condenada, Des Esseintes junta o que lhe restou da herança familiar e, trancado numa casa em Fontenay-aux-Roses, na periferia de Paris, entrega-se a uma solidão total, dedicada à fruição de sua coleção de obras de arte, à sua biblioteca, aos seus perfumes e licores, enfim, aos prazeres solitários de seus gostos refinados e exóticos. Tal opção de vida o leva a trocar voluntária e definitivamente o dia pela noite, o que confirma, como já vimos em Kafka, a sua natureza de ser de exceção, apartado de qualquer convívio social.

¹⁶ As traduções de todas as passagens desta obra são de minha autoria.

No último capítulo de *Mimesis*, "A meia marrom", Erich Auerbach discorre sobre as inovações empreendidas por autores do início do século XX tais como Virginia Woolf e Proust, em sua subordinação dos eventos da narrativa à consciência dos personagens. Entre os precursores da técnica do "monólogo interno" nessa ficção moderna, Auerbach cita Huysmans e este seu romance. Seria ele um exemplo, em terceira pessoa, das obras narrativas do fim do século XIX

que tentavam nos transmitir, em seu conjunto, uma impressão extremamente individualista, subjetiva, amiúde excentricamente marginal da realidade e que, evidentemente, nem tentavam (ou não eram capazes de) averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou de objetivo acerca da realidade. (AUERBACH, 2007, p. 483).

Ainda que as diferenças entre a prosa de *Às avessas* e a ficção que abordarei nos próximos capítulos sejam bastante visíveis, como argumenta o próprio Auerbach, o romance de Huysmans se mostra um significativo ponto de transição entre o realismo de Émile Zola e o modernismo de James Joyce. E a insônia de Des Esseintes constitui um fator fundamental simultaneamente à caracterização do personagem e à proposta básica e estruturante da obra.

Antigo adepto da escola naturalista francesa, Huysmans rompeu com o mestre Émile Zola, ao publicar Às avessas. No importante "Prefácio escrito vinte anos depois do romance", datado efetivamente de 1903 e desde então anexado ao livro, justifica sua desvinculação do naturalismo nos seguintes termos: "ela [a escola naturalista] não admitia de modo algum, em teoria pelo menos, a exceção; confinava-se pois à pintura da existência comum, esforçava-se, a pretexto de trabalhar ao vivo, em criar seres que fossem tão parecidos quanto possível à média das pessoas." (HUYSMANS, 1987, p. 255-256). Se por um lado Huysmans está centrado principalmente na árdua tarefa de tornar o livro compatível com a doutrina católica, da qual se tornaria um fervoroso praticante pouco depois da publicação de Às avessas, por outro lado sua argumentação apresenta um interesse estético maior: ao contrário do que defendiam os preceitos naturalistas, o que pretende o autor é trabalhar não os tipos comuns, mas sim a exceção. "Eu o representava fugindo à toda pressa para o sonho, refugiando-se na ilusão de magias extravagantes, vivendo sozinho, longe do seu século." (*Ibid.*, p. 259). O que está em questão, portanto, como coloca José Paulo Paes (1987) em "Huysmans ou a nevrose do novo", é criar um

personagem às avessas da sociedade, mas criar também um romance às avessas da estética naturalista.

Como já foi dito, entre as medidas para um tal exílio voluntário, está a troca do dia pela noite, de modo a tornar ainda mais improváveis os contatos do protagonista com os demais personagens – é verdade que tal contato se dá inúmeras vezes, mas sempre contra a vontade de Des Esseintes, em momentos de crise. O isolamento na casa de Fontenay e na madrugada, dessa forma, tem as seguintes consequências a serem consideradas: ao mesmo tempo em que confirma a personalidade peculiar do nobre de traços decadentistas, cria uma estrutura narrativa especialmente propícia à exploração de seus pensamentos, gostos e opiniões. Trata-se, em outras palavras, de uma "abertura da forma romanesca", à maneira do modernismo, mas também de um estudo da conduta humana ainda afinado com o naturalismo, como coloca Paes. Afinal, esvaziado o texto de eventos externos e de diálogos, resta ao leitor acompanhar a aventura das reflexões e aguçadas sensações de Des Esseintes pelos aposentos de sua residência.

Com efeito, no minucioso estudo realizado pelo personagem a respeito de todos os detalhes que o circundam, está a arte da decoração para ser apreciada à noite, à luz dos candeeiros. Pois, se o elogio do artificial em detrimento do natural é uma das premissas básicas do romance, é de se esperar que este englobe também o âmbito da iluminação, o que fica claro em passagens como esta, acerca das cores a serem escolhidas para as paredes:

O que desejava eram cores cuja expressão se afirmasse à luz artificial dos candeeiros; pouco lhe importava que se mostrassem, à claridade do dia, insípidas ou ásperas, visto que ele só vivia à noite, por julgar que se estava melhor na própria casa, sozinho, e que o espírito só se excitava e crepitava ao contacto com a noite vizinha; sentia também um prazer especial em ficar num aposento muito bem iluminado, o único desperto e de pé em meio a casas às escuras, adormecidas: um tipo de prazer onde entrava talvez uma ponta de vaidade, uma satisfação assaz singular, conhecida dos trabalhadores tardios quando, erguendo as cortinas das janelas, percebem que à sua volta está tudo apagado, tudo mudo, tudo morto. (*Ibid.*, p. 44).

Através dessa passagem, em que se explicita a situação do ser de exceção acordado enquanto os outros dormem, pode-se ter uma ideia do tom que acompanha o livro: em estilo indireto livre, com trechos que beiram o fluxo de consciência, acompanhamos o vaguear do pensamento do protagonista em seu isolamento noturno. Por um ponto de vista, como coloca José Paulo Paes no texto citado, *Às avessas* é ainda assim um romance naturalista, na medida em que "o romancista volta o foco da sua atenção para a patologia da conduta humana, embora

cuide de ilustrá-la com o caso de um indivíduo de exceção e não de um grupo social, como os naturalistas ortodoxos." (PAES, 1987, p. 13). Ao mesmo tempo, de acordo com Marc Fumaroli em seu "Préface" à edição francesa da Gallimard publicada primeiramente em 1977 – prefácio inclusive citado por Paes em seu ensaio: "em seu esforço 'inconsciente' para escapar ao beco sem saída naturalista, Huysmans abriu na forma romanesca as comportas de sua deriva moderna, que conduziria, para além de sua própria obra, a Dujardin, Proust, Joyce e Leiris." (FUMAROLI, 1997, p. 26). Temos, então, um romancista participando de uma proposta até certo ponto voltada para o naturalismo, apesar da ruptura oficial com o grupo, identificado ainda com a geração decadentista-simbolista, e também precursor de experimentos narrativos que seriam explorados pelos modernistas.

Como vimos, a opção pelo isolamento e pela insônia de Des Esseintes é fator essencial não apenas à caracterização dandesca do personagem, mas também à análise de sua personalidade e à proposta de lhe acompanhar os movimentos da consciência. Nessa obra, portanto, podemos perceber algumas configurações preliminares daquilo que será o principal objeto de estudo deste trabalho: como essa condição insone pode ser interessante, na prosa de ficção moderna, tanto à caracterização dos personagens quanto às próprias soluções formais da narrativa.

No capítulo que se segue, analisarei estes aspectos em maior profundidade.

Capítulo 2

Contra a luz:

Proust, Pessoa, Borges, Guimarães Rosa

Um aspirante a romancista que, após décadas de vida mundana, percebe a importância de se retirar da sociedade, para, no silêncio e na solidão da noite – tal qual uma Sherazade, na imagem evocada pelo próprio artista –, dedicar-se afinal à composição de sua obra. Ou um ajudante de guarda-livros que se declara acometido de uma "moléstia de etiologia metafísica" (PESSOA, 1997, II, p. 92) definida como uma "insônia da alma" (*Ibid.*, I, p. 165). Ou então um deficiente físico que, preso à sua cama e à sua prodigiosa memória, vê-se impossibilitado de se desligar de tudo o que há a ser lembrado para enfim entregar-se ao sono. Ou ainda um trabalhador rural que, dono de uma audição tão notável quanto a memória do paralítico há pouco mencionado, vê-se, ao contrário deste, aterrorizado todas as noites por ruídos provenientes das profundezas da mata.

Os personagens acima citados se encontram nas obras de autores importantes ou mesmo fundamentais à prosa de ficção na primeira metade do século XX. Ou seja, são autores que propõem, em seus textos, uma problematização do fazer ficcional, e por isso mesmo, para além do rótulo de modernistas, podem ser considerados modernos. O primeiro, o paradigmático protagonista de À la recherche du temps perdu [Em busca do tempo perdido], expõe na obra as ideias de Marcel Proust acerca da criação literária. O segundo, o Bernardo Soares do Livro do desassossego, fora definido por Fernando Pessoa como um semi-heterônimo que, nas palavras de Pessoa, "aparece sempre que estou cansado ou sonolento." (PESSOA, 1997, I, p. XLVI). Já o terceiro, o personagem homônimo do conto "Funes el memorioso" ["Funes, o memorioso"],

amplo movimento das ideias pós-românticas, o segundo termo, confundindo-se, em alguns casos, com a própria ideia de vanguarda, já aponta para a retomada, num nível de intervenção cultural, dos desdobramentos do primeiro." (BARBOSA, 1990, p. 119). Mesmo que tais termos não sejam estritamente intercambiáveis, os aspectos aqui analisados enquadram-se em grande medida naquilo que geralmente é caracterizado como "prosa

modernista".

Ainda que a maior parte dos autores aqui abordados possa ser considerada "modernista", adoto neste trabalho o termo "moderno", que, a meu ver, possui uma amplitude mais adequada para tratar de autores relativamente distantes espacial e temporalmente. Como coloca João Alexandre Barbosa no ensaio "A modernidade do romance", "entre moderno e modernismo é preciso atentar para o fato de que, se o primeiro termo indica um fenômeno de bases universais, apontando para tudo o que significou problematização de valores literários no amplo movimento das ideias pós-românticas, o segundo termo, confundindo-se, em alguns casos, com a própria

protagoniza o texto que seu autor, Jorge Luis Borges, afirma ter aparecido "como uma espécie de metáfora da falta de sono." (BORGES, 1970, p. 319). Por fim, e já entrando nos primeiros anos da segunda metade do século, João Guimarães Rosa desenvolve um curioso jogo narrativo através da noite do sertão vivida pelo Chefe Zequiel em sua insônia, na novela "Buriti". Além da posição destacada de seus autores, estes personagens possuem em comum uma curiosa característica: em maior ou menor escala, todos sofrem de insônia.

Ora, tendo em mente as considerações tecidas no primeiro capítulo deste trabalho, pensemos por um momento as implicações desse estado de vigília para os personagens em questão. Todos eles, em suas noites insones, encontram-se completamente apartados do convívio social e das preocupações da vida cotidiana, numa quase ausência de ações e eventos externos. Ao contrário, o ambiente ao seu redor revela-se próximo a um grande vazio negro, em meio ao qual, com poucas distrações provenientes do exterior, só lhes resta de modo geral a opção de se concentrarem em si mesmos, em seus conflitos particulares, em seus processos mentais e, eventualmente, na própria composição da narrativa.

A partir desses fatores, desenvolverei neste e nos próximos capítulos a hipótese de que essa condição insone, tal como descrita, tende a proporcionar dois desdobramentos interessantes. De um lado, a criação de uma espécie de nível paralelo a partir do qual o personagem pode pensar a própria narrativa, funcionando assim como uma metáfora da autoconsciência artística. De outro lado, a exploração de estados psíquicos diversos, o que propicia tanto o aprofundamento psicológico dos personagens em questão quanto as experimentações formais a serem discutidas adiante. Levando em conta esses dois desdobramentos, proponho que a insônia por vezes se revela um fator relevante para pensar alguns dos traços que tornam os textos abordados tão representativos da prosa de ficção na modernidade. Em outras palavras, trata-se de considerar em que medida esse estado de profunda vigília – isto é, extremamente reflexivo e voltado para a interioridade dos personagens – se mostraria altamente propício ao desenvolvimento de algumas das características mais marcantes daquilo que entendemos por romance moderno.

Para tanto, este capítulo está dividido em quatro tópicos, cada um dedicado à discussão da insônia nas obras acima citadas, e ao final terá lugar uma breve conclusão. O primeiro tópico, tendo por base o romance *Em busca do tempo perdido*, tratará da autoconsciência no romance; o

segundo, abordando o *Livro do desassossego*, pensará o problema do "sujeito vazio", isto é, a diluição de uma noção de personalidade nitidamente delimitada; o terceiro, acerca de "Funes, o memorioso", abordará o problema da discrepância entre os tempos cronológico e psicológico; por fim, serão tecidas algumas considerações sobre os movimentos da consciência, sobretudo no que tange a técnica do fluxo de consciência e a desestabilização do enredo, na novela "Buriti". ¹⁸

2.1. Marcel ou Sherazade: em busca de mil e uma noites para escrever

Decerto, o sono e a insônia ocupam um lugar de relevo nas reflexões de Marcel, narrador e protagonista de *Em busca do tempo perdido*, como o provam as discussões acerca da natureza de tais estados presentes em todos os volumes do romance. Seja na angústia do personagem ainda criança à espera do beijo materno para poder dormir; sejam nos diversos momentos em que, sozinho na penumbra dos quartos por que passa ao longo da vida, divaga sobre as diferenças entre o dormir e o despertar, com eventuais e às vezes explícitas alusões às ideias de Henri Bergson acerca do sono e dos sonhos; seja nas insônias sofridas por inúmeros personagens – sobretudo quando apaixonados, como é o caso de Swann para com Odette ou Charlus para com Morel; ou quando doentes, como Bergotte em seus últimos dias –; seja na passageira tranquilidade experimentada por Marcel ao assistir ao profundo sono de Albertine, provavelmente os únicos momentos em que a sente tão cativa quanto possível; todos estes e muitos outros episódios poderiam exemplificar a presença constante do sono ou de sua ausência no desenrolar da trama. ¹⁹ O que aqui proponho, entretanto, não é abordá-los todos, mas pensar

_

Apesar de não serem traçadas correspondências diretas, esses quatro tópicos tratam, de modo geral, do que Malcolm Bradbury definiu como as "quatro grandes preocupações" do romance modernista: "com as complexidades de sua própria forma, com a representação de estados íntimos de consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da arte narrativa diante da determinação de um oneroso enredo." (BRADBURY, 1989, p. 321).

¹⁹ O próprio autor, ademais, foi durante toda a vida atormentado por fortes períodos de insônia. Observações interessantes e compilações de textos sobre o assunto podem ser encontrados em *Bedlan*: an anthology of sleepless nights [*Bedlan*: uma antologia das noites sem sono], organizado por Jane Messer (1996); *Acquainted with the night* [*Familiarizado com a noite*], de Christopher Dewdney (2004); e *Èloge de l'insomnie* [*Elogio da insônia*], organizado por Michèle Manceaux (1985).

de que maneira a insônia do narrador aparece como um fator relevante à composição da narrativa, e mais ainda, à sua autoconsciência.

Tomemos, inicialmente, as célebres considerações de Marcel sobre a criação artística quando, em *Le temps retrouvé* [*O tempo redescoberto*], encontra-se solitário da biblioteca dos Guermantes: "A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, por consequência a única vida plenamente vivida, é a literatura. Essa vida que, de certa maneira, reside a cada instante em todos os homens tanto quanto no artista. Mas eles não a veem, porque não procuram esclarecê-la." (PROUST, 2007b, p. 202).

É nessa distinção entre os homens comuns e o artista que se articula o trabalho deste último, que é, segundo Marcel, o de "procurar perceber sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras algo de diferente." (*Idem*). O ponto que aqui que se coloca é que esse "algo de diferente" não poderia engendrar uma efetiva obra de arte caso o artista insistisse não apenas em dedicar seus dias à vida em sociedade, mas em pautar sua obra pela linguagem que rege as conversações nos salões mundanos. Afinal, "os verdadeiros livros devem ser os filhos não do dia claro e da conversação, mas da obscuridade e do silêncio." (*Ibid.*, p. 204), e é por isso que encontramos na verdadeira obra literária "a doçura de um mistério que não é senão o vestígio da penumbra que precisamos atravessar, a indicação, marcada com exatidão como que por um altímetro, da profundidade de uma obra." (*Ibid.*, p. 204).

Através destas e de outras passagens, podemos perceber que as ideias centrais à concepção proustiana da criação artística, extensamente desenvolvidas no ensaio *Contre Saint-Beuve*²⁴ e em certa medida relacionadas ao vocabulário "da solidão e do silêncio"²⁵, encontram em *Em busca do tempo perdido* um vínculo ainda mais forte com o motivo da noite. Pois são

_

No original, « La vraie vie, la vie enfin découverte é éclaircie, le seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie que, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir.»

No original, « chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent. »

²² No original, « les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. »

No original, « la douceur d'un mystère que n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une oeuvre. » Tradução minha.

²⁴ "Esse método [de Saint-Beuve] que desprezava aquilo que uma convivência um tanto profunda com nós mesmos pode ensinar : que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios. Aquele eu, se desejamos tentar compreendê-lo, está no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós é que podemos atingi-lo." (PROUST, 1988, p. 52) Tradução de Haroldo Ramanzini.

estas as condições primeiras colocadas por Marcel para que seu romance possa ser escrito. É privado do convívio social, bem como das distrações diurnas, é alheio ao ruído dos vendedores ambulantes que tanto despertavam os desejos de Albertine em *La prisonière* [*A prisioneira*], é enfim apartado de sua própria vida que o narrador pode observá-la, avaliá-la, comentá-la, que pode então encontrar "este universo desconhecido [que] era extraído do silêncio e da noite." (PROUST, 2006, p. 238):

Não é de baixo, no tumulto da rua e na balbúrdia das casas vizinhas, é quando se está afastado que, das encostas de uma colina próxima, a uma distância de onde toda a cidade desapareceu ou forma ao nível do solo apenas uma aglomeração confusa, que se pode, no recolhimento da solidão e da noite, avaliar, única, persistente e límpida, a altura de uma catedral. (PROUST, 2007a, p. 76).

A imagem da catedral, à qual Marcel chega a comparar sua obra, semelhante também aos homens que, observados ao longo de tantos anos, tornam-se algo próximo a "seres monstruosos, como se ocupassem uma área tão considerável, (...) como gigantes imersos nos anos." (PROUST, 2007b, p. 353), essa catedral só pode ser, como a vida de Marcel, avaliada durante a solidão da noite. Significativamente, a imagem da catedral remete também à igreja de Balbec que Marcel tanto desejara conhecer quando criança, evocada por Swann ainda em Combray. E é interessante notar que o próprio Swann tenha ressaltado na catedral de Balbec uma certa tonalidade "persa" (PROUST, 2007a, p. 83). Pois é nos seguintes termos que Marcel descreve seu processo de criação literária:

Durante o dia, quando muito, eu poderia tentar dormir. Se trabalhasse, seria somente à noite. Mas me faltariam muitas noites, talvez mil. E eu viveria com a ansiedade de não saber se o Mestre do meu destino, menos indulgente que o sultão Shariar, quando pela manhã eu interrompesse minha narrativa, consentiria em adiar minha sentença de morte e me permitiria retomar o relato na próxima noite. ²⁹ (PROUST, 2007b, p. 348).

²⁵ "Não esquecer: os livros são filhos da solidão, e as crianças do silêncio." (PROUST, 1988, p. 145).

²⁶ No original, « cet univers inconnu [qui] était tiré du silence et de la nuit. »

No original, « ce n'est pas d'en bas, dans le tumulte de la rue et la cohue des maisons avoisinantes, c'est quand on s'est éloigné que des pentes d'un coteau voisin, à une distance où toute la ville a disparu ou ne forme plus au ras de terre qu'un amas confus, qu'on peut, dans le recueillement de la solitude et du soir, évaluer, unique, persistante et pure, la hauteur d'une cathédrale. »

²⁸ No original, « êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, (...) comme des géants plongés dans les années à des époques »

²⁹ No original, « le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma

Nessa passagem fundamental à proposta deste trabalho, notemos que não apenas se explicita a intrínseca correlação entre a criação literária e a vigília noturna, mas uma relação ainda mais curiosa é tecida: a vinculação já tanto estudada entre *Em busca do tempo perdido* e *As mil e uma noites*. Afinal, se não é a primeira vez que Marcel se compara a Sherazade (como já se comparara ao califa Haroun Al Raschid, por exemplo), em poucos momentos se tornam tão claras as semelhanças entre os dois narradores que, à noite e para escapar da morte³⁰, dedicam-se à narração de seus relatos.

Com efeito, *As mil e uma noites* são frequentemente descritas como um dos modelos do romance proustiano, ao lado das *Memórias* de Saint-Simon. Desenvolvendo tal hipótese em *Proust et ses modèles:* les *Mille et une nuits* et les *Mémoires* de Saint-Simon [*Proust e seus modelos*: as *Mil e uma noites* e as *Memórias* de Saint-Simon], Dominique Jullien sustenta que as três obras "são livros noturnos³¹ (...) [e que] a insistência sobre o nascimento noturno da obra enriquece a realidade biográfica proustiana de uma justificação estética que faz da noite não apenas o meio favorável ao recolhimento, mas o símbolo da descida a si." (JULLIEN, 1989, p. 13-14).

Neste ponto, contudo, faz-se necessário abrir um parêntese para notar que, como já fora sugerido no primeiro parágrafo deste tópico, a noite em *Em busca do tempo perdido* não é necessariamente criativa ou propícia à criação artística. Pois esse artista que lucidamente trabalha madrugada afora não é o mesmo a que alude Marcel na abertura d'*O caminho de Swann*, por exemplo, ao colocar que

quando eu acordava no meio na noite, como ignorasse onde me encontrava, não sabia mesmo num primeiro momento quem eu era; possuía apenas, na sua simplicidade primeira, o sentimento da existência que poderia fremir ao fundo de um animal; eu estava mais desnudado que o homem das cavernas. ³² (PROUST, 2008, p. 5).

destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. »

O livro vencerá o poder mortal do tempo." (JULLIEN, 1989, p. 15).

³¹ Como aliás o próprio Proust evidenciara na n'*O tempo redescoberto*, ao remarcar que os dois livros foram "escritos também durante a noite." (PROUST, 2007b, p. 348). No original, "écrits eux aussi la nuit".

No original, « quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je na savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment d'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus denué que l'homme des cavernes. »

Assim, da mesma forma que a lembrança de si vai aos poucos retirando Marcel do esquecimento do sono, da mesma forma os instantes em que Marcel ingere a madeleine o lançam à "vida enfim descoberta e esclarecida". É isto o que sustenta Jean Rousset no ensaio "Proust. À la recherche du temps perdu" ["Proust. Em busca do tempo perdido"]. Examinemos um pouco mais detidamente a questão.

Segundo Rousset, as páginas de abertura do romance, ao tratarem desse estado de semidespertar, introduzem em toda a Combray I um estado de descontinuidade, uma amnésia próxima ao sono profundo, visto que "aquele que dorme perdeu seu eu; [e] à sua volta redemoinham não apenas o tempo e os lugares, representados pelos múltiplos quartos, mas todos os seus eus sucessivos e fora de órbita." (ROUSSET, 1967, p. 141). Trata-se da experiência do "dormidor desperto", expressão que alude, inclusive, a um dos contos d'As mil e uma noites. Já em Combray II, situada após a cena da madeleine – após, portanto, a recuperação da chamada memória involuntária, por tanto tempo adormecida no narrador -, Marcel enfim reencontra seu centro e o passado surge de sua xícara de chá nítido como um gênio saído de uma lâmpada. Essas "duas experiências do tempo" (Ibid., p. 142), como as define Rousset, se repetirão ao longo de todo o romance, a primeira concentrada na vida social de Marcel, a segunda revelada em momentos como a cena da madeleine, a percepção do desnível no calçamento do pátio dos Guermantes etc. No primeiro caso, o "tempo vivido e (...) os eus descontínuos"; no segundo, o "atemporal', onde o eu recupera a posse de sua unidade e de sua permanência." (ROUSSET, 1967, p. 142). Pela "descida a si" de que fala Jullien, portanto, não devemos entender exatamente o deixar-se levar pelo "fio das horas" (PROUST, 2008, p. 5), ou tampouco a noite da morte³³, mas essa noite plena de "excitação intelectual" (PROUST, 2007b, p. 341), essa noite em que se revela afinal a verdadeira vida – que é a literatura.

Assim, sendo a noite criativa uma espécie de nível primeiro na narrativa a partir do qual tem lugar o ato de narrar, chegamos a algo próximo ao que Jullien denominou o "encaixamento de contos e de histórias (...) (ramificação interna seguida de fechamentos progressivos até o retorno à contadora persa do início)" (*Ibid.*, p. 17). Trata-se de algo próximo ao "encaixamento" de que fala Todorov (1971) a respeito da estrutura dos contos árabes, mas com uma diferença

significativa em relação à narrativa proustiana: enquanto Sherazade narra histórias que nada dizem respeito a si mesma, ao sultão ou a qualquer aspecto desse primeiro nível da narrativa, o narrador Marcel, por sua vez, isola-se para escrever algo que, não sendo exatamente sua própria vida, ainda assim nutre-se fortemente dos fatos que a compõem³⁴. Como colocam Bradbury e Fletcher, para introduzir suas considerações sobre a importância de Proust ao romance modernista, "o processo de elaboração torna-se não só elemento integrante da lógica significativa da história: ele se torna, na verdade, a própria história." (BRADBURY & FLETCHER, 1989, p. 328).

Ora, este "romance cônscio de si" (*Ibid.*, p. 324) é, segundo os mesmos autores, uma das mais básicas características do gênero na modernidade. É este traço o responsável, por exemplo, pela quebra da distância estética de que fala Adorno em seu ensaio "Posição do narrador no romance contemporâneo", de modo que, "quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece", a distância entre o narrador e a narrativa "varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas." (ADORNO, 2008, p. 61). Sem dúvida, o que cabe aqui assinalar é que, no caso de *Em busca do tempo perdido* – assim como em inúmeras outras obras, dentre as quais os romances de Graciliano Ramos *S. Bernardo* e *Angústia*, de que tratarei no próximo capítulo –, a visita do leitor à "casa de máquinas" do romance se dá nesta espécie de nível paralelo composto das horas insones de seu narrador, com toda a maquinaria que lhe é característica: a penumbra ou a escuridão, o silêncio, a solidão, a imobilidade, a ausência de estímulos externos, a extrema introspecção. É, finalmente, essa suspensão do narrador da ordem dos acontecimentos o que lhe permite suspender-se também do tempo vivido para, através da escrita, recuperá-lo.

Nesse sentido, poderíamos indagar se a insônia de Marcel não funcionaria, em seu caso e no de outros personagens, como uma metáfora da autoconsciência artística. Isto é, a insônia pode ser pensada como um *recordar-se* da narrativa sobre si mesma, à maneira do que veremos nas seções dedicadas a Borges e Guimarães Rosa. Decerto, essa autoconsciência pode ser expressada

^{33 &}quot;Mas então vem a noite que não pode ser figurada, e sobre a qual o dia não mais se levantará." No original, « Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relèvera pas. » (PROUST, 2007b, 340)

através de inúmeras outras imagens – das quais a própria "casa de máquinas" proposta por Adorno é um exemplo –, o que leva à constatação de que a relação entre insônia e autoconsciência artística é antes de ordem metafórica do que metonímica. Ainda assim, no caso de Proust e no da maior parte dos autores aqui abordados, a insônia dos personagens se aproxima, nas palavras de Michèle Manceaux, dessa "'segunda visão' que é talvez a primeira." (MANCEAUX, 1985, p. 21).

2.2. Bernardo Soares e as indigestões da alma

Discorrendo sobre a figura do *flâneur* na sua "Paris do Segundo Império", Walter Benjamin detém-se, em determinado momento, no conto "O homem da multidão", no qual Edgar Allan Poe apresenta um *flâneur* diferente da clássica imagem de Baudelaire pelas ruas de Paris. "Para Poe", diz Benjamin, "o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão." (BENJAMIN, 1989, p. 45). O "homem da multidão" é, nesse caso, aquele que "não se permite ser lido" (POE, 1996, p. 202) justamente porque, diluído na grande massa de transeuntes presente nas ruas a qualquer hora do dia ou da noite, não há nele uma personalidade própria passível de ser identificada. Com efeito, não seria difícil, mesmo na Londres em que se passa o conto, permanecer noite e dia vagando pelas hordas de uma cidade em que, como a Paris descrita por Benjamin, "as lojas nas ruas principais não fechavam antes das dez da noite. Era a grande época do noctambulismo." (BENJAMIN, 1989, p. 47).

Decerto, a Lisboa do início do século XX vivia situação bem mais provinciana e menos vibrante que Paris ou Londres. Ainda assim, ao menos durante o dia, suas ruas são agitadas o suficiente para que Bernardo Soares possa afirmar: "Se de dia ellas [as ruas] são cheias de um bulício que não quere dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quere dizer

³⁵ No original, "does not permit itself to be read."

³⁴ Na terminologia de Gérard Genette (1972), *As mil e uma noites* seriam um exemplo de "narrativa metadiegética", ao passo que *Em busca do tempo perdido* seria o que Genette classifica de "narrativa pseudo-diegética".

nada. Eu de dia sou nullo, e de noite sou eu."³⁶ (PESSOA, 1997, I, p. 70). A passagem a princípio parece clara: durante o dia Bernardo Soares, tal qual o homem da multidão de Poe, desapareceria em meio ao movimento das ruas. Ao cair da noite, porém, a ausência de pessoas à sua volta faria emergir algo como o verdadeiro Bernardo Soares, em sua personalidade individual e singular – e aqui sua insônia se distinguiria fundamentalmente da do "homem das multidões", cuja vigília eterna é antes um prolongamento infindável do dia possibilitado pela "grande época do noctambulismo" do que o que Jullien define, a respeito de Proust, como uma "descida a si". A questão, contudo, é menos simples, e traz problemas instigantes – a começar pelo fato de o próprio Soares não ser nem um indivíduo, nem exatamente um heterônimo de Fernando Pessoa. Trata-se, antes, de um "semi-heterônimo" ou uma "personalidade literária" (*Ibid.*, p. XLVI), para citar alguns dos termos usados por Pessoa para definir Soares.

Antes de entrar nas implicações da heteronímia pessoana, entretanto, analisemos mais detidamente o que quer que se possa entender por um "indivíduo" Bernardo Soares. Ao título do *Livro do desassossego* – suposto diário íntimo de Soares, escrito aos fragmentos³⁷ – segue-se o subtítulo: "composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa." (*Ibid.*, I, p. 1). O caráter ordinário de sua profissão e a alusão a Lisboa, inicialmente, parecem fazer de Soares mais um "homem da multidão". Com efeito, o próprio observa que ninguém lhe presta mais atenção do que seria esperado a um obscuro funcionário. A leitura de suas notas, entretanto, rapidamente deixa claro ao leitor que a situação é outra, pois Soares não possui aquele "contentamento de cada pobre bicho vestido com a consciencia inconsciente da propria alma." (*Ibid.*, I, p. 88). Ao contrário, "a minha alma era a mesma de sempre, entre os lenções como entre gente, dolorosamente consciente do mundo." (*Ibid.*, I, p. 208). Assim, para Soares, toda a gente dorme e sonha durante todo o tempo, e consigo passa-se o mesmo, mas com a diferença de que o ajudante de guarda-livros tem "aquella sensibilidade tenue, mas firme, o sonho longo mas consciente (...) que forma no seu conjunto o meu privilegio de penumbra." (*Ibid.*, I, p. 101).

³⁶ Respeitando o estilo de Bernardo Soares, mantenho, a partir de agora, a ortografia original nas citações do *Livro do desassossego*.

³⁷ Robert Bréchon se refere à obra como "este livro de humor e de inquietude, de exaltação e de dúvida [que] é uma das primeiras obras-primas desta literatura subjetiva tipicamente moderna, nascida do enxerto do diário romântico sobre o ensaio clássico." (BRÉCHON, 1985, p. 93).

Se aqui começamos a entrever, com o "privilegio de penumbra", o tema da noite, não é por acaso: Soares é notoriamente um insone, e sua insônia definida como uma "indigestão na alma." (Ibid., I, p. 140). Com efeito, a importância dessa condição insone à sua autocaracterização se mostra evidente quando, quase numa resposta a Hamlet, afirma: "Não durmo. Entresou." (PESSOA, 1997, I, p. 66)³⁸. Ou então: "Sim, não dormi, mas estou mais certo assim, quando nunca dormi nem durmo. Sou eu verdadeiramente nesta eternidade casual e symbolica do estado de meia-alma em que me illudo." (Ibid., I, 169) Tal "estado de meia-alma" é algo que transcende as meras fronteiras entre o dormir e o estar acordado. É de fato o estabelecimento de uma condição de sonolenta insônia³⁹ aquilo que media todos os contatos de Soares com a realidade exterior, seja em suas atividades, seja na mera percepção do mundo ao seu redor. "Nunca durmo: vivo e sonho, ou, antes, sonho em vida e a dormir, que tambem é vida. Não ha interrupção em minha consciencia: sinto o que me cerca se não durmo ainda, ou se não durmo bem; entro logo a sonhar desde que deveras durmo." (Ibid., II, p. 16). Por um lado, não haveria espaço neste trabalho para rastrear melhor as extensas reverberações filosóficas e mesmo religiosas contidas nessa passagem; por outro, essas considerações são fundamentais à compreensão de uma vida calcada nessa consciência de sonhar.

Sabemos, até agora, que Soares vive, à semelhança do Kafka em suas noites insones, como vimos do Capítulo 1, num "estado de meia-alma", no qual não há distinção clara entre o sono e a vigília, estando os dois ocupados pelos sonhos. Em qualquer dos casos, contudo, a consciência de estar sonhando não desfaz a ilusão do sonho. Afinal, tanto sonhar quanto pensar são ações⁴⁰. E um dos mais básicos lemas de Soares é o de que "ver claro é não agir." (*Ibid.*, II, p. 202). Dessa forma, obrigado à ação durante o dia – na sua profissão, nos deslocamentos pelas ruas lisboetas, nos superficiais contatos com as outras pessoas –, à noite, entretanto, sua necessidade de agir diminui consideravelmente. Nas palavras de Soares,

Ainda no universo shakesperiano, seria interessante compará-la por exemplo, com a de Macbeth ao afirmar, logo após o assassinato do rei, que "Me parece/ Que ouvi uma voz gritar "Não dorme mais!/ Macbeth matou o sono" – o mesmo sono/ Que tece o embaraçado por cuidados,/ Morte diária, banho da labuta,/ Bálsamo bom de mentes machucadas,/ Pra natureza uma segunda via,/ Alimento maior da vida." (SHAKESPEARE, 1995, p. 217). Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora.

³⁹ "Tenho vestigios na consciencia. Pesa em mim o somno sem que a inconsciencia pese..." (*Ibid.*, I, 66)

⁴⁰ "Só no devaneio absoluto, onde nada de activo intervem, onde por fim até a nossa consciencia de nós mesmos se /atola/ n'um lodo – só ahi, nesse morno e humido não-ser, a abdicação da acção competentemente se attinge." (*Ibid.*, II, p. 200).

Só quando vem a noite, de algum modo sinto, não uma alegria, mas um repouso que, por outros repousos serem contentes, se sente contente por analogia dos sentidos. Então o somno passa, a confusão do lusco-fusco mental, que esse somno dera, esbate-se, esclarece-se, quase se illumina. Vem, um momento, a esperança de outras coisas. (*Ibid.*, I, p. 165).

É este então o prenúncio do momento em que "tudo em meu torno é o universo nú, abstracto, feito de negações nocturnas. Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metaphysico do mysterio das coisas." (*Ibid.*, I, p. 103). No entanto, "essa esperança é breve. O que sobrevém é um tedio sem somno nem esperança, o mau dispertar de quem não chegou a dormir. E da janella do meu quarto fito, pobre alma cansada de corpo, muitas estrellas; muitas estrellas; nada, o nada, mas muitas estrellas..." (*Ibid.*, I, p. 165).

Nesses trechos, vemos como as "negações noturnas" criam esse vazio que poderia desembocar numa inação completa. Contudo, um "amolecimento da alma" lhe traz novamente à consciência os pormenores da vida cotidiana e com eles o "tedio sem somno nem esperança" e, consequentemente, a impossibilidade de se atingir uma "competente abdicação da ação novamente se esvai, [visto que] pensar, ainda assim, é agir." (*Ibid.*, I, p. 200). Volta-lhe então "um somno como o que pesa inutilmente /sobre/ o corpo nas grandes insomnias da alma." (*Ibid.*, I, p. 165). Ou, como sustenta Bréchon, "esta consciência, que não altera nem nega o real, é a princípio, fundamentalmente, uma consciência sonhadora. O estado primeiro da consciência de Bernardo Soares é um estado de *distração*, que lhe oculta não somente a realidade exterior mas também a verdade interior." (BRÉCHON, 1985, p. 96).

Esta "insônia da alma" – ou a "molestia de etiologia metaphysica" (PESSOA, 1997, II, p. 92) – é precisamente este estado constante no qual Soares, ainda que preso ao sonho e à ilusão, pode ao mesmo tempo entrever não apenas a completa inação que é seu ideal, mas a "noite [que] é um peso immenso por traz do afogar-me com o cobertor mudo do que sonho." (*Ibid.*, I, p. 140). E é importante ressaltar, neste ponto, que aquilo que está por trás desta espécie de "véu de Maia" a envolver Soares em seus sonhos seja definido como a noite por trás de um cobertor. Com efeito, essa fronteira é eventualmente quase cruzada: "mesmo eu, o que sonha tanto, tenho intervallos em que o sonho me foge. Então as cousas aparecem-me nitidas. Esvae-se a nevoa de que me cerco." (*Ibid.*, II, p. 83). Tal evento, entretanto, é raro e fugidio, não chegando a se estabelecer plenamente, uma vez que, se a "insônia da alma" lhe dá a consciência da própria

inconsciência, há sempre "a horrorosa histeria dos comboios, dos automóveis, dos navios [que] não (...) deixa dormir nem acordar" "aos que pensam e sentem, aos que estão dispertos." (*Ibid.*, II, p. 131).

A insônia de Bernardo Soares se define assim como essa sonolência sem sono, esse "estado de meia-alma" que, sobretudo ao longo da vigília noturna – quando o termo cabe conotativa e denotativamente –, lhe dá a dimensão de si mesmo e de seus sonhos, mas lhe nega o acesso à "noite por trás do cobertor". A insônia de Bernardo Soares, como vimos, é algo próximo a um "ser incompletamente": "Não durmo. Entresou." (*Ibid.*, I, p. 66). Mas o que significaria, em última instância, "entreser"? Certamente, inúmeras vias interpretativas aqui se apresentam, e uma das mais interessantes, a meu ver, é a da heteronímia⁴¹.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro datada de 1935 – o ano de sua morte –, Pessoa afirma sobre Soares: "é um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade." (PESSOA, 1997, p. XLVI-XLVII). De fato, a despeito das semelhanças biográficas entre ambos, muito mais evidentes do que as existentes entre o poeta e qualquer de seus heterônimos, Soares, não sendo idêntico ao ortônimo Pessoa, não chega a possuir uma personalidade marcada como a de um Alberto Caeiro, um Ricardo Reis ou um Álvaro de Campos. Não possui, porém, a consciência de existirem estes outros heterônimos – o que já é também uma mutilação, e o que justifica seu status de "semi-heterônimo" em relação ao ortônimo Pessoa.

O problema ganha novos contornos, porém, se considerarmos que Soares, não tendo consciência de Caeiro, Reis e Campos, entre tantos outros, ainda assim os possui a todos. Pois, como defende Eduardo Lourenço: "o *Livro* [do desassossego] comporta todos os textos de Fernando Pessoa, todas as suas mais características tonalidades desde o ultra-simbolismo sonambúlico dos jovens até ao simbolismo (ultra, também ou menos ultra) de fim de percurso e

figuras que ele próprio criou." (Ibid., p. 82).

⁴¹ Assim explica Pessoa os heterônimos e sua gênese: "Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas." (PESSOA, 1976, p. 92). "A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de

vida." (LOURENÇO, 1985, p. 356). Esse curioso traço, inexistente nos outros heterônimos ⁴², conduziria ao que Lourenço classifica de um suicídio da mitologia heteronímica, uma vez que no *Livro do desassossego* os heterônimos "se articulam entre si e os outros textos não-heteronímicos sem solução de continuidade, revelando-nos assim, não o caráter fabricado dos textos heteronímicos, mas tão só o caráter *lúdico* da sua autonomização, tanto como a sua função *oculante*." (*Ibid.*, p. 361).

A hipótese que aqui coloco, então, é a de que Soares, ao assimilar traços dos outros heterônimos sem entretanto ter consciência de tal processo ou mesmo da existência desses outros, deixa transparecer o caráter propriamente ficcional de sua existência – ou o caráter *lúdico*, nos termos de Lourenço. A insônia de Bernardo Soares constitui então esse "entreser", que é ser um "semi-heterônimo", que é ter uma "indigestão na alma", que é em última instância a semi-consciência de haver algo para além da sua existência que, entretanto, não pode ser captado. Sendo este "algo além" a presença de todos os heterônimos no *Livro*, é isto também a constatação de que Soares, transpassado por tantos outros discursos, não possui uma personalidade delineável em relação aos outros heterônimos. Soares é uma "meia-alma", um vácuo, quase um "homem da multidão", se por multidão entendermos as dezenas de heterônimos criados por Pessoa ao longo da vida. Ser um semi-heterônimo, nesse caso, é ser simultaneamente um heterônimo e um personagem de ficção – e essa posição dúbia é fortemente sugerida pela "insônia da alma" vivida por Soares.

Tal condição de sua ficcionalidade, para concluir, está essencialmente calcada no que Leyla Perrone-Moisés chama de um "sujeito vazio", na obra *Fernando Pessoa*: aquém do eu, além do outro. Nas palavras da autora, "o que é original em Pessoa, e radicalmente moderno, é a experiência de certo "sujeito vazio", que não se beneficia mais do conforto logocêntrico, nem se ilude mais com a falsa "unidade profunda" da pessoa psicológica."⁴³ (PERRONE-MOISÉS,

⁴² É verdade que os heterônimos pessoanos não raramente declaram conhecer as obras uns dos outros, e não raramente as comentam. Mas o caso de Soares é diferente porque, não as conhecendo, ele assimila traços de cada um

⁴³ Visto que este estudo de Perrone-Moisés é ligeiramente anterior à primeira edição do *Livro do desassossego*, não é de se estranhar que Bernardo Soares dele esteja ausente. Na edição brasileira de 1986, contudo, organizada pela mesma autora, esta, no prefácio à obra, comenta também que Soares carrega "aquele que é, a meu ver, o tema maior da obra pessoana: a experiência da inexistência de um eu profundo, a vertigem do sujeito reconhecendo-se como brecha incolmatável, o reconhecimento do logro de qualquer 'personalidade'." (PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 21).

1982). A meu ver, o *Livro do desassossego* afirma e expande a ideia do "sujeito vazio", ao trazer à tona um personagem que, ao contrário dos próprios termos em que Pessoa define a heteronímia, não possui uma personalidade marcada e distinta de seu criador. É isto o que confere a Soares um caráter, mais do que heteronímico, ficcional, e é também o que faz com que o *Livro* conste neste trabalho – não como um romance, gênero no qual dificilmente poderia ser encaixado, mas como *prosa de ficção*. Que o ficcional em Pessoa seja precisamente aquela obra que mais se aproxima do estilo e da biografia dele mesmo, bem, eis mais uma das geniais ironias pessoanas. Explicada, inclusive, pelo próprio, numa justificativa ao fato de os heterônimos escreverem predominantemente em verso: "em prosa é mais difícil de se outrar." (PESSOA, 1976, p. 86).

2.3. Irineo Funes: a memória como estância

Os pontos de contato entre Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges já foram assinalados por estudiosos como Emir Rodríguez Monegal⁴⁴ (1985), seja pelo viés da forte presença da cultura britânica em suas vidas, seja pela problematização da noção de autoria empreendida por ambos. Curioso seria também notar uma relativa afinidade entre Bernardo Soares e Irineo Funes, o protagonista do conto "Funes el memorioso" ["Funes, o memorioso"], publicado em *Ficciones* [*Ficções*]. Vejamos uma declaração como a de Bernardo Soares acerca de "qualquer coisa": "consideral-a cada vez de um modo differente é renoval-a, multiplical-a por si mesma. É porisso que o espirito contemplativo que nunca sahiu da sua aldeia tem contudo á sua ordem o universo inteiro." (PESSOA, 1997, II, p. 165).

Se fosse esta afirmação originalmente composta em espanhol, seria ela facilmente atribuída a Funes, visto que o narrador do conto de Borges declara acerca deste e de seu "vertiginoso mundo" que "este [Funes], não nos esqueçamos, era quase incapaz de ideias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cachorro* abarcava tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-lhe que o cachorro das

⁴⁴ No ensaio "Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa".

três e quatorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome do cachorro das três e quinze (visto de frente)."⁴⁵ (BORGES, 2007, p. 589). E não deixa de ser instigante o fato de que tal forma de perceber o mundo seja, à maneira do que se dá com Soares, descrita como insone. Mas, antes de analisar melhor a questão, voltemos um pouco não apenas às causas para que uma tão assombrosa percepção do mundo se desenvolvesse em Funes, mas às diferenças entre o tempo e o espaço de "Funes, o memorioso" em relação às obras de Proust e Pessoa.

O primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* foi publicado em 1914; o último, em 1923. O *Livro do desassossego* só seria editado em 1982, mas os fragmentos atribuídos a Bernardo Soares vão de 1914 a 1935. A situação do conto de Borges é um tanto distinta: o volume intitulado *Ficções* só sairia em 1944 – após, portanto, o fim da censura a *Ulisses*, a publicação em livro de *Finnegans Wake* e quando as obras do chamado *Alto Modernismo* ou *High Modernism* já eram comumente vistas com reserva. A questão geográfica, da mesma forma, deve ser levada em conta: ao mesmo tempo que Borges, marcado por uma formação cosmopolita e multicultural, participou do ultraísmo em Madrid, se alfabetizou em inglês e escreveu sobre Joyce já em 1925, é certo que a cultura argentina tradicional e a literatura gauchesca possuem um peso considerável em sua obra – inclusive no caso de um conto que, como "Funes, o memorioso", se passa numa remota estância no Uruguai. Portanto, mesmo com todas as diferenças existentes entre os primeiros modernistas europeus, é necessário – como também será o caso de Guimarães Rosa, mais adiante –, considerar as questões por eles colocadas já num segundo momento e num espaço bastante distinto, o que significa pensar de que maneira Borges retrabalha tais problemas nessas novas condições.

Ambientado na década de 1880, numa estância dos pampas uruguaios, o conto nada parece trazer da cronométrica rigidez da vida nas grandes metrópoles. Com efeito, nada mais estranho à cidadezinha de Fray Bentos do que as implacáveis badaladas do Big Ben a pontuarem um romance como *Mrs. Dalloway*. No entanto, Funes – um rapaz de bombacha, alpergatas e rosto duro, como convém a um típico gaucho –, ao contrário de Clarissa e de tantas outras personagens de Virginia Woolf, era "célebre por algumas peculiaridades como (...) a de saber

4

⁴⁵ No original, "Éste, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcaba tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)."

sempre a hora, como um relógio."⁴⁶ (*Ibid.*, p. 584). A própria circunstância em que o narrador conhece Funes – este passava por um caminho mais alto, acima de uma espécie de muro de tijolo, de modo que parecia andar por uma parede – dá a este último ares de relógio.

O contraste entre o bucolismo das estâncias e o "cronométrico Funes" (*Ibid.*, p. 584) certamente não é casual. Tampouco o seria o destino do rapaz, pouco após esta primeira visita do narrador: vítima de um acidente que o deixara paralítico, Funes ficara também inexplicavelmente dono de uma memória infalível e de uma aguçadíssima capacidade de perceptiva. Com uma rápida olhada, era capaz de perceber "todos os brotos e cachos e frutas que há em uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do 30 de abril de 1882." (*Ibid.*, p. 587). Ao contrário do Marcel que, na recepção na casa dos Guermantes ao fim d'*O tempo redescoberto*, surpreende-se com o envelhecimento geral de todos sem que, ao longo dos anos, se desse conta de que seus companheiros e ele mesmo estavam sujeitos à ação do tempo, "Funes discernia continuamente os tranquilos avanços da corrupção, das cáries, do cansaço. Notava os progressos da morte, da umidade." (*Ibid.*, p. 589).

Não menos significativa — e agora voltando à proposta central deste trabalho — é a situação em que o narrador acha este Funes já memorioso ao visitá-lo em sua casa. Pois, ao chegar nela, a mãe do rapaz "me disse que Ireneo estava no cômodo dos fundos e que não estranhasse encontrá-lo às escuras, porque Ireneo sabia passar as horas mortas sem acender a vela." (*Ibid.*, p. 586). Com efeito, ao chegar, o narrador percebe-se numa total ausência de luz. Provavelmente a escuridão e o isolamento do personagem já soarão ao leitor familiares: são estes, afinal, alguns dos traços mais característicos das cenas de insônia que vimos analisando. De um lado, são um recurso bastante útil ao próprio formato do conto: estando os dois personagens — o narrador e Funes — a sós no escuro, sem enxergarem sequer um ao outro, cria-se todo um ambiente favorável à concentração total da narrativa na experiência de Funes.

Por outro lado, tais fatores antecipam o que já seria esperado de um caso como este: de fato, Funes não só se declara insone, mas sua insônia está intrinsecamente atrelada à sua nova

⁴⁶ No original, "mentado por algunas rarezas como (...) la de saber siempre la hora, como un reloj."

⁴⁷ No original, "todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882."

⁴⁸ No original, "Funes discernía los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad."

maneira de perceber a realidade à sua volta. Nas palavras do narrador, "era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo." (*Ibid.*, p. 589). E não nos esqueçamos que o próprio Borges afirmara, em entrevista a L.S. Dembo, que "Funes, o memorioso" é "uma metáfora da falta de sono", visto que o autor sofria grandemente de insônia:

A terrível lucidez da insônia. E há uma palavra comum no espanhol argentino para "despertar": *recordarse*, lembrar-se de si. Quando você está dormindo, não pode lembrar-se de si – de fato, você não é ninguém, embora possa ser qualquer um em sonhos. Então de repente você desperta e "lembra-se de si"; e diz, "sou tal pessoa; estou em tal lugar, estou vivendo em tal ano." Mas *recordarse* é usado comumente e não creio que alguém tenha solucionado suas implicações. (BORGES, 1970, p. 319).

Nesta instigante passagem, Borges estabelece, através de "Funes, o memorioso", uma fundamental relação entre a memória e a vigília: de maneira próxima a Proust e Pessoa, coloca que dormir é distrair-se do mundo e esquecer-se de si. Mesmo quando acordados, aqueles que não prestam atenção ao mundo e não refletem sobre si mesmos estão de certa forma dormindo. Pois, antes do acidente, Funes "dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo." [BORGES, 2007, p. 587].

Indaguemos de que forma esses dados podem ajudar a examinar o clássico conflito entre os tempos cronológico e psicológico, tão explorado pela prosa moderna. Em seu *Modernist Fiction* [Ficção modernista], Randall Stevenson observa nos autores modernistas "um amplo incômodo com a subordinação ao tempo", e atenta para as ansiedades "especificamente acerca de relógios e mecanismos, [que] aparecem com surpreendente frequência na escrita modernista." (STEVENSON, 1992, p. 84). Seria relevante aqui lembrar o primeiro Funes, anterior ao acidente, que, tal qual um relógio, media as horas e guardava mecanicamente os nomes das pessoas. E mais interessante se torna a questão se, ainda no texto de Stevenson, lermos que "a memória se torna para a narrativa modernista um dispositivo central e estruturante para a criação de um 'tempo da mente' que, através da aleatoriedade da recordação afasta-se da 'sucessão mecânica' e do controle do relógio." (*Ibid.*, p. 93). Seria ocioso entretanto insistir na importância

⁴⁹ No original, "me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela."

⁵⁰ No original, "Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo."

⁵¹ No original, "diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo."

da memória ao conto em questão, e na sua fundamental oposição à mecanicidade e ao esquecimento das singularidades determinado pelo tempo cronológico.

O que proponho, nesse caso, é que o conto de Borges pode ser lido como uma espécie de releitura paródica dessa oposição entre o chamado "tempo da mente" e o "tempo ditado pelo relógio", largamente abordada pela ficção modernista das décadas de 1910 a 1930. Tal qual os personagens desse período, que não veriam mais a vida como "uma série de lâmpadas de carruagem simetricamente dispostas" mas sim como "um halo luminoso, um invólucro semitransparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim" (WOOLF, 2007, p. 75), Funes contempla com especial talento os inumeráveis átomos "enquanto caem, enquanto se acomodam à vidinha de segunda ou terça-feira." (*Idem*). Efetivamente, quase poderia constar seu nome no clássico ensaio de Virginia Woolf, "Ficção moderna". E se digo que isto *quase* poderia ocorrer, digo-o porque Funes não é um dos personagens aos quais Woolf se dirige, mas uma releitura deles – e em certa medida bem irônica.

Em primeiro lugar, Funes tem consciência de sua memória, de modo que se recorda de cada uma das vezes em que se lembrou de algo. Trata-se de uma situação certamente não prevista por Woolf em "Ficção moderna" e poucas vezes utilizada na prosa de ficção da época. Afinal, pode-se dizer que *Ulisses*, por exemplo, contém ou pretende conter os pensamentos de Leopold Bloom, mas isto não significa que o próprio Bloom vá se lembrar, no dia seguinte ao do livro, de tudo o pensou naquele 16 de junho de 1904. Dessa forma, Funes, ao lembrar-se de seus pensamentos, aproxima-se não do personagem modernista ideal, mas da própria narrativa modernista ideal. Em segundo lugar, sua condição de imobilidade e sua atitude essencialmente contemplativa beiram a caricatura daqueles personagens em cujo pensamento o foco é tão intenso, que pouco espaço resta às suas ações. É como se Borges retrabalhasse essas questões tão presentes na ficção modernista do início do século XX, como se lhe tirasse esses temas centrais para realocá-los e repensá-los numa distante estância uruguaia — e o narrador faz questão de ressaltar o quão remota é ela — e ainda no século XIX, muitas e muitas décadas antes do momento em que o narrador escreve seu suposto depoimento sobre Funes. A distância espácio-temporal só realça a problematização das questões abordadas por Borges: se por um viés as

desvincula dos grandes centros⁵², por outro exagera-as e as distorce, criando uma paródia que é também já um elemento independente do elemento parodiado. De fato, mesmo não sendo essa dimensão paródica necessária à leitura, não deixa de ser cômico que, após a tão minuciosa exploração da consciência humana empreendida pelos modernistas, Funes, acometido de uma exagerada capacidade de perceber o mundo, tenha morrido de congestão pulmonar – isto é, de excesso de ar, de informações, de vida.

Da mesma forma, é importante assinalar que, no cerne dessa sua postura receptiva a todos os estímulos, está a sua insônia, signo da impossibilidade de distrair-se. E mais ainda: sendo essa sua postura receptiva realimentável por suas próprias memórias – afinal, ele se lembra de cada lembrança –, sua insônia aparece novamente como componente fundamental ao isolamento exigido por esse processo de lembrar-se da lembrança. Sendo ele tão sensível a qualquer imagem ou qualquer ruído, não é de se espantar que desejasse e buscasse a escuridão total – como o encontra o narrador no início do conto, e como, segundo sua mãe, passava longas horas – sendo este o único estado no qual se poderia manifestar o que Déborah Danowski, como veremos no próximo tópico, classificou de a "insônia dos espíritos".

2.4. Chefe Zequiel: o insone das almas do Brejão-do-Umbigo

No ensaio "Filosofia com literatura: quatro casos de insônia", Déborah Danowski (2006) parte da teoria das mônadas de Leibniz para, através de suas considerações acerca da capacidade perceptiva do ser humano, pensar três casos de insônia em obras literárias – sendo o quarto caso mencionado no título a insônia do próprio Leibniz. Significativamente, Danowski cita um trecho da juventude do filósofo, "Fragmento sobre os sonhos", no qual

Leibniz dizia que acordar é relembrar [recolligere] de si mesmo, e pensar: "Dic cur hic?"; isto é: "me diga: por que você está aqui mesmo? ou "o que você está fazendo aqui?". Acordar é "começar a conectar seu estado presente com o resto de sua vida, ou com você mesmo." Só temos

-

^{52 &}quot;Babilônia, Londres e Nova York perturbaram com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas urgentes avenidas, sentiu o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Irineo, em seu pobre subúrbio sul-americano." (BORGES, 2007, p. 589). No original, "Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Irineo, en su pobre arrabal sudamericano."

certeza de estarmos acordados quando nos lembramos onde estamos, e "por que viemos parar em nossa posição e condição presentes..." (DANOWSKI, 2006, p. 4).

Ora, a grande semelhança com o conto e a passagem da entrevista de Borges anteriormente transcrita levanta alguns pontos de interesse. Inicialmente, por apresentar quase nos mesmos termos a vinculação entre vigília e memória. Em segundo lugar, porque Funes é precisamente um dos insones trabalhados no texto de Danowski. Outro é o Chefe Zequiel, personagem da novela "Buriti", de João Guimarães Rosa.

Habitante da fazenda de Buriti Bom, Zequiel sofre de uma insônia e uma audição terríveis, que lhe obrigam a passar as noites às escuras num moinho, identificando cada um dos sons da mata. Tanto Funes quanto Zequiel possuem uma capacidade totalmente fora do normal de perceber o mundo. E por mais que Funes, ao contrário de Zequiel, passe seus dias fascinado com tal estado, este é nocivo a ambos, tendo em vista tanto o terror de Zequiel quanto a morte de Funes por congestão pulmonar. É que, como sustenta Danowski, "Que a maior parte de nossas percepções permaneça confusa e obscura é providencial. (...) Aliás, a mera proliferação de percepções distintas, diria Leibniz, ainda que não desagradáveis em si mesmas, ser-nos-ia talvez insuportável." (*Ibid.*, p. 3). É este, justamente, o caso de Zequiel: dotado dessa audição noturna exagerada, os ruídos do sertão lhe aparecem de forma aterrorizante. "O chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs..." (GUIMARÃES ROSA, 1993, p. 114).

Entretanto, uma importante diferença se impõe entre o chefe e o rapaz uruguaio: o primeiro possui apenas uma percepção excessiva do exterior, ao passo que o segundo possui, além desta percepção, a memória, a capacidade de *recordarse*, de lembrar-se de si. É isto o que leva Danowski a definir a insônia de Zequiel como uma "insônia das almas" e a de Funes como uma "insônia dos espíritos". "A autoconsciência", diz Danowski, "instaura em nossa vida mental uma dimensão de infinitude inacessível aos outros tipos de almas, e muito diferente daquela que caracterizava a realidade fenomênica em que a matéria se dispõe para nós, motivo da insônia do Chefe Zequiel." (DANOWSKI, 2006, p. 5). Se Zequiel sofria apenas de "um mal causado pela percepção exagerada" (*Ibid.*, p. 3), "no caso das mônadas espirituais, [como é o caso de Funes], caracterizadas pela "personalidade" ou autoconsciência, o sono ou o atordoamento é também um afastamento ou esquecimento de si mesmo. (*Ibid.*, p. 4).

Dito isto, pensemos as implicações da insônia de Zequiel à composição da narrativa de "Buriti". Tal como Borges, Guimarães Rosa escreve décadas após o *boom* de técnicas narrativas como o fluxo de consciência ou o monólogo interior, e após uma significativa desestabilização da ordem dos eventos no enredo: parte integrante do *Corpo de baile*, "Buriti" seria publicado apenas em 1956. Tal como Borges, Guimarães Rosa localiza sua narrativa num espaço bastante diverso de cidades como Paris ou Lisboa: "Buriti", como a maioria absoluta da obra rosiana, é ambientada em pontos remotos do sertão brasileiro, especialmente no estado de Minas Gerais. E tal como o autor argentino, Rosa repensa e expande em seus textos muitas das inovações narrativas que marcaram a prosa de ficção das primeiras décadas do século XX. "Buriti", nesse contexto, é um exemplo excelente de tal processo.

Como já fora dito, Zequiel sofre de uma insônia provocada por uma audição assombrosa. "Escuta até aos fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra. (...) Para ele, a noite é um estudo terrível." (GUIMARÃES ROSA, 1993, p. 99). Vejamos uma amostra da prosa que acompanha as noites do chefe:

A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possança. E õe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutau, em veludo. **Í-éé... Í-éé... Ieu...** Treita do crespo de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a minguável... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, o cru, a renho... Forma bichos que não existem. De usos – as criaturas estão fazendo corujas. Dessoro d'água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho... No que que é, bichos de todos malignos formatos. O uivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu é que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. Que não tenho pai nem mãe, meus menos... É a morma, mingau-de-coisa, com fogo-frio de ideia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente, Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. (GUIMARÃES ROSA, 1993, p. 149-150).

Essa passagem é parte de uma maior, na qual, no mesmo estilo, tem lugar a insônia de Zequiel, e episódios semelhantes irrompem inúmeras vezes na narrativa. Próximo a falas de personagens como o homem-onça de "Meu tio o Iauaretê", tal trecho faz parte da página que o tradutor italiano de Guimarães Rosa, Edoardo Bizzarri, classificou de "diabólica", como expõe Ana Luiza Martins Costa (2005) no artigo "O mundo escutado". Com efeito, as agruras enfrentadas por Bizzarri na tradução das insônias de Zequiel deixa entrever em que medida a prosa destas é contorcida e labiríntica, como se, nas palavras de Costa, "sempre em busca de formas que expressem aquilo que não tem voz nem contornos definidos, a escrita de Rosa

brinca[sse] com a linha tênue e arbitrária que distingue as coisas do mundo. Ela quer captar o que é ambíguo e escorregadio, ignoto ou difícil de ser apreendido." (COSTA, 2005, p. 51).

O mais curioso, contudo, é o modo pelo qual essa linguagem peculiar se relaciona com o todo da narrativa. Dentre a ampla gama de personagens que atravessam o enredo e a fazenda, o foco narrativo, frequentemente em discurso indireto livre, alterna-se entre Miguel e Lalinha. E é importante lembrar que são estes os dois únicos personagens provenientes da cidade e pertencentes a um modo de vida fundamentalmente urbano, sendo portanto digno de nota o fato de a história ser narrada através do ponto de vista dos dois. Assim, a primeira parte acompanha a perspectiva de Miguel, a segunda a de Lala e a terceira volta à de Miguel. A trama em geral permanece em terceira pessoa, ainda que eventualmente se reverta para a primeira, quando o foco está em Miguel. E, com exceção das noites insones de Zequiel, a prosa é em geral bem mais regular, com relativamente poucas "construções diabólicas".

Nas insônias do Chefe, entretanto, tudo muda de figura. Normalmente inseridas nas partes da novela cujo foco narrativo pertence a Miguel – o que não é mero acaso, visto que este se mostra habitualmente bem mais aberto aos discursos e concepções de mundo alheios do que Lala –, nas horas de terror de Zequiel interrompe-se o desenrolar da trama, e a própria sintaxe das frases muda por completo. Tudo parece cessar para dar espaço a uma prosa entrecortada e sombria, com pouca coerência e muita onomatopeia, como se dedicada a transcrever palavra por palavra o que Zequiel pensa e ouve em sua agonia. É como se o próprio Brejão-do-Umbigo, a região pantanosa nas imediações da fazenda, como imagem dos recônditos mais inacessíveis do sertão, tomasse à história as paredes da casa-da-fazenda: "O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás, noite, o mundo perdeu suas paredes. Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões." (ROSA, 1993, p. 142). Dessa forma, toda a história passada no interior das paredes da casa cede ante o poder imobilizante e esvaziador do sertão através da abertura ao discurso de Zequiel, "que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima do seu poder de discernir e abarcar." (*Ibid.*, p. 188).

A meu ver, ainda que haja outros personagens insones ao longo da trama, há uma distinção fundamental entre as suas noites em claro e as de Zequiel: enquanto a insônia dos outros habitantes do Buriti Bom fluem perfeitamente na narrativa, integrando-se aos eventos do enredo ou mesmo os engendrando, a insônia do Chefe constitui uma espécie de pausa, de

interrupção, de erupção imprevista de uma outra realidade que, até certo ponto subterrânea e alheia aos acontecimentos, passa fora da visão dos personagens, ainda que tão próxima a eles, ainda que componente essencial do seu modo de entender o mundo.

Mudando assim totalmente de figura, a narração das insônias de Zequiel sugere uma interferência direta do discurso e dos pensamentos do Chefe, bem como dos ruídos por ele escutados. É como se o leitor, nesses trechos, tivesse um acesso direto à mente do chefe: praticamente desaparece a mediação de um narrador e, em alguns momentos, a voz narrativa chega ser transferida para a primeira pessoa de Zequiel, detendo-se em fragmentos de frases que lhe passassem pela cabeça. Trata-se, com efeito, de um procedimento que poderia ser descrito como "um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens." (HUMPHREY, 1976, p. 4), para usar os termos com os quais Robert Humphrey definiu a técnica do fluxo de consciência. Como sustenta Costa Lima em "O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia", "ao distinguir cada voz, ao escutar o impossível, ao nomear o que a todos mais seria improvável, Zequiel desvela o caráter discreto e significativo do que, para os outros, seria apenas rumor, confusa mistura." (COSTA LIMA, 1974, p. 161).

O que chama a atenção é que tal procedimento esteja restrito basicamente ao terror noturno de Zequiel, e que, engasgado e isolado do mundo, perturbe o desenrolar dos acontecimentos, formando uma espécie de clareira, um vazio na narrativa. Dessa forma, ao pôr lado a lado uma narração mais regular e o fluxo de consciência à maneira do que encontramos, por exemplo, em Joyce ou Faulkner, ao estabelecer este contraste, Guimarães Rosa atinge um efeito extremamente interessante, que contrapõe a vida cotidiana dos personagens na fazenda, pontuada pelo movimento do monjolo⁵³, com aquela força profunda e misteriosa vinda do sertão, o "mundo sem paredes". Afinal, como coloca Miguel, "o sertão é de noite." (ROSA, 1993, p. 92). Por um viés, tal contraposição se dá na construção das frases – o que fica evidente no contraste entre o fluxo de consciência e o discurso indireto –; por outro viés, ela desestabiliza a fluência do enredo, ao criar nele os já mencionados vazios.

-

⁵³ Instrumento rústico, de origem árabe, que, através de canos de madeira, utiliza a energia da água para moer café, milho e outros alimentos. Em "Buriti", funciona como um relógio, marcando o tempo aos personagens.

É possível verificar, desta forma, mais uma reelaboração daquelas características comumente atribuídas à prosa de ficção das primeiras décadas do século XX. Agora já transpondo o limiar da metade do século, Rosa reorganiza algumas dessas inovações narrativas no espaço do Buriti Bom para, a partir delas, trabalhar questões tão caras à sua obra quanto o sertão, suas vozes, sua influência, as configurações sociais nele inscritas. Mais uma vez, a insônia de um personagem se apresenta como condição fundamental para que tais temas sejam articulados na própria estrutura da narrativa.

2.5. Conclusão do capítulo

As análises aqui empreendidas certamente são muito breves para dar conta da complexidade das obras escolhidas e das questões colocadas – um estudo mais aprofundado será empreendido na segunda parte da dissertação, quando nos aproximarmos da obra de Graciliano Ramos. Mostram-se úteis, no entanto, para começarmos a pensar por que o recurso à insônia por vezes revela-se altamente interessante à prosa de ficção moderna, e por que foi explorado por autores tão significativos. No mesmo sentido, a análise dessas obras se justifica e se faz importante para deixar claro tanto que o romancista alagoano não estava sozinho ao se valer dos procedimentos em questão quanto que, embora cada autor os insira dentro de sua problemática particular, como pretendi demonstrar neste capítulo, algumas convergências podem ser estabelecidas.

Antes de mais nada, aproveito para chamar a atenção para uma questão metodológica importante que atravessa o trabalho: ainda que por vezes não constitua o assunto ou elemento central aos textos em questão, a insônia dos personagens revela-se antes um fator que catalisa ou potencializa certas estruturas. Dessa maneira, as cenas de insônia, como ficou especialmente visível nas leituras de Proust e de Guimarães Rosa, são bastante propícias à criação de um nível paralelo na narrativa. Marcados por elementos tais como a total solidão, a escuridão ou a penumbra, a ausência de estímulos externos e contatos com outros personagens, esses momentos tendem a focalizar a vida interior dos personagens, seus conflitos, seus processos psíquicos ou,

quando narradores, o próprio processo de escrita, bem como os comentários a ele. Ademais, ao privilegiarem a reflexão em detrimento da ação, podem ser peças relevantes a inovações formais tanto no plano da frase quanto no do enredo. Vejamos cada um desses pontos.

A respeito de *Em busca do tempo perdido*, Martin Turnell argumenta que "esta retirada de Proust do mundo para meditar sobre o tempo e a memória lhe confere o carimbo do artista do século XX." (TURNELL, 1967, p. 253). Ora, este meditar de Proust é um meditar do romance sobre si mesmo, é ler dentro da narrativa os comentários ao próprio ato de narrar, à influência de outras obras, aos motivos para que a escrita tivesse lugar. É o que se dá em Proust, mas é também o que veremos mais detidamente, por exemplo, com o Paulo Honório de *S. Bernardo*. Essa quebra das distâncias entre o narrador e o narrado, entre o comentário e narrativa, bem como a consequente relativização da posição do narrador, são estes alguns fatores que resultam no que Adorno, como vimos, definiu como a quebra da distância estética, colocando-a como um dos traços fundamentais à prosa de ficção na modernidade.

Ademais, o estado de imobilidade tão típico das cenas de insônia permite uma ampla sondagem dos movimentos da consciência em diversos níveis. Consideremos o que diz Erich Auerbach no último capítulo de *Mímesis*: "[ao contrário da ficção anterior,] no caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores." (AUERBACH, 2007, p. 485). Auerbach baseia essa afirmação numa passagem de *Rumo ao farol* na qual o conserto de uma meia convive com os pensamentos de Mrs. Ramsay, numa cena absolutamente prosaica. Mas o que ocorre, por exemplo, com uma Molly Bloom no famoso monólogo que fecha *Ulisses*, é precisamente uma retirada dos acontecimentos exteriores, de modo a só haver lugar à sua reverberação na mente de Molly. Na minha opinião, ademais, um dos fatores mais relevantes a que "Penélope" se tornasse um dos trechos paradigmáticos do chamado fluxo de consciência não é outro senão a imobilidade de sua protagonista, essa quase ausência de contato com o exterior, consequência direta da retirada da visão devido à obscuridade. Provavelmente em poucos outros momentos o leitor pôde vivenciar tão nitidamente a predominância de um "caos interior" sobre a "superfície ordenada da vida e da realidade." (BRADBURY; FLETCHER, 1989, p. 321).

Por fim, esta quase total concentração na consciência, digamos, de Molly Bloom, é elemento essencial ao que Anatol Rosenfeld colocou como a quebra da "ordem lógica da oração

e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos." (ROSENFELD, 2006, p. 84). É o que fica evidente nos longos períodos que desordenadamente acompanham o fluir da consciência de Molly. É também, por contraste com uma narrativa mais tradicional, o que Rosa desenvolve nas insônias de Zequiel. É ainda o processo parodiado por Borges ao criar um personagem que, como Funes, representa o ideal antes de um romance modernista do que de um personagem modernista, ao conter em si a memória de tudo o já visto, vivido, lembrado e relembrado. Na maior parte dos caso, como terá se tornado perceptível ao leitor, as experiências vividas pelos personagens insones em questão os aproximam, ainda, da ideia de seres de exceção, como já exposto no final do Capítulo 1.

Este capítulo pretendeu, finalmente, delinear algumas das maneiras pelas quais seria possível pensar a insônia dentro das características mais marcadas da prosa de ficção moderna. Naturalmente, não haveria aqui espaço para uma análise mais exaustiva. Espero, entretanto, ter colocado fatores de relevo, dos quais alguns terão grande importância no estudo de Graciliano Ramos que agora se iniciará.

Parte II

Capítulo 3

S. Bernardo

3.1. O olho torto ou o bezerro-encourado

Um bom ponto de partida para pensar a insônia na obra de Graciliano Ramos é um dos aspectos mais recorrentemente trazidos pela escuridão da noite: a privação da visão. Pois a cegueira provisória ou oftalmia – ou ainda "doença de olhos", como a denomina Graciliano – aparece com certa constância em sua obra memorialística, seja nos longos dias privados de luz durante a infância, seja na memória já adulta desses períodos.

Significativo, por exemplo, é um trecho do capítulo XXV da parte IV de *Memórias do cárcere*, que narra um retorno provisório da oftalmia numa noite na cadeia, ocorrida durante a leitura. Da mesma forma, o tema vem à tona no capítulo XVIII também da parte IV, no qual o narrador, muito emocionado pelas lembranças da oftalmia infantil, vê-se impossibilitado de auxiliar um companheiro de prisão que, sofrendo do mesmo mal, precisava pingar colírio nos olhos.

Poucos dentre textos do autor, contudo, detêm-se nas agruras da cegueira de forma tão pungente quanto o livro de memórias *Infância*, uma vez que as piores crises de oftalmia ocorreram, ao que tudo indica, nestes primeiros anos. No capítulo intitulado "Cegueira" – que curiosamente ocupa o centro exato do livro, como notara Sérgio Antônio Silva (2006), com 19 capítulos anteriores e 19 posteriores⁵⁴ –, o autor descreve as épocas marcadas pela doença de olhos: "torturava-me semanas e semanas, eu vivia na treva, o rosto oculto num pano escuro,

⁵⁴ Silva discute brevemente a importância dos números para Graciliano e da disposição central do capítulo "Cegueira" em *Infância*. Em acréscimo às suas observações, cabe notar que o capítulo XIX de *S. Bernardo* – fundamental para a organização do enredo, como veremos – também ocupa o centro deste romance.

tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes. (...) Qualquer luz me deslumbrava, feria-me como pontas de agulhas." (RAMOS, 2008a, p. 143).

Experiência desagradável, sem dúvida, mas também bastante enriquecedora. Pois, impedido de frequentar a escola ou de sair de casa, afastado do convívio social e ridicularizado pela própria mãe, o narrador, solitário e envolto na "treva", começava a desenvolver outras formas de percepção do ambiente. "Na escuridão percebi o valor enorme das palavras. Em dias de claridade e movimento entretinha-me a observar a loja e o armazém, percorria alguns metros do largo e alguns metros da rua da Palha, de casa para a escola, da escola para casa." (*Ibid.*, p. 146). Agora, porém, "os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido. Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas." (*Ibid.*, p. 147).

Dessa forma, com o escamoteamento da visão e sua consequente concentração alternativa na audição, o narrador não apenas é levado a delinear uma concepção de mundo na qual o peso com frequência decisivo do visual é relativizado, mas volta-se para aquilo que, em meio à distração proporcionada pela observação do movimento nas ruas, não possuía tanta relevância: as palavras. Ou as memórias, ou os pensamentos. Ou, como coloca o narrador: "na comprida noite esforçava-me por decifrar esse desconchavo. O pensamento divagava, escorregava de um assunto a outro, buscava segurar-se a paredes negras." (*Ibid.*, p. 149). Começamos a entrever aqui como, através desta experiência inicial, a "comprida noite" vai se configurando como um período no qual os pensamentos têm livre curso. Trata-se de uma situação bastante semelhante, por exemplo, à do Bernardo Soares que, na escuridão de seu quarto, goza de uma lucidez impensável no bulício diurno das ruas.

A cegueira recorrente na infância, portanto, de um lado configura um universo todo peculiar e reordenado pela audição, e de outro abre um espaço à introspecção do narrador, isto é, a uma forte concentração em seus processos mentais, em reflexões e memórias. É o caso do "desconchavo" a que se refere na passagem acima, relacionado à tentativa de recompor a letra de uma antiga música cantada por sua mãe. Pensamentos igualmente aleatórios têm lugar ao longo do capítulo, memórias dos anos anteriores vão e vêm. O mundo observado encontra-se nesses momentos à parte do ouvido e imaginado. Quando seus olhos estão saudáveis, o narrador é um menino normal e relativamente aceito pelas outras pessoas. Durante a oftalmia, ao contrário, com os olhos lacrados por uma resina formada a base de clara de ovo batida e vendado por um pano

escuro, só lhe resta, bem ao gosto dos personagens mais complexados e deslocados da obra de Graciliano, incorporar os epítetos dados pela mãe: cabra-cega e bezerro-encourado.

Graciliano ainda desdobraria o tema nos contos infantis de *Alexandre e outros heróis*, através da figura do olho torto, já discutida pela fortuna crítica do autor. ⁵⁵ Quem possui um olho torto é justamente o protagonista das histórias, Alexandre, que o teve arrancado em sua juventude e em seguida recolocado na órbita. O curioso é que o olho foi de início posto pelo avesso. "Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que eu pensava naquele momento." (RAMOS, 1979, p. 23). Ou seja, até mesmo em sua obra infantil o autor explora o tema do olho que, impedido de enxergar o mundo exterior, volta-se para interior do personagem, literalmente para suas entranhas e para os movimentos de sua consciência. E não deixa de ser relevante o fato de que, após ter-se visto por dentro e recolocado já o olho no lugar certo – meio torto, porém –, "aqueles troços do interior se sumiram, mas o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente." (*Ibid.*, p. 23-24). Ora, se Alexandre chega à conclusão implícita de que o voltar-se para si e para seus próprios pensamentos proporciona uma visão mais rica do mundo exterior, os protagonistas dos romances de Graciliano, indiretamente, parecem tomar a mesma direção deste herói vesgo.

3.2. Da confissão à ficção

Dito isto, deixemos as memórias do autor e passemos à sua ficção propriamente dita. Transição um tanto delicada, aliás. Pois o próprio Graciliano discorreu nos dois livros autobiográficos sobre a impossibilidade de reconstruir com precisão o passado, bem como acerca da lacuna intransponível entre o momento dos fatos narrados e o da narração. Em sua obra ficcional, esse lapso do efetivamente vivido ao seu aproveitamento nos romances se mostra ainda mais evidente. Ou, nas palavras de Antonio Candido, suas obras autobiográficas "revelam certas características pessoais transpostas ao romance." (CANDIDO, 2006, p. 69). Assim, não cabe

aqui investigar nem o peso real da oftalmia nas épocas da infância e da prisão, ou tampouco sua possível presença na obra ficcional do autor. Prova disso é que não há uma única personagem de relevo nos seus romances que tenha manifestado, ao menos denotativamente, alguma espécie de cegueira. O que importa retirar da experiência da cegueira narrada nas memórias é o que efetivamente se fará visível na obra ficcional do autor e nela ganhará contornos interessantes e bem característicos, sobretudo nas cenas de insônia. Dois desses aspectos permanecem presentes em inúmeros de seus textos, e portanto permanecerão presentes também neste estudo. Vejamos quais são eles.

O primeiro é a cisão demarcada pelo autor entre o mundo percebido basicamente pela visão – este último em geral associado aos espaços exteriores e diurnos ou iluminados a gás ou eletricamente, ao convívio social e à distração –; e aquele outro mundo em que a audição predomina – quase sempre apresentado em espaços fechados e noturnos ou escuros, onde há pouco ou nenhum contato com outras pessoas, e onde o foco recai sobre o protagonista e seus conflitos interiores. Tal cisão, já implicada nos casos de cegueira descritos na obra memorialística, toma novas proporções quando, realocada na ficção, transparece nas próprias engrenagens dos enredos dos romances. Como observara Rolando Morel Pinto já em 1978, "não se dispensou ainda a necessária atenção aos aspectos sonoros do 'mundo' criado por Graciliano. Não é perigoso afirmar que o estudo dessas sensações muito contribuiria para o esclarecimento de outros segredos do seu estilo literário." (PINTO, 1978, p. 261). Com efeito, Pinto se colocaria próximo ao "segredo do estilo literário" de Graciliano aqui destrinchado, ao identificar, em vários de seus textos, sucessões de

noites de insônia, irritadas por uma multiplicidade de sons e ruídos, ampliados pela imaginação doentia. Sobressaem as pancadas do relógio, mensagem do tempo exterior, interrompendo o estado inconsciente do pesadelo e restabelecendo a realidade insensata da vigília. (*Ibid.*, p. 262).

Se o trecho aqui transcrito se refere especificamente a Paulo Honório, a imagem das noites insones pontuadas por ruídos diversos que, obsessivamente constantes, mantêm os personagens de alguma forma presos à sua realidade exterior, impedindo-os de mergulhar por

-

⁵⁵ Entre os trabalhos mais recentes sobre o assunto, estão *Papel*, *penas e tinta*: a memória da escrita em Graciliano Ramos, de Sérgio Antônia Silva (2006); e a *Um olho torto na literatura de Graciliano Ramos*, de Wagner da Matta Pereira (2008).

completo em suas próprias obsessões, essa imagem é válida para vários de seus protagonistas, e permanece um elemento recorrente nas passagens dedicadas às noites em claro.

O segundo aspecto certamente ficará evidente se retomarmos afirmações do narrador de *Infância* tais como "na escuridão percebi o valor enorme das palavras." (RAMOS, 2008a, p. 146) ou "o pensamento divagava, escorregava de um assunto a outro, buscava segurar-se a paredes negras." (*Ibid.*, p. 149). Em outras palavras, e como já fora observado no Capítulo 2 deste trabalho, são estes os momentos nos quais os protagonistas não agem, mas pensam. São estes os momentos maiores de suas reflexões, aqueles nos quais as palavras ganham um peso imenso e os mais propícios, consequentemente, à fundamentação de uma tensão na narrativa. São também, em certa medida, uma confirmação de uma "progressão no sentido de uma maior interioridade." (MENDILOW, 1972, p. 231), nos termos usados por Mendilow para definir a ficção moderna. Pois, como notara Álvaro Lins já nos anos 40, tanto em *S. Bernardo* quanto em *Angústia* é possível identificar uma abstração do tempo, i.e., um tempo psicológico que leva à ausência de ação direta – a ação reflexiva.

Assim, a exploração dessa alternância entre o dia e a noite – ou, mais precisamente, entre o claro e o escuro – ganha, como recurso narrativo na ficção do autor, contornos bastante interessantes. Mais interessantes ainda, de fato, se considerarmos que todos os seus protagonistas em primeira pessoa são insones. Acredito que, não por acaso, essa constância da insônia estaria ligada de maneira intrínseca ao que Antonio Candido classificou como uma "pesquisa da alma humana" empreendida por Graciliano.

Após estas considerações, inicio minha análise dos romances de Graciliano por *S. Bernardo*. Primeiramente, pensarei as relações entre a insônia de Paulo Honório e a profunda problematização de seu chamado "instinto de propriedade" para com outros indivíduos. Num segundo momento, desenvolverei algumas ideias acerca do fundamental capítulo XIX, tanto pela introdução de uma "outra noite" na narrativa – para usar a expressão de Maurice Blanchot em *O espaço literário* – quanto por sua a função de corte no movimento da narrativa. Levando em conta esse movimento, no início ascendente e posteriormente descendente, proponho então pensá-lo em conjunção com os capítulos II, XIX e XXXVI, que o pontuam e são, não por acaso, os capítulos dedicados à insônia criativa. Por fim, traçarei breves aproximações entre o a função da insônia em *S. Bernardo* e em *Em busca do tempo perdido*, a partir das quais veremos como

Graciliano cria, de maneira próxima à de Proust, um "romance cônscio de si." (BRADBURY & FLETCHER, 1989, p. 324).

Passemos então ao pio das corujas que atormenta Paulo Honório.

3.3. O pio das corujas e o descaroçador

No capítulo de abertura de *S. Bernardo*, o narrador Paulo Honório descreve a famosa e malograda tentativa de compor um livro por divisão de trabalho. Um livro não apenas para contar sua história, mas composto bem à sua maneira: um grupo de empregados trabalhando com eficiência máxima sob seu comando, um com as citações latinas, outro com a composição literária, ainda outro com a pontuação, a ortografia e a sintaxe, e assim por diante. Naturalmente, não é difícil entender por que seu plano fracassou. O que resta entender é por que o rico fazendeiro capitalista, a partir do segundo capítulo, insiste na escrita do livro: "Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta." (RAMOS, 2008b, p. 11).

A coruja já piara no fim do primeiro capítulo, e é justamente seu pio o que leva Paulo Honório a lembrar-se da finada esposa, Madalena, e mencioná-la pela primeira vez no livro. Pois o pio da coruja é motivo recorrente em toda a obra e possui sempre uma função muito evidente: trazendo à tona a memória de Madalena, leva o narrador a refletir e, consequentemente, escrever. Em outras palavras, é o prenúncio da problematização do mundo que progressivamente se estabelece na vida do fazendeiro. O pio da coruja representa, assim, aquilo que escapa à divisão de trabalho e à força dominadora do protagonista. É aquilo que, desvinculado de "qualquer vantagem, direta ou indireta", anuncia o abandono do gesto de "reificar" os outros indivíduos, gesto este sistematicamente adotado por Paulo Honório ao longo da obra e tão característico de sua personalidade. E é, ademais, uma clara marca de sua insônia.

⁵⁶ Baseio-me aqui no ensaio de Luiz Costa Lima intitulado "A reificação de Paulo Honório" (1969), no qual o autor sustenta que o mecanismo básico que rege as ações de Paulo Honório é a "reificação", processo pelo qual tudo o que integra o universo do personagem é traduzido em termos quantitativos. "Homens, coisas, relações, sentimentos, os seus próprios monólogos lidam com cifras." (COSTA LIMA, 1969, p. 58).

Também presentes em outras obras do autor⁵⁷, as corujas e seus pios carregam inesgotáveis possibilidades interpretativas. Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, afirma que "neste romance a ideia de escrever está relacionada a um pio de coruja, como se este fosse o sinal da inspiração (ou da sabedoria da maturidade) ou, simbolicamente, a percepção de algum remorso na personagem narradora, levando-a à criação como meio de resgatar o seu comportamento injusto com Madalena." (TELES, 1996, p. 410). Há, assim, algo como dois processos paralelos e interligados consolidando-se nos dois anos anteriores à escrita do romance: o fim da atitude reificadora de Paulo Honório para com os demais, e a consequente revisão de sua relação com Madalena.

Aos pios das corujas acrescento ainda dois dados importantes. O primeiro é o seu caráter auditivo – o pio da coruja é, afinal, um barulho. O segundo é o seu caráter noturno – sendo a coruja por excelência a ave da noite, a que permanece acordada e atenta até as primeiras horas da manhã. Não à toa, Godofredo de Oliveira Neto chega a classificar a coruja como a "força da zoomorfização da noite." (OLIVERIRA NETO, 2008, p. 231). Pois é nesta situação que Paulo Honório se dedica à escrita de seu romance: "Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo." (RAMOS, 2008, P. 117). As horas em que os grilos cantam são, explicitamente, as horas da noite ou da escuridão. É inclusive curioso lembrar uma passagem de Infância que já abordava o tema de modo semelhante: "Os sapos só se explicavam de noite: durante o dia as vozes deles misturavam-se a outros rumores." (RAMOS, 2008a, p. 146). Já começamos a perceber na prosa de Graciliano a forte correlação entre o ambiente noturno e os ruídos dos animais. A imagem do pio da coruja, nesse contexto, funciona perfeitamente para assinalar a proximidade desse mundo paralelo. Talvez por isso seja utilizada com tanta frequência, inclusive em momentos nos quais o pio parece ter se manifestado antes na mente de Paulo Honório do que no ambiente à sua volta: "Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos?" (RAMOS, 2008b, p. 119).

A gradual entrada do protagonista nessa nova realidade, porém, vai muito além da mera alternância entre o predomínio da visão e o da audição. Com efeito, a noite em *S. Bernardo*

⁵⁷ Gilberto Mendonça Teles, no artigo citado a seguir, identifica menções a torres povoadas de corujas em *Infância* e as compara às de *S. Bernardo*, concluindo: "Não se trata de uma simples coincidência, mas de uma impressão de infância levada à ficção." (TELES, 1996, p. 411). Trata-se de uma afirmação interessante sobretudo se associada às marcas da oftalmia na prosa de Graciliano por mim expostas no início deste capítulo.

assume a dimensão de tudo aquilo que Paulo Honório desconhece e se vê entretanto repentinamente obrigado a assimilar: a dúvida, a reflexão, a sensibilidade. Ou, nas palavras de João Luiz Lafetá: "A vida terminou, o romance começa." (LAFETÁ, 1980, p. 210). Trata-se, portanto, do momento em que se inicia a escrita do romance, ou da "confissão" de Paulo Honório, o momento no qual sua auto-problematização e a conseqüente "desreificação" do outros ganham contornos mais nítidos. Assim, à medida que se instala no livro uma atmosfera sombria e menos palpável, instalam-se também na sua vida, nas palavras de Candido, "os fermentos de negação do instinto de propriedade, cujo desenvolvimento constitui o drama do livro." (CANDIDO, 2006, p. 36).

Ora, sendo o aludido "instinto de propriedade" o traço mais destacado de Paulo Honório, detenhamo-nos nele por um momento. Pobre na infância, trabalhador de lavoura na juventude e enfim rico fazendeiro na maturidade, o protagonista tem na sua extraordinária capacidade de administrar e acumular bens o maior trunfo. Tal capacidade, como seria esperado, não poderia ser posta em prática sem um aguçado talento para manipular em seu favor o que quer que seja. Manipular pressupõe conhecer, e conhecer por completo. De fato, o instinto de propriedade exercido por Paulo Honório não seria possível sem sua extremada perspicácia para compreender as engrenagens de tudo aquilo que deseja possuir, mostrando-se assim capaz de prever o seu funcionamento. Tal capacidade de "extrair o caroço" do que quer que seja poderia ser entendida através da afirmação de Costa Lima de que Paulo Honório não é uma anomalia, visto que "nele a reificação apenas se perfecciona." (*Ibid.*, p. 69).

É por isso que, por exemplo, quando ainda almejava arrebatar a fazenda de S. Bernardo de seu frouxo proprietário, o Padilha, esboça uma amizade por ele e lhe aconselha a iniciar um empreendimento para o qual certamente não estava preparado. Quando Padilha lhe chega com a tola ideia de cultivar mandioca, o aspirante a proprietário da fazenda responde simples e estrategicamente: "É bom", mas não sem antes fazer a ressalva ao leitor: "Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!" (RAMOS, 2008b, p. 23). Essa discrepância entre o que Paulo Honório pensa e o que diz apenas para agradar repete-se com o governador que lhe sugerira construir uma escola em S. Bernardo – ideia absurda, na opinião do fazendeiro, mas que pode lhe render vantagens políticas; ou então quando a velha Margarida lhe pede um tacho novo para doces que sua idade não mais lhe permitirá produzir: Paulo Honório expõe minuciosamente ao

leitor a inutilidade da compra do tacho, mas, querendo agradar à velha que o criou, responde que "Está bem, mãe Margarida, terá um tacho igual ao outro." (*Ibid.*, p. 66). É ainda o que ocorreria nos primeiros tempos do casamento com Madalena, quando o marido ainda se esforçava para agradá-la.

Em todos os casos, o mesmo mecanismo: Paulo Honório, num raciocínio sempre baseado nas possibilidades de lucro, seja material seja humano, cede aos desejos e opiniões das outras pessoas para delas tirar proveito mais tarde. Isto é, lhes manipula, destrincha seu funcionamento, exatamente como faria com a maquinaria da fazenda, e à sua semelhança também: tal qual um descaroçador, Paulo procura, por processos mecânicos, extrair o caroço, o âmago das pessoas. Antes de ceder às suas vontades, porém, faz sempre uma ressalva, à qual apenas o leitor tem acesso, para expor enfática e por vezes grosseiramente todas as suas objeções ao que julga serem as tolices dos outros.

Dessa forma, transcorre toda a primeira parte do livro. Com um misto de autoritarismo e eficiência, o protagonista, ao implantar algo como o protótipo de um modo de produção moderno e capitalista, traz ao meio rural inovações que influem na vida de seus habitantes, ainda que o bem-estar deles não fosse uma prioridade ao fazendeiro. Dentre suas muitas modernizações, uma é de especial interesse a este trabalho: "Devagarinho, foram clareando as lâmpadas da iluminação elétrica. (...) Luz até meia-noite. Conforto!" (Ibid., p. 56). Trata-se, com efeito, de uma modernização considerável, potencialmente reformuladora de toda a vida na fazenda, a julgar pelas transformações promovidas pela eletricidade descritas no Capítulo 1 deste trabalho. Mas significa também que até mesmo a opacidade da noite estaria agora subjugada à natureza controladora do narrador. Afinal, como sustentara Foucault a respeito do sistema panóptico, controlar pressupõe a possibilidade de ver, e ver pressupõe luz. Como coloca Foucault: "daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação." (FOUCAULT, 2007, p. 166). O interessante é que permaneçam corujas ocultas nas torres escuras das igrejas⁵⁸, bem como recantos da psique de Paulo Honório que este não pode acessar ou iluminar.

-

⁵⁸ E aqui consideremos um curioso detalhe: na citação de Foucault transcrita no Capítulo I, vimos que as escuridões às quais se opunham as Luzes da Razão estavam largamente identificadas com o passado católico e com a igreja

É por essa época que, pensando em se casar, com o objetivo declarado de gerar um herdeiro para S. Bernardo, Paulo Honório escolhe para esposa uma professora criada na cidade, pouco religiosa e cheia de idéias progressistas, quiçá comunistas. Decerto, não seria possível afirmar nem até que ponto o herdeiro seria o propósito único do casamento, nem se as idéias de Madalena seriam de fato comunistas. O que fica explícito desde o momento em que o fazendeiro pede a mão da professora é que esta dificilmente se tornará uma esposa dócil e submissa, dedicada apenas a gerar herdeiros. Em resumo, Madalena dificilmente concordará em ser mais um elemento dominável, isto é, uma propriedade do marido. Nas palavras de Costa Lima, "os atritos com Madalena nascerão de que ela se negue a servir de objeto possuído pelo marido." (COSTA LIMA, 1969, p. 63).

3.4. Noite e *outra* noite

É bem verdade que, no início, Paulo Honório se esforça para dispensar a Madalena o tratamento habitual, mas sem muito sucesso: "Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano." (*Ibid.*, p. 110). Por "afinar minha sintaxe pela dela", não é difícil imaginar que, como fizera com os outros, Paulo Honório estivesse procurando dominar os mecanismos de seu discurso e, com isso, comprar sua estima e angariar vantagens para si. De fato, é este o seu ímpeto inicial. Com o qual não atinge o resultado esperado, note-se. O surpreendente é que tenha se enganado, que tenha cometido uma tolice, e mais, que tenha admitido mudar de rumo. Pois até então o protagonista raramente hesitara e jamais voltara atrás em seus propósitos: o engano e a dúvida, que não faziam antes parte do vocabulário de Paulo Honório, deste ponto em diante apenas se expandem, apesar de seus esforços para detê-los:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. (...)
- Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente.
As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza.
Esfregava as mãos. Indubitavelmente. Antes isso que oscilar de um lado para o outro. (RAMOS, 2008b, p. 177).

Esta passagem foi retirada do capítulo XXIX, mas já no capítulo XVIII se consolida tal impressão. Tradicionalmente, Paulo Honório se valera da estratégia de ser bruto com seus subalternos e amável com seus iguais ou superiores – uns dominava pela força; outros, pela simpatia. Pois a discussão ocorrida no capítulo XVIII leva o narrador a, perdendo a paciência, apelar para a grosseria no tratamento de seus iguais durante um jantar – incluindo-se aí Madalena –, o que deixa bastante evidente a sua já iniciada perda da sua capacidade de persuasão. Como seria previsível, suas palavras brutais causam péssima impressão nos convivas e o levam a concluir: "Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal." (*Ibid.*, p. 115).

Sem dúvida, o "mau sinal" é exposto em todos os seus desdobramentos nas páginas seguintes, ganhando aqui a insônia do narrador um especial relevo. Classificado por Antonio Candido como "um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea" (CANDIDO, 2006, p. 46), o capítulo XIX desloca-se no tempo para retratar um Paulo Honório velho e decadente, já no presente da narração, quando, estimulado pelo pio da coruja a pensar em Madalena, luta para compreender sua situação através da escrita. Ou seja, é o presente dos primeiros capítulos, nos quais o narrador inicia a criação do romance.

"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." (RAMOS, 2008b, p. 117). A abertura do capítulo já sugere o desenrolar do romance: sendo sua mulher uma incógnita, restam a Paulo Honório "emoções indefiníveis", uma "inquietação terrível" e um "desejo doido de voltar" (*Idem*), que transparecem inclusive na narrativa, composta agora de frases mais longas e macias, menos peremptórias do que o habitual. Trata-se de um tom radicalmente diferente do que vinha se desenvolvendo desde que o narrador começara a contar sua vida. ⁵⁹ Um tom de reflexão, de tentativa de compreender o outro:

_

⁵⁹ A esse respeito, comenta Lafetá: "O estilo se distende um pouco, a tensão arrefece. A preferência do narrador volta-se agora para a técnica da cena, e surgem os detalhes concretos, as caracterizações mais alongadas das

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras. (*Ibid.*, p. 118).

Talvez se esclareça, nessa importante passagem, o peso crucial da escuridão, da solidão e da ausência dos ruídos do cotidiano – em outras palavras, da insônia – ao processo rememorativo do narrador. É, com efeito, no apagar das luzes que pode se concentrar melhor em suas próprias aflições, de maneira significativamente semelhante ao narrador de *Infância*, quando este enfrenta longos períodos de oftalmia ou cegueira provisória, num trecho próximo ao já aqui citado: "Na escuridão percebi o valor enorme das palavras. Em dias de claridade e movimento entretinha-me a observar a loja e o armazém, percorria alguns metros do largo e alguns metros da rua da Palha, de casa para a escola, da escola para casa." (*Ibid.*, p. 146). Agora, porém, "os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido. Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas." (*Ibid.*, p. 147).

Compondo a cena, o ambiente natural ao redor de Paulo Honório – sapos, vento, grilos, corujas – marca a impossibilidade de permanecer no mundo diurno e cotidiano, o mundo já destrinchado e subjugado. E cabe ressaltar que, ao contrário da realidade até então vivida pelo fazendeiro, este novo mundo não conhece relações de lucro e dominação: jamais os ruídos da natureza ou mesmo pio das corujas poderão lhe trazer qualquer vantagem material. Assim, o movimento central do livro – a problematização do instinto de propriedade de Paulo Honório – está em grande medida fundamentado na crescente tendência do protagonista a viver à noite, a colocar-se à parte dos outros indivíduos, a deixar fazerem-se ouvir os sons antes abafados, a transformar os elementos à sua volta numa grande massa negra. Ou, nas palavras de Godofredo de Oliveira Neto, "o impulso para a escrita é determinado por um elemento exterior [o pio da coruja], numa atmosfera noturna, onde o homem perde um pouco as fronteiras do cotidiano e do racional e se torna mais permeável aos signos da natureza." (OLIVEIRA NETO, 2008, p. 227).

Notemos ainda que, no capítulo XIX, até mesmo os escassos pontos de contato com a realidade exterior vão-se pouco a pouco desfazendo, quando o narrador começa a chamar para si os fantasmas dos outros personagens, a começar por Madalena: "A voz dela me chega aos

ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a tolha branca." (RAMOS, 2008b, p. 228). Ou seja, o narrador não dispõe senão dos olhos e ouvidos da memória, e por isso, a partir desse ponto, tudo o que descreve como visível ou audível se insere num terreno ambíguo, que pode pertencer tanto à realidade palpável quanto à sua imaginação: "A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos." (*Ibid.*, p. 119). A mesma dúvida se estende aos ruídos dos animais, e então aos passos e conversas de personagens já há muito desaparecidos. Mas se estende também ao empregado Casimiro Lopes, fiel como um cão tanto nos anos passados quanto naquelas noites insones, e o Casimiro a que Paulo se refere pode ser o de qualquer momento.

Atravessado assim o limiar entre o percebido e o imaginado, cessados os sons por completo, instaura-se a total escuridão:

Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos de grilos. Repito que tudo isto continua a azucrinar-me. O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (*Ibid.*, p. 120).

Nesse significativo trecho final do capítulo, vários dados se colocam. Em primeiro lugar, não sabemos se o narrador voltou de seu parcial delírio – sendo as corujas e os sapos e o vento parte dele – para se dar conta de que, com tudo em silêncio, se esquecera de dar corda ao relógio; ou se aprofundou seu estado delirante a ponto de não ouvir mais nada à sua volta, a ponto de perder os poucos laços que ainda o prendiam à realidade exterior, sendo eles precisamente as corujas, os sapos, o vento, o relógio. O que fica claro em qualquer dos casos é que, já privado da visão e imerso na escuridão, o narrador perde também todo o contato com o mundo audível. Seria possível indagar, inclusive, se tal momento chegaria à beira de um monólogo interior, à maneira do que veremos no capítulo 4 a respeito de *Angústia*. Trata-se ademais de um fator significativo, uma vez que, como já observara Rolando Morel Pinto, a preocupação com o tempo associada à sensibilidade auditiva é uma constante nos momentos mais críticos por que passam os personagens de Graciliano. Segundo Pinto, "ao refugiar-se nas paragens oníricas, Paulo

Honório vai perdendo ao longe o tique-taque de um relógio fixado nos arcanos da subconsciência." (PINTO, 1978, p. 263). Concretiza-se assim a própria exclusão de tudo aquilo que não remeta de forma imediata à consciência de Paulo Honório e à angústia que, como ele mesmo coloca, continua a azucriná-lo. É quase como se Paulo Honório passasse ao que Maurice Blanchot (1987) denomina, em *O espaço literário*, de "a *outra* noite". Pensemos mais detidamente este ponto.

Na obra mencionada, Blanchot coloca que há duas noites. A "primeira noite" é aquela em que "tudo desapareceu." (BLANCHOT, 1987, p. 163), permanecendo, porém, ainda "uma construção do dia. (...) A noite só fala do dia, é o seu pressentimento, é a sua reserva e profundidade." (*Ibid.*, p. 167). A "outra noite", para além desse momento inicial, é "o aparecimento de 'tudo desapareceu." (*Ibid.*, p. 163). Trata-se de um período nitidamente mais profundo e essencial, e por isso mesmo, destacado da verdade do dia, isto é, desligado dos laços que o prendem ao dia e ao mundo cotidiano. Um período em que, tal qual os ruídos dos grilos e o tique-taque do relógio, há "apenas um sussurro imperceptível, um ruído que mal se distingue do silêncio, o escoamento de grãos de areia do silêncio." (*Ibid.*, p. 169); ou, tal qual o pio de uma coruja, um período em que "o animal deve ouvir o outro animal." (*Idem*).

A meu ver, é tarefa delicada determinar se, em outros capítulos de *S. Bernardo*, há de fato uma passagem da primeira noite à *outra* noite – na verdade, delicado também é determinar até que ponto cabe nos pautarmos rigidamente por essa distinção. O que me parece inegável é que, no capítulo XIX, há efetivamente um mergulho num espaço muito mais primordial, há como um despir-se do mundo operado por Paulo Honório e expresso com clareza quando o personagem duvida de que os ruídos à sua volta sejam realidade exterior e, acima de tudo, quando se declara imóvel. Pois não há certamente em todo o romance parágrafos nos quais se manifeste com mais agudeza esse processo de afastamento por que passa Paulo Honório de tudo aquilo que o circunda – o que resulta numa progressiva aproximação da "essência da noite" (*Ibid.*, p. 171), para usar os termos de Blanchot –, assim como de poucos dos outros capítulos do romance seria possível dizer de Paulo Honório, à maneira de um Orfeu em busca de sua Eurídice, que

disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna. (*Ibid.*, p. 173).

Nesse trecho, evidenciam-se alguns importantes fatores a todo o processo em questão: o desejar Eurídice que é também perdê-la e perder-se a si mesmo, mas que é simultaneamente desembocar no canto, na criação artística, e mais do que isso: é ter nesse canto Eurídice – não a Eurídice corpórea e diurna, mas a Eurídice obscura, invisível. Ou, nas palavras de Wander Melo Miranda em *Corpos escritos* e voltando o foco de Eurídice a Madalena, "a recuperação de Madalena dá-se somente no mundo das palavras, no mundo de papel que é o livro." (MIRANDA, 2009, p. 49). E aqui seria bastante proveitoso considerar os textos de Miranda e Blanchot lado a lado.

Citando Leo Bersani, Miranda coloca que o desejo é "uma ameaça à forma da narrativa realista, pois, se subverte a ordem social, também estilhaça a ordem romanesca." (*Ibid.*, p. 48), o que significa uma desagregação em termos formais. Esse desejo por Madalena – ou "desejo do Outro" (*Ibid.*, p. 49) que, ainda segundo Miranda, tanto contribui para a perda do controle de Paulo Honório sobre a narrativa (o que transparece na perda de sua exatidão e sua clareza), esse desejo desemboca no ato de escrever, sendo também nele que o protagonista "descortina seu malogro, sendo capaz de perceber a precariedade (in)definidora do sujeito." (*Idem*).

De forma semelhante, afirma Blanchot que "a inspiração, pelo olhar de Orfeu, está ligada ao desejo." (BLANCHOT, 1987, p. 176). Porque seria precisamente o desejo de Orfeu por Eurídice o que o levaria, impaciente e imprudentemente, a voltar-se para trás e olhar a amada, perdendo assim por completo o controle da situação, desestruturando tudo o que fora previamente arranjado. "Da inspiração só pressentimos o fracasso, apenas reconhecemos a violência extraviada." (*Ibid.*, p. 174). É este o fracasso de Paulo Honório, embutido no seu próprio ato de escrever e na sua completa desestruturação – sua e até certo ponto a da própria narrativa – provocada pelo desejo por Madalena. Mas é, ao mesmo tempo, este o seu sucesso, visto que é este olhar para trás em busca de uma Madalena que já não existe o que liga enfim seu desejo à inspiração e desemboca na escrita do livro. Assim poderá Paulo Honório, à maneira do colocado por Miranda, recuperar Madalena nas palavras e na criação literária. E este movimento denota ainda um movimento mais amplo, isto é, a consolidação de uma atitude não-reificadora por parte de Paulo Honório para com os demais.

Tal processo certamente seria impossível fora do que Blanchot chama a *outra* noite, o colocar-se à parte dos acontecimentos, ou a perda de si e o contato com o mundo. É esta, enfim, a estrutura do romance: dos capítulos presentes, solitário e insone, Paulo Honório escreve sobre os passados, sobre sua vida e suas experiências. Trata-as, em certa medida, de algo próximo à estrutura de *Em busca do tempo perdido*, como veremos no último item deste capítulo. Por ora, notemos que é este apartar-se da realidade cotidiana e instalar-se no mais profundo da noite para que possa então a escrita ter início, é isto o que traz o capítulo XIX de *S. Bernardo*. É esta enfim a sua contribuição fundamental à obra. Vejamos de que modo essa contribuição se dá.

3.5. A consumação do processo

Poderíamos nos perguntar, num primeiro momento, o porquê do capítulo XIX estar localizado no meio do livro e não no seu início ou no fechamento, quando a escrita do relato ganha mais destaque, isto é, quando nos deslocamos ao presente da narrativa. Afinal, a superposição de diversas temporalidades é recurso corriqueiro num romance como o que Graciliano escreveria em seguida, *Angústia*. Contudo, num enredo que vinha se desenvolvendo de forma bastante linear como o de *S. Bernardo*, não deixa de causar certa estranheza um deslocamento temporal tão abrupto e tão sem relação imediata com o que vinha sendo narrado. Após este capítulo, inclusive, Paulo Honório retoma a história do ponto em que a havia deixado no capítulo XVIII, sem nenhuma alusão ao curioso interlúdio.

Inicialmente, notemos que dois tempos verbais são usados na narrativa, o pretérito e o presente. No primeiro Paulo Honório narra sua história, ao passo que o tempo presente é empregado para narrar a escrita dessa história. Dessa forma, o presente começa a ser empregado no início do Capítulo II, precisamente quando o fazendeiro assume a autoria do texto que seria o romance: "Continuemos. Tenciono contar minha história." (RAMOS, 2008b, p. 11). São três os capítulos nos quais Paulo Honório descreve seu processo de criação literária no presente: o II, o XIX e o último, XXXVI. Cabe ressaltar que o capítulo I, apesar de muito próximo ao início da escrita do romance, não chega ao ponto em que Paulo de fato escreve, encontrando-se portanto

ainda no passado. Na verdade, funciona sobretudo como uma apresentação de seu estilo ao leitor.

Fernando Cristóvão (1972), em *Graciliano Ramos*: estrutura e valores de um modo de narrar, empreende, num formato estruturalista, um interessante estudo do uso dos tempos verbais na obra de Graciliano. Dele resulta um quadro de percentagens no qual é possível perceber, na medida do possível, a predominância do tempo presente nos referidos capítulos. Acerca do assunto, o autor sustenta: "O subjetivismo desse capítulo 19, onde Paulo Honório faz uma evocação de Madalena, está refletido nos 77% do emprego do presente contra 23% do pretérito. É o capítulo onde a atitude comentadora é mais intensa, ainda que a percentagem de tempos que a definem seja igualada pelo capítulo 2, mais extenso e reflexivo." (CRISTÓVÃO, 1972, p. 113). Em que pese o rigor matemático da observação, destaca-se a conclusão de que o personagem assume nesses capítulos uma atitude comentadora ou auto-reflexiva: é este o ponto que aqui mais interessa.

Estes três capítulos, um no início, outro exatamente no meio e outro no final do livro, pontuam a história com seu próprio processo de escrita. E apresentam todos três uma mesma situação: o narrador está sozinho numa noite de insônia, sentado à mesa de jantar, entre o canto dos grilos e os goles de café, remoendo o passado e procurando compreendê-lo através da criação literária. E assim permanecerá: "E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos." (RAMOS, 2008b, p. 221). A noite e o isolamento revelam-se então peças-chave à caracterização deste momento de profunda introspecção, de maneira próxima à descrita por Blanchot como a *outra* noite. Ora, levando em conta o drama crucial de *S. Bernardo* – a passagem de uma mentalidade patologicamente egocêntrica e dominadora a um estado agudo de auto-questionamento e reflexão – processo que poderia ser tomado inclusive como uma patologia social –, torna-se inevitável a conclusão de que a instalação de um ambiente noturno no romance é fundamental à consolidação desta transformação.

Mas o mais curioso é o papel do capítulo XIX nesse contexto. Como vimos, ele se encontra no centro aritmético do romance. Até então, praticamente só haviam sido narradas as conquistas de Paulo Honório: como o menino pobre trabalhara para levantar um pequeno capital, como contraíra empréstimos para prosperar, como prosperara até o ponto de adquirir a fazenda

de S. Bernardo, como passara por inúmeras dificuldades e assumira riscos para transformá-la num empreendimento altamente bem-sucedido, como angariara a estima das figuras ricas e importantes, como impusera terror e respeito aos subordinados, como enfim decidira prolongar sua estirpe com um herdeiro e para isso se casara com uma mulher bela e admirada por todos. Chegando a esse ápice, entreveem-se as primeiras dificuldades com a mulher, e repentinamente surge o capítulo XIX como um corte arrasador do movimento ascendente que se vinha delineando. A partir daí Paulo não mais pode dar corda ao relógio da sua vida, pois percebe-se impedido de se mexer. ⁶⁰ Iniciada a decadência de seus domínios, introduz-se a imagem do dínamo emperrado ⁶¹ e, do capítulo XX até o final, cada episódio só faz aprofundar a perda das forças do narrador. O capítulo XIX funciona então como uma espécie de limiar que divide a história em duas. Desse ponto em diante, o pio das corujas se fará ouvir com cada vez mais intensidade.

A degradação de Paulo Honório, porém, estabelece-se aos poucos. "É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos", diz ele, porém completa: "mas isto passa" (*Ibid.*, p. 121). A princípio, tal movimento transparece no questionamento de seus modos por parte de Madalena e d. Glória, com a tácita aprovação dos empregados mais instruídos e próximos das senhoras. Pouco depois, os próprios empregados tomam parte no conflito. O fazendeiro vê-se assim deslocado do grupo quando o encontra conversando, e sente-se intimamente um intruso, sente que lhe querem esconder algo:

Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles. Era possível que a palestra não me interessasse, mas suspeitei que estivessem falando mal de mim. Provavelmente. D. Glória sempre com segredinhos ao ouvido de seu Ribeiro. E Madalena escutando o Padilha. O Padilha, que tinha uma alma baixa, na opinião dela. Entretidos, animados. Conspiração. Talvez não fosse nada. Mas para quem, como eu, andava com a pulga atrás da orelha! Aborrecia. (*Ibid.*, p. 142).

É assim que suas ordens e seus métodos de trabalhar parecem cada vez mais tirânicos e despropositados, sob o olhar crítico dos demais personagens. Finalmente, é assim também que surgem os ciúmes por Madalena: uma tentativa desesperada de domínio sobre forças que lhe

⁶⁰ "Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me." (RAMOS, 2008b, p. 120).

⁶¹ "Era domingo de tarde, e eu voltava do descaroçador e da serraria, onde tinha estado a arengar com o maquinista. Um volante empenado e um dínamo que emperrava. O homem prometera endireitar tudo em dois dias. Contratempo." (*Ibid.*, p. 139).

escapam com mais e mais intensidade. Todo este processo desembocará na primeira importante noite de insônia do protagonista na história, sob a perspectiva do tempo cronológico.

Decerto, Paulo Honório já passara em sua juventude muitas noites sem dormir, como é expresso na narrativa, seja pela ansiedade de ver seus negócios darem certo, seja pela necessidade de proteger o recém-conquistado território de S. Bernardo do vizinho Mendonça. Tais noites, entretanto, além de escassamente mencionadas, enquadram-se dentro do projeto de conquista da personagem. Isto é, não apenas estão previstas nos sacrifícios a serem feitos em nome do lucro, como pressupõem um controle deliberado do sono. A opção por não dormir aqui implica, portanto, uma postura ativa.

Totalmente diferente é a natureza da insônia descrita no capítulo XXVI. Dele em diante (na perspectiva cronológica, independente da ordem da narração), surge essa segunda insônia que é antes metáfora da perda de controle, que se impõe ao fazendeiro contra a sua vontade. Essa impossibilidade de conciliar o sono no desejo de dormir traz, precisamente, um nível maior de consciência pela perda da autoconsciência. Mas voltemos ao capítulo XXVI Sua frase de abertura já é claro indício: "Fui indo sempre de mal a pior." (RAMOS, 2008b, p. 163). Após ataques de ciúmes e suas previsíveis brigas homéricas com a mulher, o protagonista, disparando sua ira para todos os lados, põe-se a desconfiar do juiz Magalhães:

À noite não consegui dormir. Passei horas sentado, odiando Madalena. (...). Com o dr. Magalhães, homem idoso! Considerei que também eu era um homem idoso, esfreguei a barba, triste. Em parte, a culpa era minha: não me tratava. Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: deem por visto um porco. (...) Que mão enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! (*Ibid.*, p. 164).

Esse trecho, crucial à mudança que se operará em Paulo Honório, assinala uma prática até então inédita a ele: o autoexame. Sim, é esta a primeira vez – do ponto de vista cronológico – em que o personagem volta-se para si mesmo, em que se avalia antes de avaliar os outros, antes de pensar em formas de adquirir ou subjugar os outros. Nunca até então Paulo Honório se questionara sobre como os outros o viam, sem qualquer viés utilitarista. Nunca se dera o trabalho de se enxergar de fora, de admitir seus defeitos, de refletir sobre o que de fato era e o que poderia portanto esperar. Paulo Honório nunca se relativizara. É quase como se tivesse vivido num

contexto à parte, como se os outros existissem apenas enquanto objetos ou animais a serem manipulados.

Olhar para si, e mais ainda: interpretar-se; enxergar enormes e calosas as mãos ou medonho e áspero o rosto, enxergar o próprio envelhecimento e perguntar-se até que ponto seria ele atraente a uma moça bem mais nova e criada na cidade. Essa transformação na sua visão de si e do mundo é aí pela primeira vez explicitada. Não à toa, ocorre na solidão da noite – ainda talvez no que Blanchot consideraria uma "primeira noite", porém –, quando os afazeres diurnos não mais o importunavam nem os outros personagens lhe poderiam distrair. A Paulo Honório se abre enfim um espaço no qual ele mesmo é posto em foco, como problema a ser resolvido – e irresolvível, diga-se de passagem.

Certamente, um dos traços mais perceptíveis dessa auto-problematização é uma reformulação empreendida pelo fazendeiro em seu próprio discurso. Antes categórico e cheio de certezas, só fazia perguntas para respondê-las ele mesmo logo em seguida, aumentando assim a sensação de seu poder sobre os demais. Com o agravamento da crise – alimentada pelos ciúmes e o auto-questionamento – suas perguntas, cada vez mais numerosas, não encontram mais resposta: "Padilha sabia alguma coisa. Saberia? Ou teria falado à toa? Conjecturas. O que eu desejava era ter uma certeza e acabar depressa com aquilo. Sim ou não." (*Ibid.*, p. 175). As certezas, contudo, parecem cada vez mais distantes: "Será? não será? Para que isso? Procurar dissabores! Será? não será?" (*Ibid.*, p. 176). Neste ponto, as palavras de Paulo Honório chegam a se semelharem à prosa do Luís da Silva de *Angústia*, ou mesmo à do narrador do conto "Insônia". O curioso é que, como se sabe, poucas personagens de Graciliano são tão antitéticas quanto Luís da Silva e o Paulo Honório da primeira fase.

Não por acaso, se há algo crescendo na mesma proporção das dúvidas, é o pio das corujas. E a associação simbólica entre um e outro merece especial atenção. Pois a noite do suicídio de Madalena fora precedida de uma longa conversa entre ela e o marido na igreja, na qual ambos ensaiaram uma última e longa tentativa de compreensão e de abordagem dos problemas do casal. Madalena, naturalmente, já estava se despedindo. Paulo Honório, ignorando a decisão da mulher, parecia acreditar ser ainda possível consertarem-se as coisas. Nesse sentido, não deixa de ser bastante sugestivo que assim se iniciem a noite e o capítulo nos quais se dá essa conversa crucial: "Uma tarde subi à torre da igreja e fui ver Marciano procurar corujas. Algumas

se haviam alojado no forro, e à noite era cada pio de rebentar os ouvidos da gente. Eu desejava assistir à extinção daquelas aves amaldiçoadas." (*Ibid.*, p. 183). Para seu desgosto, entretanto, sua tentativa de resolver o problema viria tarde demais: não só Madalena já estava convicta do suicídio, mas as corujas tampouco se calariam.

A decadência do império de Paulo Honório, já então consolidada, apenas se acelera após a morte da mulher. Em poucos capítulos, os habitantes de S. Bernardo debandam, a crise chega, a revolução estoura, o lucro cai drasticamente. Paulo Honório já perdeu a tal ponto o controle da situação que chega ao cúmulo de se permitir o uso do discurso indireto livre – um indício interessante da desestruturação mencionada por Miranda – para introduzir a fala do amigo Azevedo Gondim. Trata-se de algo inédito e não desprezível, pois o narrador jamais antes deixara outro discurso se insinuar no seu – excluindo-se, naturalmente, os momentos nos quais reproduzem-se as falas de outros personagens. A única possível exceção tem lugar ainda no início da obra, quando o protagonista narra a vida de seu Ribeiro, mas com o aviso prévio: "Deilhe alguma confiança e ouvi a sua história, que aqui reproduzo pondo os verbos na terceira pessoa e usando quase a linguagem dele." (*Ibid.*, p. 43). Ou seja, um discurso indireto livre que, justamente por se auto-declarar, deixa de sê-lo.

Mas na verdade isso pouco importa a Paulo Honório, pois "agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia os berros do Gondim." (*Ibid.*, p. 209). Ressalte-se que já não se fala em luz elétrica: Paulo Honório escreve à luz de velas. Lembremos o que fora dito no Capítulo 1 por Eluned Summers-Bremner: "a eletricidade aniquila a noite." (SUMMERS-BREMNER, 2008, p. 113). Neste caso, a ausência de eletricidade – não sabemos se por falta de recursos ou se por opção de Paulo Honório – num local onde a energia elétrica costumava existir, tal ausência é altamente indicativa dessa entrada num ambiente paralelo, à revelia da censura e dos afazeres diurnos. A vela apagada deixando entrar o luar só corrobora a quase total retirada da iluminação particular em prol de algo como a "outra noite" a que se referira Blanchot. A partir daí, após um breve capítulo no qual, tudo desmoronado, Paulo Honório declara estar "de braços cruzados, contemplando melancolicamente o descaroçador e a serraria" (*Ibid.*, p. 212), têm lugar o capítulo e a insônia finais.

Trata-se, na verdade, do completamento do processo que se vinha instalando desde o corte operado pelo capítulo XIX. A insônia se apresenta aqui como a própria consumação da decadência das finanças e do prestígio do narrador, como a imagem mesma de seu isolamento perante o mundo, como a entrada enfim na "outra noite" de Blanchot. O estar acordado enquanto os outros dormem o aparta enormemente; mas, se antes tal situação fazia parte da posição superior em que habitualmente se colocava, no último capítulo, já tendo ele noção de seus defeitos, já tendo se relativizado e se tornado uma interrogação a si mesmo, estar sozinho neste momento equivale a ter consumado o longo processo de quebra do instinto de propriedade e do gesto reificador antes tão predominante. E equivale também, por outro lado, a ter atingido uma capacidade de autorreflexão até então impensável para um personagem como o fazendeiro.

Por fim, a sua insônia aqui evidencia com clareza o isolamento tanto físico quanto emocional e social. Seu tom assim é um misto de revolta e desilusão, marcado por uma forte noção de sua própria responsabilidade na derrocada, mas permeado também pela sensação de que não há mais nada a ser feito senão escrever, senão deixar que o olhar para trás consuma afinal a estreita ligação entre desejo e inspiração. Nesse sentido, os parágrafos finais do livro são emblemáticos:

A vela está quase a extinguir-se. (...) Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão. É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. (...) É horrível! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes! E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (*Ibid.*, p. 221).

3.6. A casa de máquinas

Acerca dessas horas de insônia de Paulo Honório, Rui Mourão significativamente ressalta o fato de "não haver propriamente dimensões espácio-temporais. As ações se encontram reduzidas a coisa nenhuma; o que se impõe é uma lucidez que se derrama, que a tudo envolve, que persiste sendo aguçada." (MOURÃO, 1971, p. 63). Caberia portanto assinalar, nas palavras de Godofredo de Oliveira Neto, que "o homem se desligou da prática, e vive encerrado apenas no espaço da escrita." (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 45). Ora, este viver lucidamente encerrado no espaço da escrita, e mais do que isso, este trazer o espaço da escrita para dentro da própria

escrita, ou seja, este trazer a narração para dentro da narrativa, é este um gesto bastante compatível com o de guiar o leitor "pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas" (ADORNO, 2008, p. 61), como colocara Adorno a respeito do romance moderno. É este o romance "cônscio de si" a que haviam aludido Bradbury e Fletcher, e é também isto o que, como vimos no Capítulo 2, faz Proust em seu *Em busca do tempo perdido*.

As relações entre Proust e Graciliano haviam sido apontadas já em 1967 por Bélchior da Silva, no ensaio "O pio da coruja em *São Bernardo* de Graciliano Ramos". Após associar o pio da coruja de *S. Bernardo* à Madeleine proustiana, diz ele que "força é reconhecer que Proust e Graciliano ("Paulo Honório") realizaram a sondagem do passado, seguindo processos psicológicos paralelos." (SILVA, 1967, p. 18); e que "em ambos, resultado idêntico: a obra de arte, o livro." (*Ibid.*, p. 19). Se, por um lado, seria provavelmente forçado estabelecer uma influência direta de Proust sobre Graciliano, como sugere Silva no mesmo ensaio, ⁶² por outro lado é instigante a conclusão de que ambos empreenderam processos semelhantes – que em geral são as noites insones – para chegar ao mesmo resultado, que é o livro.

A meu ver, o que há é não uma influência direta, mas uma convergência de procedimentos nos quais, para trazer à tona "os bastidores e a casa de máquinas" da narrativa, tanto Graciliano quanto Proust localizam seus narradores na solidão de suas casas e ao longo de noites claro. Podemos identificar, a partir das obras desses autores, a formação de um modelo narrativo no qual o narrador, apartado do convívio com os demais por estar acordado nas horas em que os outros dormem, cria uma espécie de plano paralelo na narrativa, no qual é possível ao romance, tal como colocara Bradbury, preocupar-se "com as complexidades de sua própria forma." (BRADBURY, 1989, p. 321). A noite afirma-se, então, no mesmo sentido que a vim analisando nos primeiros capítulos deste trabalho, como um território altamente instável, propenso à dúvida e ao autoexame que, em obras como estas, instala-se no próprio formato da narrativa, estando ela mesma propensa à dúvida e ao autoexame.

É isto o que vemos nas obras aqui citadas, mas é também o que aparece, por exemplo, no primeiro romance de Graciliano, *Caetés*. Comumente esquecido e rotulado de pré-modernista,

_

⁶² "Teria Marcel Proust influenciado diretamente Graciliano?" (SILVA, 1967, p. 18).

este livro não apenas guarda traços fortemente modernos⁶³, como já apresenta um prenúncio da problemática que se desenvolveria em *S. Bernardo*. Segundo Silviano Santiago, "a obra da modernidade seria aquela obra que contém em si uma reflexão própria sobre o fazer dessa obra... de repente, então, *Caetés* pode não ser modernista, mas é altamente moderno!"⁶⁴ (SANTIAGO, 1987, p. 445). Afinal, é também digno de nota que nesta primeira obra haja um narrador, João Valério, que cômica e inutilmente procura escrever um épico indianista em formatos já anacrônicos para a época, e que suas batalhas com o papel se deem "assim de noite, quando a gente não tem sono..." (RAMOS, 2006, p. 43). Pois a função da insônia como propiciadora da criação literária, como vemos, já estava presente em Graciliano antes mesmo de *S. Bernardo*, e prosseguiria em textos posteriores, enriquecendo-se e ganhando outras dimensões.

Por fim, a aproximação entre os romances de Proust e de Graciliano mostra-se ainda mais pertinente se considerarmos o que estabeleci, no início do Capítulo 2, como o primeiro dos dois desdobramentos da insônia na prosa de ficção moderna que me parecem mais frequentes e característicos, e que por isso mesmo seriam mais amplamente desenvolvidos nesta dissertação. Este desdobramento era "a criação de uma espécie de nível paralelo a partir do qual o personagem pode pensar a própria narrativa", e a ele foi dedicado este terceiro capítulo, através do estudo do romance *S. Bernardo*. No Capítulo 4, que tratará de *Angústia*, desenvolverei o segundo desdobramento, isto é, o problema da "exploração de estados psíquicos diversos". Dito isto, passemos a ele.

_

⁶³ Para maiores explicações acerca da distinção entre moderno e modernista, conferir a nota1 do Capítulo 2 deste trabalho.

⁶⁴ Este trecho foi retirado da transcrição de um debate entre Santiago e outros críticos sobre Graciliano, o que justifica o caráter oralizado da escrita.

Capítulo 4

Angústia

Para começar a pensar as articulações da insônia no enredo de *Angústia*, retomemos brevemente a cegueira infantil descrita em *Infância*⁶⁵. No capítulo anterior, vimos que, privado da visão, o narrador voltava-se ao mesmo tempo para si mesmo e para um mundo apreendido inteiramente pela audição. Trata-se, não por acaso, do período no qual declara ter de fato começado a prestar atenção às palavras.

Por maior que tenha sido a importância de tal experiência, no entanto, a audição aguçada pode proporcionar algumas situações bastante aflitivas. A pior delas, segundo o narrador, é ouvir a fala do vizinho Chico Brabo: "era como se o homem tivesse atravessado muros e portas, estivesse ali junto de mim. Surpreendia-me o vozeirão tremendo, quase irreconhecível despido das gentilezas macias que o abrandavam na calçada e na rua." (RAMOS, 2008a, p. 151). Chico Brabo, como indica o fim da citação, não é uma má pessoa, sendo inclusive descrito como um "sujeito amável" (*Ibid.*, p. 154). Sua voz ouvida nas horas de cegueira, porém, o transforma numa "criatura feroz" (*Idem*), inconciliável com a imagem do homem à luz do dia. Tal qual os

⁶⁵

⁶⁵ Apesar de a relação entre as obras ficcional e autobiográfica já ter sido discutida no capítulo anterior, considerando a grande similaridade apontada pela fortuna crítica de Graciliano entre o autor e Luís da Silva, acredito serem relevantes algumas observações suplementares sobre o caso. Num dos ensaios mais clássicos sobre a obra de Graciliano, "Ficção e confissão", Antonio Candido (2006) observa: "parece que Angústia contém muito de Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte." (CANDIDO, 2006, p. 61); e argumenta também que "sua meninice [a de Graciliano] é, pouco mais ou menos, a narrada em Infância." (Ibid., p. 58). Já Wander Melo Miranda (2009), em Corpos escritos, discute com mais vagar o quão inadequado seria simplesmente traçar correspondências estritas entre a infância de Luís da Silva e as memórias que compõem a obra Infância, a exemplo do que fazem autores como Helmut Feldmann, Rolando Morel Pinto e Lamberto Puccinelli. O que interessa ressaltar é que não pretendo, aqui, seguir a linha dos referidos teóricos e buscar tais correspondências. Na verdade, parece-me mais pertinente a posição do próprio Miranda, ao identificar a "função predominante que o ficcional e o autobiográfico desempenham na obra do autor: a função irônica." (MIRANDA, 2009, p. 55), isto é, o "espaço móbile da recorrência e da recriação [ou seja, das lembranças] em confronto permanente com as novas formas e situações engendradas pela imaginação." (Ibid., p. 58). Não me parece possível determinar se a relação entre cegueira e reflexão na escuridão foi articulada conscientemente, na função irônica a que alude Miranda, ou se ocupa uma camada mais profunda da prosa de Graciliano. Acredito, em qualquer dos casos, que a cegueira e seus efeitos, já discutidos no capítulo anterior e retomados nos parágrafos que se seguem, encontram-se em alguma medida ligados à maneira pela qual são elaboradas as cenas de insônia nos romances, o que justifica a análise aqui empreendida. Pertencendo à função irônica descrita por Miranda ou a outra função próxima, representariam traços autobiográficos que foram reconfigurados na ficção, e que poderiam se combinar com outros elementos.

ruídos ameaçadores vindos da mata para perturbar o Chefe Zequiel no "Buriti" de Guimarães Rosa, a voz de Chico Brabo ecoando invade o espaço interno do narrador e o desespera. E a descrição de tal acontecimento é especialmente instigante se comparada ao comportamento de Julião Tavares, o antagonista de *Angústia*. Pois nos seguintes termos é descrito o vozeirão de Chico Brabo e seu efeito sobre o menino:

Arrepiava-me, cobria as orelhas com as palmas das mãos úmidas, torcia-me com desespero, mentalmente me dirigia a um esconderijo. (...) Na minha imaginação um corpo lento se desenroscava, o toicinho da papada tomava consistência, a brancura e a moleza se coloriam. Dedos curtos se alongavam, transformavam-se em garras. (Ibid., p. 153).

Ora, a inegável semelhança entre Julião Tavares e Chico Brabo é certamente digna de nota, e agrega-se à ideia defendida por Helmut Feldmann (1967) de que Julião teria sido composto à imagem do advogado e poeta Armando Wücherer. De fato, a obesidade, a moleza, a brancura, a gordura invasiva são precisamente alguns dos adjetivos mais frequentemente usados por Graciliano para compor um personagem asqueroso e desagradável. Caracterização já presente no Evaristo Barroca de *Caetés*, e da qual não foge o rival de Luís da Silva: "a voz precipitada de Marina era ininteligível; a de Julião Tavares percebia-se distintamente e causavame arrepios: fazia-me pensar em gordura, em brancura, em moleza, em qualquer coisa semelhante a toicinho cru. (...) A palavras gordas iam comigo." (RAMOS, 2008c, p. 114-115), e completa: "necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam." (Ibid., p. 115). Mais tarde voltaremos às maneiras empregadas por Luís para se livrar da voz de Julião. Por ora, notemos apenas que a voz gordurosa, o discurso artificial, a maneira do homem de entrar sem convite na casa de Luís à noite e na redação do jornal para conversas não desejadas, todos esses elementos criam de Julião uma sensação odiosa e profundamente invasiva.

Mas não é apenas a voz do rival o que perturba a tranquilidade de Luís. Há, com efeito, toda uma gama de ruídos e falas de outrem que lhe tiram o sono, que o infernizam. Ou, nas palavras de Rolando Morel Pinto (1978), "estimulados pela tensão dos nervos, os sentimentos estão alertas, especialmente o da audição e Luís da Silva desperta do seu devaneio para ouvir os

ruídos mais insignificantes do ambiente." (PINTO, 1978, p. 264). Quanto mais intimista se mostra a situação do protagonista, mais insuportáveis se tornam tais barulhos. Como seria de se esperar, é nas as noites de insônia que esse processo atinge seus pontos culminantes, desembocando, de um lado, em um aprofundamento psicológico do personagem e, de outro lado, na realização de alguns dos mais importantes eventos da trama.

Neste capítulo, portanto, analisarei a insônia de Luís por duas vias. Primeiramente, proponho que as noites em claro vividas pelo protagonista em sua casa, por promoverem uma incursão à psique de Luís em alguns de seus momentos mais conflituosos, tanto são essenciais à instauração de um clima propriamente angustiado na narrativa quanto abrem espaço a alguns dos trechos mais experimentais do romance, como é o caso de suas páginas finais. Em segundo lugar, levanto a hipótese de que eventos cruciais, tais como a conquista de Marina, o roubo de Vitória e o assassinato de Julião dependem de uma espécie de jogo com as concepções de noite pré e pós-eletricidade. Dessa forma, o viver à noite de Luís mostra-se essencial para que tais ações sejam levadas a cabo.

Para entender melhor estes dois pontos, contudo, recuemos um pouco e vejamos como se articulam na narrativa as categorias espaciais pública e privada, os sentidos da visão e da audição e a alternância entre claridade e escuridão.

4.1. Espaços e alternâncias

Decerto, a organização espacial é um aspecto fundamental de *Angústia*. Como nota Wander Melo Miranda, "a distribuição dos espaços na narrativa é importante enquanto desveladora dos mecanismos da produção textual, fazendo ressaltar a especificidade da *posição* do narrador." (MIRANDA, 2009, p. 51). Assim, é importante distinguir os lugares públicos,

⁶⁶ Curioso é notar como essas "palavras gordas" corroboram o discurso artificial e vazio de Julião, num estereótipo beletrístico analisado com agudeza por Marcelo Magalhães Bulhões (1999) em *Literatura em campo minado*: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira.

⁶⁷ Interessante também é a afirmação de Sônia Brayner de que "alguns motivos espaciais tornam-se mesmo obsessivos, reiterando para o leitor a importância do espaço para um ser fragmentado." (BRAYNER, 1978, p. 208).

compreendendo as ruas, as praças, os bondes, os cafés, a redação do jornal etc; do privado, que é a casa. A utilização de determinados sentidos em determinados ambientes merece também ser observada. Pois a cidade é claramente descrita através do visual, ao passo que na casa verifica-se certa tendência para o auditivo.

Do primeiro, um bom exemplo é a viagem de bonde nos trechos iniciais, na qual o narrador vai descrevendo as diversas camadas do espaço urbano, do centro à periferia; ou então os cafés nos quais Luís afirma passar "uma hora por dia, *olhando* as caras." (*Ibid.*, p. 27, grifo meu); ou distraído diante dos cartazes do cinema – "estive *olhando sem ver* os cartazes do cinema, entrei maquinalmente." (*Ibid.*, p. 95, grifo meu); ou simplesmente andando na rua – "tornei a baixar a cabeça, desanimado, continuei *a olhar* os pés dos raros transeuntes que passavam na rua." (*Ibid.*, p. 94, grifo meu).

Notemos, em primeiro lugar, que esta cidade pela qual passeia Luís não é mais uma fazenda afastada como a S. Bernardo de Paulo Honório, na qual e eletricidade é escassa, privilégio apenas daqueles que vivem à mercê de um grande administrador, como é o fazendeiro dos primeiros tempos. Na Maceió de Luís, ao contrário – e inclusive por *Angústia* ser ambientado num momento posterior a *S. Bernardo* –, a eletricidade e outras formas de iluminação pública, como os candeeiros de petróleo, são já amplamente difundidas – o que, como veremos, possui sua importância da narrativa. Pois, como foi colocado no Capítulo 1 desta dissertação, a eletricidade não apenas possibilita a permanência dos cidadãos nas ruas por um período bem mais extenso, como cria um outro tipo de relação do indivíduo com a noite. Em vez de um terreno indefinido em que se alojam toda sorte de seres marginais e sobrenaturais, em vez de um período em que, devido à escuridão e à quase impossibilidade de trabalho, o indivíduo vêse muito mais propenso à reflexão, ao autoexame e à oração, o que a eletricidade promove é precisamente uma transposição da vida diurna para a noite.

Certamente, algumas diferenças ainda se fazem notar. Como afirmara Dewdney (2004), a luz elétrica não varia de movimento e intensidade como a solar. E, como notara Melbin (1978), os habitantes noturnos são em geral grupos marginalizados — o que não impede que eventualmente se encontrem com os trabalhadores diurnos, como é o caso desta noite em que Luís se vê sozinho em uma bodega: "Vagabundos? Nada. Estavam ali indivíduos de várias profissões." (RAMOS, 2008c, p. 141). Ainda assim, o fator eletricidade/iluminação pública é o

que permite que Luís perambule pelas ruas madrugada adentro, que cruze com mendigos, prostitutas e famílias miseráveis sem se sentir por eles ameaçado. Luís é, afinal, um inadaptado: ao trabalho nas repartições, aos seres que vivem à noite, aos antepassados sertanejos:⁶⁸

Levantava-me, subia a ladeira Santa Cruz, percorria ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversar com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. (...) Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. (*Ibid.*, p. 140).

E é devido a esse descompasso que caminha incessantemente pelas ruas, que lê romances, que vai ao cinema, que procura enfim esquecer-se de si.

Esquecer-se de si. De fato, este parece ser o objetivo central do personagem: passear para distrair-se de seus problemas. E para isso Luís não parece encarnar a imagem daquele que Georg Simmel (1987) descreveu como o típico cidadão das grandes cidades: como consequência de uma superestimulação provocada pelos estímulos urbanos, os nervos "cessam completamente de reagir", o que resulta num "embotamento do poder de discriminar" (SIMMEL, 1987, p.16), levando os indivíduos a tratarem tudo com absoluta indiferença. Em outros termos, a conhecida atitude *blasé*:

Passeei à toa pelas ruas, parando em frente às vitrinas (...). Fui ao jornal, li os telegramas. (...) Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente. (...) Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. (RAMOS, 2008c, p. 95-96).

Mas talvez essa atitude seja ainda preferível à total ausência de distrações externas. Pois como bem raciocina Luís,

os canteiros, o coreto, os globos opalinos, não me serviam para nada. Estimaria que os fios da Nordeste encrencassem e a cidade ficasse às escuras. Mover-me-ia como um cego, esqueceria as mulheres pintadas que imitam d. Mercedes, esqueceria Julião Tavares, que estava em todos os bancos. A treva apagaria aquela exposição desagradável. Mas dar-me-ia a recordação de coisas mais desagradáveis ainda. (RAMOS, 2008c, p. 225-226).

⁶⁸ Sobre o assunto, Antonio Candido escreve que "passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas sociais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas,

É precisamente nas trevas estabelecidas no espaço privado que essas recordações se colocam mais cruas, mais desnudas, acompanhadas apenas dos ruídos que desde o início da trama se colocam e vão se afirmando com cada vez mais força, até uma longa passagem na qual Luís, enumerando os barulhos desagradáveis que vêm e vão, constata: "o que eu devia fazer é mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada." (*Ibid.*, p. 108). Afinal, se durante o dia o protagonista já não consegue se concentrar para ler e escrever, "as noites eram medonhas." (Ibid., p. 110), devido basicamente a relógios, tosses, ratos correndo, pulgas, miados de gatos, galos, grilos, formigas e, acima de tudo, o ranger da rede de Marina na casa ao lado. Como veremos mais adiante, toda essa massa de ruídos vai se tornando gradualmente mais presente, acompanhando o aprofundamento do desespero de Luís e culminando nas suas grandes noites de insônia. É, de fato, como colocara Rolando Morel Pinto, este momento em que a audição de Luís parece estar mais alerta, mais propensa a captar qualquer ruído para dar ao ambiente, nas palavras de Fernando Cristóvão, "um certo 'caráter alucinatório." (CRISTÓVÃO, 1986, p. 69). Pois é nessas horas que, como sustentara Alvarez, "a noite contém o que se quiser colocar nela, e como não se pode ver, ou se pode ver muito pouco, ela dá a sua imaginação um espaço ilimitado para trabalhar." (ALVAREZ, 2006, p. 27). Começamos a entrever aqui como Graciliano Ramos arquiteta um jogo entre a claridade e a escuridão, que se revelará essencial à narrativa, na medida em que alterna a distração de Luís na ambientação urbana da história com suas angustiadas reflexões no interior de sua casa. A primeira, intrinsecamente ligada à visão; a segunda, à audição: "Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba." (RAMOS, 2008c, p. 96).

Antes de tecer conclusões sobre a questão, porém, consideremos ainda o quintal da casa de Luís, fronteiriço ao da casa de Marina, no qual os dois sentidos se alternam, mas ainda assim se distinguem. É o que se dá, por exemplo, na cena que antecede a conquista de Marina por Luís, quando este, deitado na rede do quintal e fingindo dormir, acompanha a circulação da moça pelo jardim, com os olhos ora semi-cerrados, ora fechados – mas com os ouvidos bem abertos para o "chichichi" de Marina:

Soltei o livro e fechei os olhos, aborrecido. Mas os olhos não ficaram bem fechados: através das pálpebras meio cerradas distinguiam-se as coisas que estavam perto do chão, dez ou quinze metros em redor. (...) Chap, chap, chap. Era o vascolejar da água nas garrafas. Líquido se derramava: o homem triste enchia dornas. D. Adélia tossia no banheiro, espremendo roupa. E Vitória, na cozinha, cantava. (...) De repente a fraguinha [Marina] surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. (...) Voltava-me as costas: - Chi, chi, chi. Um riso semelhante a um cochicho. Curvava-se para a frente: a cintura fina sumia-se, os quadris aumentavam. (...) - Chi, chi, chi. O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. (RAMOS, 2008c, p. 68-71).

E é desta forma que Marina chega até o protagonista: "mais perto, mais perto, o cheiro mais vivo, o chichichi mais perceptível – e eu sentia uma espécie de desmaio com aquela aproximação. O livro caiu, cruzei as pernas, sentei-me, vi Marina em pé junto da cerca, rindo como uma doida." (*Ibid.*, p. 72). Nesse trecho, como em todo o episódio, a entrevisão de partes do corpo de Marina e a audição de seus barulhos se alternam para dar uma sensação de movimento. A descrição dos ruídos nessa passagem é em muitos aspectos semelhante às presentes nas cenas de insônia, e é interessante que, ainda no início do relacionamento com Marina, Luís explore os barulhos – dela e dos vizinhos – como elementos que perturbam seu acomodado estado de imobilidade quando, deitado na rede, lê um livro. Como veremos, tal movimento, introduzido sobretudo nesse episódio da rede, será ampliado ao longo do romance, e se mostrará essencial ao aprofundamento da angústia de Luís.

Também em relação ao quintal, o jogo entre claro e escuro se mostrará desde o início um aspecto a ser considerado: "o quintal estava escuro. Por cima das árvores havia claridade, até se enxergava, a distância, um anúncio que se podia ler; mas perto do chão era aquele pretume. Fastidiosa música de grilos, certamente no canteiro das hortaliças." (*Ibid.*, p. 50). Não por acaso, o que se vê são os cartazes da cidade – isto é, as distrações urbanas –, ao passo que à mata restam o pretume e a "música de grilos" – ou seja, a concentração nos próprios conflitos e o tormento dos ruídos.

Torna-se assim perceptível o quanto os estímulos auditivos correspondem em geral a um terreno mais profundo da identidade de Luís, que fica encoberto pelos galhos das árvores e escapa à faceta pública ou oficial do protagonista, enquanto os visuais concentram-se em torno de aspectos típicos do espaço urbano. Assim, quando Luís se detém mais demoradamente sobre alguma lembrança, ou no momento crucial do assassinato de Julião Tavares, é comum assinalar a presença da chuva e da neblina, como cortinas que lhe impedissem a visão e ressaltassem a

audição: "Uma garoa que se adensava ia toldando as luzes capiongas. Um, dois – impossível contar os postes de iluminação, que a neblina ocultava." (*Ibid.*, p. 229-230). E mais do que isso: à medida que a angústia de Luís pela perda de Marina aumenta, à medida que se vê obrigado a deixar sua habitual inércia para tomar atitudes bem pouco condizentes com um trabalhador descrente do mundo e paralisado numa existência vazia – como é a personagem frequentemente retratada pela crítica⁶⁹ –, isto é, à medida que a existência antiga se faz impossível, que o desespero por Marina e a revolta com Julião o dominam por completo, aí também gradualmente a audição vai se fazendo cada vez mais presente, acompanhada quase sempre de um clima noturno. Adensam-se então as insônias de Luís, os longos períodos em que, movimentando-se por sua casa, vê-se atormentado por diversos ruídos. "Impossível dormir. (...) Silêncio de alguns minutos. Iam deixar-me dormir. Nada." (*Ibid.*, p. 125-126).

A alternância entre dia e noite, ou entre escuridão e claridade, se torna então mais e mais presente ao longo da história. As cenas noturnas vão ganhando terreno após a traição de Marina, e principiam-se aí as longas insônias de Luís no interior de uma casa que ele próprio classifica de mal-assombrada, tantos são os ruídos de grilos, sapos, ratos e outros animais; as tábuas rangendo; as relações sexuais dos vizinhos; a movimentação da criada Vitória; as batidas do relógio. "As noites eram medonhas. Os galos marcavam o tempo, importunavam mais que os relógios. E os ratos não descansavam. (...) O gato amava nos telhados, gato ordinário. (...) Irritava-me um som de armadores de rede. (...) Seu Ramalho tossia." (*Ibid.*, p. 110). As cenas diurnas vão-se aos poucos impregnando da angústia noturna, como a que introduz a corda na vida de Luís – elemento essencial ao assassinato – ou a cena da ronda do protagonista pela casa onde Marina realizará o aborto. Ainda assim, Luís continua considerando o espaço público um refúgio de si mesmo, um lugar onde pode circular distraído de seus próprios conflitos, como se dá neste trecho em que, já não suportando permanecer em casa à noite por saber que Marina estava com Julião, põe-se a vagar pelas ruas: "Esforçava-me por esquecer o nariz e o ouvido, abria os olhos." (*Ibid.*, p. 139).

A todo este movimento, acrescente-se um outro, fundamental: a memória da infância de Luís no sertão. Segundo Letícia Malard, "a estruturação acional do enredo se fundamenta nas

⁶⁹ Por exemplo, para José Paulo Paes (1990), Luís é emblemático da figura do "pobre diabo" no romance brasileiro. Já Hélio Pólvora (1978) atesta que Luís vive um "desespero monótono" (PÓLVORA, 1978, 130). Lembremos

recordações de infância, que podem elucidar as diversas fases do desenrolar da narrativa e os aspectos patológicos da personalidade de Luís da Silva." (MALARD, 1976, p. 54). Portanto, alternando-se ao longo de toda a obra com o tempo presente, esse passado rural representa algo como um plano paralelo que vem à tona a todo o momento, contrastando com os eventos atuais e conferindo-lhes novas nuances. É interessante inclusive lembrar que foi essa multiplicidade de linhas narrativas o que levou Álvaro Lins, ainda em 1947, a considerar apenas *Angústia* como um efetivo romance, ao passo que *Caetés* e *S. Bernardo* seriam antes novelas. Isso se deveria ao fato de que apenas em *Angústia* há "vários episódios, que circulam o drama principal, ou com ele se cruzam em múltiplas direções, de modo que a ação se processa em diversos planos." (LINS, 1967, p. 80).

De uma maneira geral, as "micronarrativas" – para usar a denominação de Lúcia Helena Carvalho (1983) –, tanto as que invocam o passado quanto as que tratam do presente, todas funcionam como uma ilustração do estado de espírito e dos pensamentos de Luís. É assim, por exemplo, que o desafortunado namoro com Marina lhe ressuscita lembranças das relações amorosas no passado rural, bem como a obsessão com a morte de Julião lhe aviva as imagens de assassinos ilustres desse outro tempo, de seus crimes e seus castigos. E acima de tudo, a memória da infância afirma-se como fator essencial à gradativa instalação de um ambiente angustiado e propenso à violência, de modo que as "micronarrativas" vão alimentando as tensões que, como veremos, explodirão nas noites insones.

Podemos, assim, identificar uma dinâmica bastante específica, que poderia ser dividida em dois pólos: claridade/visão/distração e escuridão/audição/reflexão. O primeiro, ligado principalmente às ruas e aos espaços públicos, concentra os momentos em que Luís foge de seus próprios conflitos, entretendo-se com as caras nos cafés, as letras nos cartazes ou as construções pela cidade. É este por excelência o espaço da eletricidade, dos postes de iluminação que, à maneira de sentinelas, dificultam as contravenções e trazem os dias para dentro das noites. No segundo, ao contrário, todos estes elementos desaparecem para dar lugar ao breu e a ruídos que, ao incomodarem Luís, impedem-no de dormir e, com isso, obrigam-no a pensar. O personagem ingressa então num processo doloroso e corrosivo de remoer a perda de Marina e o ódio por Julião, de tornar complexos ambos os sentimentos ao contrastá-los com as memórias da infância

e da juventude, de deixá-los infiltrarem-se por fim em todos os meandros de sua existência. Mais ou menos na altura em que Marina, após ter abandonado Luís, começa a relacionar-se com Julião, mostram-se vãos os esforços do protagonista para "abrir os olhos" e "fechar os ouvidos", isto é, para permanecer constantemente distraído com os estímulos exteriores provenientes da cidade e, com isso, esquecido de seus próprios conflitos. Este segundo pólo vai, assim, impregnando a narrativa, o que significa dizer que Luís vai se tornando progressivamente mais insone.

Por "estar insone", então, entendo não simplesmente estar acordado à noite, visto que a noite iluminada artificialmente permite também a existência distraída própria da vida diurna. O estar insone de Luís é estar imerso nessa segunda noite, é não ter a opção de dormir, é ter fechada a *visão* do mundo externo, é perturbar-se simultaneamente com os ruídos ao redor e com os pensamentos no interior, é não ter mais a pequena realidade particular destruída pelo mundo que "entra pelos olhos". Quase poderia Luís afirmar, à maneira de Bernardo Soares no *Livro do desassossego*, que "se de dia ellas [as ruas] são cheias de um bulício que não quere dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quere dizer nada. Eu de dia sou nullo, e de noite sou eu." (PESSOA, 1997, I, p. 70). Entregando Luís a seus próprios bulícios por conta da "falta de bulício" externa, portanto, a insônia do personagem vai estabelecendo laços cada vez mais profundos com sua própria angústia. Começamos aqui a ter uma ideia de sua relevância ao desenvolvimento do enredo.

Examinemos então as angustiadas noites insones de Luís no interior da sua casa, e seu papel na narrativa como um todo.

4.2. As insônias de Luís da Silva

4.2.1. Fechar os olhos, abrir os ouvidos

Notemos, antes de mais nada, que a insônia de Luís está intrinsecamente ligada à relação com Marina. Antes de conhecê-la, jamais o personagem mencionara sofrer desse mal, e é após os

⁷⁰ Localizando, naturalmente, a noite artificialmente iluminada na categoria dos dias, e aproximando as noites de Soares às insônias de Luís.

primeiros contatos com a moça que afirma: "Não pude dormir: os cabelos de fogo, os olhos e especialmente as pernas da vizinha começaram a bulir comigo." (RAMOS, 2008c, p. 46). Mais tarde, com a consolidação da crise do casal, após os encontros noturnos na rede, após Marina ter aceitado casar-se com Luís e ter desperdiçado as suas economias num suposto enxoval, após ter rompido o relacionamento e começado a se envolver com Julião Tavares, aí a angústia de Luís, cada vez mais alarmante, lhe tira por completo o sono. É quando o protagonista começa a se queixar dos excessivos barulhos da madeira estalando, dos animais e do relógio, quando não consegue dormir devido aos ruídos das relações sexuais dos vizinhos na casa ao lado, quando a movimentação da criada Vitória pelos cômodos lhe causa aflição, quando aflição ainda maior é ouvir o ranger da rede de Marina e não poder fazer nada, é enfim essa profusão de barulhos incômodos uma das marcas mais nítidas da progressiva impossibilidade de Luís ter uma vida normal. Atrelada a ela, a insônia.

Durante o dia Luís tenta distrair-se de seus problemas, ora andando pelas ruas da cidade, ora lendo romances no quintal – e é interessante notar que praticamente não há cenas de distração no interior da casa, com exceção daquelas em que o personagem se volta para a janela e observa o exterior. À noite, a distração se torna mais difícil, pois o recurso ao visual se encontra um tanto diminuído, e a predominância da audição só faz aumentarem os conflitos internos do personagem. Trata-se, curiosamente, de uma situação bastante próxima à cegueira infantil exposta em *Infância*: a privação da visão leva à reflexão, à introspecção e à atenção aos barulhos e às palavras. Algo semelhante ocorrera também com Paulo Honório e com personagens analisados nos capítulos anteriores deste trabalho. E aqui é bastante significativa a constatação de Cristóvão, a respeito do protagonista, de que "o mundo exterior só interessa quando interiorizado, e uma das suas formas de interiorização é a da passagem do luminoso ao noturno, e a das informações visuais às auditivas, o que confere à realidade um certo 'caráter alucinatório'." (CRISTÓVÃO, 1986, p. 69).

Com o atrito de todos esses elementos conflituosos a se alternarem e girarem em torno de um eixo chamado Luís, a impossibilidade de repouso vai aos poucos ganhando ritmo mais acelerado, acompanhando a velocidade com que a angústia se instala no protagonista. Esse processo, desencadeado certamente com o início das relações de Luís com Marina, vai então dominar por completo seus pensamentos e, consequentemente, estende-se por pontos diversos da

narrativa: "Não fiz nenhum esforço para observar o que se passava na multidão, ia de cabeça baixa, dando encontrões a torto e a direito nos transeuntes. De repente um grito, uma palavra amarga, um suspiro – e algumas figuras se criaram, foram bulir comigo na cama." (*Ibid.*, p. 159-160). É também no isolamento do banheiro, quando a madrugada dá lugar à manhã, nesse ambiente quase nulo tamanha é a falta de bulício, que Luís fuma nu e reflete, antes das sucessivas chegadas de Marina e seus familiares para se banharem no banheiro contíguo. "De ordinário fico no banheiro, sentado, sem pensar, ou pensando em muitas coisas diversas umas das outras, com os pés na água, fumando, perfeitamente Luís da Silva." (*Ibid.*, p. 163).

Com a crise, como vimos, o ambiente vai se tornando cada vez mais obscuro, cada vez mais dominado pelos estímulos auditivos, as memórias da infância ficam mais agudas e seu lado mais violento vem à tona, além de introduzir-se a ideia fixa da corda e suas variantes, a gravata e o cano. Em outras palavras, a angústia de Luís vai ganhando novas proporções. Inutilmente o funcionário tenta afastar-se de seus problemas vagando pelas ruas ou observando-as pela janela, inutilmente tenta se concentrar no trabalho ou se convencer de que poderá se livrar das dívidas, ou mesmo retomar sua antiga existência. As cenas diurnas ou iluminadas artificialmente só assinalam sua impossibilidade de readaptação ou retorno à antiga existência. Assim, as "noites medonhas", dominadas por ruídos e pensamentos incômodos, abrem no enredo pontos nos quais um aprofundamento psicológico possibilita a exploração de técnicas narrativas próximas ao monólogo interior, que expandirão o clima de angústia no enredo. E aqui nos deparamos com uma questão delicada.

4.2.2. Experimentações

Angústia é comumente apontado como o mais experimental dos romances de Graciliano. Com efeito, o "caráter alucinatório" a que se refere Cristóvão, ou o "monólogo de tonalidade solipsista" (CANDIDO, 2006, p. 57), para usar os termos de Candido, estas e tantas outras expressões elaboradas para definir o romance o situam no rol da prosa moderna que vim analisando ao longo deste trabalho, o que levou a crítica a utilizar recorrentemente termos como

"monólogo interior" ou "fluxo de consciência" para definir as escolhas estilísticas levadas a cabo no romance. Haveria nesse caso, como coloca Fernando C. Gil (1999) em seu *O romance da urbanização*, "uma profunda subjetivização do discurso ficcional, determinada pela utilização da técnica do monólogo interior" (GIL, 1999, 71), o que explicaria por que "a relação com Marina e a morte de Julião Tavares, ainda que dominantes na mente do personagem e no nível dos acontecimentos, não têm força de história e nem se pode dizer, com muita precisão, que haja constituição de enredo a partir destas duas situações." (*Ibid.*, p. 75). Segundo Gil, não se poderia dizer que "os processos mentais de Luís preparam e fundamentam os acontecimentos exteriores." (*Idem*).

A meu ver, é possível verificar a "profunda subjetivização do discurso ficcional" de que fala Gil, bem como o fato de que ela em certa medida parece promover uma "dissolução da 'realidade objetiva' em estados subjetivos de Luís da Silva." (*Ibid.*, p. 75). Contudo, acredito que merecem ser vistas com reserva as considerações de que não há constituição de um enredo, bem como a identificação generalizada da prosa do romance com o monólogo interior.

Quanto ao primeiro problema, consideremos a seguinte passagem de Angústia:

Antes da minha cabeçada com Marina, *eu não aguentava* aquilo [as barulhentas relações sexuais dos vizinhos]. Escrevia, lia, dormia, acordava, levantava-me, tornava a deitar-me. (...) 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 ao menos pudesse dormir... (RAMOS, 2008c, p. 124, grifos meus).

Por mais breve que se mostre esse trecho, nele podemos identificar dois elementos relevantes. O primeiro é o de que há, sim, um enredo e uma relação de causalidade. A atitude de Luís para com o mundo e os demais tornou-se outra *porque* conheceu Marina, *porque* teve uma relação e uma desilusão com ela. É isto o que levará às últimas consequências o ódio de Luís por Julião, já esboçado desde as primeiras menções ao antagonista, mas não ainda forte o suficiente para desembocar no assassinato. Percebemos, portanto, que há no romance um enredo e uma relação de causa e efeito.⁷¹ Parece-me que o que aqui estaria sendo entendido como dissolução

-

⁷¹ Valho-me aqui da definição feita por E.M. Forster de enredo em *Aspectos do romance*: "Vamos definir um enredo. Definíramos a estória como uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua sequência no tempo. Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade. 'O rei morreu e depois a

do enredo aproxima-se antes do que Alan Friedman definira em *The turn of the novel* [A virada do romance] como o "caráter aberto" do romance moderno.⁷² Segundo Friedman, o padrão tradicional dos séculos XVIII e XIX deixa subentendido que

os momentos climáticos de maior expansão moral serão regularmente seguidos por uma situação moral cerceadora, uma reorganização final da experiência que restringe, seja pelo estreitamento ou pelo movimento em direção oposta, a específica expansão emocional e ética desenvolvida no clímax." (FRIEDMAN, 1966, p. 17).

Ou seja, esta seria uma experiência fechada, ao contrário da do romance das primeiras décadas do século XX, a qual se classificaria de aberta porque

episódios finais de reorganização (espeficicamente) estão simplesmente ausentes; (...) a reorganização específica da experiência emocional e moral que é delineada é finalmente aquela que contém a carga anterior de conflito (...) em níveis não reduzidos ou mesmo intensificados. Ou seja, trata-se de dizer que o fluxo de consciência em expansão na ficção moderna é finalmente deixado aberto. É "aberto" em três sentidos: finalmente não-contido, finalmente não-reduzido, ou finalmente ainda em expansão. (*Ibid.*, p. 30).

Dito isto, tenhamos em mente o último episódio de *Angústia*, no qual Luís, traumatizado por todos os eventos vividos desde o início da relação com Marina e especialmente após o assassinato de Julião, passa dias a fio em delírio no seu quarto. É esta a situação – profundamente aberta e inconclusa, diga-se de passagem, além de uma das mais experimentais de todo o romance – que fecha o livro. Voltaremos a estas páginas derradeiras assim que tivermos pensado com mais vagar os problemas de se considerar *Angústia* um livro basicamente composto segundo a técnica do monólogo interior.

O segundo elemento a ser considerado é o de que, no trecho em questão, podemos notar, bem como na maior parte da narrativa, um tipo de enunciação discursiva que se choca diretamente com uma acepção mais rigorosa de monólogo interior, supostamente presente na prosa de *Angústia*. Atentemos para os termos por mim destacados na citação: "eu não aguentava", "parecia-me" e "sentia-me". Tomemos a definição do clássico estudo de Robert

rainha' – isto é uma estória. 'Morreu o rei, e depois a rainha morreu de pesar' é um enredo." (FORSTER, 1970, p. 69).

⁷² É verdade que Friedman se concentra em obras europeias, sobretudo britânicas, e que a tese de Gil se pauta pela premissa de que a experiência brasileira é muito diferente da europeia. Se tal premissa, por um lado, se mostra até certo ponto válida, acredito, por outro lado, que ela não dá conta da complexidade estética da questão. Afinal, a

Humphrey *O fluxo da consciência*, segundo a qual "o monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada." (HUMPHREY, 1976, p. 22). Ora, é de se imaginar que, caso o leitor tivesse esse acesso mais direto aos pensamentos e sensações de Luís, não poderia haver termos que os introduzissem, tais como "pensava que" ou "sentia que" – notem-se, para tanto, meus grifos no último trecho transcrito do romance. Contudo, essa passagem e o resto do texto deixarão explícito, tais formas discursivas são constantes. Portanto, os pensamentos de Luís, ainda que eventualmente são sejam introduzidos por tais expressões, são, em geral, antes narrados do que diretamente expostos.

Tal constatação conduz, assim, à hipótese de que a prosa de *Angústia* está calcada em uma mistura do monólogo interior com o solilóquio se, tomando a acepção de Humphrey, entendemos que

O solilóquio no romance de fluxo de consciência pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta. Por conseguinte, é necessariamente menos sincero e mais limitado do que o monólogo interior na profundidade da consciência que pode representar. O ponto de vista é sempre o do personagem e o nível da consciência geralmente se encontra próximo à superfície. (HUMPHREY, 1976, p. 32).

Na minha opinião, dessa forma, Graciliano mescla frases mais próximas ao monólogo interior estrito com outras que, por serem explicitamente introduzidas por expressões que indicam pensamento ou sensação, se enquadrariam melhor no que Humphrey descreve como solilóquio. Decerto, em inúmeros momentos a narrativa pende para o monólogo interior, especialmente no delírio final do romance, quando todos os personagens e eventos fluem livremente e misturam-se na grande massa amorfa e aleatória que se mostra a consciência de Luís.

Resta, então, esclarecer a importância e a relação da insônia para com todas essas constatações. Vimos que estas últimas páginas do livro, este período de "alma de parafuso" – termo com o qual Luís se autodefine –, conferem ao mesmo tempo um final aberto ao romance e

lhe proporcionam alguns de seus trechos mais próximos desse conjunto de técnicas narrativas vanguardistas que procuravam expressar os processos da psique humana. E este é um período insone:

Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz arreliada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como uma 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. O sim de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos a criança crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha. Um disco a rodar sem interrupção a noite inteira. (RAMOS, 2008c, p. 272-273).

Se transcrevo esta longa passagem, é para dar uma ideia de como se desenvolve o delírio de Luís. De um lado, pensamentos desconjuntados e pouco coerentes entre si. De outro, frases ainda assim estruturadas, muito distantes da fragmentação sintática, por exemplo, do monólogo de Molly Bloom no *Ulisses* de James Joyce. De outro lado ainda, essa oscilação entre a narração dos pensamentos e a presença direta deles. Tudo isso ambientado num quarto fechado, em noites insones e dias também quase insones, visto que em grande parte privados da luz solar e do contato com o exterior (exceto por eventuais ruídos da vizinhança que abafassem as pancadas do relógio), e visto que "no tempo não havia horas." (*Ibid.*, p. 272) e que "o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede." (*Idem*). Todos esses fatores são depositários desse isolamento reflexivo tão característico da insônia. Estão todos inseridos, enfim, nesse "disco a rodar sem interrupção a noite inteira" que é a consciência de Luís em suas noites em claro.

Minha conclusão, portanto, é a de que esse fragmento final é essencial à sensação geral de que, com *Angústia*, as características da prosa moderna analisadas no Capítulo 2 deste trabalho atingiram, na tradição literária brasileira, um novo patamar. Essa sensação se dá principalmente pela maior tendência ao monólogo interior quanto pelo final aberto da narrativa,

no qual o tradicional relaxamento posterior ao clímax é substituído por um episódio tanto quanto ou ainda mais conturbado.⁷³

Igualmente importante a esse caráter moderno da obra é o seu tempo multifacetado, com o qual abrirei a segunda via de análise da insônia em *Angústia*. Através dela pensaremos como as diferentes experiências da noite antes e depois da eletricidade podem ser significativas aos eventos do enredo.

4.3. As infrações de Luís da Silva

4.3.1. O funcionário público e o cangaceiro

Consideremos inicialmente o que Antonio Candido denominou um "tempo tríplice" em *Angústia*:

A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vaivém entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva. (CANDIDO, 2006, p. 113).

Os dois últimos fatores apontados por Candido – a referência à infância e a deformação subjetiva – integram de certa maneira um mesmo movimento, na medida em que constituem variações dos pensamentos de Luís a dialogarem com as situações por ele vividas. Ainda assim, é esse tempo multifacetado descrito pelo crítico o que leva Fernando Cristóvão a notar que o andamento do romance é lento, com inúmeros momentos nos quais "a narração está parada, como o protagonista, e deixa que a representação apresente ao leitor o clima mental de Luís da Silva." (CRISTÓVÃO, 1986, p. 64). Essenciais à lentidão e à predominância da representação sobre a narração são as recordações da infância, que prenunciam o crime empreendido por Luís. Como coloca Cristóvão, "outro valor indicial destas recordações é o de atualizar o desejo de

-

⁷³ É verdade que o início da história trata do período posterior a este delírio, constituindo portanto uma espécie de conclusão. No entanto, nem este momento final, descrito no início do romance, é conclusivo, nem o fato de ele existir faz de *Angústia* um romance menos aberto. Afinal, a opção de Graciliano por concluir o livro com o delírio só acentua seu propósito de proporcionar ao leitor um fecho altamente instável e inconcluso.

vingança do protagonista", e ressalta que "por valor indicial se deve entender não simplesmente o aspecto estático do clima que envolve as personagens e os objetos do relato, mas também o valor dinâmico de preparar e facilitar a marcha do mesmo relato." (*Ibid.*, p. 67). Dessa forma, a memória do sertão constitui algo como uma camada subterrânea, estática como o lamaçal do Brejão-do-Umbigo de "Buriti", mas depositária do âmago da personalidade de Luís – ou de seu umbigo, ou o "ser profundo" (CANDIDO, 2006, p. 114) de que fala Candido, por oposição ao "ser social" (*Idem*). Por um lado, essa camada paralisa parcialmente a narrativa ao encharcá-la de detalhes e episódios não diretamente ligados à trama principal. Por outro, são esses detalhes e episódios os que não apenas criarão a atmosfera do livro, mas abrirão caminho à ação. Afinal, tornarão possível a um funcionário público achatado por uma existência medíocre concretizar o assassinato de um homem muito mais poderoso e mesmo muito mais volumoso do que o próprio protagonista.

Em outras palavras, Luís da Silva não seria capaz de seduzir Marina, roubar Vitória e acima de tudo assassinar Julião, se a ele fosse negada essa capacidade de, em algumas ocasiões, ultrapassar a vigilância opressiva da cidade que lhe obrigava à existência medíocre, para estabelecer uma relação com a noite ainda própria das épocas anteriores à iluminação pública. Certamente, tais ações contrastam com o modo pelo qual Luís se apresenta e os ambientes e personagens que lhe rodeiam. Pois Luís está indiscutivelmente mais enfraquecido que seus antepassados. Não à toa, Helmut Feldmann o classifica como o "protótipo do fraco" (FELDMANN, 1967, p. 153). Com efeito, o protagonista não possui a iniciativa, a força física ou a coragem de seus ancestrais; ao contrário, passa os dias trancado em escritórios e repartições escrevendo o que não lhe agrada, ou perambulando pelas ruas de uma cidade que tampouco lhe desperta qualquer sensação de conforto.

A cidade é, afinal, hostil. Nos rostos indiferentes dos transeuntes, nos seus modos ríspidos, no ar conspiratório dos grupos nos cafés, a massa se mostra pronta a lhe tomar muito e lhe oferecer quase nada. Até mesmo seu amigo Moisés, por quem tem enorme simpatia, é na verdade seu credor. E Julião, por quem nutre absoluta antipatia, insinua-se como seu amigo quando lhe convém, ou vai à sua casa para conversar quando bem entende. Tal qual o Chico Brabo de *Infância*, Julião é a própria imagem da hostilidade invasiva que, nesse caso, perpassa a vida na cidade: "À noite chegava-me a casa, empurrava a porta e, quando eu menos esperava,

desembocava na sala de jantar (...). E lá vinham intimidades que me aborreciam." (RAMOS, 2008c, p. 52). Sua voz se faz ouvir alta e estridente quando Luís só deseja silêncio, seu discurso fere o que Luís acredita ser um mínimo de bom senso, seu modo desembaraçado de se esparramar em qualquer local incomoda o reservado protagonista. "Necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam." (RAMOS, 2008c, p. 115).

A vizinhança, por sua vez, permanece numa posição ambígua: ora representa uma aliada, ora um juiz implacável. Tal qual o sistema panóptico de Foucault, "no panopticon, cada um, de acordo com seu lugar, é vigiado por todos ou por alguns outros; trata-se de um aparelho de desconfiança total e circulante, pois não existe ponto absoluto. A perfeição da vigilância é uma soma de malevolências." (FOUCAULT, 1984, p. 220-221). E Luís tem plena consciência de que, se afinidades de origem e poder aquisitivo o aproximam dos vizinhos, sua estranha figura pode pô-los contra si sem grandes dificuldades, como ocorrera com o vizinho Lobisomem: "O que mais me aborrecia [, comenta Luís,] era não saber se as pessoas que falavam dele acreditavam na história suja. Enchia-me de raiva por não conseguir livrar-me dos fuxicos." (*Ibid.*, p. 80). Progressivamente, a própria casa se torna hostil com seus ruídos intermináveis, mas aí o problema se revela mais complexo, pois nessas horas Luís está sozinho e, como vimos, é o seu dilaceramento interior que então se faz ouvir.

Enfim, onde quer que esteja, Luís não está à vontade. Sua fraqueza, sua impossibilidade de se impor, seu acanhamento, sua inércia, sua resignada aceitação de situações desvantajosas, tudo isso compõe o retrato de um homem imóvel ou paralisado, como apontam recorrentemente as críticas sobre o livro. Feria esta talvez a própria imagem do cidadão achatado pelas forças urbanas, com os sentidos embotados, incapaz de qualquer iniciativa, tal como descreveu Georg Simmel (1987) em "A metrópole e a vida mental".

Contudo, não parece curioso que um personagem tão impossibilitado de agir tenha, ao longo da obra, conquistado uma moça muito mais jovem e bela, que tenha cavado a árvore do quintal para roubar as economias da criada Vitória e, principalmente, que tenha assassinado um homem muito mais forte que ele mesmo, e que tenha içado seu pesado corpo numa árvore? É no mínimo instigante que tantos limites se tenham ultrapassado, sobretudo se considerarmos que o

_

⁷⁴ Num primeiro momento, a própria narrativa sugere essa imagem, em passagens como "Pensava na miséria antiga e tinha a impressão de que estava amarrado de cordas, sem poder mexer-me." (RAMOS, 2008c, p. 119).

personagem em questão sempre se afirmou covarde e incapaz de qualquer ato parecido aos que cometeu. Como então poderia Luís ter chegado a tais ousadias, como poderia tentar seduzir Marina em seus encontros noturnos na rede, como teria roubado o dinheiro de Vitória diante dos olhos do gato brilhando na escuridão, como seria possível assassinar Julião torpemente pelas costas, na calada da noite e num terreno afastado?

4.3.2. Contravenções noturnas

Talvez já se tenha tornado perceptível um elemento comum a ligar as infrações: foram todas cometidas à noite. Não a noite diurna dos cafés, dos globos opalinos e das praças iluminados pelos fios da Nordeste, mas sim os lugares aos quais "a iluminação da cidade chegava (...) muito reduzida." (*Ibid.*, p. 149), estando portanto alheios à vigilância das autoridades e à presença constante de transeuntes – trata-se de algo semelhante ao que, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, ocorria nas noites medievais. É nesses espaços que a ânsia por Marina e o ódio por Julião terminam por extrapolar as fronteiras internas do personagem e dão lugar a atos externos.

A primeira investida de Luís para arrebatar uns beijos de Marina, por exemplo, se deu ainda quando estava escurecendo, mas já com a entrada no ambiente noturno marcada pelo "Boa noite" de d. Adélia, mãe da garota. E quando esta última se vê obrigada a atender aos pais e voltar para casa, Luís lhe faz uma proposta sugestiva: "Por que é que a gente não se encontra aqui no escuro, meia-noite, quando estiverem dormindo?" (*Ibid.*, p. 77). O consentimento da garota em tais encontros leva Luís a ir mais longe, a tentar levá-la para dentro de sua casa, ao que Marina se opõe com firmeza. E apesar de posteriormente condenar Julião por ter tirado a virgindade da moça, não devemos nos esquecer de que o próprio Luís tentou nessas noites fazer o mesmo, sem sequer tocar com seus pais no assunto do casamento. Não por acaso, sobre essas horas Luís observaria mais tarde: "Parecia-me que Marina estava vestida de preto." (*Ibid.*, p. 149), ou "enrolada na escuridão." (*Ibid.*, p. 151). É o oposto da maneira pela qual Julião seduz

Marina, à luz do dia – ou das lâmpadas – e sob a vista de todos. Pois Julião, como veremos, desconhece a noite não dominada pela eletricidade, e este será seu maior infortúnio.

O roubo das economias de Vitória, da mesma forma, se deu nas horas noturnas. Não de madrugada, mas na hora do teatro, pouco depois de os últimos automóveis passarem em direção à sala de concerto, quando as ruas já estavam vazias e a criada já se deitara, isto é, quando Luís se viu sozinho no silêncio e na escuridão semelhantes às das noites com Marina no quintal, não fosse pelos olhos de um gato no muro que, como brasas, "cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam todo o quintal." (Ibid., p. 153). De fato, os olhos do gato, as brasas do cigarro e os postes embaçados pela neblina, como pontos a iluminarem as infrações de Luís, funcionam nitidamente como algo próximo a uma consciência da culpa, a uma percepção de estar transgredindo. Curioso é apenas que a sedução de Marina não tenha suscitado tais recursos - talvez por não ter sido consumada, ao menos não como esperava Luís. De qualquer forma, os pequenos pontos vermelhos como alfinetes formando-se na pele da moça em seus encontros noturnos com o protagonista se aproximam dessa criação de pontos luminosos assinalando a culpa, como o seriam também os olhos aterrorizantes da mulher grávida na qual Luís esbarrara na rua, ou os olhos de um hipotético guarda que mais tarde salvasse Julião da morte. Novamente, vemos aqui a profunda correlação entre luz e vigilância. Afinal, como coloca Foucault, "a luz e o olhar de um vigia captam melhor que o escuro que, no fundo, protegia." (FOUCAULT, 1984, p. 210).

Retornando ao roubo de Vitória, notemos que é precedido por uma das primeiras manifestações de revolta de Luís para com sua vida. Quer dizer, insatisfeito sempre estivera, mas até então não surgira um claro desafio à sua sujeição ao sistema. "Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação? Pensam?" (*Ibid.*, p. 146). É como se o personagem recuperasse aos poucos a força e a valentia de seus antepassados, como se todos os anos sentado escrevendo não mais lhe impedissem sequer os feitos dos antigos cangaceiros, entre os quais o roubo e o assassinato. "Donde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem." (*Ibid.*, p. 236).

Na cena do assassinato, com efeito, tal sensação de poder dificilmente se poderia estabelecer se não fossem dois elementos fundamentais: a longa distância separando Luís e

Julião das outras pessoas e da cidade – a cena se dá numa área afastada do perímetro urbano; e a densa escuridão provocada pelo nevoeiro noturno - a ação se passa por volta das duas da madrugada. Tais condições são constantemente evocadas, e assinalam o clima da situação: "A escuridão esbranquiçada feita pela neblina aumentava, escuridão pegajosa em que os postes espaçados abriam clareiras de luz escassa."75 (Ibid., p. 230). Nesse contexto, Julião andava sossegado como sempre, sem atentar para o perigo contudo existente: "uma hora, meia hora depois, passaria pelo guarda adormecido junto a um poste, seria forte, mas ali, debaixo das árvores, era um ser mesquinho e abandonado." (Ibid., p. 233). Percebemos assim um choque fundamental. De um lado a segurança de Julião, ao acreditar que sempre estará protegido pelas autoridades e que, portanto, poderá andar pelas ruas mais desertas como se fossem elas amplamente iluminadas. De outro lado, a noite de Luís, espaço vazio e propenso a atos violentos, que assinala a formação de toda uma atmosfera própria, quase a entrada num outro mundo, regido por leis que fogem às que regulam a vida nas cidades e, imersas nas micronarrativas a presentificarem as histórias dos cangaceiros ouvidas no passado, aproximam-se do imaginário levantado por Luís acerca de sua infância no campo. Pois da seguinte maneira é descrita quase didaticamente a metamorfose:

Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. Sentirme-ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para a frente, ocupar-me-ia em meter nas calças a camisa entufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava. Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira da água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava? (*Ibid.*, p. 234).

A citação acima traz, de fato, dados bastante significativos: a diferença entre o Luís à luz do dia na cidade – e aí todos os seus modos acanhados e suas cismas se mostram adequados – e o Luís numa noite de neblina, à hora em que todos dormem; a mudança na maneira de Luís de encarar Julião, passando este último de ameaça a ameaçado; a herança do sertão e da convivência com cangaceiros na infância vindo agora à tona e conferindo a Luís uma identidade e uma coragem até então insuspeitas. Porque Luís nesse momento deixa de ser o funcionário

_

⁷⁵ É interessante notar que Antonio Candido já atentara para essa utilização de elementos tais como "escuridão, névoa, sons percebidos através de um anteparo, círculo estreito em volta das lâmpadas" como elementos

curvado sobre seus papéis para incorporar um sertanejo prestes a todos os feitos heróicos comumente negados aos cidadãos comuns. Luís toma a pele, assim, não só dos seus antepassados, e não à toa o episódio da morte de Julião está absolutamente impregnando de alusões às histórias de cangaceiros de seus primeiros anos – que aliás já vinham gradativamente aumentando sua presença no enredo –, mas muitos dos atos de Luís vêm acompanhados de correspondências com feitos das personagens lendárias da infância. O movimento que antecede o instante do assassinato, por exemplo, é descrito da seguinte maneira: "Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares." (*Ibid.*, p. 237). José Baía, naturalmente, é um desses personagens.

Percebemos então que este segundo nível, fazendo reviverem as memórias de infância e trazendo à tona o ódio e a valentia dos antigos cangaceiros, este nível não apenas perpassa toda a obra, mas possui um peso fundamental à mudança de atitude por que passa Luís. Como sustenta Lúcia Helena Carvalho (1983), "laçando Julião Tavares – a besta –, Luís da Silva se eleva, perante seus próprios olhos, à condição grandiosa de homem, reiscrevendo-se, por outro lado, na galeria dos mitos sertanejos." (CARVALHO, 1983, p. 38). É, por exemplo, o fim da presença do censor que se dá nas noites insones, mencionado por Radmila Zygouris (1995) em seu "Ideias lunáticas". É por essa mudança de atitude e devido a ela, afinal, que o protagonista reunirá forças suficientes para levar a cabo o assassinato. E é também a partir dessa segunda camada que se fundamentarão o episódio do crime e das outras contravenções, com tudo o que neles haja de suspense e de intrusão do desconhecido.

Com o aguçamento do conflito interno de Luís vão então se concretizando, assim, de forma pontuada mas com ousadia cada vez maior, as ações que fazem Luís recuperar na cidade o comportamento e a mentalidade de seus antepassados. E uma significativa diferença entre Paulo Honório e Luís da Silva se faz então sentir: se o primeiro passa de uma postura ativa à situação de um "dínamo emperrado" a girar sobre seu próprio eixo, o segundo, ao contrário, parece pouco a pouco pôr seu próprio dínamo em funcionamento. É o que atestam, a princípio, a sedução de Marina e o roubo de Vitória – ambas as ações passadas no quintal, terreno híbrido e indefinido, como sabemos, e à noite, quando a vigilância dos vizinhos já não existe.

[&]quot;dissolventes das formas nítidas" (CANDIDO, 2006, p. 119), que acentuariam dessa forma as deformações expressionistas da narrativa.

Posteriormente, após a introdução de um elemento altamente significativo, a corda⁷⁷ que enforcará Julião, tem lugar o assassinato deste, nas bordas do perímetro urbano e nas bordas do período diurno – isto é, ultrapassadas as fronteiras do espaço e do tempo, quando a vigilância dos policiais e dos cidadãos já não chega. São estas as passagens nas quais o movimento de Luís é, como já foi dito, o de mesclar as zonas rural e a noturna para transcender sua inexpressiva situação de funcionário público explorado e forçadamente resignado. Cada uma delas o conduz não apenas à insônia, mas ao transporte dos aspectos mais violentos de seu passado do terreno da memória para o da ação, ou do mundo interior para o exterior.

Certamente, a realização de tais ações durante a madrugada se aproxima de uma ideia de insônia enquanto fuga à realidade diurna e/ou artificialmente iluminada, mas pode também parecer pouco afinada com as situações que aqui vimos analisando, nas quais as cenas de insônia assinalam antes um estado de reflexão e imobilidade do que de ações cegas e desmesuradas. Com efeito, as noites em que ocorrem tais contravenções situam-se numa esfera anterior à problemática aqui proposta, num tipo de relação com as horas noturnas próximo à infância rural de Luís e ao que vimos a respeito das noites medievais no Capítulo 1. Justamente por sua feição arcaizante, tal aproveitamento do período noturno se torna particularmente interessante quando situado numa obra que, como *Angústia*, trabalha tão detidamente os impactos da modernização sofridos pela sociedade dos anos 30. E, a despeito das objeções por mim apontadas às ideias de Fernando Gil no item 2.3 deste capítulo, acredito que sua tese mais importante acerca do romance em questão mostra-se aqui extremamente válida e pertinente. Diz Gil que

Minha hipótese é a de que o que está em jogo em *Angústia* de modo particular, e no *romance da urbanização* de modo geral, é o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto, formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista. De um lado, tem-se o tempo presente da cidade, da vida urbana; de outro, o passado do campo, da vida rural. A meu ver, são as contradições e os conflitos dessa diferença histórico-temporal que dão feição particular à narrativa de *Angústia*. Neste sentido, a linguagem deste romance se constrói como uma espécie de fratura histórica que fende de modo profundo o sujeito-narrador e o seu mundo. (GIL, 1999, p. 73).

⁷⁶ João Luiz Lafetá (1980) tece interessantes considerações sobre esta imagem no ensaio "O mundo à revelia".

⁷⁷ Segundo Candido, a corda integra uma tríade de símbolos fálicos, composta também das "cobras da fazenda do avô" e dos "canos de água de sua casa" (CANDIDO, 2006, p. 52). Já Lúcia Helena Carvalho (1983) classifica a corda como um dos semas pertinentes ao significante *morte*.

Prosseguindo no raciocínio de Gil, proponho que essa fratura histórica se articula no romance, entre outros aspectos, através dessa dinâmica peculiar entre claro e escuro, entre locais iluminados artificialmente e locais envoltos na escuridão, ou nas chuvas e névoas que apagam os postes de iluminação e consequentemente a vigilância. A cena do assassinato, em especial, se forma a partir do conflito existente entre as diferentes concepções de noite dos personagens envolvidos: se Julião segue acreditando-se protegido pela noite urbana e movida a eletricidade, Luís sabe que já não é esta a situação real na periferia erma e escura em que se encontravam ambos. É justamente este contraste entre a noite urbana e a rural que, evidenciando a fratura histórica descrita por Gil, permitirá a Luís alçar-se à categoria de seus antepassados sertanejos e realizar o crime.

4.4. Conclusão do capítulo

Chegando ao fim deste quarto capítulo, percebemos o quanto a problemática da insônia e da noite perpassa a obra de Graciliano Ramos. Vimos como a insônia de Paulo Honório se fez essencial à estrutura da narrativa, na qual o próprio personagem, sozinho e sem distrações externas, reflete sobre sua vida e compõe sua obra. Vimos, em *Angústia*, como a insônia de Luís constitui um recurso de peso para que um clima angustiado possa se expandir pela narrativa, e como também o estado insone propicia algumas importantes inovações formais. Vimos ainda como, nas duas obras, o jogo entre a noite pré-eletricidade, a noite iluminada a velas e lampiões e a noite urbana e/ou pós energia elétrica frequentemente transparece na ambientação dos episódios e em seu próprio conteúdo. Passando assim ao último capítulo deste trabalho, dois contos do volume *Insônia* serão ainda abordados, e terá lugar uma conclusão acerca da função da insônia no próprio estilo de Graciliano.

Capítulo 5

Insônia e conclusão:

"Sim ou não?"

Chegando à etapa final deste estudo, já terão certamente se tornado mais claras as maneiras pelas quais Graciliano Ramos desenvolve cenas de insônia ao longo de sua obra. Como espero ter demonstrado, mais do que um simples tema recorrente, as noites em claro dos personagens possuem um papel significativo na própria construção das narrativas aqui analisadas.

Assim sendo, a presente conclusão possui dois objetivos principais. O primeiro é o de, partindo de uma análise dos contos "Insônia" e "O relógio do hospital", e considerando as ideias já colocadas acerca dos romances, formular certas conclusões sobre a insônia especificamente no estilo de Graciliano. Já o segundo objetivo é o de, levando em conta a obra de Graciliano e os argumentos centrais de todo o trabalho, tecer algumas considerações finais.

5.1. Estranho lirismo

Como já deve ter se tornado evidente, a insônia é um dos traços mais constantes dos protagonistas de Graciliano: Paulo Honório, Luís da Silva e até mesmo o protagonista de *Caetés*, João Valério, todos enfrentam noites em claro.

Em *S. Bernardo*, como vimos, a insônia de Paulo Honório constitui um sinal fundamental da progressiva problematização do mundo e de si mesmo empreendida pelo personagem. Atormentado constantemente pelo pio das corujas – essas aves noturnas e sombrias que, ao mesmo tempo, funcionam como índices de reflexão e maturidade –, tem como única opção a de debruçar-se sobre suas próprias questões e girar em torno delas, à maneira de um dínamo emperrado. Não lhe resta alternativa, portanto, senão apresentar um comportamento contrário ao

que sempre lhe fora característico: em vez de compreender as engrenagens dos outros para manipulá-los, só lhe cabe fazer agir seu "descaroçador" em si mesmo.⁷⁸

Tal processo é levado a cabo necessariamente à noite, quando o sono dos habituais interlocutores e a ausência das demandas do cotidiano o deixam a sós com seus próprios pensamentos. São estas afinal as horas do mais completo isolamento de Paulo Honório, as horas nas quais atinge um nível máximo seu ressentimento por não poder mais restabelecer os contatos humanos baseados em sua antiga autoridade. São também esses, não à toa, os momentos em que a criação literária pode se desenvolver, dessa vez com um caráter de confissão e agonia que muito a difere do livro composto por "divisão de trabalho", proposto nos primeiros capítulos de *S. Bernardo*.

Também em *Angústia*, como vimos, a insônia de Luís da Silva se mostra um fator relevante. Antes de mais nada, porque suas noites em claro, marcadas por uma predominância da audição, da escuridão e da reflexão, contrapõem-se aos momentos em que Luís, como mero funcionário público, movimenta-se num espaço coletivo, sob a claridade solar ou artificial, entregue a ações e distrações pouco significativas, mas que o afastam de seus próprios conflitos.

Vimos que esta configuração traz consigo alguns aspectos a serem observados. Por um viés, são as noites insones as responsáveis por muitos dos trechos mais experimentais do livro, aqueles que mais se aproximam de um monólogo interior propriamente dito, e aqueles em que se faz mais perceptível o "caráter alucinatório" a que aludira Cristóvão. Essa espécie de experimentalismo narrativo, aliada ao final aberto proporcionado pelo delírio de Luís, são fundamentais à roupagem altamente moderna da obra.

Ademais, tais cenas vão instalando um clima propriamente noturno e angustiado no romance, que culminará no assassinato de Julião Tavares. Esse ato, bem como as outras contravenções de Luís, decorre de sua entrada numa concepção de noite pré-eletricidade, isto é, numa noite cheia de ameaças e tomada por forças e seres desconhecidos; em outras palavras, uma noite para a qual não foi transposta a claridade do dia, e na qual, portanto, não são mais válidas as regras diurnas. Percebemos, assim, de que maneira o estado desperto de Luís nas horas

-

Nas palavras de Abel Baptista (2005), "na passagem da decisão do livro ao momento da escrita há uma perda – perda da determinação, do domínio, do programa. No fundo, perda do livro por força da emergência da escrita." (BAPTISTA, 2005, p. 132).

em que os outros dormem se faz essencial a alguns dos mais marcantes eventos que compõem a trama.

5.1.1. "O relógio do hospital"

Após os estudos dos romances *S. Bernardo* e *Angústia* aqui empreendidos, é de se perguntar o que então teria levado à escolha da obra de Graciliano Ramos para matéria de toda a segunda parte desta dissertação. Cabe indagar o que haveria de destacável ou de singular no modo como são compostas as cenas de insônia em seus romances e, mais do que isso, como tais cenas se articulam com o estilo de Graciliano. Assim, talvez ficasse mais visível o motivo pelo qual o caso de Graciliano é tão interessante para as ideias centrais aqui desenvolvidas. Para abordar melhor a questão, detenhamo-nos antes nos contos "Insônia" e "O relógio do hospital".

Iniciemos pelo segundo conto. E iniciemos também por um comentário bastante esclarecedor feito por Graciliano, em entrevista a Homero de Senna (1978):

Não suportando os interventores militares que por lá [Maceió] andaram, larguei o cargo e voltei para Palmeira dos Índios, onde, numa sacristia, fiz *São Bernardo*. Estava no capítulo XIX, capítulo que escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psoíte e tive de ir para o hospital. Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos – "Paulo" e "O relógio do hospital" – e no último capítulo de *Angústia*. (RAMOS *apud* SENNA, 1978, p. 52).

Nessa curiosa passagem, interligam-se o capítulo XIX de *S. Bernardo* – ao qual tanta atenção foi dada no capítulo dedicado a *S. Bernardo* –, o trecho final de *Angústia* – também abordado com vagar – e o conto "O relógio do hospital", do qual por ora nos ocupamos. Todos marcados pela mesma situação de febre e semi-delírio, e todos apresentando o mesmo estado de espera atormentada tão próprio às cenas de insônia presentes na obra de Graciliano. Pois, tal como os capítulos dos dois romances, o conto em questão trabalha a audição incômoda e exacerbada, a impossibilidade de dormir a despeito do cansaço, a escuridão cheia de vultos, as batidas do relógio: "O relógio bate de novo. Tento contar as horas, mas isto é impossível. Parece que ele tenciona encher a noite com a sua gemedeira irritante." (RAMOS, 1953, p. 41).

Dessa forma, no delírio pós-operatório que ocupa toda a história, passada em um quarto coletivo de hospital, o narrador debate-se entre a dificuldade de contato com o mundo exterior e uma badalada do relógio a cortar seus pensamentos, para usar os próprios termos do narrador. "Parece que ela me chegou aos nervos através da ferida aberta, me entrou na carne como lâmina de navalha." (*Ibid.*, p. 43). Em meio a toda a situação "há uma noite profunda, um céu pesado que chega até a beira da minha cama." (*Ibid.*, p. 41).

Pensemos mais detidamente os elementos dados. No centro do conto está o protagonista, imobilizado num leito hospitalar e ainda sob efeito da anestesia. Não lhe é permitido buscar ativamente qualquer contato com o exterior. Ao contrário, sua única opção é permanecer atento à movimentação dos médicos e das enfermeiras, ao estado dos outros doentes. O narrador vê-se obrigado, portanto, a uma atitude passiva diante do mundo. Em tais circunstâncias, lhe é permitido apenas pensar, ouvir, delirar, tentar – por vezes em vão – tirar conclusões acerca do que se passa a seu redor.

De um lado, há o mundo acessível ora pela visão ora pela audição. Durante o tempo passado no leito – o qual pode ser tanto um dia quanto dois meses, pelas contas incertas do narrador –, aparecem-lhe "o trabalho dos médicos" (*Ibid.*, p. 38), as árvores e os telhados pela janela, e também "gargalhadas na rua, barulho de automóvel, o pregão de um vendedor ambulante." (*Ibid.*, p. 44). É este o contato possível, às vezes descrito em termos bastante concretos, às vezes deformado por instantes de alucinação do protagonista. De qualquer forma, é o que há de um universo minimamente lúcido e ordenado.

De outro lado, esse contato está sempre em vias de ceder ao delírio do narrador. Quando isso ocorre, os médicos e doentes desaparecem, assim como os ruídos da rua e dos corredores. É como se toda a realidade fosse substituída por um vazio negro no qual só há lugar estabelecido para um elemento: o relógio e suas pancadas. Pois assim o narrador descreve a transição: "Noite. A treva chega de repente, entra pelas janelas, vence a luz da lâmpada. (...) Durmo uns minutos, acordo, adormeço novamente. Neste sono cheio de ruídos espaçados – rolar de automóveis, um canto de bêbedo, lamentações dos outros doentes – avultam as pancadas fanhosas do relógio." (*Ibid.*, p. 39). A presença das baladas vai se tornando cada vez mais dominante, até atormentar por completo a noite do personagem. E não deixa de ser ironicamente curioso que essa tão cerrada marcação do tempo promovida pelas badaladas do relógio seja um dos principais fatores

a enfraquecerem as noções do narrador de tempo e espaço. Pois aqui bem se poderia considerar o que disse Godofredo de Oliveira Neto a respeito de *S. Bernardo*: "Os tempos perdem a sua clareza, a ordem cronológica é radicalmente perturbada e é impossível reconstituir o fio cronológico dos acontecimentos." (OLIVEIRA NETO, 1990, p. 47).

Também instigante é notar como, para descrever essa situação, Graciliano com frequência se vale de termos notavelmente próximos a alguns dos mais constantes elementos de *Angústia*: "No silêncio as notas compridas enrolam-se como cobras, estiram-se pela casa, invadem a sala, arrastam-se devagar nos cantos, sobem a cama onde me agito apavorado. Que fim levaram as pessoas que me cercavam?" (RAMOS, 1953, p. 41). Nessa passagem, evidencia-se não apenas o embrião do motivo da cobra/corda, fundamental em *Angústia*, mas fica também visível a maneira pela qual as notas do relógio parecem conduzir o narrador a uma espécie de realidade paralela, na qual já não há espaço para aqueles que o cercavam. Tal realidade, nitidamente construída sobre o estado de delírio pós-operatório, instaura-se por excelência à noite. Não por acaso, a despeito da sonolência provocada por seu frágil estado de saúde, o narrador encontra dificuldades para dormir. E o trecho abaixo transcrito é emblemático:

Procuro dormir, esquecer tudo, mas o relógio continua a martelar-me a cabeça dolorida. Espero em vão o fonfonar de um automóvel, a cantiga de um bêbedo, as vozes de comando, o rumor dos ferros na autoclave. Tenho a impressão de que o pêndulo caduco oscila dentro de mim, ronceiro e desaprumado. (*Ibid.*, p. 46).

Nessa passagem, é possível destacar tanto semelhanças com as noites insones de Paulo Honório quanto com as de Luís da Silva. A internalização das pancadas do pêndulo, a lenta transformação dos ruídos do exterior em partes do delírio, e em meio a isso tudo a impossibilidade de dormir e consequentemente de esquecer, ora, tanto o capítulo XIX de *S.Bernardo* quanto o trecho final de *Angústia* estão aí claramente esboçados. Pois "O relógio do hospital" é precisamente isto: algo como um ponto de contato entre ambos. Escrito pouco depois da redação de *Angústia*, como nota Graciliano em *Memórias de cárcere*⁷⁹, este conto remete, entretanto, a uma experiência da qual participam a escritura dos dois romances. Ocupa, com isso,

_

⁷⁹ No capítulo IV da Parte IV de *Memórias do cárcere*, Graciliano (2008) discorre sobre como escreveu "O relógio do hospital" e "Paulo" na cadeia, poucos meses depois de, devido à prisão, ter se visto forçado a dar *Angústia* por concluído.

uma posição privilegiada para pensar possíveis interseções entre dois romances que tanto diferem entre si, em suas propostas e nas perspectivas dos protagonistas.

Contudo, se tais pontos de contato podem ser inúmeros e fortemente variados, o que mais interessa aos objetivos deste trabalho é identificar elementos característicos às cenas de insônia na obra de Graciliano, algo como elementos-base. Vêm à tona então, como a breve análise do conto já deve ter tornado claro, dados já amplamente presentes ao longo de todo este trabalho. Entre eles, a perda do contato com os outros e com o mundo diurno e cotidiano, o consequente encerramento nessa espécie de camada paralela na narrativa, a predominância atormentadora de estímulos auditivos, a quase ausência de estímulos visuais, a escuridão opressora, o foco nos pensamentos do narrador-personagem, suas eventuais alucinações, sua propensão a transpor os limites, regras e valores da sociedade em que vive. Todos esses fatores, evidenciados no conto "O relógio do hospital", certamente já se terão tornado um tanto quanto familiares ao longo da leitura destas páginas. Estão todos presentes em S. Bernardo, em Angústia, em Caetés - ainda que em menor medida neste último -, n"O relógio do hospital", e como veremos, sobretudo em "Insônia". Todos apresentam os "seres de exceção", à maneira do que vimos a respeito de Kafka e Des Esseintes no Capítulo 1 deste trabalho e, juntos, formam o que poderíamos considerar uma espécie de vocabulário básico da insônia na obra de Graciliano. Interessante seria pensar em que medida poderiam funcionar como índices, através dos quais Graciliano rapidamente poderia acessar esse estado de auto-reflexão e problematização de mundo frequentemente desenvolvido nas noites em claro. Interessante seria pensar também em que medida tal "acesso rápido" corroboraria alguns dos mais marcantes traços estilísticos do autor. Antes de traçar conclusões sobre o assunto, contudo, passemos ao conto "Insônia".

5.1.2. "Insônia"

Como o próprio título do texto já deixa explícito, "Insônia" não poderia estar ausente em um trabalho como este. Neste conto de abertura do volume *Insônia* – reunião de contos publicada em 1947 –, muitos dos principais recursos utilizados por Graciliano nos romances para

expressar o desespero de seus personagens são retomados e exponenciados. Nele, como já evidencia o título da obra, a insônia ocupa lugar central.

A história abarca uma única ação: no meio da noite, o narrador é subitamente despertado por uma pergunta estarrecedora: "Sim ou não?" O peculiar é o modo com a pergunta se coloca: "Para bem dizer não era pergunta, voz interior ou fantasmagoria de sonho: era uma espécie de mão poderosa que me agarrava os cabelos e me levantava do colchão, brutalmente, me sentava na cama, arrepiado e aturdido." (RAMOS, 1953, p. 9). Atentando para a hipótese de ser aquilo uma alucinação, o protagonista é então atingido por um jato de luz intermitente, descrito por ele como funesto e diferente de todos os outros, que o imobiliza e o retira por completo da tranquilidade do sono. Acreditando ouvir as pancadas de um relógio que o trouxesse à realidade, mas duvidando constantemente de que sejam verdadeiras, o narrador não consegue se prender a nada que o conduza à sua existência ordinária: "Um, dois, um, dois. Tudo isto é ilusão. Ouvi uma pancada dentro da noite, mas não sei se o relógio está longe ou perto: o tique-taque dele é muito próximo e muito distante." (*Ibid.*, p. 11). Da mesma forma, o corpo se levanta contra a sua vontade e o impede de dormir: "o desgraçado corpo está erguido e não tolera a posição horizontal. Poderei dormir sentado?" (*Ibid.*, p. 9).

O narrador permanece, dessa maneira, preso neste nível paralelo, não sendo possível traçar uma linha a separá-lo do que não seja o seu delírio. As pancadas do relógio podem ser delírio, como já ocorrera em *S. Bernardo*, ou podem aos poucos se transformar em delírio, como parece ocorrer n'"O relógio do hospital". "Certamente aquilo foi uma alucinação, esforço-me por acreditar que uma alucinação me agarrou os cabelos e me conservou deste modo, inteiriçado, os olhos muito abertos, cheio de pavores." (*Ibid.*, p. 10). A luz intermitente, no mesmo sentido, pode ser alucinação ou deformação de uma luz já existente. Pois em vão o personagem tenta manter alguma ordem ou lucidez no mundo à sua volta: a luz permanece diante de si e, com ela, a ilusão.

Por fim, a luz se extingue: "Houve agora uma pausa nesta agonia, todos os rumores se dissiparam, a vidraça escureceu, o soalho fugiu-me dos pés – e senti-me cair devagar na treva absoluta." (*Ibid.*, p. p. 12). O que não significa de forma alguma o fim dos tormentos do narrador. Afinal, segue ecoando sem cessar a pergunta: "Sim ou não?" O personagem nada mais é que "um feixe de ossos, [que,] escorado à mesa, fuma." (*Ibid.*, p. 13) e, enquanto isso, se

lembra com rancor dos que estão, no momento, tranquilamente dormindo, dos que não têm de lidar com a fatídica e ameaçadora voz: "Como é possível uma voz apertar o pescoço de alguém?" (*Ibid.*, p. 14).

Até o fim do conto, permanece então o personagem sentado à mesa, remoendo o desejo de "conversar, voltar a ser um homem, sustentar uma opinião qualquer." (*Ibid.*, p. 16), ou mesmo de percorrer "as ruas como um bicho doméstico, um cidadão comum, arrastado para aqui, para acolá, dizendo frases convenientes." (*Ibid.*, p. 15). Impossível, porém, diante da pergunta chacoalhada até nos ossos e da brasa do cigarro, tal qual "um olho zombeteiro. Vai e vem, lenta, vai e vem, parece que me está perguntando alguma coisa." (*Idem*).

Como já deve ter se tornado perceptível, há algumas fortes semelhanças entre certas passagens e elementos característicos de *Angústia*. Entre os mais óbvios, está a presença de brasas ou constantes focos de luz no escuro. À maneira de olhos zombeteiros, aparecem no romance sob a forma da brasa do cigarro, dos olhos do gato ou dos postes embaçados pela neblina. Como já fora dito no capítulo 4, uma de suas mais básicas funções é fazer aflorar o sentimento de culpa do personagem, seja Luís da Silva, seja o protagonista de "Insônia". É como se esta culpa, para ser visível e efetiva, precisasse ser sempre observada por terceiros. É como se houvesse uma plateia a julgar os personagens, tal qual um juiz invisível. Ou, voltando ao sistema panóptico de Foucault, "um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo." (FOUCAULT, 1984, p. 218).

A audição, da mesma forma, ganha peso considerável:

O silêncio é um burburinho confuso, um sopro monótono. Parece que um grande vento se derrama gemendo sobre as árvores dos quintais vizinhos. Um zumbido longo de abelhas. E as abelhas partem os vidros da janela escura, o vento vem lamber-me os ossos, enrolar-se no meu pescoço como uma gravata. (RAMOS, 1953, p. 15).

Num trecho como este, o vento e os sons dos animais – presentes tanto em *S. Bernardo* quanto em *Angústia* – unem-se a outra imagem muito característica desta última obra, a da gravata que se enrola ao pescoço do cidadão como uma corda prestes a enforcá-lo. "Tenho um nó na garganta, unhas me ferem, uma horrível gravata me estrangula." (*Ibid.*, p. 13).

No romance, o motivo da gravata remete ou à condenação do homem a ter sua força de trabalho explorada pelo mundo capitalista, ou à condenação dos criminosos num sertão arcaico. No conto, entretanto, equivale a uma condenação pura e simples, sem qualquer causa ou punição à vista, exceto o próprio sentimento de culpa do personagem. Essa presença massiva da culpa se faz ainda mais evidente quando, com a luz apagada e o quarto semelhante a uma sepultura, a pergunta central do conto, já completamente internalizada pelo narrador, continua a atormentá-lo ao menor movimento externo: "O frio sacode-me os ossos. E os ossos chocalham a pergunta invariável: – Sim ou não? Sim ou não? Sim ou não?" (*Ibid.*, p. 16).

Notemos, portanto, que todos os ínfimos detalhes, sejam os ruídos do vento e dos animais, sejam as pancadas do relógio, seja a luz intermitente ou a brasa do cigarro, seja o frio ou até mesmo os vermes subterrâneos, tudo concorre para condenar o narrador, e sua punição é a eterna dúvida: "Sim ou não?" Naturalmente, estar entregue à questão é estar em permanente vigília. Afinal, como mostra praticamente toda a obra de Graciliano, a dúvida é por excelência o motor da insônia. O que só deixa o narrador mais apartado das outras pessoas – e neste momento, tal qual um Paulo Honório que se revoltasse contra os outros a dormirem tranquilos enquanto ele se via só e desolado, o narrador de "Insônia" esboça algo como uma reivindicação de seus direitos: "Há uma terrível injustiça. Por que dormem os outros homens e eu fico arriado sobre uma tábua, encolhido, as falanges descarnadas contornando órbitas vazias?" (*Ibid.*, p. 14).

Como já fora exposto ao fim da análise d'"O relógio do hospital", tanto este último conto quanto "Insônia" trazem muitos dos principais traços utilizados por Graciliano para compor suas cenas de insônia, já abordados ao longo deste trabalho. O conto em que agora nos detemos, em especial, forma algo como um pequeno inventário de tais recursos. O curioso em "Insônia", entretanto, é que não há exatamente a formação da camada paralela já aludida: o estado de tormento e solidão é, com efeito, a única camada. O conto se inicia com ela, quando o narrador é acordado no meio da noite por um raio intermitente no centro de seu quarto, e prossegue até o fim, quando o vemos agora sentado à mesa com um cigarro nas mãos. É como se Graciliano estivesse, neste conto, concentrando ou investigando todo este conjunto de recursos tão frequentes nos romances. É como se empreendesse um estudo das maneiras pelas quais seria possível criar o clima de tensão, revelar os sentimentos de culpa e dúvida – através, por exemplo,

da imagem do "olho zombeteiro" –, bem como explorar a situação da escuridão completa e repleta de ruídos incômodos, dentre os quais se destacam as badaladas do relógio.

5.1.3. O estilo "Veni-vidi-vici"

Assim, o que encontramos neste conto, bem como n'"O relógio do hospital", é uma forte concentração de todos esses índices, que permitiriam um acesso rápido a um estado altamente propenso à reflexão, à dúvida, à problematização. É o que seria provavelmente observável se destacássemos dos romances os trechos que mais se assemelham a estes dois contos.

Pensemos agora os possíveis pontos de interseção entre tais considerações e o que se entende habitualmente por um "estilo graciliano". Em seu ensaio "Visão de Graciliano Ramos", Otto Maria Carpeaux (1978) sustenta a respeito do autor:

É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugarcomum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz ainda de eliminar páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o "lírico". O lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho. (CARPEAUX, 1978, p. 25).

Com efeito, essa ânsia de despir o texto de tudo o que não seja essencial é comumente apontada como um dos mais característicos aspectos da prosa de Graciliano. Sua própria maneira de reelaborar seus romances está calcada no corte: após uma primeira versão do romance pronta, vai retirando trechos e mais trechos, até que só reste o essencial. É essa a aversão à "gordura narrativa", típica do estilo beletrístico tão frequente na época, manifestada em artigos de *Linhas tortas* tais como "Porão" e "O fator econômico no romance brasileiro". É também essa secura a matéria de influentes estudos sobre o autor, como o de Rolando Morel Pinto (1962) em *Graciliano Ramos*: ator e autor, no qual longos capítulos são dedicados a destrinchar a "magreza da frase", com orações simples, períodos coordenados assindéticos, frases nominais e diálogos

0

⁸⁰ A título de exemplo, segundo carta de Graciliano a Antonio Candido, transcrita na introdução de *Ficção e confissão*, o texto final de *Angústia* teria sido muito prejudicado pois, preso logo após a redação de uma versão

reduzidos. Em suma, um estilo "Veni-vidi-vici", termo cunhado, segundo Pinto, por Helmut Hatzfeld, para o estilo de notas e diário.

Lembremos ainda uma técnica muito própria ao autor: a introdução e repetição de pequenas expressões ou elementos que instauram uma determinada atmosfera ou visão de mundo. Agem, portanto, como chaves que abrissem determinadas portas na narrativa. Seria, por exemplo, a figura do rato comparada à personagem, trazendo à tona sua natureza animalesca e, com isso, diminuindo-a. Ou então o vocábulo "perfeitamente", empregado obsessivamente por Graciliano até mesmo em sua obra memorialística, para assinalar que, em geral contra a sua vontade, a personagem está se rendendo às ordens de terceiros e se conformando ao seu reles lugar na sociedade. Ou ainda a retomada de falas de outros personagens que, remoídas pelo protagonista, são repetidas com direito a parágrafos e travessões, às vezes de forma idêntica, às vezes com mínimas variações. ⁸¹ Sua constante reafirmação lhes confere uma força especial, tornando-as pequenos refrões a dirigirem as reflexões dos protagonistas.

Trata-se de um recurso especialmente rentável numa obra que, como a de Graciliano, prima pela economia de meios e por uma linguagem seca e direta. É como se o autor, por meio de uma rápida ponte, conseguisse atingir de imediato um tom ou situação específicos. Assim, tais expressões ou elementos, consistindo de uma ou duas palavras exatas ou de toda uma técnica de repetição – como o prova a reiteração de falas marcantes –, não sintetizam ou exprimem situações, mas antes introduzem ou incrementam um certo clima, que será então desenvolvido. São, antes de qualquer coisa, vias de acesso.

Minha hipótese é, em primeiro lugar, a de que a insônia representaria mais uma dessas chaves: quando o personagem não consegue dormir, é sinal de que o leitor está prestes a entrar em contato com seus problemas mais íntimos. Seria assim uma notável economia de recursos para introduzir algo habitualmente não-econômico como a expressão da subjetividade ou o que Carpeaux denomina um lirismo, um "desejo de dissolver em canto o mundo das coisas" (CARPEAUX, 1978, p. 25) que faltaria ao romancista. Um possível lirismo de Graciliano, portanto, pautar-se-ia pelo mínimo necessário: os elementos acima descritos, já largamente associados a uma retirada do mundo e a uma concentração nos próprios pensamento e

sentimentos, permitiriam a criação de um espaço altamente subjetivo com uma relativa economia de recursos. É assim que o pio das corujas indica a autoproblematização de Paulo Honório, que se realizará plenamente nas noites em que, insone, escrever seu relato. É assim também que a chuva, a neblina e outros traços que indiquem a predominância do auditivo sobre o visual progressivamente desligarão Luís de sua pacata vida de funcionário público e o inserirão num tal estado de angústia que o levará, na calada da noite e sem vigilância externa, a agir à revelia da lei. Verifica-se uma presença ainda mais nítida de tais recursos nos contos aqui abordados, sobretudo em "Insônia", em que ocupam a totalidade do texto.

A segunda observação a ser colocada é a de que esses recursos seriam, contudo, uma chave mais complexa do que as repetições de vocábulos e expressões acima expostas, uma vez que, não apenas introduzindo uma certa atmosfera na narrativa, configurariam ainda um fator central ao próprio desenvolvimento do enredo. Afinal, não há dúvida de que determinadas situações facilitam o caminho a determinados eventos — como a noite facilita a reflexão. A questão é que Graciliano, a meu ver, desenvolveu ampla e progressivamente esse fator, dando-lhe papel cada vez mais relevante no desenho geral de suas obras. Trata-se, portanto, de um recurso muito afinado com seu próprio estilo, reafirmando o que Rolando Morel Pinto classificou como o modo "Veni-vidi-vici" de narrar típico do autor.

Duas considerações finais se fazem então necessárias. A primeira é a de que, no interior da trama, a insônia é efeito, e não causa, das aflições do personagem. É a instabilidade emocional trazida por Marina e por Madalena que levam Luís da Silva e Paulo Honório ao desespero e, consequentemente, à impossibilidade de dormir. A insônia constitui dessa maneira, dentro da trama, um mero resultado de acontecimentos prévios.

No entanto, no âmbito externo da estruturação do enredo, notamos que as cenas de insônia, como as referidas chaves, abrem espaço à exposição do conflito interior das personagens. Funcionam assim como elemento introdutório, assinalando a entrada numa zona destacada dos outros eventos, uma zona toda peculiar, onde a incerteza e a reflexão possuem posição proeminente. Nesse plano, a insônia não é exatamente causa, mas propicia a expressão da subjetividade das personagens. É o pio da coruja anunciando o conflito.

⁸¹ Outros exemplos são apontados por Pinto (1962) em *Graciliano Ramos*: ator e autor.

Dessa forma, através de inúmeros expedientes usados por Graciliano, como 1) a predominância da audição em detrimento da visão, 2) a reflexão em detrimento da ação, 3) a criação de um plano paralelo na trama, por vezes instável e fronteiriço, 4) as incursões às camadas mais obscuras da psique das personagens, e 5) a frequente instalação de uma atmosfera de medo; todos esses recursos concorrem para desenvolver os movimentos principais de cada romance, conferindo à história a sua essencial complexidade psicológica, e não raramente desencadeando seus eventos mais importantes. Trata-se, portanto, de um procedimento narrativo que pode ser tomado como efeito de eventos vividos pelos personagens, mas que, na composição do enredo, conduz à problematização do mundo e à expressão da subjetividade. E o faz de maneira rápida e direta: sendo a noite uma espécie de índice maior desse estado reflexivo, os outros fatores que a acompanham, tão explícitos nos contos "Insônia" e "O relógio do hospital", reiteram o clima e a situação que terá lugar.

Chegando então à questão final de minhas considerações sobre a obra de Graciliano, pergunto ao leitor por que seria tão interessante a escolha desse autor específico à tese principal deste trabalho. Em outras palavras, por que este "estranho lirismo", como Carpeaux definiu o estilo de Graciliano, por que este modo simples e direto de narrar deixa tão evidente o que aqui proponho. E pergunto ainda: se, como verificamos, o autor parecer ter elegido a noite como um índice que permitiria um rápido acesso à reflexão, e se, na "magreza" de seu estilo, este é de fato um dos elementos-base à expressão da subjetividade dos personagens, ora, essa escolha estaria reforçando a ideia maior de que a vida noturna e a insônia, certamente por todo o imaginário sócio-cultural que as acompanham, e com todos os exemplos de romances e contos já aqui expostos, 1) propiciam a entrada nesse estado em que a reflexão predomina sobre a ação; 2) seriam, por essa mesma razão, extremamente interessantes ao que entendemos por autorreflexividade e exploração da consciência no romance moderno. Proponho, em resumo, que a presença constante do elemento noturno nos romances de um autor que tanto preza pela economia de meios, como é o caso de Graciliano, que essa presença só ressalta a pertinência de lançar mão de tal elemento para desenvolver as já mencionadas características da prosa de ficção moderna. Se esse recurso já transparece em todas as obras analisadas no Capítulo 2, na obra de Graciliano, que tanto deseja "eliminar tudo o que não é essencial" (CARPEAUX, 1978, p. 25), a recorrência com que se faz presente só deixa ainda mais evidente a importância para o enredo desse "olhar para dentro". Afinal, como dizia Alexandre a respeito de seu olho torto, o olho que saiu para fora das órbitas e depois viu o interior do herói, as suas entranhas e seus pensamentos: "acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro." (RAMOS, 1979, p. 24).

5.2. Considerações finais

Proponho, dessa maneira, duas conclusões. A primeira é a de que, nos referidos romances, o jogo entre dia e noite, entre o estar acordado enquanto os outros dormem e sua estreita correlação com o estar impossibilitado para a vida cotidiana quando estão os outros despertos, essa alternância desempenha por vezes papel relevante à própria estruturação da narrativa e ao seu aprofundamento psicológico, através da criação das camadas paralelas que são as noites insones dos personagens, nas quais estes se encontrariam aptos a agir de modo diverso à sua conduta na vida cotidiana – seja meditando, seja cometendo crimes. Tal processo se faz evidente e relevante na obra de Graciliano, na qual, de *Caetés* a *Angústia*, as cenas passadas na solidão noturna parecem ganhar cada vez mais importância na construção do enredo e se mostram mais complexas, estando intrinsecamente ligadas ao drama pessoal do protagonista e ao desenvolvimento do conflito central na trama. O que decerto não é nada surpreendente, se considerarmos que a noite é, tradicionalmente, a hora em que aspectos obscuros da psique humana vêm à tona.

Dessa maneira, destacando o indivíduo dos demais e deixando-o só com seus problemas – entre os quais a própria escritura da narrativa –, a insônia dos personagens é por excelência o resultado e o elemento propiciador de sua problematização do mundo e da narrativa, da reflexão e do autoexame. E é também, pela ausência de estímulos externos e a consequente concentração da narrativa na mente dos personagens em questão, um espaço altamente propício ao desenvolvimento de técnicas narrativas ligadas à exploração de estados psíquicos diversos, notadamente experimentações ligadas ao fluxo de consciência, ao monólogo interior e ao final aberto.

Tais constatações conduzem à segunda conclusão, a de que são estes alguns dos traços mais marcantes da modernidade de Graciliano e dos outros autores analisados que transparecem

nas cenas de insônia: de um lado, a narrativa que se auto-problematiza, que pensa sobre si, que pensa seus próprios processos, seu discurso, seus pontos de chegada e partida; de outro, a criação de um "monólogo de tonalidade solipsista" (CANDIDO, 2006, p. 57), como o define Antonio Candido, o que conduz a uma maior abertura do texto a experimentações formais nos moldes do monólogo interior e do final em aberto. São estes os dois desdobramentos que privilegiei ao longo desta dissertação, tanto na obra de Graciliano quanto nas de Marcel Proust, Bernardo Soares, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa e, em menor escala, James Joyce, das quais tratei no Capítulo 2. Na medida em que, como sustenta Silviano Santiago, "a obra da modernidade seria aquela obra que contém em si uma reflexão própria sobre o fazer dessa obra" (SANTIAGO, 1987, p. 445), Graciliano, como se verifica também nos autores citados, frequentemente localiza tal reflexão nas horas noturnas.

Assim, com base em todo o estudo aqui empreendido, percebemos como a exploração da insônia e da vida noturna, com toda a carga simbólica nela implicada, representou, não raramente, objeto de discussão e recurso narrativo para autores fundamentais ao que chamamos uma prosa de ficção moderna. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto, desde a Antiguidade a literatura já vem tratando de tais estados. Decerto ao desenvolvimento de tecnologias da iluminação – entre as quais as lâmpadas a gás foram um primeiro grande marco –, a relação do homem com a noite tenha passado por profundas mudanças: de espaço ameaçador e entregue a forças incontroláveis, a noite se transformou em objeto de culto e admiração, sem que, contudo, essa sua imagem de período aberto ao desconhecido tenha se desvanecido por completo. É isto o que vemos, por exemplo, na poesia romântica e na literatura gótica, e certamente tais correntes literárias ajudaram a firmar essa imagem da noite em décadas posteriores.

Na virada do século XX, dois fatores deram rumos mais específicos e este processo. De um lado, a difusão da luz elétrica – aquela que, ao transpor o dia para a noite, extingue esta última – resultou no que teóricos como Ekirch, Summers-Bremner e Alvarez definem como uma perda do conhecimento e da intimidade com as horas noturnas. De outro, a psicanálise iluminava recônditos da psique até então obscuros, contemporaneamente à investigação da consciência

_

⁸² Veja-se, por exemplo, o épico babilônico e anônimo *Gilgamesh*, o mais antigo texto literário conhecido, no qual o herói, Gilgamesh, no episódio do encontro com Utnapishtin, passa sete noites sem dormir para provar sua força.

levada a cabo por estudiosos não ligados ao movimento psicanalítico, como é o caso de Henri Bergson e William James.

Nesse contexto, pudemos ver, ao longo destes capítulos como também a literatura do período se ocupava de questões semelhantes, inserindo-a inclusive como componente de peso na composição da narrativa. Pois seja em autores europeus das primeiras décadas do século, seja em autores brasileiros e de outras nacionalidades, seja em décadas mais tardias – como os anos 40 e 50 –, seja ainda em contextos sócio-culturais tão diversos quanto a Paris do início do século XX ou a zona rural alagoana, em todos estes autores, com todas as variantes ligadas às suas problemáticas particulares, podemos perceber essa discussão da função e da relevância das horas noturnas tanto em suas tentativas de expressar os meandros da psique humana quanto na caracterização do artista enquanto o "familiarizado com a noite", isto é, aquele que vive e produz em horas diferentes dos demais indivíduos, e ainda na recuperação dessa noite primeira que, alheia às inovações tecnológicas, abre este espaço peculiar que é fonte tanto de terror quanto de inspiração. Nesse sentido, e considerando as implicações de uma tal afirmação à criação literária, torna-se no mínimo instigante a colocação de Alvarez de que "a noite contém o que se quiser colocar nela, e como não se pode ver, ou se pode ver muito pouco, ela dá a sua imaginação um espaço ilimitado para trabalhar." (ALVAREZ, 2006, p. 27).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. <i>A escrita neo-realista</i> : análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1981.
ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: <i>Notas de Literatura I</i> . São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008. p. 55-63.
ALVAREZ, Al. <i>Noite</i> : a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos. Rio de Janeiro: Cia da Letras, 1996.
AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: <i>Mimesis</i> : a representação da realidade na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 471-498
BAPTISTA, Abel Barros. Primeira leitura: <i>São Bernardo</i> , de Graciliano Ramos. In: <i>O livro agreste</i> : ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: UNICAMP, 2005. p. 97-129.
BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: <i>A leitura do intervalo</i> : ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 119-131.
BÉGUIN, Albert. L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poesie française. Paris : J. Corti, 1969.
BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-101.
Tipos de iluminação. In: <i>Passagens</i> . Belo Horizonte, São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial do Estado, 2007. p. 605-613
BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: Céu, inferno. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.
História concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. In: <i>Obras Completas. Vol I.</i> Buenos Aires: Emecé, 2007. p. 583-590
An interview with Jorge Luis Borges. <i>Contemporary Literature</i> , Madison, v. 11, n. 3, p. 315-323, 1970. Disponível em: http://links.jstor.org/sici?sici=0010-7484%28197022%2911%3A3%3C315%3AAIWJLB%3E2.0.CO%3B2-3 >. Acesso em: 05 set. 2009
BRADBURY, Malcolm; FLETCHER, John et alii. O romance modernista. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). <i>Modernismo</i> : guia geral 1890/1930. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 321-417.
BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: (org.). <i>Graciliano Ramos</i> : seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 204-217.
BRÉCHON, Robert. La conscience et le réel dans le <i>Livro do Desassossego</i> . In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS, 2, 1983, Nashville. <i>Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoanos</i> . Porto: Centro de Estudos Pessoanos, 1985. p. 91-98
BULHÕES, Marcelo Magalhães. <i>Literatura em campo minado</i> : a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1999.
BURKE, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Londres: University of Notre Dame, 1968.
CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). <i>Graciliano Ramos</i> : seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 277-309.
CANDIDO, Antonio. <i>Ficção e confissão</i> : ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
Os bichos do subterrâneo. In: <i>Tese e antítese</i> . 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 93-110.
CANDIDO, Antonio; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos;

MOURÃO, Rui; OLIVEIRA, Franklin; SANTIAGO, Silviano. Mesa-Redonda. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. (orgs.). *Graciliano Ramos*.

São Paulo: Ática, 1987. p. 417-454.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*: seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 25-33.

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

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*: seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 60-72.

COSTA LIMA, Luiz. A reificação de Paulo Honório. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 51-72

_____. O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: _____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p. 129-186

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos*: estrutura e valores de um modo de narrar. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

DANOWSKI, Déborah. Filosofia com literatura: quatro casos de insônia. Rio de Janeiro: PUC-Rio/CNPq, set/2006. *Texto cedido pela autora*.

DEWDNEY, Christopher. *Acquainted with the night*: excursions through the world after dark. London: Bloomsbury, 2004.

EKIRCH, A. Roger. At day's close: a history of nightime. London: Orion, 2005.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos*: reflexos de sua personalidade na sua obra. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FERNANDES, Ana Amélia Nogueira. *S. Bernardo* ou o desnorteamento das aspirações do homem. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano revisitado*: coletânea de ensaios. Natal: EDUFRN, 1995. p. 175-185.

FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. O olho do poder. In: _____. *Microfísica do poder.* 4.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 209-227

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.9, p. 131-143
Literatura científica que trata dos problemas dos sonhos. In: <i>Interpretação dos sonhos</i> . Rio de Janeiro: Imago, 2001. p; 22-111
Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.14, p. 223-241
FRIEDMAN, Alan. The turn of the novel. New York: Oxford University Press, 1966.
FUMAROLI, Marc. Préface. In: HUYSMANS, Joris-Kark. À rebours. Paris: Gallimard, 2009. p. 7-52
GALLAND, Antoine. As mil e uma noites. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 2 v.
GANHITO, Nayra Cesaro Penha. <i>Distúrbios do sono</i> . 2.ed. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.
GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: GARBUGLIO, Jose Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. (orgs.). <i>Graciliano Ramos</i> . São Paulo: Ática, 1987. p. 366-385.
GENETTE, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
GIL, Fernando Cerisara. O romance da urbanização. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
GIL, José. O espaço interior. Lisboa: Presença, 1994.
GUIMARÃES, J. Ubireval Alencar. <i>Graciliano Ramos e a fala das memórias</i> . Maceió: Ediculte/Seculte, 1987.
GUIMARÃES ROSA, João. Buriti. In: <i>Noites do sertão</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 89-258
HEAD, Franklin H. Shakespeare's insomnia, and the causes thereof. Chicago: Maxwell, 1886.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles*. Paris : José Corti, 1989.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: Cia. Das Letras, 2000.

____. *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KREITZMAN, Leon. *The 24 hour society*. London: Profile, 1999.

L'ABBATE, Maria de Lourdes. *Angústia* no masculino e no feminino. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano revisitado*: coletânea de ensaios. Natal: EDUFRN, 1995. p. 143-151.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 36. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980. p. 189-213.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto*: memória e exílio em Graciliano Ramos. Niterói, São João Del Rei: EdUFF, UFSJ, 2003.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: _____. *O romance brasileiro contemporâneo*: Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Gilberto Amado. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. p. 59-85.

LINS, Osman. Homenagem a Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*: seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 188-195.

LOURENÇO, Eduardo. O *Livro do Desassossego*, texto suicida. CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS, 2, 1983, Nashville. *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoanos, 1985. p. 347-383

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Contos Fluminenses. In: _____. *Obra Completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 25-157

MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira*: ideologia e realidade em Graciliano Ramos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MANCEAUX, Michèle. Éloge de l'insomnie. Paris: Hachette, 1985.

MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos. Uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances* Angústia *e* Vidas secas. São Paulo: Humanitas/FFLCH / USP, 2000.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. O mundo escutado. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 47-60, 2005.

MELBIN, Murray. Night as frontier. *American Sociological Review*, Nashville, v. 43, p. 3-22, feb. 1978. Disponível em: http://www.compilerpress.atfreeweb.com>. Acesso em: 05 Jun. 09

MENDILOW, Adam Abraham. O tempo e o romance. Porto Alegre: Globo, 1972.

MESSER, Jane. Bedlan: an anthology of sleepless nights. Sydney: Allen & Unwin, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. Atualidade de Graciliano Ramos. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Graciliano revisitado*: coletânea de ensaios. Natal: EDUFRN, 1995. p. 79-86.

_____. Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São. Paulo: EDUSP, 1992.

MOISÉS, Massaud. A gênese do crime em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*: seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 221-233.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS, 2, 1983, Nashville. *Actas do*

II Congresso Internacional de Estudos Pessoanos. Porto: Centro de Estudos Pessoanos, 1985. 397-406

MONTEIRO, Adolfo Casais. Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, Jose Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 269-275.

MOURÃO, Rui. *Estruturas*: ensaio sobre o romance de *Graciliano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo, 1971.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *A ficção na realidade em* São Bernardo. Belo Horizonte, Blumenau: Nova Safra, FURB, 1990.

_____. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 87.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. O pobre diabo no romance brasileiro. In: *A aventura literária*: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990. p. 39-61.

PEREIRA, Mario Eduardo Costa. A insônia, o sono ruim e o dormir em paz: a "erótica do sono" em tempos de Lexotan. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v.6, n. 2, p.126-144, jun. 2003.

PEREIRA, Wagner da Matta. *Um olho torto na literatura de Graciliano Ramos*. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) — Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa*: aquém do eu, além do outro. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. Gênese e justificação da heteronímia. In: _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. 79-102

_____. Livro do desassossego. 2 Vols. 2.ed. Lisboa: Ática, 1997.

PIGLIA, Ricardo. El último lector. Barcelona: Anagrama, 2005

PINTO, Rolando Morel. <i>Graciliano Ramos</i> : ator e autor. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.
Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, Sônia (org.). <i>Graciliano Ramos</i> : seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 260-268.
POE, Edgar Allan. The man of the crowd. In: Messer, Jane (org.) <i>Bedlan</i> : an anthology of sleepless nights. St. Leonards: Allen & Unwin, 1996. p. 202-211.
PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, Sônia (org.). <i>Graciliano Ramos</i> : seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 123-133.
PROUST, Marcel. Albertine disparue. Paris: Gallimard, 2007a.
<i>Contre Saint-Beuve</i> : notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
Du côté de chez Swann. Paris: Gallimard, 2008.
La prisonière. Paris: Gallimard, 2006a.
Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 2007b.
Sodome et Gomorrhe. Paris: Gallimard, 2006b.
RAMOS, Graciliano. <i>Alexandre e outros heróis</i> . 18.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1979.
Angústia. 63.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008c.
Caetés. 31.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2006.
Infância. 40. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008a.

Insônia. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
Linhas tortas. 21.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.
<i>Memórias do cárcere</i> . 44.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008d.
S. Bernardo. 87.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008b.
Vidas secas. 106.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008e.
ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno In: <i>Texto/Contexto I</i> . São Paulo: Perspectiva. 2006, p. 75-97
ROUSSET, Jean. Proust. À la recherche du temps perdu. In: Forme et signification. 3.ed. Paris: José Corti, 1967. p. 135-170
SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. <i>Angústia</i> . 63.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008. p. 287-300.
SEIDEL, Roberto Henrique. <i>Angústia</i> e a formação do <i>homo urbanus</i> brasileiro: o processo de modernização na periferia. In: <i>Do futuro do presente ao presente contínuo</i> : Modernismo vs. Pós-Modernismo. São Paulo: Annablume, 2001. p. 107-125.
SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sônia (org.). <i>Graciliano Ramos</i> : seleção de textos. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 46-59.
SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: <i>Hamlet e Macbeth</i> . Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 191-279.
SILVA, Antonio Manoel dos Santos. As antecipações num conto de Graciliano Ramos. In: D'ONOFRIO, Salvatore et alii. <i>Conto brasileiro</i> : quatro leituras (Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Osman Lins). Petrópolis: Vozes, 1979. p. 39-61.
SILVA, Bélchior Cornelio da. O pio da coruja em <i>São Bernardo</i> de Graciliano Ramos. In: <i>O pio da coruja</i> : ensaios literários. Belo Horizonte: São Vicente, 1967. p. 10-27.

SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta*: a memória da escrita em Graciliano Ramos. 2006. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de MinasGerais, Belo Horizonte.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio Guilherme. *O fenômeno urbano*. 4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11-25

SPAAR, Lisa Russ. *Acquainted with the night:* insomnia poems. New York: Columbia University Press, 1999.

STEVENSON, Randall. *Modernist Fiction:* an introduction. Lexington: The University Press of Kentucky, 1992.

SUMMERS-BREMNER. Eluned. *Insomnia*: a cultural history. London, Reaktion Books, 2008.

TANIZAKI, Junichiro. In Praise of Shadows. London: Vintage, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. A escrituração da escrita: uma leitura dos romances de Graciliano Ramos. In: _____. *A escrituração da escrita*: teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 397-420.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 119-133

TURNELL, Martin. People in Proust. In: HOWE, Irving (Ed.). *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon Press, 1967. p. 248-256

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERDON, Jean. La nuit au Moyen Âge. Paris: Perrin, 1994.

WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: _____. *O leitor comum*. Rio de Janeiro: Graphia, 2007. p. 71-79

WORDSWORTH, William. To Sleep. In: Favorite poems. New York: Dover, 1992. 53-54	p
ZILBERMAN, Regina. São Bernardo <i>e os processos da comunicação</i> . Porto Alegr Movimento/IEL, 1975.	e
ZYGOURIS, Radmila. Ideias lunáticas; O espreitador do amanhecer. In: Ah! As bela lições. São Pulo: Escuta, 1995.	as