



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

**CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

GUSTAVO MACIEL DE OLIVEIRA

**O PERCURSO SEMIÓTICO DO DESESPERO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*, DE
GRACILIANO RAMOS**

**FORTALEZA
2019**

GUSTAVO MACIEL DE OLIVEIRA

O PERCURSO SEMIÓTICO DO DESESPERO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*, DE
GRACILIANO RAMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Linguística.

Linha de pesquisa: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva

FORTALEZA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O47p Oliveira, Gustavo Maciel de.
O percurso semiótico do desespero no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos / Gustavo Maciel de Oliveira. – 2019.
177 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.
1. Semiótica das paixões. 2. Semiótica Tensiva. 3. Graciliano Ramos. 4. Literatura. 5. Desespero. I. Título.
CDD 410
-

GUSTAVO MACIEL DE OLIVEIRA

O PERCURSO SEMIÓTICO DO DESESPERO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*, DE
GRACILIANO RAMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Aprovada em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À avó Raimunda, a quem devo os grandes fundamentos e ganhos do aqui até onde minha vida chega; e à sobrinha Allana, a quem devo a maior alegria quanto àquilo *que nasce*. Às duas, extremos temporais disso a que se chama existência, dedico esta dissertação.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por ser de onde meu ser *sobreveio*.

Ao CNPQ, pelo subsídio financeiro fundamental para que esta pesquisa pudesse ser efetivada.

Ao Prof. Dr. Américo Saraiva, por ser o grande responsável por eu ter rumado para os caminhos da semiótica, por suas sacadas e ideias geniais, verdadeiras epifanias para um jovem semioticista como eu, e, sobretudo, por sua paixão pelo que faz.

Ao Prof. Dr. Ricardo Leite, por ter sido um grande destinador nas disciplinas iniciais do Mestrado e no decorrer de toda a caminhada, e pelas conversas nos cafés e no cotidiano em geral, que se revelaram por demais importantes para mim como semioticista.

Ao Prof. Dr. Leite Jr., por ter estado em todo este caminho, revelando-se um exemplo de gentileza e um grande interlocutor, e por ser um verdadeiro amante do saber.

À Prof.^a Dr.^a. Carolina Lindenberg, por ter participado da banca de qualificação, pela solicitude e gentileza na partilha de sugestões, de bibliografia e de alguns livros em francês, aos quais eu não tivera acesso, até então; e pelo entusiasmo partilhado em relação à semiótica.

À Prof.^a Dr.^a. Odalice de Castro e Silva, fundamental para minha formação acadêmica e humana, e donde brotaram os primeiros germens desta pesquisa.

Aos companheiros do SEMIOCE, pelo diálogo nos cafés e pela caminhada conjunta como grupo, e em especial à Marilde, sempre solícita, sempre um refúgio para os apertos, e ao Róger, por ter vertido o resumo para o francês.

Aos companheiros de Mestrado, em especial Djavam, Hélio e Mayara, pela solicitude em ajudar em momentos nos quais eu precisei.

Ao Lucas Porto, adjuvante sem o qual eu teria “desandado” e continuado na teimosia de reprimir o semioticista que havia em mim.

Ao prof. Dr. e amigo Álber, pela singularidade do ser e pela ajuda crucial e constante.

Aos professores Drs. Francisco Edi de Oliveira Sousa e Ana Márcia Alves Siqueira, pela gentileza e conhecimentos passados, em disciplinas que fiz no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

Ao Eduardo, da Secretaria do PPGL, pela eficiência e gentileza na solução de problemas, e à coordenação do PPGL em geral, que possibilitou uma maior celeridade no processo de cumprimento dos prazos de meu mestrado.

Aos professores da USP, em especial ao Waldir, ao Ivã e à Norma, nos meses em que lá estive, pela gentileza com que fui recepcionado.

Às minhas tias de Praia Grande, tia Marta e tia Marileuda, pela ajuda e auxílio no momento em que estive em São Paulo, e aos meus primos de lá, Wandinho, Rafinha e Myrella, companhia constante e eivada de risos e memórias.

Aos amigos Maycon, Justino, Sales, Gleisson, Bruna, dentre outros, que acompanharam, de modo direto ou indireto, boa parte desse processo, e, em especial, ao amigo Pedro Alves, por ter dado crucial ajuda na formatação deste trabalho.

Ao grande amigo Zé Carlos, com quem partilho minhas angústias e desesperos existenciais mais profundos, sentimentos donde brota, quiçá, uma das razões fundamentais desta pesquisa.

Aos professores da educação básica, Valdeci Souza, Gleisson Germano, Alberto Rafael, Beth, Reginho, Ana Maria, entre alguns outros, cuja formação me deu impulsos a mais para prosseguir na minha busca por conhecimento.

Ao Greimas e ao Zilberberg, pela genialidade e tudo o mais.

“Abismar-se. Onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso *por desespero* ou plenitude.” (Roland Barthes)

RESUMO

O presente trabalho de dissertação explora a dimensão passional do discurso e tem por finalidade principal depreender como a paixão do *desespero* se sintagmatiza e se discursiviza no romance *Angústia* (2014[1936]), de Graciliano Ramos. Para realizar este estudo, lançamos mão do arcabouço teórico-metodológico da semiótica greimasiana, principalmente a partir da semiótica das paixões (FONTANILLE, 1980, 1986; GREIMAS, 2014; GREIMAS; FONTANILLE, 1993) e dos desdobramentos calcados na semiótica tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2006, 2011). Para o tratamento analítico da paixão do desespero, partimos primeiro da depreensão do seu aspecto sistemático – depositado na língua pela práxis enunciativa –, via análise do “discurso” dicionarial, para, enfim, chegarmos a alguns dados de natureza aspectual e tensiva, que não podem ser negligenciados em um estudo dedicado às paixões, e à do desespero, em específico. A essa primeira parte, se sucedeu o delineamento do modo como se discursiviza, ou seja, se figurativiza e se tematiza o desespero no romance de Graciliano Ramos, o que se dá a partir de uma intensa figurativização animalizante e sensibilizante na obra, marcada pela hiperestesia do sujeito-Luís da Silva (narrador e personagem principal), pela recorrente aparição de figuras como a do “rato” e a do “parafuso” e pela ligação do desespero a isotopias (temas) de ordem econômica, sexual, “existencial” e histórica (o choque entre República Velha e República Nova). Não obstante, vimos que o romance *Angústia* é tanto um “discurso da paixão” quanto um “discurso apaixonado” (HÉNAULT, 1986), já que as paixões (inclusive o desespero [desespero 1 e 2, FONTANILLE, 1980]) se manifestam em tal obra seja na instância do narrado, seja na instância de narração. Por fim, vimos também o desespero se discursivizar em *Angústia* de modo *concessivo* (ZILBERBERG, 2011), ou seja, as paixões aparecem “escandidas” (marcadas pela frequentatividade, GREIMAS; FONTANILLE, 1993) na obra e não há uma resolução completa dos acontecimentos tônicos que irrompem no campo de presença do sujeito, que se reiteram na memória (memória-acontecimento, BARROS, 2011) e, por isso, *duram* concessivamente, fazendo o desespero interagir constantemente, e até mesmo se “matizar”, com outras paixões presentes no romance (raiva, angústia, ressentimento, exasperação, cólera, obsessão) estabelecendo-se assim uma espécie de “constelação afetiva” (FONTANILLE, 1980) a apontar para outras possíveis pesquisas sobre paixões na obra *Angústia*.

Palavras-chave: Semiótica das paixões. Tensividade. Desespero. Discurso. Romance *Angústia*.

RESUMÉ

Ce travail de dissertation explore la dimension passionnée du discours et a pour but comprendre comme la passion du désespoir est mise en syntagme et mise en discours dans le roman *Angústia* (2014[1936]), de Graciliano Ramos. Pour effectuer cette étude, on utilise le panorama théorique de la sémiotique de Greimas, surtout les déroulements des trois dernières décennies, comme la sémiotique des passions (FONTANILLE, 1980, 1986; GREIMAS, 2014; GREIMAS; FONTANILLE, 1993) et la sémiotique tensive (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001; ZILBERBERG, 2006, 2011). Pour le traitement de l'analyse du désespoir, d'abord, on part de la dépression de son aspect syntagmatique – déposé dans la langue par la praxis énonciative –, par l'analyse du discours selon le dictionnaire, pour, à la fin, avoir compte des données de nature aspectuel et tensive qui ne peuvent pas être négligés dans un étude à propos des passions, et du désespoir en relief. À la première partir, il s'agit de dessiner le chemin discursif, c'est-à-dire, les procédés de figurativization et de tématization du désespoir dans le roman de Graciliano Ramos, ce qui vient d'une intense figurativization animalizante et sensibilizante dans l'oeuvre, marquée par la hiperesthésie du sujet-Luis da Silva (narrateur et personnage principal), par la présence régulière des figures comme celle du « rat » et celle du « vis » et par le lien du désespoir aux isotopies d'ordre économique, sociale, sexuelle, « existentielle » et historique (le conflit entre l'Ancienne République et la Nouvelle République). Encore, on a vu que le roman *Angústia* est aussi un « discours de la passion » que'un « discours passionné » (HÉNAULT, 1986), puisque les passions (le désespoir y inclus [le désespoir 1 et 2, FONTANILLE, 1980]) se manifestent dans l'oeuvre, soit au niveau du raconte, soit celui du raconté. À la fin, on a aussi observe que le désespoir est mis en discours sous un mode *concessif* (ZILBERBERG, 2011), donc, les passions se présentent “remarquables” (par la fréquentité, GREIMAS; FONTANILLE, 1993) dans l'oeuvre, et il n'y a pas resolution des événements toniques qui éclartent sur le champ de présence du sujet, qui se réitérent dans le mémoire (mémoire-événement, BARROS, 2011), et, à cause de ça, *durent* concessivement, ce qui fait le désespoir intéragir constamment et se matizer même, avec autres passions dans le romance (colère, haine, angoisse, ressentiment, exapération, obsession) en établissant une espèce de « constellation affective » (FONTANILLE, 1980) qui montre un panorama à d'autres rechèches.

Mots-clé: Sémiotiques des passions. Tensivité. Désespoir. Discours. Roman *Angústia*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Projeções modais do sujeito ciumento	24
Figura 2: Modalidades e modulações	26
Figura 3: Desespero I e II	53
Figura 4: Macrossequência da paixão do desespero	54
Figura 5: Dêixis opostas: Comte-Sponivelle vs. Kierkegaard	57
Figura 6: Microuniversos semânticos em contraposição	60
Figura 7: Instâncias temporais da obra <i>Angústia</i>	63
Figura 8: Dêixis cronológica e dêixis da memória	69
Figura 9: Retenção e Memória reatualizada	111
Figura 10: Virtualização e reatualização do sujeito do desespero	114
Figura 11: Os oprimidos	152
Figura 12: Microuniverso passional do romance <i>Angústia</i>	153

LISTA DE GRÁFICOS

Gradiente 1: Parassinônimos dicionariais do desespero	44
Gradiente 1.1: “Subgradiente” dos parassinônimos “ofensivos”	45
Gradiente 1.2: “Subgradiente” dos parassinônimos “passivos”	46
Gradiente 2: Desespero e modulação da obsessão	66
Gradiente 3: Desespero e desejo sexual	77
Gradiente 4: Oscilações da narração e do narrado	144

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DAS PAIXÕES EM SEMIÓTICA:	17
2.1 O tema das paixões	17
2.2 O tema das paixões na semiótica: histórico e estado da arte	19
2.3. Paixões: complexo modal e sintagmatização	22
2.3.1 Paixões e tensividade: o modelo zilberberguiano	25
2.3.1.1 <i>Modalidades e modulações</i>	25
2.3.1.2 <i>Foria e fazer missivo</i>	27
2.3.1.3 <i>A noção de acontecimento</i>	30
2.3.2 Esquema patêmico canônico	31
2.4 Paixão, estesia e “virada fenomenológica”	35
3 A PAIXÃO DO DESESPERO: UMA VISÃO SEMIÓTICA	37
3.1 Semântica do desespero	38
3.2.1 <i>Sinônimos</i>	39
3.2.2 <i>Antônimos</i>	47
3.3 Sintaxe do desespero	48
3.4 Universo passional idioletal	55
4 O PERCURSO DO DESESPERO NO ROMANCE ANGÚSTIA	61
4.1 Da obra	61
4.2 O narrador: obsessão e desespero	62
4.3 O narrado: debreagem e espera fiduciária	73
4.4 Ruptura: tomada de consciência e crise de confiança	85
4.5 Memória: reatualização de valores e sanção cognitiva	97
4.6 Sanção pragmática/performance e sanção projetada	120
4.7 O percurso do narrador: condução da narrativa	136
4.7.1 <i>Mise en abyme</i>	146
4.8 Breve nota: uma constelação de paixões	151
5. CONCLUSÃO	155
REFERÊNCIAS	160
ANEXOS	166

1 INTRODUÇÃO

“Existirmos: a que será que se destina?”
(Caetano Veloso)

Este trabalho passou a ser pensado por nós há certo tempo, desde quando em face de determinados aspectos da existência, e da obra de Graciliano Ramos, nos vimos a refletir sobre as “vivências” do ser humano em geral. O tema da subjetividade sempre chamou nossa atenção no que tange a essas reflexões, sendo o encontro com a obra de Émile Benveniste, e com sua teoria da subjetividade na linguagem, um acontecimento fundamental para nós, acompanhado do contato simultâneo com o pensamento e a teoria do discurso de Algirdas Julien Greimas. Foi na convergência, desse modo, de interesses relativos à existência, filosofia, literatura, subjetividade, linguagem e arte, como objetos de estudo, de reflexão e de fruição, que encontramos na semiótica greimasiana, e, mais especificamente, nos desdobramentos presentes na semiótica das paixões e na teoria tensiva — esta última representada principalmente pela figura de Claude Zilberberg — o ferramental teórico para a abordagem desses fenômenos.

Dentro desse universo de interesses, o tema das paixões se apresentou como central, tema este que remete a toda uma tradição do pensamento do Ocidente, ponto a ser melhor apresentado e tratado no segundo capítulo desta dissertação. No que concerne às paixões, destacamos duas, por terem despertado nosso interesse, devido ao aspecto “existencial” de ambas: a angústia e o desespero. Escolhemos, nesta dissertação, abordar a segunda, por motivos que ainda explicitaremos nesta introdução, e deixamos a outros pesquisadores, de outras áreas, mas principalmente aos semioticistas, a tarefa de tratar da angústia, já que vemos como importante um trabalho sobre o tema a partir do ponto de vista semiótico. A escolha por tratar do desespero, e não desta última paixão, portanto, é que nos faz remeter especificamente à tradição de obras sobre o desespero.

Se fizermos uma recensão não tão remota no tempo, e tratarmos de obras que versaram especificamente sobre esta última paixão, seremos levados ao livro *O desespero humano: doença mortal* (2010[1849]), do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, considerado um precursor da filosofia existencial que despontaria no século XX, influenciando autores como Sartre e Heidegger, dentre outros. Em dias mais próximos de hoje, a reflexão do filósofo André Comte-Sponville, a qual também se liga à linha dos filósofos existencialistas, tem se voltado também para o tema. Há várias obras deste autor que fazem alusão ao desespero,

como *O alegre desespero* (2002[1999]), *A felicidade, desesperadamente* (2015[2000]), e, dentre elas, a sua obra considerada principal, o *Tratado do desespero e da beatitude* (2006[1984]).

Um dos grandes méritos, dentre outros, dos filósofos existencialistas, foi o de terem trazido a paixão do desespero, assim como outras paixões – a angústia, também –, para o centro da discussão sobre a condição humana. As reflexões desses filósofos e da filosofia, em geral, são marcadas por buscarem a “vivência” passional do sujeito humano real e por abordarem-na sob certo viés moralizador, tratando a paixão em oposição à razão e partindo de um entendimento prévio que dá caráter “positivo” a esta última. Não é, todavia, com a preocupação direta de refletir filosoficamente sobre a condição humana ou a natureza humana que esta dissertação se volta para a paixão do desespero, mas esses elementos vão delineando a relevância que o tema assumiu na pena destes filósofos dos séculos XIX, XX e também do século XXI, já que André Comte-Sponville ainda está vivo.

Ainda no que tange à filosofia, conforme Greimas e Fontanille (1993), esse campo do saber sempre supôs que elaborar uma tipologia das paixões demarcaria uma forma universal de vê-las. Essa perspectiva taxionômica aparece, por exemplo, em Descartes (1999), já mencionado por nós, e Espinoza (2015 [1677]). Nesta dissertação, como já foi mencionado e como se verá em seus desdobramentos nos capítulos posteriores, pautar-nos-emos em uma abordagem de feição semiótica, o que não invalida a tradição de estudos da filosofia, mas que vem mostrar a dimensão “linguagreira” do desespero e, além disso, mais uma vez corroborar que é inviável um projeto universal de classificação das paixões, pois as culturas “cifram-nas” de modo diferente, tanto do ponto de vista histórico – o que era considerado paixão em uma época, pode não ser mais em outra –, como dos pontos de vistas geográfico, socioeconômico (“paixões do norte e do sul”; “paixões aristocráticas”, “burguesas” ou “populares”), ainda conforme mostram Greimas e Fontanille (1993, p. 81).

Voltando a tratar sobre o que foi feito ou dito sobre o desespero¹ em outras áreas, encontramos, no Brasil, dois trabalhos sobre esta paixão. O primeiro, de Oliveira (2009), se caracteriza por ser uma abordagem filosófica que se propõe explicar as noções de desespero e de angústia na obra do filósofo dinamarquês Kierkegaard. Em sua dissertação, o autor, em

¹ Deixamos aqui em nota a menção à obra “Le Temps du désespoir”, dirigida por Jacques André, mencionada por Biglari (2014), mas que, por razões de impossibilidade de termos contato com um exemplar da obra, não foi objeto de nossa consulta.

suma, faz um comentário geral das duas obras do filósofo, que carregam nos títulos as menções a essas paixões. Já o segundo trabalho - também uma dissertação -, de Margarido (2017), apresenta um olhar relacionado à psicologia, aplicando o autor as reflexões kierkegaardianas sobre o desespero à clínica psicológica e tendo em vista o tratamento do sofrimento humano do ponto de vista psicoterapêutico.

Passando para a área de semiótica em si, veremos que há uma série de trabalhos sobre o desespero. Podemos dizer que, dentre eles, o texto de Fontanille (1980) abre a série. Em tal escrito, o semioticista francês estuda tal paixão a partir de uma análise que faz de um capítulo de um livro do escritor francês Louis Aragon, o romance *La semaine sante*, publicado em 1958. O trabalho de Fontanille, fora alguns aspectos datados devido à época em que foi escrito, posto que o texto foi publicado em um momento em que as paixões ainda estavam conquistando seu espaço teórico na semiótica greimasiana, apresenta importantes contribuições para o entendimento sobre o desespero, como a possibilidade de se caracterizá-lo como sendo de ordem prospectiva e/ou retrospectiva, a relação do sujeito desesperado com o(s) seu(s) destinador(es), dentre outros pontos relevantes.

Quanto aos outros trabalhos feitos na área, vemos Cañizal (1995) fazer uma análise da paixão do desespero em alguns quadros de Picasso, frisando aspectos figurativos “deformados” das pinturas deste artista cubista e a relação dessa dimensão plástica com as paixões retratadas nos mesmos quadros. Em tempos mais recentes, temos a tese de doutorado de Saraiva (2012), que, ao fazer análise de canções, parte do desespero como núcleo passional a reger o percurso da *identidade* do sujeito interdiscursivo Pessoal do Ceará. Não obstante, há o artigo de Biglari (2014), que faz interessantes considerações, de caráter mais temporalizador e tensivo, sobre o desespero em poemas de Victor Hugo. O próprio livro *Semiótica das Paixões* menciona em muitos momentos tal paixão.

Fazendo um balanço geral sobre a contribuição desses trabalhos na área de semiótica, o que podemos ver é que os dois que se debruçam especificamente sobre o tema se caracterizam por serem de pequena extensão, no caso, os textos de Fontanille (1980) e Biglari (2014). Além disso, apesar de a tese de doutoramento de Saraiva (2012) ser de grande extensão, o autor não se volta especificamente sobre a paixão do desespero, sendo esta apenas um dos elementos a serem considerados em suas análises. Isto nos leva a crer que, apesar de não haver um pioneirismo genuíno em nossa abordagem, por outro lado, ela se dá em vista de compor um trabalho de maior envergadura sobre o desespero, o que ainda não foi realizado na área,

empreitada que intentamos nesta dissertação a bem de até mesmo trazer à tona alguns dos elementos já levantados por esses outros pesquisadores.

Além desses pontos, há ainda os concernentes à obra a ser analisada: o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. Um bom número de trabalhos estudou paixões em tal obra, como o *ressentimento* (MIRANDA, 2014), (GOMES, 2015). Estes autores se voltam principalmente para uma face social e política da obra, a qual eles relacionam com o ressentimento, convocando autores como Nietzsche, Max Scheler, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, em uma discussão em torno da relação do narrador da obra com o poder, com a democracia e com a sociedade.

Em Almeida filho (2008), vemos a paixão da *angústia* ser estudada no referido romance por um viés em diálogo com a psicanálise, relacionando-se o texto de Graciliano Ramos com textos de Freud e com a temática da infância. Há ainda pesquisas que relacionam *Angústia* com a filosofia existencialista, como no caso de Silva (2003), que intenta estudar o texto articulando-o com as obras de Albert Camus e Sartre, e visando abordar vários conceitos, dentre eles, o conceito de angústia. É em Scherer (2017) que, do ponto de vista da organização de sua dissertação, vemos um propósito que se aproxima mais do nosso, já que esta autora pretende definir a angústia e acompanhar o percurso do personagem angustiado no romance. No que concerne aos temas tocados, Scherer também se aproxima de nosso assunto, já que a autora menciona a paixão do desespero².

Todas essas abordagens, como se pode ver, demonstram que o romance escolhido é cheio de possibilidades para o estudo de paixões, o que é indiciado até pelo lexema que lhe dá título, já que o termo “angústia” é uma paixão. Por sinal, a princípio, como já mencionamos, esta pesquisa tinha como intento trabalhar com tal tema, todavia, com o passar do tempo, revelou-se inviável continuar com o tema da angústia, já que não há um “modelo”, na área de semiótica, sobre esta paixão, o que estabeleceria uma pesquisa de envergadura da qual não daríamos conta, posto que a bibliografia geral sobre o tema é muito ampla. Eis o motivo de havermos escolhido o tema do desespero, já que há outros trabalhos em semiótica que podem servir como ponto de partida e fonte em que se fundamentar e com que dialogar, justamente

² Necessário não esquecer também o que foi dito por grandes críticos da literatura sobre a obra de Graciliano Ramos em geral, dentre os quais, mencionamos aqui Candido (2006), Bueno (2015) e Miranda (2009), só para citar alguns, e de textos que fizeram um apanhado crítico geral especificamente sobre a obra *Angústia*, como vemos em Oliveira (2006) e na edição comemorativa de 75 anos do mesmo romance.

para evitarmos de ficarmos divididos entre um vasto esforço de delimitação e caracterização da paixão e a grande tarefa de analisar o romance. Outro motivo, por fim, foi que percebemos não haver trabalhos sobre o desespero na fortuna crítica da obra de Graciliano Ramos que analisamos aqui.

Todas estas escolhas delimitaram também os conteúdos e a estruturação da dissertação, que apresenta três capítulos, além desta introdução e da conclusão ao fim. No segundo capítulo, lidamos principalmente com questões teóricas da área, a bem de deixar o leitor minimamente a par do histórico dos estudos das paixões em geral. Após isso, continuando, tratamos da concepção semiótica de paixão, bem como do histórico de introdução da temática na área e do atual estado da arte. Em seguida, ainda no segundo capítulo, estabelecemos posicionamentos teóricos que tomam por base principalmente a aproximação entre o modelo da semiótica narrativa, a semiótica das paixões e o modelo tensivo, assumindo nós a posição de que esses modelos compõem segmentos de uma semiótica de feição geral e que tem como núcleo ainda o projeto iniciado e consolidado por Greimas.

Passando para o capítulo 3, versamos sobre a paixão do desespero, em vista de chegar a um arrazoadado dos traços característicos desta paixão, cifrados em língua e em nossa cultura, trazendo o que os dicionários têm a dizer sobre o desespero e seus sinônimos e antônimos. Além disso, fizemos um cotejo das contribuições de Fontanille (1980; 1986) e dos outros autores, com os ganhos teóricos da semiótica tensiva, tendo nós o intuito de atualizar algumas questões não presentes no texto do semioticista francês, e de desdobrar outras que estão, digamos, “intuídas” no mesmo texto. Foi nesse capítulo também que, em uma passagem rápida, colhemos algumas contribuições de grandes pensadores (filósofos, principalmente) que escreveram sobre o desespero, o que complementa a abordagem do dicionário.

O capítulo 4 concerne à análise em si do romance *Angústia*. Foi neste ponto que partimos para o entendimento de uma discursivização específica da paixão do desespero, vendo como ela se apresenta do ponto de vista figurativo e temático no romance. Além disso, vemos como se dá o percurso sintagmático do sujeito em desespero na obra, sua trajetória modal e as modulações tensivas relacionadas a seu percurso. Feito este estudo, podemos partir para a apreensão de um microuniverso semântico “passional” no romance de Graciliano Ramos, o que significa delimitar e compor um núcleo de paixões comum que rege todo o texto do escritor alagoano e de como tal núcleo está relacionado com o desespero.

A quinta e última parte, referente à conclusão, versa sobre os resultados de nosso estudo e tem como princípio norteador os resultados atingidos. Esses resultados nos servem para refletir sobre a paixão do desespero em geral, já que a manifestação em um discurso específico nos permite refletir sobre como uma paixão se organiza do ponto de vista discursivo. Além disso, e, por extensão, tal manifestação específica nos permite refletir sobre o modo como o discurso, a linguagem, funcionam do ponto de vista passional, ou seja, como e que mecanismos são empregados pelo enunciador de um texto para gerar efeitos de sentido “passionais”.

2 DAS PAIXÕES EM SEMIÓTICA

“Admitiremos, à guisa de prolegômenos, que manifestar o *pathos* no *discurso* já constitui uma organização, uma estruturação do passional e portanto uma certa domesticação lógica. A paixão que é *expressa* ou *comunicada* já é sempre uma paixão razoável porque entrou numa gramática restritiva, que domestica o *pathos* caótico e não-estruturado.” (Herman Parret)

2.1 O tema das paixões

Na introdução, mencionamos que a tradição filosófica, em sua abordagem das paixões, sempre se marcou por “moralizá-las”, ou seja, tratá-las a partir de julgamentos prévios de valor e inserindo-a em uma visão voltada para a “natureza humana” ou para as “vivências reais” do sujeito. Nesse contexto, as paixões eram vistas como “entrave” do homem, como uma “doença da alma”. Outro ponto é o de que a abordagem filosófica sempre primou por um viés taxionômico, como afirmam Greimas e Fontanille (1993). No presente capítulo, antes de passarmos à perspectiva semiótica sobre as paixões, passaremos rapidamente pelas origens da abordagem filosófica do tema, a bem de ilustrar a abordagem com a qual a semiótica mais “dialoga” e que é a abordagem mais remota no tempo.

De um ponto vista histórico, o tema das paixões faz remontar à Antiguidade e a toda uma tradição que vem desde Aristóteles, em sua *Retórica das Paixões* (2000), bem como à primeira tentativa de sistematização das paixões no Ocidente, empreitada realizada pelos estoicos, conforme está em Cícero (2014). Foi este filósofo romano uma das fontes a possibilitar o acesso ao pensamento dos filósofos estoicos sobre o tema, além da figura de Diógenes Laércio. Um primeiro ponto que chama atenção no texto de Cícero se refere à concepção de filosofia que aparece em seu discurso, já que esta é vista como uma espécie de “medicina da alma”, o que fica bem claro quando Cícero inicia seu texto questionando o fato de haver uma medicina para o corpo, mas não para a alma:

Não consigo imaginar qual possa ser a causa, Bruto, pela qual, sendo nós formados de alma e de corpo, se inventou uma arte com a finalidade de curar e de velar pela saúde do corpo, (...) ao passo que a medicina da alma, não só não se lhe sentia a falta antes de ter sido inventada, como não tem sido muito praticada desde a sua descoberta (...) (CÍCERO, 2014, p. 147)

A esta concepção de filosofia apresentada pelo filósofo está vinculada sua ideia de paixão. Logo, no que se refere à relação entre “paixão” e “doença/insanidade”, as paixões são vistas como “perturbações da alma”, a produzirem “agitação mental” no sujeito que é acometido por elas, e entendidas como elementos de insanidade e doença. Posto que, segundo o mesmo filósofo, o exercício da razão é a sabedoria (“a sabedoria é a sanidade da mente e a insipiência uma espécie de insanidade”), a paixão está vinculada justamente àquilo que é da ordem da não-razão. Como se pode ver, é uma concepção de paixão vista como doença, insanidade, que faz com que a abordagem filosófica, desde os primórdios, assumia certo teor moralizador.

A esses primeiros “pronunciamentos” se sucederiam, em épocas menos remotas no tempo, as tentativas de sistematização de autores como Descartes (1999 [1649]), e de alguns outros filósofos como Espinoza, Hume, para citar alguns, já que nossa menção não tem a pretensão de ser exaustiva. Se olharmos para tempos mais modernos, a título de mais uma ilustração, veremos Kierkegaard, filósofo já mencionado por nós nesta dissertação, tratar o desespero como “doença mortal”. Como a semiótica lida com discursos, não lhe cabe determinar *a priori* uma *euforização* ou *disforização* das paixões, pois isto é da ordem da contingência dos textos. Afinal, o discurso pode euforizar ou disforizar uma mesma paixão, como acontece no caso de André Comte-Sponville, que, ao contrário de Kierkegaard, euforiza o desespero, ponto este, por sinal, de que trataremos com mais vagar no capítulo 3 desta dissertação. Passemos agora ao tema das paixões na semiótica.³

³A tradição filosófica serviu de raiz também para os próprios estudos em psicologia sobre o tema. No que tange a esses estudos, para citar somente algumas figuras importantes, há autores como Théodule-Armand Ribot (1839-1919), que produziu obras como *Le Psychologie des sentiments* (1986), *La logique des sentiment* (1904) e *Essai sur les passions* (1906), e o fundador da psicanálise, Sigmund Freud. Quanto a este último, Fontanille e Zilberberg (2001, p.293), ao também estabelecerem uma recensão sobre o tema “paixão”, e apesar de fazerem algumas ressalvas quanto ao fato de Freud, em sua obra, não ter tratado do termo paixão em si, afirmam que o psicanalista austríaco se configura como autor que pôs a paixão no cerne de sua reflexão, em oposição a um dado comum que concerne ao fato de as teorias das paixões terem sido sempre elementos periféricos na tradição do pensamento ocidental, o que está afirmado também em Parret (1986).

2.2 O tema das paixões na semiótica: histórico e estado da arte

No que se refere ao tema em semiótica, um primeiro elemento a se frisar é que o estudo das paixões ganhou uma primeira atenção já no final da década de 70, com o número 9 do *Bulletin* do GRSL, em 1979, organizado por Eric Landowski. Antes dessa publicação, como acontecimento importante, destacamos um marco que delineou o caminho que a semiótica trilharia para abordar as paixões e que desembocaria no vir à tona do referido *Bulletin* de 1979: o texto “Por uma teoria das modalidades”, publicado na revista *Langages*, em 1976, e republicado no livro *Sobre o sentido II* (2014[1983]). É nesse texto que Greimas propõe uma teoria das modalidades, pensando em como descrever, com mecanismos linguísticos, o modo como se caracteriza a *competência* do sujeito, uma vez que para o sujeito fazer é necessário que ele *queira* ou *deva* fazer, bem como que *possa* ou *saiba* fazer.

É no *Bulletin* de 1979 que vemos, especificamente o texto “Das modalizações do ser” — depois também inserido no livro *Sobre o sentido II* —, a teoria das modalidades passar a ser aplicada para o *ser* também. Esse texto expressa o gesto da semiótica de voltar-se para o *sujeito de estado*, em contrapartida ao foco que havia sido dado ao *sujeito do fazer* na primeira fase da teoria. Se, no texto de 1976, vemos um Greimas preocupado com o *ser* do *fazer*, ou seja, a *competência modal*, no texto de 1979, Greimas já expressa suas reflexões sobre o *ser* do *ser*, ou seja, sobre a identidade modal, a *existência modal* do sujeito e sua relação tímica com o objeto, elementos esses que começavam a abrir um espaço teórico mais detido para a questão das paixões.

Na década de 80, esse “movimento” se acentuou, com mais um número dedicado à temática, agora no número 39 dos *Bulletin*, de 1986. A década de 80 marca também a publicação de uma série de estudos sobre algumas paixões específicas, como os do “desespero”, de Fontanille (1980); da “indiferença”, por Marsciani (1984); da “admiração”, por Thürlemann (1980); da “nostalgia”, por Greimas (1986). Nesse processo, podemos ver ainda trabalhos como os de Herman Parret (1982; 1986), que, ainda muito próximo da abordagem dos filósofos — por ser ele próprio um filósofo —, se utiliza bastante da teoria das modalidades para tratar das paixões. A se somar a isso, há ainda os números conjuntos da revista *Cruzeiro Semiótico*, publicados em 1989 e 1990, onde, vale mencionar, já encontramos trabalhos de pesquisadores brasileiros, como o texto “Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimento passionais

primordiais”, de Edward Lopes, e um texto de Diana Luz Pessoa de Barros, com o título “Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos”.

Na década de 90, tivemos os desdobramentos advindos com a publicação do livro *Semiótica das Paixões*, o marco mais importante para a inserção da temática das paixões na teoria até hoje. De lá para cá, vimos também figuras como Anne Hénault (1994), que se voltou principalmente para a questão das paixões do ponto de vista do “vivenciado”, das paixões “não-verbalizadas”; Eric Landowski (2004), mormente o *Passions sans nom*, que propõe em suas obras todo um modelo de interação calcado no que ele chama de uma “semiótica experiencial”, mais “sensível”, e que dá bastante espaço à dimensão passional dessas interações; e a própria teoria tensiva, principalmente a partir das publicações de Claude Zilberberg e da publicação do livro *Tensão e Significação* (2001[1998]), que possui capítulos voltados especificamente para a questão, como os intitulados “Emoção” e “Paixão”.

Esses últimos trabalhos possuem o mérito de se voltarem para uma dimensão passional geral do discurso, para a enunciação em ato, ao mesmo tempo que, em contrapartida, “deixam de lado” a abordagem de paixões específicas⁴. Esse movimento levou o pêndulo para o outro extremo, portanto, já que se deu em contrapartida às primeiras teorizações sobre as paixões na semiótica, que se voltavam para lexemas específicos, como a “cólera”, a “nostalgia” e outros. Ainda que estes não fossem abordados de um ponto de vista meramente lexemático, mas como contendo “em germen”, em sua dimensão de um lexema, toda uma dinâmica e uma sintaxe actancial e interacional, a abordagem realmente se voltava mais para os lexemas estudados. Porém, ao fazermos um balanço geral dos dados históricos, vemos que a dimensão passional do discurso em geral passou a ser uma das preocupações maiores dos semioticistas até a atualidade, ou seja, o estudo da intensidade em si, mas sem recorrer a uma abordagem de paixões específicas, o que, obviamente, não necessariamente se confunde com uma abordagem lexemática.

⁴ Aqui cabe um comentário relevante sobre a questão das paixões nominais. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 318) assim afirmam sobre a não pertinência da abordagem lexical das paixões: “Numa boa metodologia, o elenco das manifestações lexicais da afetividade deveria ser levantado apenas por último: perceberíamos então que a maior parte das formas passionais assim construídas pelo discurso a esta ou aquela paixão lexicalizável não seriam em nada previsíveis a partir da definição em língua.” A nosso ver, o tratamento do lexema desespero nos serve não para subordinar o discurso a uma abordagem lexical, mas para vermos como a paixão se manifesta já tomando o dicionário como um “discurso”. É neste ponto que chegamos a uma espécie de imagem-fim, a uma *identidade* do da paixão “desespero” no dicionário, este que representa a “visão” de uma cultura sobre a paixão.

Jacques Fontanille pode ser considerado o principal semioticista a continuar a escrever sobre essa questão e de buscar aprimorar os modelos para lidar com as paixões “nominais”. Já em 1993, Fontanille, num texto intitulado “Le schéma des passions”, estava a propor uma reformulação do modelo do *esquema patêmico canônico* que aparece esboçado pela primeira vez em Greimas e Fontanille (1993 [1991]), o que viria a se repetir em textos posteriores (FONTANILLE, 1998; 2015). Tal modelo possibilita o estudo “regrado” das paixões, ou seja, permite acompanhar determinados indícios figurativos e narrativos (sintagmatização narrativa) que tornam um percurso patêmico identificável. Ainda trataremos de tal modelo neste capítulo.

Além desse ponto, não é por acaso que, em um número da revista *Semiotica*, como sessão dedicada à temática da “emoção”, publicado em 2007, Jacques Fontanille faça uma apresentação geral desta seção da revista. Nessa apresentação, intitulada “emoção e semiose”, número que também se insere, portanto, no histórico de trabalhos sobre a semiótica das paixões na área, Fontanille aponta algumas características e impasses relativos ao conceito de emoção tal como tratado em semiótica. O número também traz artigos de outros semioticistas, dentre os quais destacamos aqui as figuras dos brasileiros Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes, com o artigo “L’émotion chantée: ‘Eu sei que vou te amar’”, que analisam a conhecida canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Tratando ainda dos trabalhos em semiótica das paixões, agora tratando de um âmbito mais específico, o do Brasil, veremos, elencando os trabalhos publicados, em semiótica das paixões, de “maior fôlego”, primeiro, a tese de doutorado de Harkot-De-La-Taille (1999). Em sua tese, a autora se dedica a escrever sobre a paixão da vergonha, ainda não se munindo com maior concentração das contribuições da teoria tensiva, talvez porque no tempo de produção de seu trabalho a teoria não tivesse ainda tomado a proeminência que passou a tomar a partir do final da década de 90. A tese da autora segue moldes parecidos aos capítulos sobre a avareza e o ciúme no livro *Semiótica das paixões*, ou seja, após a discussão sobre as configurações sintáticas e semânticas que caracterizam a paixão da vergonha, passa a tratar de aspectos de discursivização da paixão em textos específicos.

Outros trabalhos de envergadura são os de Lima (2010; 2014), que escreveu uma dissertação e uma tese sobre as paixões da “compaixão” e “piedade”. Esta autora também possui o mérito de propor mais uma reformulação, presente em sua tese de doutorado, do esquema passional canônico, proposto primeiramente por Greimas e Fontanille (1993), e do próprio tratamento das paixões na área. A articulação entre os modelos tensivo e das interações, este

último fundamentando principalmente em Eric Landowski, bem como a discussão sobre a noção de percepção em semiótica e o trazer à baila as ideias de Jean-François Bordron, revelam o intuito da autora de consolidar na semiótica determinados elementos trazidos para a discussão do sentido principalmente a partir da década de 90.

Além desses trabalhos, encontramos ainda a tese de doutorado de Leal (2016), que visa tratar das paixões no âmbito específico do cinema. No mais, na produção voltada para a semiótica das paixões no Brasil, vemos textos de menor extensão, ou seja, artigos que se dedicam às paixões, mas não dissertações de mestrado ou teses de doutorado. Esse ponto revela, como se pode ver, que há ainda poucos trabalhos de maior envergadura escritos em semiótica das paixões, sem querermos diminuir a importância dos artigos científicos produzidos em torno da temática. É dentro desse panorama que se insere nosso trabalho, portanto, que vem se somar aos que já foram feitos e apontar para a necessidade de serem feitos outros. Dito tudo isso, passemos agora, nesta dissertação, a explicitar características teórico-metodológicas da abordagem das paixões na semiótica.

2.3 Paixões: complexo modal e sintagmatização

Como já se pôde entrever em ditos anteriores, a semiótica possui uma maneira própria de estudar as paixões, qual seja: tratando-as como fenômeno discursivo, de linguagem. Propõe-se, logo, em concordância com o princípio da arbitrariedade do signo de Saussure (2012a, 2012b), um viés que não aposta em um sujeito ou referente que preceda à linguagem, mas que pretende tratar do sujeito a partir da concepção de *existência semiótica*, ou seja, a semiótica se preocupa com o sujeito do discurso, o sujeito semiótico, como um *actante* cuja identidade é construída a partir da relação - no sentido estrutural do termo - com o *objeto*. O intuito, portanto, conforme Bertrand (2003), da semiótica das paixões é o seguinte:

(...) trata-se na verdade aqui de construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, isto é, considerar a paixão não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos reais, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem. (BERTRAND, 2003, p. 357-358)

Desse modo, a paixão é vista em semiótica em função da teoria da narratividade e das modalidades, além de outros fatores que remetem aos desdobramentos advindos principalmente a partir da década de 1990, a serem mencionados por nós no decorrer desta exposição. Começamos por versar sobre a concepção “basilar” de paixão para a semiótica, que remete a uma “lógica narrativa” e que está ligada, em suma, a uma visão marcada pelas relações entre actantes no discurso, pelas quebras de contrato entre sujeitos em suas interações entre si ou com seus destinadores, bem como a outros fatores como fidedignidade, manipulações passionais, instabilidade actancial, simulacros imaginários. A nosso ver, apesar de representarem uma primeira fase de busca de tratamento do tema, a narratividade ainda se coloca como ponto central na abordagem de paixões, assim como a teoria das modalidades.

No que tange especificamente às modalidades, elas são cruciais para a concepção semiótica de paixão porque os percursos patêmicos são, em suma, complexos modais que se articulam e se sintagmatizam, muitas vezes de modo “conflitual” ou “paradoxal”, em um texto. Foi a partir da descrição de sequências modais que a semiótica pôde abordar, de modo coerente com seu projeto teórico, o sujeito de estado. Convencionou-se, logo, que além das modalizações do *fazer*, referentes à competência do sujeito e às relações *intencionais*, se descreveria as paixões a partir das modalizações do *ser*, referente às relações *existenciais* do sujeito (BETRAND, 2003). Os objetos, portanto, em relação com o sujeito, se apresentam como “desejáveis” ou não, como “possíveis” ou não, como “indispensáveis” ou não, dentre outras relações entre sujeito e objeto e que estão elencadas em Greimas (2014, p. 109).

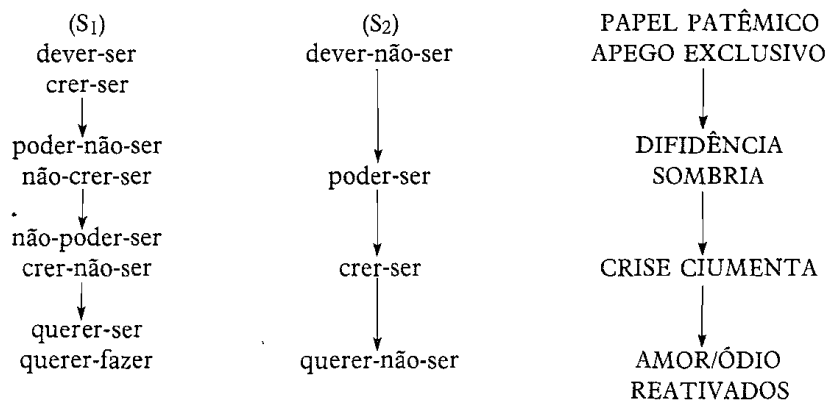
A bem de vermos um exemplo, expressamos aqui a sintagmatização modal da paixão do ciúme presente em Greimas e Fontanille (1993), para ilustrar rapidamente como uma paixão é vista em termos modais. O sujeito ciumento, segundo a análise dos autores, se encontra entre uma relação de *apego intenso* em relação ao objeto *desejado*, ao mesmo tempo em que o mesmo sujeito se sente ameaçado pela “sombra” de um rival, ou seja, um terceiro actante que representa uma ameaça ao programa de conjunção do sujeito ciumento. A relação entre essas duas configurações, a do apego e a da rivalidade, não se coloca como uma mera conexão de isotopias, mas a partir de uma modificação que as duas exercem entre si, sendo “o apego reforçado pela rivalidade”, bem como “a rivalidade se aguça pelo apego que a motiva” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 173)

Essa relação entre as configurações também nos aponta para outro elemento importante sobre o ciúme, o que se estende também para a abordagem semiótica das paixões em geral: a sua dimensão marcadamente sintática. Teremos, logo, uma *interação* entre actantes,

marcada por simulacros, acordos fiduciários, quebras de contratos, ou seja: a paixão do ciúme possui uma dimensão fiduciária, posto que está sempre em jogo a relação de (des)confiança do sujeito ciumento (S1) com relação ao sujeito-objeto amado (O, S3) e ao sujeito rival (S2). Como se pode ver, estamos ante uma dinâmica, um dispositivo (inter) actancial, que caracteriza a paixão do ciúme, o triângulo S1/S2/O-S3.

Desdobrando as interações nesse “triângulo”, vemos, por exemplo, que a relação entre S1 e o O-S3 é de apego e a relação S1 com S2 é de rivalidade. S1 busca estar conjunto a um objeto mas sente-se inquieto ante a ameaça, ainda que somente “imaginária”, do rival. Nessa relação entre S1 e S2, há um jogo de simulacros modais que serve para ilustrar o modo como a “imaginação” do sujeito ciumento projeta possibilidades e crenças. Vejamos o esquema presente em Greimas e Fontanille (1993, p. 231), em que os autores tratam dos dispositivos modais relacionados aos sujeitos que compõem o ciúme:

Figura 1: Projeções modais do sujeito ciumento



Fonte: Greimas e Fontanille (1993, p. 231)

As modalidades apresentadas no esquema acima mostram que, numa fase inicial do processo, caracterizada como de apego exclusivo (por parte de S1, ou seja, o sujeito ciumento), o /dever-ser/ do apego com o objeto pressupõe um /dever-não-ser/ de S2 em relação a esse objeto. Já numa fase de difidência, ou seja, quando o sujeito ciumento começa a desconfiar do objeto de seu amor (O, S3), sua relação com o objeto já é caracterizada por um /poder-não-ser/ e, simultaneamente, a relação de S2 com S3 passa a ser marcada por um /poder-ser/. A fase da crise ciumenta é justamente a do momento em que S1 passa a se ver ante a impossibilidade de

conjunção com o objeto (/não-poder-ser/, /crer-não-ser/) e a crença da conjunção do objeto (/crer-ser/, S3) com S2, o rival.

Essa ilustração, a partir do esquema e das considerações feitas, serve para mostrar tanto os dispositivos modais comuns à paixão do ciúme como para apontar, de modo geral, características de seu percurso “canônico”. A trajetória de um sujeito patêmico, portanto, apresenta-se de modo diferente se pensada em relação a uma trajetória em vista de um fazer, pois, ainda que possa estar relacionada com o fazer, a busca do sujeito patêmico se dá em vista de sua *existência modal*, de um imagem-fim, de um simulacro existencial “criado” pelo sujeito. Explorada essa dimensão, passemos para a contribuição da teoria tensiva para as paixões.

2.3.1 Paixões e tensividade: o modelo zilberberguiano

2.3.1.1 Modalidades e modulações

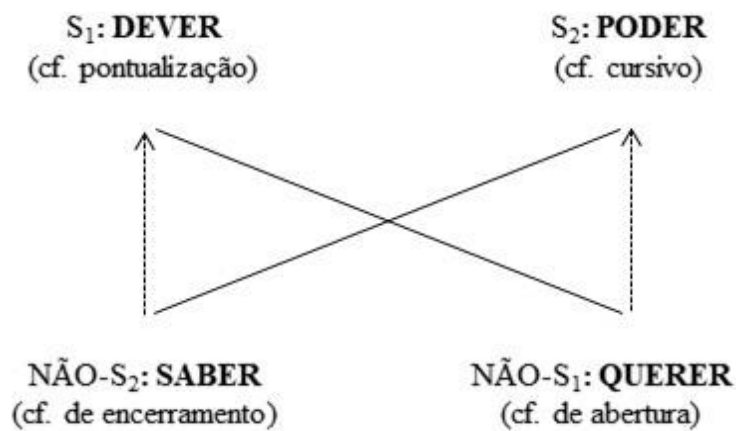
Além dessa concepção teórica de base sobre a paixão, estaremos trazendo e expondo, como temos dito, outros pontos teóricos que deram novos ares ao modo de a semiótica lidar com as paixões no discurso e que remeteremos principalmente à semiótica tensiva nesta dissertação. A trajetória de introdução e consolidação desses desdobramentos veio a desembocar e convergir no próprio desenvolvimento da teoria semiótica. Nesse percurso, Greimas e companhia foram inquirindo o nível profundo da teoria (cf. Greimas, 2014), dando nova atenção ao timismo que subjazia aos semantismos das estruturas elementares, na busca de entender o que “passionaliza” as modalidades e o discurso.

Quanto a isso, vejamos: nas reflexões epistemológicas presentes nas cem primeiras páginas do livro *Semiótica das Paixões*, bem como em outras partes do livro, vemos uma influência do pensamento de Zilberberg, ou pelo menos um diálogo com este autor. Atentar para isso significa dizer que o projeto greimasiano passou a contar, de alguma forma, com essa vertente teórica justamente para “otimizar” o modelo do percurso gerativo do sentido, tudo isso em vista de dar conta das peculiaridades do sujeito passional.

Esse movimento já começara no Dicionário de Semiótica, quando Greimas e Courtés (2016, p. 423), já em 1979, data de publicação da primeira edição deste dicionário, já

mencionavam ideias de Zilberberg relativas à espera, ao versarem sobre o termo “ritmo”. Isto passou a se acentuar em 1981, quando podemos ver já em Greimas (2014 [1981]), no texto sobre a cólera, apontamentos para uma abordagem da intensidade nos discursos. A influência de Zilberberg e a tentativa de lidar com essas questões continuaria a ser expressa no próprio quadrado semiótico proposto por Greimas e Fontanille (1993, p. 42):

Figura 2: Modalidades e modulações



Fonte: Greimas e Fontanille (1993, p. 42)

Sendo as paixões encadeamentos de complexos modais no discurso, os autores visavam poder lidar aqui agora com a incompatibilidade ou a confrontação entre modalidades relacionando-as com grandezas de ordem aspectual. Greimas e Fontanille (1993, p. 35), ao tratarem dessas aspectualizações e sua relação com as modalidades, afirmam que o querer pode ser entendido como detentor de um caráter de “abertura” e “aceleração” do devir, do “fluxo” do sujeito; o saber, por um “encerramento”, ou seja, por uma captação de dimensão cognitiva; já o poder, uma dimensão “cursiva”, que sustenta o fluxo do sujeito; e o dever, que se impõe como suspensão do devir.

Obviamente, sem querermos diminuir o valor da formulação, é importante ter em mente que há elementos ainda levantados de modo muito “intuitivo” pelos autores. Por outro lado, essa aproximação é válida como iniciativa que visa justamente tratar as paixões tanto em seu aspecto modal, como em seu aspecto fórico, tal como viriam afirmar mais tarde Fontanille e Zilberberg (2001, p. 298), que propuseram pensar as modalidades em correlações de

gradientes: “(...) o segredo semiótico das paixões reside em parte na solidariedade estrutural entre as modalidades de uma mesma sequência, solidariedade que podemos agora descrever como um jogo de correlações entre gradientes” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 311)

No que tange a isso, utilizemos um exemplo presente no livro *Semiótica das Paixões*. Lá, Greimas e Fontanille afirmam que o sujeito obstinado, cujo dispositivo modal é denominado “paradoxal”, apresenta, necessariamente, uma correlação entre modalidades, ou seja, grosso modo, quanto *menos* o sujeito obstinado *pode*, *mais* ele *quer*, o que nos coloca aqui ante uma espécie de sintaxe interna da sequência modal do obstinado marcada pela correlação inversa entre as modalidades do *querer* e do *poder*. Poder *menos* é, portanto, querer *mais*. No ensaio sobre a cólera, podemos ver Greimas também “intuir” algo relativo a uma relação entre modalidades e correlações tensivas:

Todavia, deve ainda ser registrado um aspecto relativo ao papel da intensidade: frequentemente tem-se a impressão de que existe uma relação direta entre a intensidade da espera, “vontade”, “voto”, “esperança”, aspiração, “desejo”, “anseio” etc. e a gradação da insatisfação que decorre de sua não realização. (GREIMAS, 2014, p. 241)

Podemos ver, nessa passagem, o mestre lituano estabelecer uma “relação direta”, ou seja, uma correlação de dependência entre a intensidade da espera, isto é, de um /crer-ser/, /dever-ser/ e um /querer-ser/ (esta última ligada a uma modulação de abertura, que impulsiona o sujeito, nos termos do *Semiótica das Paixões*) e o irrompimento de uma impossibilidade de realização. Ainda nos termos do *Semiótica das Paixões*, esse /não-poder-ser/ se caracterizaria por uma negação de uma modulação cursiva, a entrar o fluxo, e que modifica o estado do sujeito, fazendo-o passar de um “esperançoso”, um “crédulo”, a um “insatisfeito”, se a intensidade do /crer-ser/ e /querer-ser/ for “baixa”, ou um “colérico”, se a intensidade for “alta”. É a intensidade e as especificidades dos textos que, obviamente, delineiam qual paixão se desdobra.

2.3.1.2 *Foria e fazer missivo*

Se tratamos até aqui da “influência” de Zilberberg em Greimas, ou da entrada da hipótese tensiva nos centros das preocupações da teoria, passemos agora a um tratamento direto

das ideias de Zilberberg, relevantes também para se lidar com as paixões nos discursos. Muitos dos termos mencionados anteriormente, principalmente o termo “foria”, remontam ao pensamento “temporalizante” deste autor, que, em seu fazer teórico, estabeleceu alguns gestos fundamentais, que elencamos aqui: 1. a postulação de um nível aquém do percurso gerativo do sentido⁵, espécie de *parecer* de um horizonte ôntico, marcado por apresentar um caráter rítmico e por interações tensivas, que se “espalham” por todo o percurso gerativo do sentido e são já reguladas pelo enunciador⁶; 2. a temporalização do modelo, via o poder syntaxizante da foria; 3. a prosodização do plano do conteúdo, baseada no princípio do isomorfismo entre o plano da expressão e do conteúdo, que Zilberberg tomou de Hjelmslev; 4. a aspectualização (demarcação e segmentação) e a “retorização” da semiótica.

Pensemos estas questões retomando o texto “Para introduzir o fazer missivo”, Zilberberg (2006, p. 131). No texto, o semioticista francês visa, a partir de uma continuidade que está pressuposta ao percurso de geração do sentido (“anterior” à enunciação), uma forma de se operar a conversão do nível tensivo profundo para os outros níveis do percurso, postulando o nível “missivo”, que apresenta um enunciador que regula as continuidades e discontinuidades do discurso. Nessa formulação, o fazer missivo se divide em dois: os valores *remissivos*, relativos à *parada*, ou seja, a uma espécie de interrupção do fluxo fórico, designada como antiprograma (ZILBERBERG, 2006, p. 133); e os valores *emissivos*, relativos à *parada da parada*, de caráter continuativo, que visam dar curso ao fluxo fórico do sujeito.

Esses termos de teor um tanto metafórico como “parada”, “parada da parada”, servem para traduzir essa aspectualidade do nível profundo e de como ela se insere na cadeia gerativa. Todos esses pontos estão relacionados ao que se chama de prosodização do conteúdo e que Zilberberg tomou a partir de sua inspiração no modelo da sílaba de Saussure e de Hjelmslev e do postulado do isomorfismo entre os dois planos, também do linguista dinamarquês. A noção de ritmo que dessa terminologia “temporalizante” se supõe, a alternância

⁵ Importante entender que, para o semioticista de filiação greimasiana, esse “aquém” do percurso gerativo do sentido é recuperado via catálise, num gesto que mostra a filiação do semioticista também a Louis Hjelmslev (Ver capítulo 19 do *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* e o verbete “Catálise”, presente em Greimas e Courtés [2016, p. 54]).

⁶ Sabendo nós da problemática que essa questão tem despertado na semiótica, assumimos aqui uma postura similar à de Tatit (1994), que pensa a enunciação já exercendo função a partir do nível profundo do percurso gerativo do sentido, sem, todavia, acreditarmos estar sendo incoerentes com o fato de Greimas colocá-la ao nível da discursivização. De todo modo, acreditamos que se faz necessário um trabalho em semiótica que trate desta questão.

entre “implosões” e “explosões”, por exemplo, expressam um modelo abstrato que pode dar conta dos “altos” e “baixos” da vida humana – se pensarmos no fato de que Zilberberg busca aproximar a semiótica de uma espécie de “prosódia das vivências”, de uma “fenomenologia da vida humana”, via uma “gramática do vivenciado” (ZILBERBERG, 2011, p. 12). Quanto a isso, Tatit e Beividas (2018, p.48) assim afirmam:

Podemos dizer que o comportamento silábico da sonoridade traduz de modo minimalista o avanço fórico nos termos sintáticos propostos por Zilberberg. Disforia e euforia, nesse caso, teriam muito mais a ver com as orientações implosiva e explosiva do que com seus respectivos semantismos. Assim, foria, para o autor, tem estatuto pré-narrativo, pré-modal e pré-discursivo. É uma espécie de matriz da aspectualidade e preenche as condições do conceito hjelmsleviano de direção.

É o fluxo fórico e tensivo que organiza, *direciona* e temporaliza o percurso do sujeito: “a noção de fluxo fórico perfaz, em nível profundo, a proto-relação sujeito/objeto na medida em que não houver solução de continuidade entre eles” (TATIT, 2001, p. 100) e a tensividade é pensada a partir da suposição de que “todo momento da cadeia é um lugar de mobilização emocional e, eventualmente, de resolução de um contraste entre um programa e um antiprograma” (ZILBERBERG, 2006, p. 133). A alternância entre valores emissivos e remissivos está relacionada à tensão entre as instâncias do sujeito e do antissujeito, bem como às do destinador e do anti-destinador e da própria oscilação fórica da relação do sujeito com o objeto, este último que, em muitos casos, principalmente no que se refere ao sujeito passional, pode se tornar um *anti-objeto*, ou ambivalente (ao mesmo tempo eufórico e disfórico).

Essa forma de ver uma “ambivalência” do objeto e do valor se relaciona à abordagem valencial⁷, (em contrapartida à abordagem “categorial” característica da formação inicial da semiótica) que permite um tratamento do valor em plena oscilação fórica, ou seja, além do semantismo do objeto, há ainda o timismo da relação do sujeito com o valor. Isso é dito por Fontanille e Zilberberg (2001, p.16): “o valor dos objetos depende tanto da intensidade, da quantidade, do aspecto ou do tempo de circulação desses objetos como dos conteúdos semânticos e axiológicos que fazem deles ‘objetos de valor’”.

⁷ Importante lembrar que a abordagem valencial é também de caráter categorial, no sentido de que ela também propõe “categorias”, no caso, intensidade e extensidade, para a abordagem do valor. Saraiva (2017) afirma que, apesar de o pensamento zilberberguiano buscar lidar com questões do contínuo, esse pensamento precisa partir da diferença e postular e partir de oposições em seu corpo teórico.

2.3.1.3 A noção de acontecimento

Às formulações elencadas até aqui, se ligam ainda propostas mais atuais de Zilberberg (2006, 2011), na forma de sua “gramática tensiva”. É por nos utilizarmos também das últimas versões do modelo deste autor que mencionaremos conceitos como “atenuação”, “recrudescimento”, “restabelecimento”, “tonicidade”, “andamento”, “ascendência”, “descendência”, “pervir”, “sobrevir”, dentre outros presentes e explorados mais detidamente na obra *Elementos de semiótica tensiva* e que não expomos aqui com mais vagar porque estenderia demasiadamente um capítulo que tem como foco somente mostrar as características da abordagem das paixões na semiótica e pinçar o modo como, nesta dissertação, o modelo tensivo se insere em nossa fundamentação teórica⁸.

Dentro desse contexto teórico mais atual da “hipótese tensiva”, frisamos a noção de *acontecimento*⁹, que aparece como central nos desdobramentos da teoria e que parece já estar intuída nas primeiras formulações teóricas relacionadas ao fazer missivo, ainda que não de modo explícito: “(...) quando o tempo emissivo está em operação, ou seja, é dominante, segue seu curso, o retorno do remissivo é vivido como *surpresa, desordem* e, evidentemente, como *interrupção*.” (ZILBERBERG, 2006, p. 136, itálicos nossos). O acontecimento marca justamente a irrupção da surpresa e da alta intensidade, em que o sujeito, apassivado e afetado paroxisticamente, precisa resolver de alguma forma a intensidade a bem de prosseguir em seus percursos (extensidade).

A este conceito estão ligados também os de *sobrevir* e *concessão*, ou seja, uma ênfase no sujeito do “sofrer” e uma contrapartida “paradoxal” à lógica implicada da narratividade da semiótica da primeira fase. Além disso, é ainda a partir da lógica de “altos” e “baixos” que a noção de acontecimento entra na teoria, permitindo tratar tanto das irrupções de intensidade quanto de suas modulações (aumentos e diminuições) no percurso do sujeito. Poder pensar em termos de *mais e menos*, de *limites e limiares* em gradientes tensivos, revelam uma

⁸ A bem de não ficarmos definindo todos os conceitos com os quais estaremos trabalhando, indicamos ao leitor não iniciado em semiótica tensiva a leitura do glossário presente em Zilberberg (2011). Lá estão presentes definições dos termos que elencamos e que serão cruciais para a realização da análise presente no quarto capítulo desta dissertação.

⁹ Importante frisar que Zilberberg (2011, p. 46), em nota de rodapé, faz referência ao Greimas do texto sobre a cólera, atribuindo a este a abertura de um caminho para uma *semiótica do acontecimento*.

rentável ferramenta teórica para tratar justamente de elementos que estão intimamente ligados à intensidade nos discursos: as paixões. Feitas estas considerações sobre o modelo zilberberguiano, passemos para os últimos pontos a serem abordados neste capítulo: o esquema patêmico canônico e a questão da relação das paixões com a estesia e a percepção.

2.3.2 Esquema patêmico canônico

Dedicamos uma seção ao esquema patêmico canônico por estar, obviamente, ligado à abordagem semiótica das paixões, e por julgarmos que ele demanda uma consideração específica. Tal esquema foi esboçado pela primeira vez em Greimas e Fontanille (1993) e visa lidar com o aspecto “esquemático”/“esquemático”, “sistemático” da aparição das paixões no discurso. Claramente inspirado no esquema narrativo canônico, ele nos aponta outro dado relevante no que se refere à concepção semiótica das paixões: estas se ligam à práxis enunciativa, ou seja, estão imbrincadas no “ir-e-vir” da enunciação, e, de alguma forma, segundo Greimas e Fontanille (1993), sedimentadas e depositadas nas estruturas semionarrativas.

As paixões são, conforme os autores, conjuntos de estereótipos que, pelo uso linguístico, são depositados nas estruturas semionarrativas do PGS e codificam determinados segmentos modais, além dos elementos de ordem fórica que são convocados no momento da discursivização. Conforme os mesmos autores (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 75), o processo de estabilização de uma paixão se dá do seguinte modo (fazendo nós aqui as devidas ressalvas quanto ao caráter ainda aparentemente intuitivo de muitas das formulações destes autores na obra *Semiótica das Paixões*):

- “Os dispositivos modais são convocados em discurso e submetidos a uma actualização, que resulta da convocação das modulações tensivas e que as transforma em disposições passionais.”
- “Pelo efeito do uso (socioletal ou idioletal), esses dispositivos são fixados e estereotipados para entrar em taxionomias passionais conotativas.”
- “Uma vez estereotipados, eles são remetidos ao nível semionarrativo e, então, convocáveis tais quais.”

- “No seio das sequências modais estereotipadas, a sintaxe intermodal é a forma fixa, ela mesma estereotipada pelo uso, da aspectualização convocada no ponto 2 [2º tópico, o anterior], e, portanto, também de certas modulações tensivas; os efeitos de sentido produzidos pela inserção de dada modalidade num dispositivo fixo resultam, portanto, da codificação pelo uso das disposições do nível discursivo.” (colchete nosso)
- “Convocando os dispositivos estereotipados em discurso, convocam-se aí também essas codificações de disposições e, conseqüentemente, das formas fixas da modulação tensiva.”

Uma língua, portanto, formula uma “imagem” sistematizada de uma paixão, ao mesmo tempo que estabiliza conotações culturais em torno dos afetos e das vivências dos homens. É a sedimentação do uso que dá caráter identificável a uma paixão, uma vez que delimita o dispositivo modal, bem como sua *sensibilização e moralização*, esta última realizada por um observador de ordem social. É neste ponto que se insere a importância do esquema passional canônico, que permite captar uma “racionalidade discursiva” das paixões, ou o que determina que um percurso patêmico seja “narrável” e identificável:

A paixão em discurso remete-se ao “vivido”, ao sentir: com relação à presença, ela é uma intensidade que afeta o corpo próprio, eventualmente uma quantidade que se divide ou se une na emoção. No entanto, da mesma maneira que as outras dimensões do discurso, a dimensão passional é esquematizada pela práxis enunciativa, e essa esquematização permite-lhe escapar do puro sentir. A esquematização torna a dimensão passional inteligível e permite-lhe inscrever em formas culturais que lhe dão seu sentido. (FONTANILLE, 2015, p. 130)

Fazer essas considerações é importante porque, no decorrer de toda a análise, poderemos estar nos utilizando do esquema patêmico canônico. Já colocamos no início deste capítulo que foi Fontanille o principal semioticista que realmente continuou a buscar um aprimoramento desse modelo exposto pela primeira vez no *Semiótica das Paixões*, acrescentando-se que mais recentemente Lima (2014) também propôs mais uma reformulação de tal esquema. Todavia, não adotaremos aqui a reformulação de Lima, ainda que a autora busque ver o esquema passional canônico aliado à tensividade — o que converge com os nossos intuítos teóricos — pelo fato de que isso demandaria termos de assumir outros posicionamentos teóricos da autora, já mencionados por nós neste capítulo, posicionamentos pertinentes, mas

que implicariam em toda uma reformulação do modo como temos pensado nossa fundamentação teórica.

Utilizar-nos-emos, portanto, aqui dos modelos engendrados por Fontanille (1993; 2015, p.130-133), pelo fato de eles já fazerem a articulação entre elementos tensivos e elementos dessa racionalidade sintagmática que está relacionada a todo um percurso passional. O esquema assim se organiza:

*despertar afetivo*¹⁰ – *disposição* – *pivô passional* – *emoção* – *moralização*

Explicamos um pouco alguns desses elementos. A fase da *constituição*, conforme Fontanille (1993), ou *despertar afetivo*, conforme reformulação de Fontanille (2015), representa a aparição de uma aceleração do andamento no texto, como em um caso de um sujeito que se agita ou de um encolerizado. O despertar afetivo é, pois, um momento em que o sujeito se encontra em uma oscilação fórica, devido a uma alteração de intensidade, e em que se inicia uma trajetória passional em vista de um objeto-valor. Importante frisar também que o despertar afetivo se coloca como um caracterizador do estilo tensivo de uma paixão, ou seja, ele passa a ser marca permanente do percurso passional do sujeito.

Se pensarmos bem, conceber que uma paixão específica apresenta um “estilo tensivo” é já pensar numa espécie de elemento sistemático da língua, ou seja, a paixão, até mesmo em seus aspectos tensivos, apresentaria certa estabilização, já que podemos dizer que a cólera se caracteriza pela sua subtaneidade e rapidez, que o desânimo se caracteriza por apresentar um andamento lento, entre outros possíveis exemplos. Neste ponto, aproximamo-nos de uma face da noção de *disposição*, já que podemos entendê-la como um dispositivo sensibilizado que “insinua” uma “identidade modal”, ou “competência modal”, do sujeito patêmico, ou, melhor dizendo, das modalizações do seu *ser* que, “canonizadas”, caracterizam uma determinada paixão.

Já a *patemização*, ou *pivô passional*, é o momento em que o sujeito confirma a “performance” passional, ou seja, a título de exemplificação, é o instante em que o sujeito

¹⁰ No texto de 1993, Fontanille ainda chama esta fase de *constituição*.

desesperado tem o “acesso de desespero”, que o ciumento tem a “crise de ciúme”, que o colérico se encoleriza, etc. A patemização parece ser, senão o momento de maior intensidade, pelo menos o do irrompimento da paixão em sua especificidade, o marco que nos permite declarar que é este e não aquele percurso patêmico que está se manifestando. Para entendermos o pivô passional basta pensar ainda que, em uma mesma ocasião, dois sujeitos poderiam reagir de modo diferente a ela, assumindo a postura de um “desesperado”, e o outro, assumindo a postura de um sujeito “paciente”. É essa “deriva” que serve como indício deflagrador da especificidade do percurso.

Há ainda os elementos concernentes aos indícios figurativos mais densos da paixão e que servem para marcar a alta intensidade. Estamos falando dos pontos relativos, mais especificamente, à “reembregem sobre o sujeito tensivo” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), isto é, à fase da *emoção*, ou seja, as expressões somáticas e as isotopias proprioceptivas e fóricas que aparecem nos textos. É a partir das figuras que vemos como o discurso se utiliza para expressar de modo mais concreto determinadas características e efeitos de uma paixão (ex.: rubor das faces, no caso da vergonha; ranger dos dentes, no caso da raiva; aperto no peito e sufocação, no caso da angústia).

Para tratar do último componente relativo às nossas considerações sobre o esquema passional canônico, nos valem de uma analogia, para tratar da *moralização*, a fim de sermos claros: se a disposição é um “cardápio passional”, a moralização é a crítica do nutrólogo. Esta fase representa, portanto, uma “sanção” sobre o sujeito apaixonado, a revelar o fato que um a paixão é sempre identificada e axiologizada (julgamentos de excesso, falta ou justa medida) por um determinado observador, este último que representa uma instância de ordem social e cultural. É neste ponto também que fica claro o fato de as paixões fazerem parte de taxionomias conotativas de uma língua.

Em linhas gerais, no que concerne ao esquema patêmico canônico, vemos que há muitas vezes uma aproximação entre as fases da *emoção* e da *constituição/despertar afetivo*. Esse ponto é importante porque mostra que, na superfície do discurso, podemos encontrar uma irrupção da tensividade fórica. O nível tensivo fórico, como temos dito, espaço do figural, repercute em toda a cadeia gerativa do discurso, ou, pelo menos, é reevocado pela enunciação, sendo a figuratividade mesma uma simuladora da percepção, como colocamos na subseção anterior. Por outro lado, é essa tensividade que, embora o que vamos afirmar pareça contraditório, expressa uma própria estabilização, operada também pela práxis enunciativa, da

“prosódia” de uma paixão, ou seja, aspectos rítmicos e aspectuais que delineiam o perfil fórico, os *estilos tensivos* ou *estilos semióticos* do sujeito patêmico.

2.4 Paixão, estesia e “virada fenomenológica”

Ao mencionarmos o tema da figuratividade, fazemos as últimas considerações deste capítulo. Os fenômenos passionais aparecem no discurso muitas vezes adensados semanticamente e é este fator também que faz com que o estrato figurativo do sentido dialogue com a questão da percepção e da tensividade. Este ponto começou a ser alvo de maiores reflexões a partir do livro *Da Imperfeição*, o que gerou toda uma nova forma de ver essa dimensão perceptiva e uma “figuratividade profunda” nas últimas décadas. É como consequência disso que esse estrato de abordagem do sentido passou também a ser visto como um âmbito em que são gerados efeitos, por exemplo, de alucinação e irrealidade que eventualmente aparecem nos textos e que geralmente estão relacionados com o universo passional dos discursos:

Essa modalidade, realmente, institui o espaço fiduciário que assegura a um só tempo a variação e a junção entre os diferentes níveis de apreensão e interpretabilidade reclamados pelas isotopias figurativas: os efeitos de realidade, mas também de surrealidade ou irrealidade, os efeitos de sensibilização, abstração e argumentação, etc. (BERTRAND, 2003, p. 235)

Bertrand (2003, p. 234), ao falar sobre o livro *Da imperfeição*, ainda diz: “As vias figurativas do sentido estavam doravante ligadas ao acontecimento da apreensão perceptiva e a sua avaliação estética.”. A figuratividade passou a ser entendida, também, como uma “tela do parecer”, em expressão consagrada de Greimas, estando relacionada aos efeitos de sensibilização do texto na própria instância do enunciatário, já que essa dimensão da significação está relacionada ao /fazer-crer/ e ao apelo de dimensões sensoriais (tato, visão, etc.), o que aparece de modo abundante em textos de dimensão artística, como os literários, pinturas e no cinema, por exemplo.

Todos esses elementos apontam para uma dimensão *estésica* do sentido, o que está relacionado a questões que têm sido umas das pautas centrais na semiótica da última década do século XX até os dias atuais. Importante lembrar, conforme Leite (2016), que, desde a chamada

“virada fenomenológica”¹¹, — que marca a entrada dessas questões na pauta central da teoria — pode estar havendo, por parte dos semioticistas, uma espécie de hipostasiamento do corpo enunciante, principalmente em trabalhos com questões relativas às paixões e à tensividade. Leite (2016) ainda constata esse ponto e coloca que conceitos como “percepção”, “invólucro sensível”, entre outros, devem todos ser manejados com cuidado, uma vez que a semiótica não deve estar preocupada com a origem do sentido, mas com o *parecer* do sentido e com sua transposição, tal como já dizia Greimas (1970, p. 12). O trabalho de Bevidas (2016) aponta também esta questão e se pretende até mesmo combatê-la:

O afeto, o sentimento, o sensível geral é regado não pelo metabolismo linfático do corpo, humoral, neurobiológico mas pela lide languageira do sujeito perante os acontecimentos que caem sobre seus ombros a perturbar, entre surpresas, acasos e riscos, seus programas e contra-programas narrativos. Ou seja, dizer que Zilberberg teoriza uma *gramática do afeto*, imanente à linguagem, é simplesmente concluir: o afeto é *estruturado* em linguagem. (BEVIDAS, 2016, p. 120)

A nosso ver, apesar de algumas destas questões não serem de total consenso entre os semioticistas na atualidade, vemos como importante assumir uma postura similar à de Bevidas (2016), no que tange principalmente à demarcação do território que é da alçada da semiótica, um território de dimensão languageira, portanto. Essas questões, como se pode ver, estão ligadas a temas como afeto, percepção e significação, pontos ligados intimamente a questões relativas à semiótica das paixões. São tais questões que, em conjunto com o histórico de introdução e abordagem das paixões, expressam um perfil das pesquisas relativas à temática das paixões na área. Expresso esse “perfil”, passemos para o capítulo seguinte desta dissertação, que se debruça sobre a paixão central deste trabalho: o desespero.

¹¹ O que se chama “virada fenomenológica” na semiótica se refere ao momento, principalmente a partir da publicação do livro *Semiótica das Paixões* e dos trabalhos de Zilberberg, em que o conceito de corpo, inspirado principalmente na obra *Fenomenologia da Percepção* (2006[1945]), do filósofo francês Merleau-Ponty, e em outros autores da fenomenologia, foi introduzido na semiótica para lidar com questões relativas a dimensões do sentido e da enunciação ligadas ao afeto e ao sensível. O conceito de “corpo” ainda não foi bem definido dentro da área até hoje, mas está principalmente ligado a uma concepção da função semiótica vista de modo mais adensando semanticamente e como corpo-que-sente-e-que-percebe. Importante lembrar também que um autor como Bevidas (2016) prefere o termo “mirada fenomenológica”, ao invés de “virada”.

3 A PAIXÃO DO DESESPERO: UMA VISÃO SEMIÓTICA

“Dois regimes de desespero: o desespero suave, a resignação ativa (“Amo você como se deve amar, no desespero”), e o desespero violento; um dia, em consequência de não sei que incidente, tranco-me em meu quarto e rebento em soluços: sou arrastado por uma onda poderosa, asfixiado de dor; todo meu corpo se retesa e se convulsiona: vejo, num relâmpago cortante e frio, a destruição à qual estou condenado. Nenhuma relação com a depressão insidiosa e acima de tudo civilizada dos amores difíceis; nenhuma relação com o transir do sujeito abandonado: não me abato, mesmo duro. É claro como uma catástrofe: *‘Sou um sujeito desgraçado!’* Causa? Jamais solene – de modo algum por declaração de ruptura; a coisa chega sem aviso prévio, seja pelo efeito de uma imagem insuportável, seja pela brusca rejeição sexual: o infantil – ver-se abandonado pela Mãe – passa bruscamente ao genital.” (Roland Barthes)

No capítulo anterior, frisamos a importância da noção de práxis enunciativa na constituição das paixões, afinal, é pelo uso que estas últimas passam por um processo de estabilização e lexicalização, sendo inseridas em uma rede de taxionomias conotativas regidas pela cultura e pela língua que as compõe. Desse modo, por estar dentro do rol de paixões lexicalizadas, o desespero, em língua portuguesa, apresenta uma feição “sistemática”, e por isso acreditamos ser pertinente ainda depreender o que está cifrado em língua como “desespero”, a bem de ver como, na discursivização, ou seja, na sintagmatização, esta paixão pode ser manifestada de modo singular e com diferentes matizações. Ao dizer isso, estamos assumindo o seguinte princípio: ao discursivizar, o sujeito do discurso, ao mesmo tempo que é produtor do mesmo discurso, é também atingido por uma coerção do que é sistematizado e estereotipado no sistema e nos usos da língua. Saraiva (2014, p. 78) coloca isso nos seguintes termos:

Noutras palavras, o discurso tem como pressuposto de sua compreensão estar construído segundo um código pré-estabelecido, estável, socialmente aceito como tal. Porém, o discurso pode operar alterações neste código, isto é, o discurso redimensiona o código, daí sua instabilidade.

Neste capítulo, buscaremos estabelecer os seguintes pontos que servirão para mostrar as especificidades da paixão do desespero: 1. A configuração semântica em que o desespero se insere ou pelo menos os seus parassinônimos e antônimos elencados em dicionários; 2. O dispositivo modal e a macrossequência “canônica” que o caracteriza; 3. Os

estilos tensivos e aspectuais; 4. E, por fim, uma passagem rápida por algumas afirmações de pensadores e, mais detidamente, pelo filósofo André Comte-Sponville, a bem de expressar como o desespero aparece no microuniverso semântico e no universo idioletal deste autor.

3.1 Semântica do desespero

Uma das primeiras tarefas na lida com uma paixão lexicalizada é delimitar suas acepções, bem como situá-la ante outras paixões. Se formos ao *Houaiss* (2009, p. 650), veremos os seguintes segmentos definicionais do lexema desespero: primeiro, “estado de profundo desânimo de uma pessoa que se sente incapaz de qualquer ação; desalento”; segundo, “estado de consciência que julga uma situação sem saída; desesperança;” e, no terceiro segmento, “estado de desânimo, de sofrimento a que se sujeita uma pessoa devido a um excesso de dificuldades e de aflições; aflição, angústia, exasperação”.

O que vemos nessas primeiras definições é um sujeito de estado marcado por um /não-poder-fazer/ (“incapaz de qualquer ação”), uma vez que se interpõe em seu caminho uma série de dificuldades. Quando discorre sobre a paixão do desespero, Saraiva (2012, p. 194) afirma, ao também analisar segmentos definicionais em dicionários, algo similar: “o sujeito que sofre os efeitos dessa paixão [desespero] se encontra num estado de inatividade, provocado por profundo desânimo, pela impotência, modalizado que está por um *não poder fazer*”. Importante lembrar, porém, que esse dado aponta para um desespero que põe o sujeito em um estado de plena passividade em relação ao sofrimento, devido à alta tonicidade dos afetos ou porque o sujeito “se esvazia” ao se ver ante tantos “antissujeitos”. Entretanto, como veremos no decorrer dessa reflexão, o desespero parece poder se desdobrar também em percursos ofensivos ou em “atos desesperados”. As duas faces não se anulam, é importante entender, e expressam uma própria modulação “interna” da paixão.

No segundo segmento, vemos que os dicionaristas aludem a um “estado de consciência” de um sujeito que julga uma situação sem saída. Ao que parece temos aqui um sujeito que, de certo modo, se mune de um /saber/ sobre uma situação, que, por ser julgada “sem saída”, se constitui como uma sanção que leva ao desespero ou a uma disjunção com outro estado, no caso, a esperança. Também aparecerá, agora no terceiro segmento definicional, o lexema “excesso”, a demarcar o excesso de antissujeitos – ou, simplesmente, os excessos

causados pela ação do antissujeito - que estariam implicados na configuração do desespero. Na primeira definição, aparece também o adjetivo “profundo”. Esses traços sancionais revelam, em verdade, um observador de ordem cultural que estabelece uma comparação entre paixões, interdefinindo-as a partir de um critério de intensidade, o que gera afirmações em que o desespero é visto, por exemplo, como uma “aflição extrema”¹².

No dicionário *Aurélio* (2010, p. 684), mais econômico em sua definição, vemos o desespero ser caracterizado novamente como uma “aflição extrema”. Pode-se notar, além disso, nas outras acepções colocadas por este dicionário, que ele passa a definir o “desespero” em relação a outras paixões, tais como “ira”, “cólera”, “raiva”, “fúria”, todas estas se delineando como sinônimos, segundo os dicionários, já que isso acontece no *Houaiss* também, e que demonstram o seguinte ponto, que já mencionamos: a paixão do desespero parece poder, eventualmente, também estar relacionada ao *fazer*, já que estas paixões estão relacionadas a um “fazer mal” a alguém. Por ora, passemos para a investigação desses principais sinônimos e dos antônimos do desespero, a bem de estabelecer como se dá a relação do desespero com essas outras paixões.

3.1.1 Sinônimos

É importante perceber, neste ponto da análise dos (para) sinônimos, que os dicionários protagonizam um inconveniente, já mencionado por nós aqui, ponto do qual Greimas muito falou em suas cuidadosas considerações sobre a descrição semântica: o fato de a linguagem ser ao mesmo tempo a linguagem usada para descrição e o objeto descrito. Assim, as acepções da paixão do desespero são quase sempre apontadas por outros lexemas passionais, como os que elencamos acima. A atividade a que nos propomos aqui, portanto, é situada dentro dessa condição do homem de *homo loquens*, e a “prisão da linguagem” só possibilita que façamos transposições sobre a significação.

Por outro lado, os dicionários trazem em germen um “sistema de paixões” em torno do desespero, que estabelece, de certo modo, uma espécie de “constelação afetiva” virtual –

¹² Interessante frisar também a menção dos dicionários a uma expressão, espécie de fraseologismo: “em desespero de causa”. A expressão revela o caráter “extremado” que o desespero pode ter, ou seja, como um estado que acomete um sujeito quando ele não tem mais “saída” de uma situação e parte para uma última tentativa ou não.

tomando um termo de Fontanille (1980, p. 24) –, que pode já ir dando indícios de possíveis “matizações” do desespero em discursos específicos. Diante de tais considerações, vemos também Greimas e Courtés (2016, p. 468) afirmarem que uma sinonímia só pode ser considerada se se levar em conta o nível dos sememas, uma vez que no nível dos lexemas, só há uma sinonímia parcial, ou uma parassinonímia. Muitas das paixões elencadas, logo, servem para definir o desespero porque possuem um possível traço sêmico em comum com esta paixão, ou seja, um traço *identitário* em meio às *diferenças*.

Numa análise dos sinônimos que aparecem no verbete “desespero”, bem como no verbete “desesperar”, elencamos os seguintes, comuns aos dois dicionários que temos utilizado para essa análise lexical e semântica: aflição, raiva, cólera, furor. Uma vez que o *Houaiss* é mais detalhado e extenso em sua definição, elencamos ainda estes, que não aparecem no *Aurélio* na forma “desespero”, mas aparecem na forma “desesperar”: desânimo, desalento, desesperança, angústia, exasperação e irritação. Passemos para análise desses lexemas, visando ver como, pela interdefinição, podemos chegar a algumas conclusões sobre o desespero.

Desânimo, Desalento, Desesperança

O estado de “desânimo” é gerado em um sujeito que se vê privado, ou melhor, disjunto de um objeto, figurativizado na forma “ânimo”: “falta de ânimo” (AURÉLIO, 2010, p. 666). O que parece caracterizar o sujeito desanimado, e o que a negação do termo “ânimo” recobre, é justamente a *minimização* do /querer/, que pode se dar por um /saber-não-poder-ser/ ou um /saber-poder-não-ser/ adquirido pelo sujeito. O sujeito, portanto, fica *disjunto* de uma espécie de competência (/querer-fazer/) que sequer o faz direcionar-se para a busca de uma performance em vista da conjunção com o objeto.

Se pensarmos numa “processualidade” a definir o sujeito desanimado, veremos que os dicionários, no correlato verbal “desanimar”, marcam até mesmo a queda de intensidade do querer do sujeito, como se pode ver em segmentos como “fazer diminuir a intensidade de”, “esmorecer”, “arrefecer” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 626). É comum também que o desalento seja colocado como um sinônimo de desânimo e vice-versa. Os dois estados, desalento e desânimo, bem como a desesperança – também devido o prefixo “des-”, demarcador de disjunção – se aproximam e apresentam todos um andamento lento e uma minimização do

/querer/ que os torna passivos, abstendo-se de um /fazer/, no caso do desanimado, e de uma confiança em algo ou alguém, no caso da desesperança.

Aflição, Angústia

Se pensarmos na aflição, veremos que este estado parece apresentar uma maior tonicidade que o desânimo, o desalento e a desesperança, o que se pode ver no segmento “estado de *grande* desalento” (AURÉLIO, 2010, p. 68). Não obstante, as definições apresentam-na como uma paixão ora de ordem mais retrospectiva “produzido por um revés da fortuna” (AURÉLIO, 2010, p. 68), ora como de ordem mais prospectiva: “Grande preocupação ou inquietação; ansiedade; angústia” (AURÉLIO, 2010, p. 68). A aflição, portanto, pode estar mais relacionada a um /saber/ retrospectivo (aflição 2) ou a um /saber/ prospectivo (aflição 1), sendo assim uma paixão que se situa num complexo que articula semas como prospectividade e retrospectividade, ou, melhor dizendo, pode aparecer das duas formas.

A paixão da angústia, que aparece como parassinônimo de desespero somente no dicionário *Houaiss*, se aproxima dessa última faceta da aflição, estando relacionada, a nosso ver, a um /querer-ser/ em conflito com um /não-saber-ser/ ou a um /saber-poder-não-ser/, de ordem sobretudo prospectiva, tal como aparece quando ambos os dicionários aproximam-na da ansiedade. Isto se pode ver na própria convocação, presente nos dois dicionários, das ideias de filósofos existencialistas: “em Kierkegaard, *sentimento de ameaça impreciso e indeterminado* inerente à condição humana, pelo fato de que o homem, *ao projetar incessantemente o futuro*, se defronta com a *possibilidade de fracasso*, sofrimento e, no limite, a morte” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 136, itálicos nossos)

Em relação às paixões anteriores e ao desespero, se pensarmos em um sema (classema) que possibilita essa aproximação, vemos que algo como /impotência/, /passividade/ regula essas paixões, ou seja, demarca algo que faz o sujeito se encontrar incapaz de *fazer*, ao mesmo tempo que consciente, ou pelo menos conjunto com um /saber/ sobre uma impossibilidade, entendido como aquilo que impede o sujeito de ser ativo, de desvencilhar-se do sofrimento, o que caracteriza a própria antecipação deste último. Seria essa a face “sem saída” do sujeito desesperado, quando ele não vê nem um horizonte de solução possível para suas aflições e, por isso, se rende à impotência de sua situação, compondo, assim, uma espécie

de desespero resignado ou depressivo? Continuemos a inquirir os outros (para) sinônimos, para ver se esses questionamentos assumem alguma pertinência.

Irritação, Exasperação

Podemos dizer que estas duas paixões se enquadram em outros elementos que as aproximam do desespero, como, por exemplo, uma espécie de irrompimento repentino de um estado acelerado, como é o caso da exasperação, e um estado que sempre está prestes a se acelerar, como a irritação. O *Houaiss* (2009, p. 1112) designa a irritação como um estado de “cólera contida” e como “exaltação facilmente provocável”. A característica da irritação é de ser de ordem mais durável que a cólera, que é tomada como parâmetro, e de ser geralmente previsível, ou, pelo menos, *frequentativa*.

A irritação pode ser aproximada de uma impaciência e é colocada por ambos dicionários como sinônimo de “exasperação”. Quando olhamos as definições de “exasperação”, no Aurélio, vemos que ela é definida como “irritação” e “exacerbação”. Esta última palavra demarca um julgamento de excesso. No verbete “exasperar”, vemos ser colocado de modo mais claro, ainda em acepção elencada pelo *Aurélio* (2010, p. 895), como “irritar muito”, “encolerizar”, “tornar mais vivo ou mais intenso; agravar; exacerbar”. Há uma diferenciação de tonicidade que coloca a paixão da exasperação como mais tônica que a da irritação e como um estado de teor mais acelerado.

Esse último dado nos aproxima do seguinte ponto: a irritação e a exasperação dão indícios de traços tensivos que podem ser similares à paixão do desespero e que estão relacionados principalmente a uma espécie de pontualidade incoativa e ao andamento veloz. A pontualidade se refere ao que se pode ver em um “acesso de cólera”, por exemplo, ou “acesso de raiva”, que demarca o fato de ser captado, por um observador, o momento inicial de um estado que irrompe. Já o andamento veloz demarca a aceleração do “estado interior” do sujeito, a agitação, o caráter “abrupto” desse irromper. Se pensarmos que, nas definições do desespero, em ambos os dicionários, vemos aparecer termos como “encolerizar-se”, “irar-se”, que captam, em suma, esse aspecto incoativo, veremos que esses segmentos definicionais estão intuindo uma característica aspectual.

Cólera, Raiva, Furor

No *Aurélio* (2010, p. 1773), vemos a raiva ser colocada como um sinônimo da cólera, do ódio, da ira, do rancor, ou como um “horror”, uma “grande aversão”. As definições do *Houaiss* apresentam um mesmo caminho, diferenciando-se, porém, por trazer algo interessante que não aparece no *Aurélio*: a raiva, em uma de suas acepções – na quinta, para ser mais exato –, é colocada como um “desejo”, “um apetite intenso”. O que vemos é que a raiva apresenta o sema /malevolência/, o que caracteriza que o objeto do sujeito enraivado, sobretudo, é um /querer-fazer-mal/ a alguém.

É o que também encontramos no verbete cólera – já analisado em célebre ensaio por Greimas (2014) – quando vemos na definição o traço de maior /ofensividade/: “Impulso violento contra o que nos ofende, fere ou indigna” (AURÉLIO, 2010, p. 528). Interessante é que os dois dicionários elencam o sema /animalidade/ para a cólera, o que não aparece nas outras paixões: “A ferocidade dos animais” (AURÉLIO, 2010, p. 528), “temperamento feroz dos animais”. A aparição do sema /animalidade/ faz com que o excesso de tonicidade e agressividade se coloque, para o observador, como uma deriva de isotopia que faz o sujeito perder o traço /humanidade/ e inserir-se em um plano semântico da ordem do animalesco.

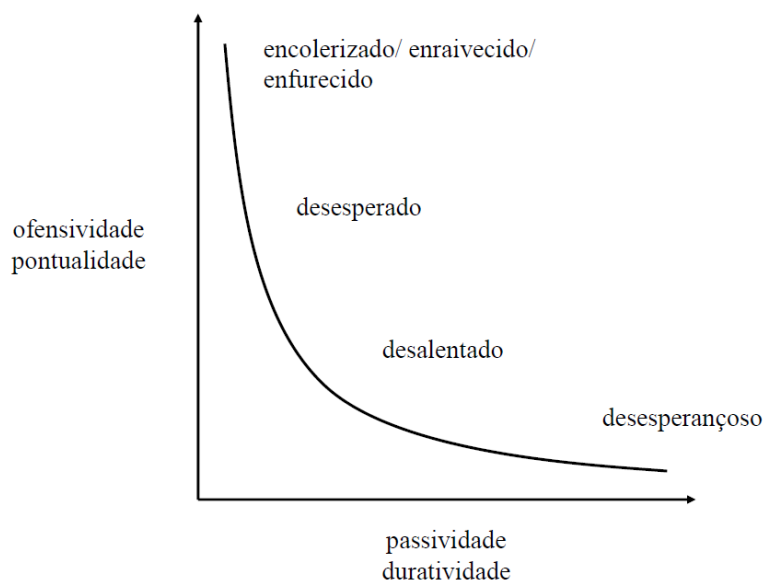
Assim como a exasperação, a cólera é marcada por um carácter intenso e acelerado, caracterizando-se como uma paixão “violenta” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 18), o que caracteriza também o furor. Quanto a este último, vemos isso ficar mais claro nos segmentos definicionais em que a alta aceleração e tonicidade são claramente convocadas como parâmetros intuitivos de definição, já que o furor é caracterizado como “frenesi”, “delírio”, “manifestação de ira extrema” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 941). O furor, portanto, se configura também como uma paixão “violenta”, marcada por uma tonicidade que toma conta do sujeito de estado.

As paixões que aqui se colocam se caracterizam por apresentarem o traço em comum de possuírem todas uma disposição do sujeito de estado a /querer-fazer-mal/, o que não apareceu nas primeiras paixões elencadas e o que começou a se insinuar “timidamente” nas acepções de exasperação e irritação. Vemos que na raiva, na cólera e no furor, se delineia de modo mais claro essa identidade entre essas paixões, que as coloca como de alta tonicidade e caracterizadas pelo sema /agressividade/. O sujeito se caracteriza, a partir desses indícios elencados, por poder desembocar em um fazer que busca de alguma forma uma liquidação da

falta, o que talvez nos dê indícios de que o sujeito do desespero possa, em alguns casos, ter uma disposição parecida.

Ao cotejar essas diferentes definições de paixões, temos visto que elas apresentam certas recorrências, certas identidades, que indiciam o porquê de os dicionários colocarem-nas como parassinônimos do desespero. Esses dados nos apontam para o seguinte fato: segundo os mesmos dicionários, o desespero pode ser uma paixão nociva ou simplesmente passiva, ou seja, pode apresentar um sujeito de estado que, em pleno sofrimento, se vê impossibilitado de qualquer programa narrativo, resignando-se, mas ainda sofrendo de forma tônica a paixão, ou por um sujeito potencial (atualizado) do fazer, que vai em busca da liquidação da falta. No primeiro grupo, estariam mais próximas paixões como a do “desalento”, a “aflição”, o “desânimo”. Já no outro, a paixão do desespero se aproximaria da “cólera”, da “raiva” e do “furor”. Vejamos como isto pode ser ao menos esboçado em um gradiente tensivo, que, como já dissemos, parece estar “intuído” nos dicionários:

Gradiente 1: Parassinônimos dicionariais do desespero

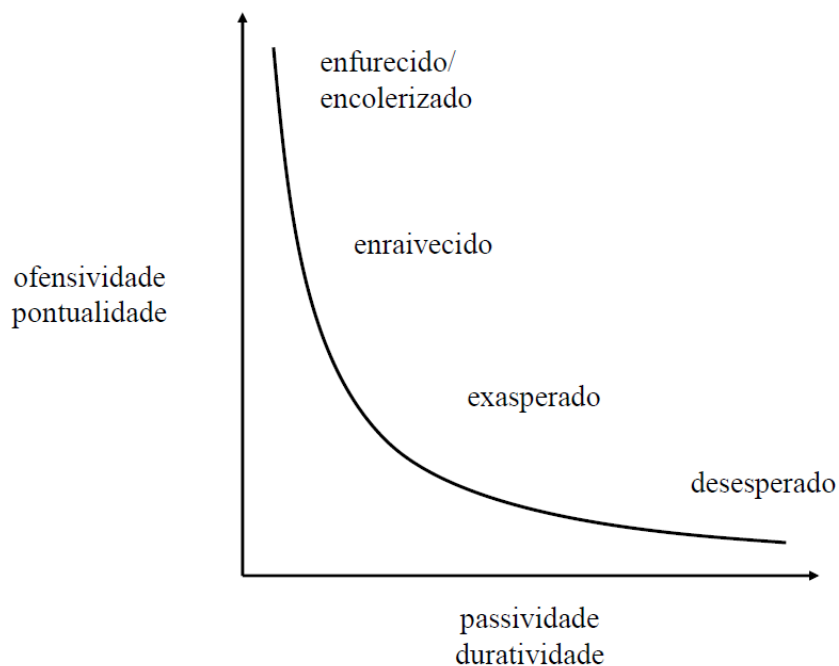


Fonte: elaboração nossa

O que se pode depreender é que o desespero ficaria no *limiar* entre paixões “passivas” e paixões “ofensivas”. Faz-se mister atentar que tomamos o cuidado de deixar o desespero em “uma zona tônica” do gradiente a bem de marcar suas características “canônicas” aceleradas em relação às paixões que aparecem no eixo mais marcado pela extensidade.

Importante lembrar que esse gradiente é mais geral, por isso omitimos outras paixões, que podem ser compreendidas “dentro dele”, ou seja, segmentando mais o *continuum* (numa espécie de *zoom*), podemos estabelecer gradientes “internos”, subgradientes, portanto. Vejamos o subgradiente “acima” do desespero, ou seja, das paixões mais marcadas pela pontualidade e ofensividade:

Gradiente 1.1: “Subgradiente” dos parassinônimos “ofensivos”

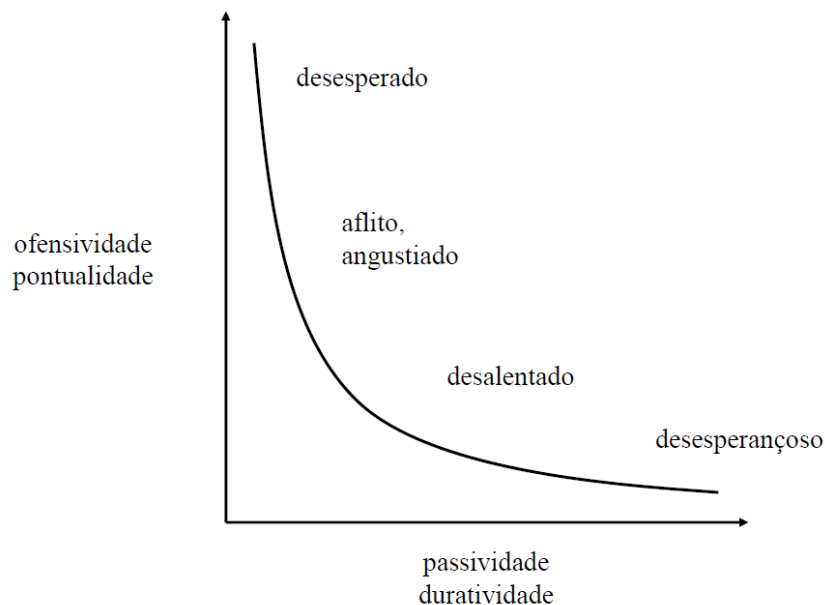


Fonte: elaboração nossa

Agora, o que há de se captar é que, apesar de ser o desespero uma paixão “violenta”, ainda assim, do ponto de vista da agressividade, ou seja, *em relação* às outras paixões agressivas elencadas, ele é *mais* marcado pela “inofensividade/passividade”. Isso não impede, por sua vez, que ele venha a se matizar com essas outras paixões, nem quer dizer, por outro lado, que o desespero é marcado só pela extensidade, já que o subgradiente se liga a um gradiente maior. E tem mais: um outro dado relevante é que o desespero, ao se modular em ganho de tonicidade (o que já é normalmente tônico, ganha mais tonicidade ainda), se aproxima da exasperação, o que explica “o caminho” que ele traça para as paixões ofensivas.

Tais considerações ficam ainda mais claras quando vemos que, nessa trama de relações, o desespero é menos marcado pela pontualidade do que a cólera, a fúria, a raiva, que se marcam sobretudo pela irrupção e decréscimo repentino. O desespero, em sua pontualização, assim pode se manifestar, mas ele não se marca tanto assim pela pontualidade, já que ele pode ter diferentes modulações “internas”, que se cifram, por exemplo, no próprio fato de se poder pensar em um “desespero existencial”. A nosso ver, essa orientação se dirigiria para a outra zona do gráfico, cifrada em um segundo subgradiente, também estabelecido a partir de um gesto de segmentação mais “fina”:

Gradiente 1.2: “Subgradiente” dos parassinônimos “passivos”



Fonte: elaboração nossa

O gesto de pôr o desespero em relação com essas outras paixões nos mostra que é necessário entendê-lo a partir do primado da relação, ou seja, não “hipostasiá-lo”. É a partir de um pensamento como este que nós podemos dizer aqui que, em relação às paixões deste último gráfico, o desespero é mais “ofensivo” e mais “pontual”. Interessante notar que um dos termos abaixo no gradiente, além da aflição (vimos, na análise dos dicionários, que o desespero é caracterizado como “aflição extrema”), há a paixão da angústia, o que indicia, a nosso ver, justamente a “zona” em que se debruçam os filósofos existencialistas, já que estes apontam um

desespero e uma angústia “existenciais”. O desespero, pensando-se nesse universo da filosofia existencial, seria uma exacerbação da angústia, em um contexto em que o homem depara-se não só com as incertezas (angústias) da vida, mas com uma espécie de sensação de certeza do desamparo e do “vazio” de tudo, o que o faz se “desesperar” de vez.

3.3.2 *Antônimos*

Esperança, Espera

Os principais antônimos que encontramos apontados pelos dicionários são os lexemas “espera” e “esperança”. Eles aparecem de modo mais comum na forma verbal “desesperar”, que, em sua primeira acepção, nos dois dicionários, é sempre vista a partir de uma disjunção, ou seja, de uma negação de um contrário, ora identificado à “espera”, ora à “esperança”. O lexema “espera” é posto por vezes como sinônimo de “esperança”, assim como esta é também caracterizada como sinônimo de “espera”. Importante lembrar que, apesar de similares, conforme Tatit (1994, p. 160) a espera pode ser considerada mais “tensa” e se manifesta sobretudo a partir de um /querer/, por parte do sujeito, estar conjunto com um objeto, enquanto a esperança está mais ligada à resolução de um /crer/.

Nas acepções do termo “espera” no *Houaiss*, mais especificamente na segunda, podemos ver caracterizações como “demora, tardança” e na terceira acepção elencada no *Aurélio*, “demora, dilação”, o que caracteriza aparições de termos de ordem temporal, que demonstram ser o sujeito da espera visto como paciente, um sujeito da duração. Estando o sujeito em desespero disjuncto desses atributos, vemos que ele se coloca como possuindo características contraditórias ou contrárias a estas, o que pode aproximar o sujeito desesperado de um sujeito impaciente, por exemplo, lexema que não foi elencado por nós nos sinônimos, mas que afirmamos se aproximar da irritação.

No termo esperança, vemos uma dimensão fiduciária ser indiciada de modo mais claro, por causa da aparição, em ambos os dicionários, do termo “confiança”. Podemos dizer que as duas paixões se colocam como “paixões de confiança”, conforme Barros (1989-1990), sendo o sujeito esperançoso aquele “que vê como possível aquilo que deseja”, aquele que tem “fé”. A esperança se coloca como uma paixão prospectiva em que o sujeito sobretudo *crê* poder

entrar em conjunção com os objetos que deseja, embora possivelmente disjunto desses mesmos objetos. Não bastando, o sujeito esperançoso é paciente, *sabe* aguardar, o que demanda uma certa capacidade de lidar com a duração.

Ainda relacionando estes elementos com a paixão que é matéria de nossa discussão, o que podemos ver é que o desespero se apresenta como um estado em que o sujeito não mais “espera” e que se vê privado de alguma forma de “fé”, ou, numa versão mais tônica, de toda a fé. Essa dimensão fiduciária entra como dado importante porque pode caracterizar também um outro fator que será mais explorado a seguir e que está relacionado com o percurso sintagmático que o próprio dicionário cifra do desespero. Esse fator está relacionado com uma quebra de expectativa, ou seja, quebra de uma espera, e com uma crise de confiança do sujeito, que tem uma dimensão de crença em si e em seu (s) destinador (es) também abalada.

3.4 Sintaxe do desespero

Tomando os resultados dessa análise léxico-semântica inicial, foquemos agora na abordagem do percurso sintagmático do desespero que se pode depreender já dos dicionários, e também a partir das reflexões de Fontanille (1980, 1986), que escreveu especificamente sobre esta paixão. Importante frisar que, quanto aos textos de Fontanille, faremos algumas adaptações no decorrer desta dissertação, uma vez que à época em que este autor escreveu a semiótica ainda adotava os modos de existência sem fazer referência ao modo *potencializado*, que foi primeiramente proposto em Greimas e Fontanille (1993) e reformulado em Fontanille e Zilberberg (2001), ou seja, é uma aquisição teórica que veio no bojo das reflexões relativas à semiótica das paixões e à semiótica tensiva.

Por sinal, as colocações de Fontanille, em ambos os textos, não fazem referência detida a aspectos tensivos da paixão, a não ser, por alguns momentos esporádicos, quando o autor discorre sobre intensidade e aspectualização cognitiva, porém, ainda sem estar no quadro teórico da semiótica tensiva. Biglari (2014) faz considerações nesse sentido, bem como Greimas e Fontanille (1993), que por alguns momentos falam da pontualidade incoativa de paixões intensas, onde incluem o desespero, o que dá indícios de possíveis traços aspectuais da referida paixão. Saraiva (2012, p. 287) também afirma que o desespero é marcado por um “tempo veloz”, ou seja, possui um andamento acelerado.

Todas essas afirmações vão delineando o que pode caracterizar os *estilos tensivos* do desespero. Já mencionamos também que, na análise dos dois dicionários, vimos que esta paixão, por alguns momentos, é interdefinida em relação a outras, o que, por muitas vezes, vem acompanhado de um demarcador de intensidade, como o que elencamos quando o desespero é definido como “aflição extrema”. Além disso, como sinônimos, vimos verbos serem elencados (“irar-se”, “encolerizar-se”), o que nos mostra que essas formas verbais indiciam o fato de que os dicionários constantemente fazem uma espécie de recorte aspectual ao falar de parassinônimos do desespero justamente para demarcar um ponto de vista, um foco sobre o aspecto incoativo do irrompimento do estado passional.

No que se refere a essas questões de dimensão aspectual, elas estão relacionadas com o percurso sintagmático do sujeito, o que nos faz frisar, retomando o final da seção anterior, dados concernentes ao fato de que a palavra *desespero* é uma palavra que etimologicamente deriva da palavra *espera*. Se Zilberberg pensa a *espera*, a paciência, a impaciência como paixões comuns do tempo, então vemos que a paixão do desespero também será eminentemente temporal, apresentando-se de modo oposto, já que o sujeito em desespero é justamente aquele que está disjunto de um “saber-esperar”¹³. Em esquema, já bem conhecido pelos semioticistas, que se encontra presente em Zilberberg (2011, p. 107), vemos o semioticista francês expor o pensamento do poeta Paul Valéry, donde, por sinal, Zilberberg tirou uma de suas inspirações para a categoria do andamento:

O que (já) é não é (ainda) – eis a Surpresa.

O que (ainda) não é, (já) é – eis a Espera.

Em suma, o que queremos dizer, neste ponto específico, é que vemos claramente a reflexão de Claude Zilberberg estar inserida num princípio de narratividade conjugado com questões temporais. A sintagmatização do percurso, logo, pode apresentar os mais variados

¹³ É este elemento que, conjugado com o de ordem tensiva (andamento acelerado) e como veremos no decorrer desta dissertação, faz com que o sujeito em desespero seja também aquele que não “sabe esperar”, ou seja, é um sujeito que por vezes deseja sincopar “etapas”, apresentando condutas “excessivamente” aceleradas/agitadas. Este ponto pode ser pensado até mesmo nos empregos feitos da palavra *desespero* no dia a dia, quando, por exemplo, uma criança está a chorar em casa e os pais dizem: “menino(a), que *desespero* é esse?”. É a conduta exagerada, o excesso de aceleração, que faz o lexema ser empregado, às vezes de modo meio metafórico.

percalços e não obedecer necessariamente a uma lógica implicada (*se...então*) que está implícita na espera e que representa uma programação do sujeito. Os percursos passionais podem muito bem se desdobrar justamente desse irrompimento célere da surpresa, do inesperado, mas também de uma exacerbação dessa atitude de espera, tal como numa *aceleração* do que está por vir indiciada por um desejo de síncope (a ansiedade, por exemplo), podendo ambos acontecerem no caso do desespero¹⁴.

Quanto a este último ponto, voltando a tratar do assunto conforme Fontanille (1980, 1986) e Greimas (2014), um dos primeiros dados a se pensar é que, além dessa íntima relação de antonímia com a espera, o desespero é uma paixão complexa, que pode se desenvolver em vários percursos e não se manter apenas na relação entre “um” sujeito e “um” objeto. Segundo Greimas (2014), num estado inicial, caracterizado por uma *espera fiduciária*, temos um sujeito marcado por um /querer-ser/, uma vez que quer entrar em conjunção com o objeto-valor, e por um /crer-ser/, que implica num /dever-ser/ relativo ao objeto e num /dever-fazer/ de um sujeito que opere uma transformação e coloque o sujeito de estado em conjunção com o objeto-valor desejado.

O desespero se situará em um grupo de paixões organizadas a partir da negação desse /crer-ser/, que é coextensivo ao universo do *saber* do sujeito. Podemos dizer, logo, que o estado do sujeito é inicialmente marcado por uma credulidade, cifrada por esta espera e, após o irrompimento de um momento de revelação, de uma quebra de contrato – que pode ser de ordem imaginária –, pelo desespero. A fase de “tomada de consciência”, portanto, do ponto de vista modal, é demarcada por um momento de afirmação de um *saber* que “desvela” um *ser* “por trás” de um *parecer*. O sujeito desesperado constata que a instância doadora de valores se coloca como falsa ou mentirosa e que a conjunção desejada com o objeto-valor se torna da ordem do /não-poder-ser/. São essas mudanças que vão caracterizando um dispositivo modal caracterizador do desespero, conforme está expresso em Fontanille (1980, p. 13)¹⁵ e em Greimas e Fontanille (1993, p. 68):

/querer-ser, dever-ser, saber-não-ser, não-poder-ser/

¹⁴ Eis a razão, como se verá, para que, concordando com Fontanille (1980), assumamos também haver duas formas de desespero, a serem explicadas no decorrer desta reflexão.

¹⁵ Tradução de Saraiva (2012)

É na relação de confrontação entre as modalizações do ser do sujeito que se instaura um conflito — daí que Greimas e Fontanille chamem o dispositivo modal do sujeito em desespero de “conflitual”, e não paradoxal, como, por exemplo, o do obstinado —. É nesse conflito que reside o desespero do sujeito: “o desesperado dispõe, de certo modo, de duas identidades modais independentes, a do fracasso e da frustração, por um lado, e a da confiança e da expectativa, por outro; e a ruptura é um efeito de sua independência e de sua incompatibilidade” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 68).

Assim sendo, o desespero se situará na tensão e no desdobramento entre a espera tensa de algo e a não correspondência dessa espera. É isso que faz com que a modalidade do querer “conflite” com a do /saber-não-ser/ e a do /não-poder-ser/, o que caracteriza que a relação que se estabelece entre essas modalidades díspares se mantém em uma tensão sem que, como no caso do obstinado, quanto menos o sujeito *possa*, mais ele *queira*. O desespero, diferentemente, fica na própria tensão insolúvel, já que, apesar da desilusão, o objeto é posto como “indispensável” para o prosseguimento da “vida” do sujeito. Desse modo, saber *mais* pode aumentar o desespero, assim como no caso do /querer-ser/, mas essa tensão não se resolve, fica no conflito, ao contrário do sujeito obstinado, em que o sujeito da volição vence, como afirmam Greimas e Fontanille (1993, p. 68).

Um outro ponto importante que ainda não foi melhor elencado é que, conforme Fontanille (1980, p. 8), o desespero se gera a partir de uma dialética entre a virtualização do sujeito e a virtualização do destinador, em que a relação do primeiro com este último se apresenta como importante porque o desespero consistirá justamente na crise do sujeito com a instância doadora de valores, com os valores em que ele se assenta. Por isso Fontanille (1980, p. 30) também identifica que ao processo de perda do objeto e de virtualização, há ainda como sucedâneo a instauração de um sujeito cognitivo que age em busca da razão do desespero, o que pode se desdobrar também numa trajetória de liquidação da falta e em outros percursos passionais:

A negatividade da sanção determina diretamente a 'inquietude' e a 'dor'; o confronto dessa negatividade com o que era previsível e esperado (do ponto de vista dos sujeitos) engendra "raiva" e "revolta". Os dois primeiros manifestam a virtualização dos sujeitos; os dois segundos, a do destinador. O desespero estaria, já que é ao mesmo

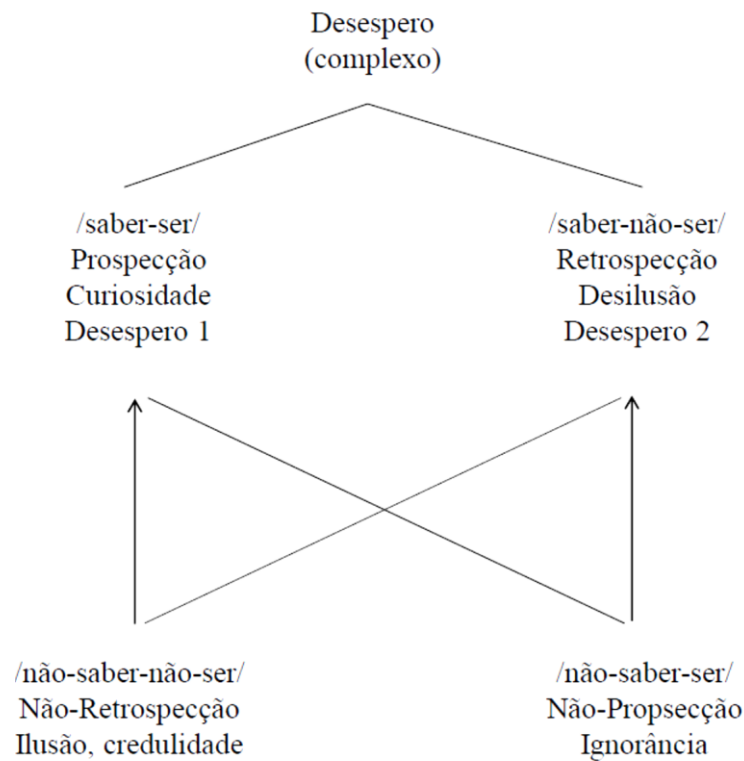
tempo dor do sujeito e perda de confiança no destinador, em posição mediana (FONTANILLE, 1980, p. 24)¹⁶

É por estar nessa posição mediana que o sujeito do desespero pode apresentar diferentes desdobramentos sintáticos, posto que pode ser só um sujeito que “sofre” a paixão ou um sujeito que também vai em vista do fazer, de uma liquidação da falta. Além disso, o autor formula que o desespero, após a revelação e quebra da espera, passa a apresentar também um caráter prospectivo, que o aproxima de um medo e de uma apreensão, já que o sujeito, sem “esperanças”, se vê ante ao “que fazer agora, já que não há saída?”.

Essas considerações nos dirigem também para o que dissemos em nota, páginas atrás, quando exemplificamos que o lexema desespero, no uso comum, pode ser usado como um sinônimo de uma impaciência excessiva ou de uma conduta exagerada. Há, logo, uma demarcação de aceleração, mas também de tonicidade nesse ponto, ou seja: a escolha lexical numa frase, por exemplo, “eu estou desesperado para que esta fila acabe” ao invés de “eu estou impaciente para que esta fila acabe” demonstra que, numa escala de intensidade, o desespero se vê como uma impaciência acelerada e tônica em excesso, o que o aproxima de estados passionais prospectivos e “sincopantes”. É por esse motivo que Fontanille (1980, p. 21) propõe o seguinte quadrado, que transpomos com pequenas alterações:

¹⁶Tradução nossa do trecho : “La négativité de la sanction détermine directement l’ ‘inquiétude’ e la ‘douleur’ ; la confrontation de cette négativité avec ce qui était prévisible, et attendu (du point de vu des sujets) engendre la ‘rage’ e la ‘revolte’. Les deux premières manifestent plutôt la virtualisation des sujets ; les deux seconds, celle du destinataire. Le désespoir serait, puisqu’il est à la fois douleur du sujet et perte de confiance dans le destinataire, en position médiane »). (FONTANILLE, 1980, p. 24)

Figura 3: Desespero I e II



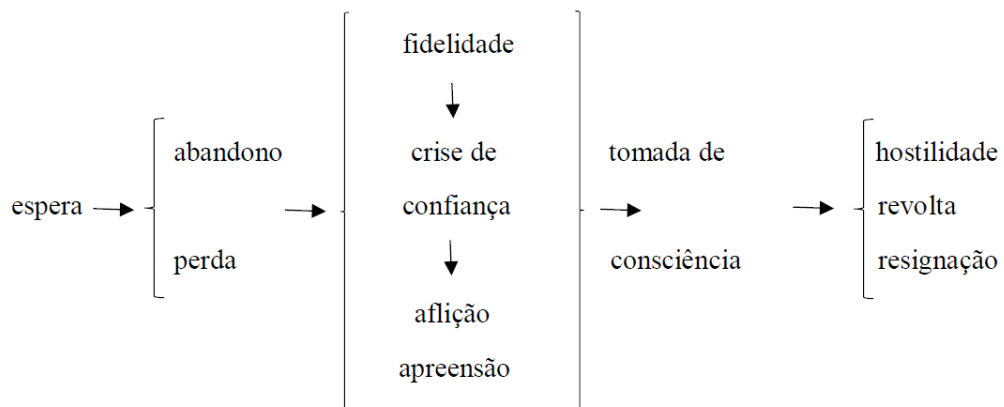
Fonte: baseado em Fontanille (1980, p. 21)

O que vemos aqui é que o motivo a fazer Fontanille propor o desespero como uma figura complexa é o seguinte: além de um irrompimento de um acontecimento, uma desilusão, o que supõe já uma restrospectividade, o desespero está relacionado também a algo futuro, seja manifestando-se este ponto como “perda das expectativas”, seja como um desejo de “sincopar” etapas, sendo nestes últimos quesitos onde reside também o que Fontanille (1980) denomina como “desejo de compreender”, por isso aparece no esquema o termo “curiosidade”. Os dois modos de manifestação, por sua vez, relacionam-se a um único motivo, a nosso ver, que é a própria dimensão tensiva que acomete ao sujeito, que, ao desesperar, passa a ser um sujeito do andamento veloz, da aceleração. Daí que na microssequência do desespero, Fontanille (1986, p. 22)¹⁷ também demarque o pivô passional do desespero como uma “tomada de consciência”

¹⁷ As traduções dos termos do esquema são de nossa autoria.

que engloba a crise de confiança e estados passionais de caráter retrospectivo e prospectivo, como “aflição” (em sua acepção retrospectiva¹⁸) e “apreensão”:

Figura 4: Macrossequência da paixão do desespero



Fonte: Fontanille (1986, p. 22)

Nesse percurso, baseado na sintagmatização presente no texto de Louis Aragon, o que implica em dizer que ele pode ser relativizado, Fontanille (1986) tenta ver o percurso do sujeito em desespero como um percurso de aspectualização cognitiva, em que a tomada de consciência se caracteriza também pela progressividade. Daí que o percurso sintagmático se dê como passagem do desespero 2 (retrospectivo) para o desespero 1 (prospectivo) até o PN de revolta/hostilidade. A instauração do sujeito do fazer implica num desdobramento de programas narrativos de reparação da falta que podem ser lidos como “atos desesperados” ou “gestos desesperados” em vista de quitar a falta gerada pela dupla virtualização ou marcados por um sujeito que pode atentar contra si mesmo, como no caso de um suicídio, por exemplo.

¹⁸ Importante lembrar que, em seu texto, Fontanille (1980) se utiliza de “affliction” e “détresse”, ambos traduzíveis como “aflição” em português. Fontanille caracteriza a ambas como “retrospectivas”, como se pode ver em seu esquema na página 29. Como se pode ver, há uma nuance de acepção que justifica o porquê de dividirmos a aflição em duas formas aqui, como no caso do desespero, já que em nossa análise dos dicionários, encontramos também acepções prospectivas da aflição.

3.5 Universo passional idioletal

Fizemos a consideração, na análise dos verbetes, sobre a “presença” de um observador no discurso do dicionário que serve para cifrar uma espécie de ponto de vista sobre o sujeito em desespero. Demos ênfase à face aspectualizadora do observador, o que se liga também à função de responsável pela *moralização* de uma paixão, uma vez que é ele também que — e mostramos por alguns momentos — a partir de julgamentos de intensidade, julga o que é a “justa medida” ou o que é o “demais” ou o “insuficiente”. São termos como “profundo”, “extremo”, que estabelecem também esses juízos de medida. No que se refere a estes pontos, é interessante ver que a moralização de uma paixão é um efeito de discurso, que, pelo uso, acaba por estabelecer e estabilizar conotações “positivas” ou “negativas” sobre uma paixão.

Por outro lado, um determinado discurso pode redimensionar a paixão, criando um universo passional idioletal, termo cunhado por Greimas e Fontanille (1993, p.90). Vejamos como fontes outras, que não o dicionário, trataram do desespero, em vista de obter outros resultados que venham a revelar mais características da paixão e dos discursos que a trataram como tema. É interessante notar, por exemplo, como os filósofos lidam com detalhes temporais das paixões, como aparece na décima oitava proposição da parte III do livro *Ética*, de Espinoza: “O homem, a partir da imagem de uma coisa passada ou futura, é afetado pelo mesmo afeto de Alegria ou Tristeza que a partir da imagem de uma coisa presente.” (ESPINOZA, 2015, p.267). Após dizer isso, o autor situa o desespero entre paixões como “medo”, “esperança”, “segurança”, tomando como ponto de partida essa organização baseada em critérios temporais:

(...) Pois a *Esperança* é nada outro que a *Alegria inconstante originada da imagem de uma coisa futura ou passada, de cuja ocorrência duvidamos*. O *Medo*, ao contrário, é a *Tristeza inconstante originada da imagem de uma coisa duvidosa*. Além disso, caso a dúvida seja suprimida desses afetos, da *Esperança* faz-se a *Segurança*, e do *Medo*, o *Desespero* (...) (ESPINOZA, 2015, p. 269)

Importa notar como, ainda que implicitamente, o filósofo supõe uma visão de sintagmatização dessas paixões, já que ao dizer “caso a dúvida seja suprimida” — o que supõe uma narrativização em que um sujeito de estado adquire um *saber* —, o medo se desdobra e se torna desespero, o que não é apontando pelo dicionário, talvez porque o filósofo já suponha um tipo de sintagmatização específica. Por outro lado, assim como vimos nos dicionários, parece

ser uma constante entre os filósofos a relação do desespero com uma privação de esperança. Se formos a Cícero, veremos o filósofo latino assim afirmar como era visto o desespero pelos estoicos: “(...) um desgosto em que não existe qualquer esperança de melhoria” (2014, p. 227). Interessante como neste autor aparecem as duas “faces” do desespero, seja na demarcação de um “desgosto”, seja ao mencionar a negação da esperança. Em Descartes, vemos mais uma vez aparecer a figura desta última paixão, bem como a do medo (“temor”):

Porém, quando consideramos se há muita ou pouca probabilidade de conseguir o que se deseja, aquilo em que se nos afigura existir muita estimula em nós a esperança, e aquilo em que se nos afigura existir pouca estimula o temor, de que o ciúme constitui uma espécie. Quando a esperança é máxima, muda de natureza e chama-se segurança ou confiança, e, ao contrário, o máximo temor transforma-se em desespero. (DESCARTES, 1999, p. 144)

Apesar do aspecto paradigmático da taxionomia dos filósofos, justiça seja feita quanto ao fato de que realmente por momentos eles se aproximam de considerações de ordem sintagmática, como já foi apontado em Espinoza. Em Descartes, isso pode ser visto quando o filósofo francês afirma que o “máximo temor transforma-se em desespero”, apresentando aqui também um julgamento de intensidade. Importante frisar que as menções em Descartes e Espinoza ao medo nos fazem apontar algo que não se explicita nos dicionários, ou só é tangenciado, mas que Fontanille colocara ao dizer que o desespero pode se apresentar de modo prospectivo e se aproximar de paixões com essa característica.

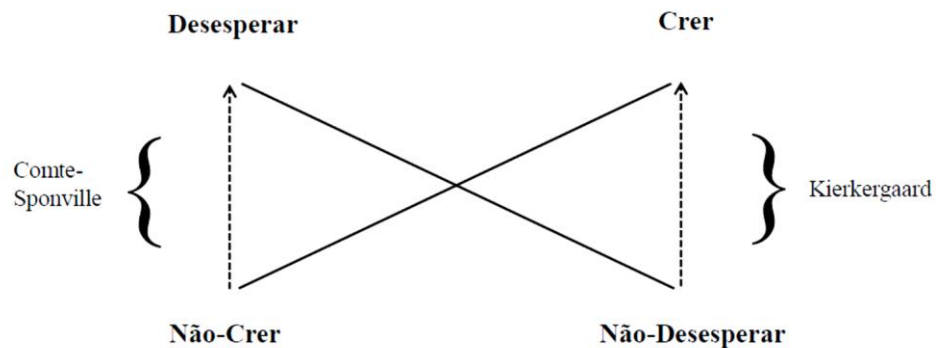
Feitas estas considerações, queremos complementar essa incursão pelos filósofos que pensaram o desespero, trazendo um discurso que chamou bastante a nossa atenção. Fazemos uma referência mais detida aqui a André Comte-Sponville (2006), que, confrontando-se com um filósofo que *disforiza* o desespero — no caso, Kierkegaard —, *euforiza* tal paixão, apresentando um discurso “desviante” ou um tanto inusitado quanto ao que consta nas conotações de viés disfórico que possuem os dicionários e os textos dos filósofos. Diante disso, nos perguntamos: onde se situariam as raízes semânticas e discursivas dessa diferença? Vejamos um trecho de Comte-Sponville:

Sim, é um Tratado do desespero que empreendo aqui; mas não como doença mortal, conforme o título que Kierkegaard lhe deu. Quero escrever um tratado do desespero como saúde de alma, e que estaria para a esperança assim como a serenidade está para o medo”. (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 16)

A princípio, o que parece haver aqui é justamente um embate de discursos, uma relação interdiscursiva, portanto, em que vemos o de Comte-Sponville recusar o de Kierkegaard. Importante frisar que, se seguirmos um postulado de Maingueneau (2008), a imagem cifrada do discurso do filósofo dinamarquês se dá via simulacro criado pelo filósofo francês. Este ponto é importante porque nos desobriga a fazer uma confrontação com os textos de Kierkegaard, justamente porque o que importa é o modo como Comte-Sponville pinçou uma “imagem” deste filósofo. Diante disso, se pensarmos que a paixão do desespero é uma paixão da quebra de expectativas, na qual o sujeito vê-se disjunto de uma fé, sem esperança, veremos o motivo de essas questões estarem no centro das reflexões filosóficas — que se aproximam de questões teológicas — dos trabalhos destes dois autores. Quanto a este ponto, vemos Comte-Sponville dizer: “‘O contrário de desesperar é crer’, diz Kierkegaard. Pode-se inverter: o contrário de crer é desesperar.” (2006, p. 17-18).

É interessante ver aqui o filósofo “brincar” com uma lógica de contrários, colocando os dois verbos em uma estrutura elementar, em oposição. Obviamente, há uma concepção de desespero subjacente, implicada no pensar de cada um desses autores. A alternância de predicação aí não se dá por acaso e revela, em verdade, uma relação de negação do /crer/ por parte de Comte-Sponville. Este filósofo diz, portanto, que ao invés de se negar o desespero e afirmar o “crer”, como no discurso de Kierkegaard, deve-se negar este último verbo e afirmar o desespero:

Figura 5: Dêixis opostas: Comte-Sponville vs. Kierkegaard



Fonte: elaboração nossa

A sutileza que há na simples alternância é que ela implica numa oposição entre dois percursos contrários de visões sobre o desespero. É esta diferença que pode explicar como a configuração do desespero possa ser vista de modo *eufórico* pelo filósofo francês. Em André Comte-Sponville há de modo muito claro uma valorização do desespero e uma disforização de qualquer atitude de crença e expectativa que tenha motivação prospectiva. Daí que a esperança seja algo disfórico no discurso deste autor e que ele dedique um livro de mais de 300 páginas em busca justamente de negar atitudes de ordem “utópica” e “idealista” do homem. No trecho a seguir podemos ver isso de modo claro:

(...) É o grau zero da esperança. Nada mais, nada menos. É uma espécie de estado sem futuro [pois não há futuro que não seja de esperança], cuja possibilidade e cujas consequências trata-se, precisamente, de avaliar. O desespero é o próprio presente. Em outras palavras: a eternidade de viver.” (COMTEM-SPONVILLE, 2006, p.15)

Há aqui uma dimensão temporal analisada pelo filósofo materialista. Podemos ver, a partir dessas colocações, o autor se voltar para uma negação do que se afirma como uma atitude marcada pela prospectividade¹⁹, que é, em suma, uma característica temporal de paixões como a espera e a esperança. Fica bem claro, portanto, que o filósofo francês define o desespero em função da negação dessas duas paixões e, tratando mais especificamente dos conteúdos recobertos por esses lexemas passionais, da negação de semas como /prospectividade/, /passividade/, que, disforizados, permitem que haja a euforização dos semas relacionados ao lexema desespero:

(...) Não nos importa que uma utopia tome o lugar de outra: a mesma cilada sempre renasce, a cilada da esperança e da fé. O futuro é a terra prometida de todas as alienações. (...) Tudo cabe no futuro. Amanhã, Deus e Stálin barbearão de graça... A utopia é o ópio do povo. Trata-se de aprender a desesperar. (COMTEM-SPONVILLE, 2006, p.175)

A negação da esperança se dá de modo tão contundente e incisivo que a reflexão deste autor fez surgir em nós a pergunta de se tal reflexão versava sobre a mesma paixão, ou seja, se o desespero ainda continuava desespero ou se o termo não estava sendo empregado com

¹⁹ Essa dimensão da prospectividade sendo reiterada nos revela que a paixão do desespero se mostra justamente como uma paixão em que, numa afirmação meio metafórica, não há futuro possível, ou melhor, o sujeito descrê dessas possibilidades. A dimensão prospectiva do desespero, pois, se dá pela negação dela mesma.

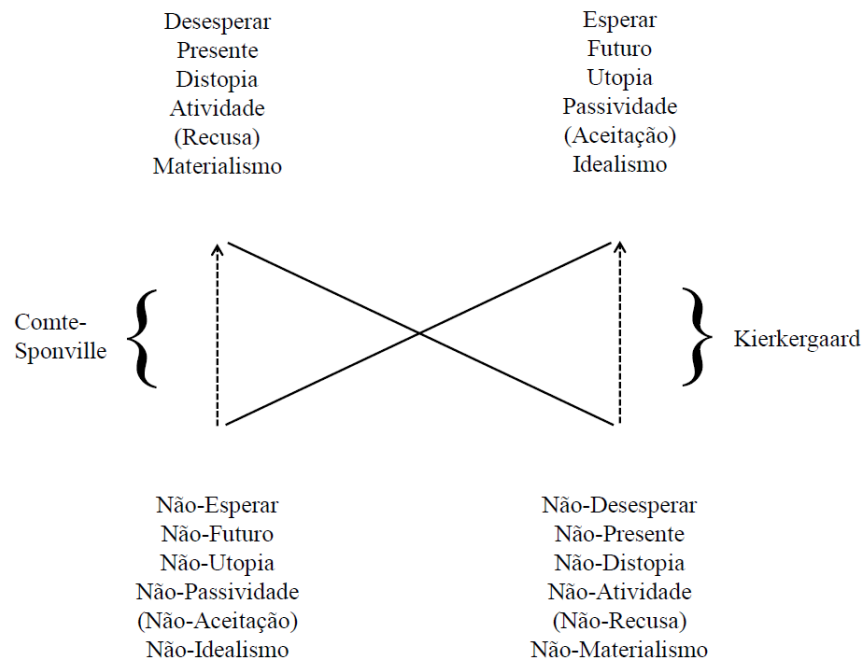
uma acepção específica. Interessante é que por um momento, o autor faz até mesmo algumas considerações sobre o termo “desespero”: “Essa palavra, porém, me incomoda um pouco, confesso, pelo que evoca de aparentemente negativo ou triste, por suas conotações de melancolia (...)” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.16), e pensa até mesmo em usar a palavra “inesperança”, o que acentuaria a dimensão de simples negação da esperança em seu raciocínio e caracterizaria que, em verdade, o filósofo não estaria falando do desespero mesmo, ou que estaria tratando o desespero como *contraditório* da esperança.

Mas se formos mais a fundo nessa contraposição feita pelo autor, veremos que, em verdade, a atitude de Comte-Sponville, além de negar a espera e a esperança, afirma a ação, o que está relacionado com suas concepções materialistas baseadas no marxismo e também em um existencialismo de base sartriana²⁰. E é neste momento que a estrutura “se fecha” e à negação da espera e da esperança se segue a afirmação do desespero, via o sema /atividade/, em contraposição a /passividade/: “Porque o desespero, mesmo o mais neutro, nunca é um estado original; sempre supõe a força prévia de uma recusa”, “A esperança é primeira; logo: necessário perdê-la. O des-esperar indica essa perda, que não é a princípio um estado, mas uma ação.” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p.16)

São essas articulações sêmicas que nos permitem organizar um microuniverso semântico sobre o qual gira todo o livro de Comte-Sponville, no qual a atividade de recusa se coloca como característica do sujeito em desespero. É a negação da passividade, a inquietude do sujeito desesperado e a afirmação da “ação” (atividade, pois), a não espera por um porvir, que fazem o filósofo ver a paixão como eufórica e utilizá-la como mote para uma reflexão filosófica sobre subjetividade, política e estética, distribuídas nos três capítulos de sua obra:

²⁰ Quanto à relação entre desespero e ação sob a ótica existencialista, mostramos o seguinte trecho de Sartre, justamente quando este filósofo responde aos marxistas, o que frisamos aqui também porque isso demonstra essa feição “subversiva”, “histórica”, “revoltada” do desespero, também mencionada por Fontanille (1980) ao tratar do desespero no romance de Louis Aragon: “Desamparo e angústia caminham juntos. Quanto ao desespero, trata-se de um conceito extremamente simples. Ele significa que só podemos contar com o que depende da nossa vontade ou com o conjunto de probabilidades que tornam a nossa ação possível. Quando se quer alguma coisa, há sempre elementos prováveis. Posso contar com a vinda de um amigo. Esse amigo vem de trem ou de ônibus; sua vinda pressupõe que o ônibus chegará na hora marcada e que o trem não descarrilhará. Permaneço no reino das possibilidades; porém, trata-se de contar com os possíveis apenas na medida em que nossa ação comporta o conjunto desses possíveis. A partir do momento em que as possibilidades que estou considerando não estão diretamente envolvidas em minha ação, é preferível desinteressar-me delas, pois nenhum Deus, nenhum desígnio poderá adequar o mundo e seus possíveis à minha vontade. No fundo, quando Descartes afirmava: ‘É melhor vencermo-nos a nós mesmos do que ao mundo’, ele queria dizer a mesma coisa: agir sem esperança.” (1987, p. 12)

Figura 6: Microuniversos semânticos em contraposição



Fonte: elaboração nossa

No local do verbo “esperar”, poderia estar “crer” novamente, escolhemos o primeiro verbo só para ficar mais clara a relação de oposição que se estabelece. Em suma, a relação de interdiscursividade que vemos ser estabelecida por Comte-Sponville se dá pautada numa relação de contrariedade com um simulacro identitário do filósofo Kierkegaard. Não obstante, as reflexões do filósofo francês revelam uma interessante discussão sobre a paixão do desespero, estabelecendo duas dimensões, possíveis “faces”, importantes a serem consideradas quando se fala de tal paixão: o seu caráter inquieto, ativo, o que pode dar uma dimensão histórica, subversiva, ao desespero; e a sua relação com o crer, pela via da negação e da contraditoriedade. Feitas estas considerações, passemos para o ponto que ensejará as considerações mais detalhadas desta dissertação: a discursivização do desespero no romance de Graciliano Ramos.

4 O PERCURSO DO SUJEITO EM DESESPERO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*

“Mísero eu! P’ra onde erguer/ Tamanha raiva, tanto desespero?” (John Milton)

4.1 Da obra

Nos capítulos anteriores, detemo-nos numa apresentação da teoria semiótica e seus desdobramentos representados pela semiótica das paixões e a semiótica tensiva, que são mais centrais, do ponto de vista teórico, para os objetivos desta dissertação. Além disso, delimitamos algumas constantes e características da paixão do desespero tal como entendida no “discurso” dicionarial, no modelo de Fontanille (1980, 1986), bem como nos pronunciamentos de alguns pensadores. No presente capítulo, estaremos já em vista de analisar o romance *Angústia* a partir do corpo teórico que assumimos e dos achados sobre a paixão do desespero. Dito isso, passemos a algumas questões sobre a obra que ensejará nossa análise.

O romance *Angústia* (1936) é o terceiro dos romances publicados por Graciliano Ramos. Antes desse, já havia saído da pena deste escritor as obras *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934). À época da publicação do livro, houve um impacto na crítica quanto ao conteúdo e ao estilo do romance. Chamou-lhes atenção o fato de que a obra *Angústia* se apresentava organizada sobretudo a partir do “excesso”, o que até hoje é visto como algo pouco comum no que tange ao estilo do autor alagoano, sempre considerado econômico, exíguo, em matéria de escrita.²¹ Esses indícios já vão nos apontando os motivos pelos quais tal obra “pede”

²¹ Neste ponto, transcrevemos aqui dois trechos que mostram essa dificuldade da crítica em assumir que o discurso de *Angústia* se marca pelo excesso e como exceção em relação aos romances anteriores de Graciliano Ramos. Octavio Tarquinio de Sousa, numa crítica que sai no mesmo ano de publicação do livro, assim o diz, projetando a concisão dos romances anteriores na obra que é matéria de seu comentário: “Como *Caetés* e *São Bernardo*, seus romances anteriores, o sr. Graciliano Ramos é, em *Angústia*, *grande inimigo do supérfluo, do derramado*. Este escritor é, por excelência *antirretórico*. Sua linguagem é de uma extrema coesão, *seca, concisa, despojada de qualquer enfeite, evitando as imagens*, como quem, andando, evita os buracos. Por vezes, a frase é tão tensa, tão estirada, que lembra a corda retesada de um violino” (RAMOS, 2011, p.235). O outro trecho a que aludimos é o do renomado crítico Antonio Candido, que, apesar de toda sua comprovada lucidez e de detectar o caráter excessivo do romance, assume uma postura um tanto moralizadora e valorativa quanto ao estilo “desviantes” da obra: “*Obra-prima não será*, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. *Romance excessivo*, contraste com a descrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, *apesar das partes gordurosas e corruptíveis*, ausentes em *São Bernardo* ou *Vidas secas*, que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor, engastam-se todavia em seu tecido nem sempre terso, por entre defeitos do conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor” (2012, p.46)

uma análise da semiótica das paixões e da semiótica tensiva, justamente porque os elementos “excessivos” que a compõem estão relacionados com questões de intensidade e com as paixões que aparecem no romance.

Passando dessas considerações sobre pontos relativos à fortuna crítica de Graciliano Ramos, passemos para o modo como se dará a análise da obra em si, já que ela apresenta uma grande extensão. O romance *Angústia* não é dividido por capítulos, mas por 40 segmentos, todos destacados por três pontinhos que os separam uns dos outros. Chamaremos, convencionalmente e por comodismo, estas divisões de “capítulos” mesmo, sabendo que elas não representam realmente uma divisão desse tipo na obra. Tomamos cuidado com esse elemento porque ele pode ter alguma implicação no próprio “fluxo” do romance, já que pode representar uma relação específica do plano da expressão com o conteúdo, e porque indicia, em suma, escolhas do enunciator da obra.

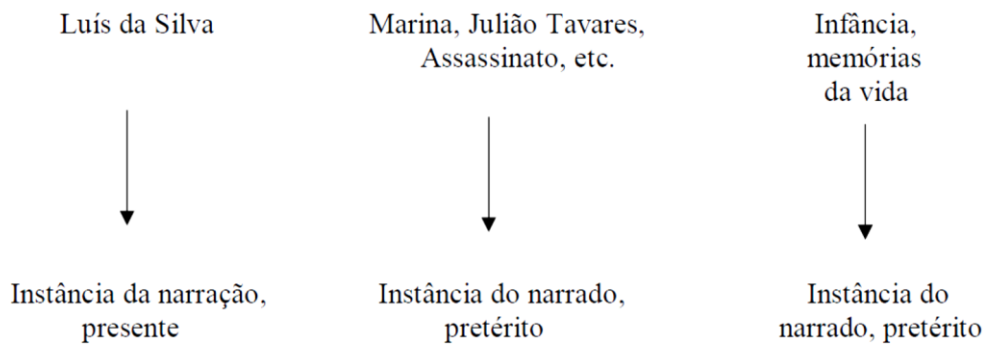
A divisão da análise se dará a partir da divisão do romance em 5 sequências: sequência 1 (capítulo do 1 ao 7, “O narrador: obsessão e desespero”); sequência 2 (do capítulo 8 ao 17, “O narrado: debreagem e espera fiduciária”); sequência 3 (do capítulo 17 ao 26, “Ruptura: tomada de consciência e crise de confiança”); sequência 4 (do 27 ao 37, “Memória: reatualização de valores e sanção cognitiva”); sequência 5 (do capítulo 38 ao 40, “Sanção pragmática/performance e sanção projetada”). Esta divisão, como se pode ver, tem como princípio organizador a relação entre narração e narrado (ou, nos termos de Fiorin [2016], *enunciação enunciada e enunciando enunciado*), e o percurso sintagmático do sujeito “do narrado”, havendo o entendimento, de nossa parte, de que o percurso do sujeito na obra se dá a partir de uma macrossequência, cuja microssequência do desespero pode ser destacada.

4.2 O narrador: obsessão e desespero

É importante frisar que o romance *Angústia* começa a partir de um marco temporal posterior aos principais acontecimentos narrados: “Foi entre essas plantas que, *no começo do ano passado*, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos pegando fogo” (RAMOS, 2014, p.19, *italico nosso*). Se pensarmos que o jogo entre presente vs. passado se dá de modo complexo na obra, e que ele tem múltiplas implicações em seus elementos de ordem passional, parece ser importante deixar clara essa divisão de momentos temporais. No esquema abaixo

temos uma organização: a primeira coluna, da esquerda para a direita do leitor desta dissertação, representa uma instância, a do *aqui e agora*; as outras duas, representam a do *lá e então*:

Figura 7: Instâncias temporais da obra *Angústia*



Fonte: elaboração nossa

Este ponto é importante porque é necessário situar o que é *concomitante* a quê no decorrer do livro, posto que o desespero está relacionado também com a memória na obra e porque ele se manifesta nas duas instâncias, ou seja, na narração e no narrado. Desse modo, nós temos uma organização temporal do livro baseada principalmente numa *anterioridade* ao tempo presente da narração. Não obstante, há ainda a aparição constante na narrativa de memórias que representam um momento anterior, no caso, o da infância/vida inteira do protagonista, o que já é anterior ao presente da narração e do narrado. Além disso, essas oposições temporais caracterizam também o que se configura no romance como uma dimensão polêmico-contratual, o que demarcará um conflito de feição ideológica – e histórica – relacionado ao desespero na obra, ponto a ser explicado por nós no decorrer da análise.

Feitas estas considerações iniciais e necessárias para passarmos ao início do romance, o que podemos ver, no primeiro capítulo da obra, é o narrador afirmar: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.” (RAMOS, 2014, p. 8). Ora, vemos neste trecho o sema /duratividade/ delimitado pelo tempo e o aspecto do verbo “viver”, que mostra o estado de “agitado” do narrador como sendo de ordem durativa. Só que a agitação, por excelência, é um estado marcado por um andamento veloz. Este enunciado

caracteriza, de certo modo, uma relação, de ordem concessiva, que está presente no romance, entre o intenso e o durável, que, como veremos no decorrer da análise, está relacionada com a dimensão ciclotímica dos estados do sujeito Luís da Silva.

No primeiro parágrafo desse que é o primeiro capítulo, o sujeito-narrador já dissera: “ainda não me *restabeleci* completamente” (RAMOS, 2014, p. 8, itálico nosso), o que acompanha a afirmação de que levantara “há cerca de trinta dias” (RAMOS, 2014, p. 8). O termo “restabelecer” nos remete a um próprio julgamento sobre a tonicidade de algum tipo de grandeza, que, no caso, está relacionada aos afetos e paixões vividos e situados no passado. O sujeito-narrador começa a narrativa afirmando, conforme esses indícios nos mostram, que o processo de *descendência*, de diminuição do sofrimento, não se deu por completo, que ele “permanece”. Além disso, podemos ver aqui também que ele próprio — o narrador — é o sancionador (moralizador) de seu estado passional, ou seja, é um sujeito “debreado”, que, apesar de estar acometido por intensos estados passionais, *sabe-se* acometido por eles.

Podemos considerar que essas menções a estados como “agitado”, “agonia”, “instabilidade”, expressam a própria convocação na superfície do discurso de uma “tensividade fórica”, algo que é nomeado — um tanto metaforicamente —, no livro *Semiótica das Paixões*, de “reembregem sobre o sujeito tensivo”. Isso se expressa também a partir do nível figurativo, que, como já foi dito no segundo capítulo desta dissertação, simulando a percepção, serve também para expressar a fase da *emoção*, ou seja, quando o corpo do actante se sobressalta, tem tremuras, calafrios, elementos que caracterizam que o sujeito se encontra em plena crise passional. Essas serão algumas das marcas, dentre outras, de uma abundante disseminação de isotopias que remetem ao corpo no romance, e que aparecerão em momentos de crises de obsessão, de desespero e de outras paixões marcadas pela alta intensidade. Mencionamos somente a obsessão e o desespero simplesmente pela proeminência que toma a primeira, e porque a segunda se configura como o foco de nossa análise.

Nesse contato inicial que temos com o narrador, vemos também que a relação de Luís da Silva com o mundo, com o que o ronda, se configura como carregada de forças de atração e repulsão, isto é, marcada por um intenso timismo. Os objetos, em verdade, aparecem no campo de presença do sujeito-narrador como excessivamente desejáveis ou repulsivos: “Lá estão novamente gritando os meus desejos” (RAMOS, 2014, p. 19), “Há criaturas que não suporto” (RAMOS, 2014, p. 7), “Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos” (RAMOS, 2014, p. 7), “olho com desgosto as vitrinas” (RAMOS, 2014, p. 7). Esses elementos continuam corroborando uma face de Luís da Silva em que ele, ao mesmo tempo em que sente

atração pelos objetos, assume um papel de moralizador (no sentido semiótico do termo), estabelecendo sanções negativas todo o tempo (sobre si e sobre os outros).

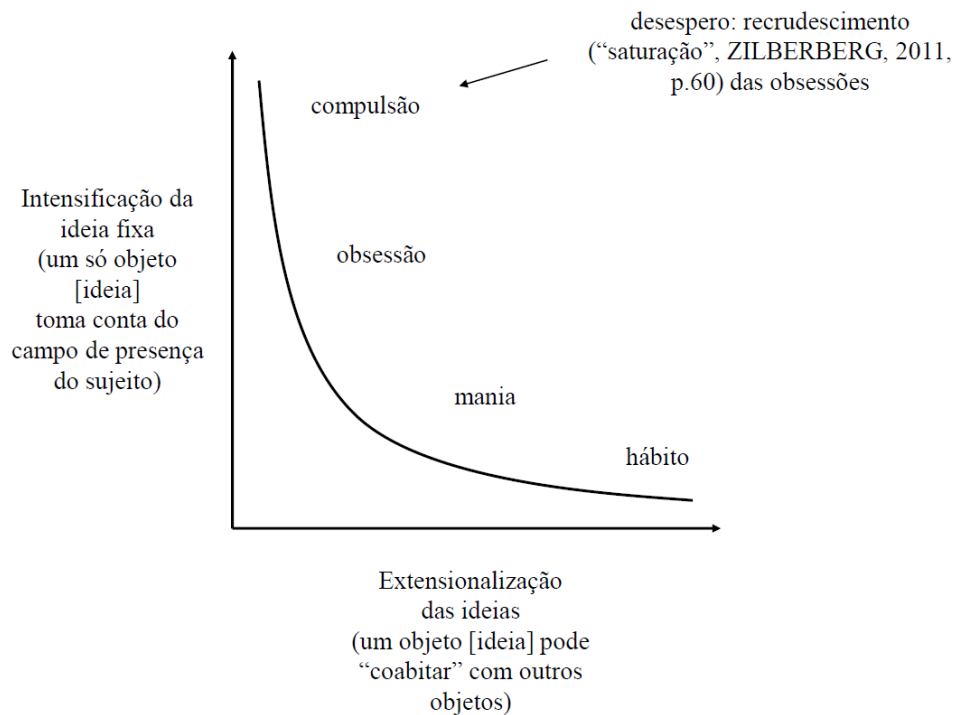
Essa relação tímica com o mundo, no que se refere à percepção do sujeito, assume até mesmo um teor sinestésico e alucinado. É o que se pode ver em uma série de termos que aparecerão nestes primeiros capítulos da obra e no decorrer dela, quando o sujeito caracteriza o ar como sendo de uma “consistência mole e pegajosa”, bem como o caráter “despedaçado” do mundo, o sintagma “voz oleosa”, entre alguns outros, e caracteriza que alucinações se misturam à “realidade”: “das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (RAMOS, 2014, p. 7), “Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção.” (RAMOS, 2014, p. 33). No decorrer da análise, estaremos vendo que essas alucinações estabelecem até mesmo incertezas quanto ao conteúdo do narrado, já que tudo é narrado do ponto de vista de Luís da Silva.

Além disso, dois atores aparecem de modo tônico na memória do sujeito: Julião Tavares, cuja lembrança “impossibilita” que Luís da Silva escreva para a repartição, e a personagem Marina, com cujo nome o sujeito “brinca”, fazendo diferentes combinações: “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar.” (RAMOS, 2014, p. 7) Neste último ponto, parecem ser indiciados certos “comportamentos” de Luís da Silva que apresentam um aspecto “maníaco”: o ato de passar horas escrevendo e brincando com nomes e letras de anúncios, a mania de lavar as mãos, o fato de pensar todo o tempo em Julião Tavares e no assassinato que cometera, (último elemento este que não fica tão claro para um leitor que lê o romance pela primeira vez, porque é só no restante da trama que vemos o porquê de o narrador pensar tantos nesses atores, o que revela a própria manipulação da distribuição do “saber” na narrativa, responsável, pois, por tornar a leitura deste início tônica e desesperante).

Todos esses dados nos vão indiciando uma organização fortemente passional que chega até mesmo a se aproximar de uma isotopia de ordem patológica, devido a esse excesso de aflições e obsessões a que é acometido o sujeito. Elas evidenciam um narrador “apassivado”, acometido por “paixões maníacas”, ou seja, intensas e que são expressas por figuras que se relacionam a temas como desejo sexual excessivo e desejo excessivo de matar. Esses elementos, conjugados com uma passagem como “E lá vem o erro, tento vencer a *obsessão*, capricho em não usar a borracha” (RAMOS, 2014, p. 8) demonstram que esses elementos estão ligados a

fortes obsessões que tomam conta do narrador, o que nos faz afirmar que Luís da Silva se aproxima de uma espécie de “neurótico obsessivo”²², se recorrermos a ideias de um Freud, por exemplo. Diante disso, sendo o foco de nossa análise a paixão do desespero, nos perguntamos: *como* tal paixão interage com a obsessão e se desdobra em relação a esta última? O gradiente tensivo a seguir serve para expressar isso:

Gradiente 2: Desespero e modulação da obsessão



Fonte: elaboração nossa

²² A menção à obra de Freud parece ser importante aqui também, já que o psicanalista austríaco, dentre as neuroses sobre que se debruçou, escreveu também sobre a “neurose obsessivo-compulsiva” (FREUD, 2013). Como se verá no decorrer da análise, alguns elementos se reiterarão e construirão a imagem de um “neurótico” desse teor. Meneses (1991) afirma de modo claro em seu trabalho que Luís da Silva é um neurótico obsessivo. Constatar isso na análise não significa invalidar nossa abordagem do desespero na obra, serve para confirmá-la ainda mais, por sinal, já que se confirma que o sujeito Luís da Silva é acometido constantemente por uma panóplia de paixões na obra, como se verá na análise. A própria pesquisadora, mesmo afirmando isso, escolheu abordar a angústia na obra. Em suma, são dados e colocações como estes que, portanto, abrem espaço justamente para trabalhos - de nossa parte ou de outros pesquisadores que percebam a questão - que venham a se debruçar sobre a paixão da obsessão ou outras em tal obra. Em semiótica, vemos um trabalho tratar da obsessão, no caso, o texto “Passions freudiennes et programme d’un obsessionnel”, de Alain J.-J. Cohen, presente nos números 11-12 da revista *Cruzeiro semiótico*, números já mencionados por nós nesta dissertação.

Todos os elementos elencados até aqui de modo meio abrupto propositalmente por nós, — já que o romance começa de modo “abrupto”, meio compulsivamente mesmo — mostram o sujeito em crise passional, “apassivado”, em pico de intensificação, o que nos justifica tratar o desespero como *saturação* da ideia fixa, já que o recrudescimento expressa a alta expressão da intensidade neste início do romance, e um desespero em pontualidade, violento. A ideia fixa, nesse contexto, se coloca de modo tão tônico no campo de presença do sujeito, ao modo de ocupá-lo inteiramente, que ele, Luís da Silva, não consegue pensar em outra coisa que não as ideias fixas que o tomam, em um foco *concentrado*, portanto, da ordem do *uno*. Sendo, pois, “mero” objeto de suas ideias, se desespera porque a obsessão toma conta dele, o faz estar numa espécie de “parada sem fim”, sem saída, sem prospecção possível.

Este capítulo inicial do romance expressa, como se pode ver, que a tonicidade se coloca de modo excessivo, como um *demais* a ser refreado²³, sendo esses elementos também que colocam a instância do enunciatário em um contato tônico com o início do romance. Além disso, o próprio conflito intenso entre “querer atenuar” e “não-poder” se coloca como *desesperante*, ou como um *ato desesperado* em busca desse refreamento da tonicidade, fazendo obsessão e desespero interagirem, como estamos dizendo. A se acrescentar a isso, os julgamentos de tonicidade fazem o desespero do narrador, como veremos no decorrer desta dissertação, já apresentar modulações que o faz parecer ser um “meta-desespero”, ou seja, Luís da Silva é um sujeito conjunto com uma forma de *saber* relativo a sua própria “desgraça” e que o torna consciente de seu estado, o que é responsável pela própria intensificação ou gerado pela “ida e volta” deste.

Esse sujeito apaixonado, do sofrer (ZILBERBERG, 2011) se confirma ainda mais quando vemos o narrador afirmar que as obsessões o impossibilitam de realizar seus *fazeres* cotidianos. É a tonicidade forte que, neste início do romance, impede que o sujeito mantenha o seu fluxo, suas performances cotidianas simples, tais como “trabalhar”, “escrever”: “Impossível trabalhar” (RAMOS, 2014, p. 8), “Não consigo escrever” (RAMOS, 2014, p. 9). A se acrescentar, essas aflições são ainda figurativizadas como dificuldades do ponto de vista material, já que ele não pode pagar o aluguel de sua casa. Os atributos e fazeres cotidianos vão também semantizando esse ator-narrador e vão delineando especificidades de seu percurso e,

²³ Inúmeros são os trechos em que o narrador fala de excessos. Essa constante verbalização expressa justamente a ação de um antissujeito, mas expressa também a face de sancionador de Luís da Silva, pontos estes que ainda serão melhor desenvolvidos no decorrer desta análise.

não obstante isso, indiciando possíveis causas de seu estado de desespero e extrema aflição, no qual a isotopia econômica, que mencionamos, também entra.

Ao falar de seu cotidiano, o narrador nos dá alguns indícios de outros pontos que estão relacionados com o seu passado e sua situação presente, elementos que, como se verá, se configuram como “causas” do desespero, além dos já elencados. Nessas memórias, são relatadas uma espécie de disjunção, de acontecimentos da infância e do passado: “Desde esse dia tenho recebido muito coice” (RAMOS, 2014, p. 22), “Que ia ser de mim, solto no mundo?” (RAMOS, 2014, p. 21). O papel temático do sertanejo nordestino que vai em busca da “cidade grande” e se frustra também aparece: “Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a *cidade* puiu demais e sujou.” (RAMOS, 2014, p. 24), “Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca” (RAMOS, 2014, p. 26).

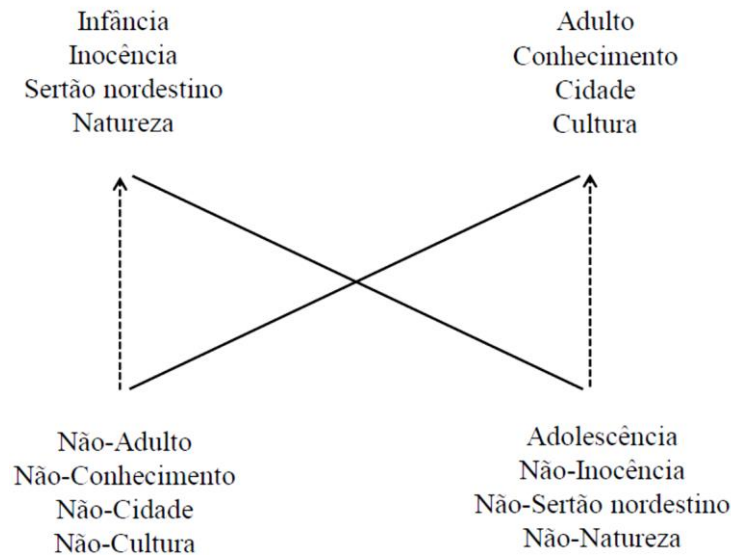
Esses elementos vão caracterizando oposições entre sertão *vs.* cidade – que pode ser cifrada também como uma oposição entre /natureza/ *vs.* /cultura/ –, em que este último termo da oposição é disforizado como espaço da opressão – do ponto de vista de Luís da Silva – ao sertanejo nordestino²⁴. Além disso, a oposição presente *vs.* passado estabelece que uma época da infância do sujeito é vista como eufórica (no sentido semiótico do termo). Em comentários avaliativos do narrador, no capítulo 6, vemo-lo fazer um esforço para lembrar de seu passado sertanejo: “De resto a dor dos flagelados naquele tempo não me fazia moosa” (RAMOS, 2014, p. 34). Este comentário revela um sujeito que era indiferente à dor dos outros sertanejos à época da sua infância, o que se explica pelo que vem dito depois, no mesmo parágrafo: “Mas a verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco.” (RAMOS, 2014, p. 34).

Ora, essa colocação indicia dois pontos, que ficarão mais bem delimitados no decorrer de nossa análise: primeiro, Luís da Silva, na sua infância, era um sujeito que vivia em um meio abastado, e por isso “sofria pouco” e lhe era indiferente a dor dos outros, seus conterrâneos; segundo, a dor que o faz rememorar isso, e o faz atentar para estes pontos se dá quando adulto, daí que, após divagar sobre seu passado, o narrador diga, numa espécie de prolepse: “Dores só as minhas, mas estas vieram depois.” (RAMOS, 2014, p. 34). Podemos ver já aí um processo de reconhecimento de uma situação, de um sujeito que adquiriu um *saber* — novamente mencionamos esta modalidade — gerado pelas frustrações de sua vida. Estes

²⁴ No capítulo 8, veremos aparecer o item lexical “nordestino”: “– Senhor, um *nordestino* perseguido pela adversidade apela para a v.ex^a.” (RAMOS, 2014, p.45)

conteúdos podem assim ser organizados em um quadrado, acrescentando-se a informação de que, no capítulo 4, o sujeito narrador relata a sensação de abandono com a morte do pai, aos seus 14 anos de idade²⁵:

Figura 8: Dêixis cronológica e dêixis da memória



Fonte: elaboração nossa

O que podemos ver é que os termos disforizados no quadrado, representantes dos valores “cidade”, “cultura”, etc., expressam o “estado de coisas”, a dêixis da temporalidade cronológica da narrativa, enquanto os termos euforizados expressam um “estado de alma”, no sentido de que representam um /querer-ser/ do narrador, e que são relativos à dêixis do tempo da memória, a um querer do narrador em voltar a ser criança e de se disjuncir com objetos que se colocam como disfóricos, como o próprio objeto modal /saber/. O sujeito, desse modo, se encontra em estado de disjunção com um dos objetos que lhe atrai, bem como situado num espaço-tempo disfórico, *sabendo* de sua condição e *sabendo* ser impossível um retorno à infância. Aqui, como se pode ver, o desespero parece se aproximar de uma *nostalgia*, ou seja,

²⁵ “Agora eu tinha catorze, conhecia a mão direita e os verbos.” (RAMOS, 2014, p. 21) Interessante ver aqui a utilização do “agora”, pois ele demarca uma embreagem temporal em que o sujeito-narrador se põe no “presente” do passado.

como lamentação e lembrança de um “passado eufórico” (BIGLARI, 2014, p. 31-32) anterior ao acontecimento trágico que fez ruírem as bases do sujeito.

É por esse ponto que vemos o porquê de a memória aparecer constantemente neste começo do romance e no decorrer dele, como vemos no prosseguir da análise que estamos realizando. Haverá momentos do romance, e estes serão em maior número, em que as imagens da memória, além de por vezes serem imprecisas, virão constantemente de modo súbito no campo de presença do sujeito – seja como narrador, seja como actante do narrado – ao modo da *memória-acontecimento*²⁶, conforme Barros (2011). Essa característica da memória no romance se expressa de modo claro em trechos como os seguintes: “Enxoto as imagens lúgubres. Vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por desviar o pensamento dessas coisas.” (RAMOS, 2014, p. 10), “as recordações da minha infância *precipitam-se*.” (RAMOS, 2014, p. 14, itálico nosso)

O que acontece é que, apesar de o ato de narrar expressar uma *atenuação* mínima de um sofrimento, ou uma tentativa de algo do tipo, ele expressa também uma modulação marcada por estados passionais *frequentativos* que acometem o sujeito-narrador. O sujeito está sempre a voltar a picos de intensidade, a acessos de desespero, de raiva, de cólera, etc., ou seja, há uma série de “idas” e “voltas” de afetos e acontecimentos, todos regidos por uma “ciclotimia”, uma obsessão constante que toma conta da própria memória do sujeito. Esse discurso organizado em torno da memória, similar a um discurso de ordem autobiográfica (PARRET, 1988; BARROS, 2006, 2011) revela, portanto, que o papel da memória nesta instância de narração está ligado ao papel da duração dos estados passionais de Luís da Silva, algo relacionado a uma *retenção* e ao que afirmam os autores de *Semiótica das Paixões*: “pode-se sofrer durante muito tempo, da mesma maneira e com a mesma intensidade, por uma simples lembrança” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 251). No trecho a seguir, podemos observar de modo claro um exemplo de como o papel da memória é importante neste começo da obra, a partir das aparições de casos de memória-acontecimento:

Fumo. Assisto a uma discussão do barbeiro André Laerte com o negociante Filipe Benigno. As palavras me chegam quase apagadas, destituídas de senso. É provável que não digam nada. Filipe Benigno é um pouco nebuloso: só percebo dele claramente

²⁶ Barros (2011) descreve duas formas de construção da memória no discurso: a *memória do acontecido*, mais ao modo do perverso, do inteligível, ou seja, uma memória que é tecida de modo organizado, numa expressão coerente da lembrança; e a *memória-acontecimento*, marcada pelo sobrevir, pela celeridade e por estar mais próxima de uma memória sensibilizada, em que se gera o efeito de uma memória instável, dinâmica, captada no devir da rememoração.

as barbas brancas e os olhos miúdos. Mas a figura de André Laerte tem bastante nitidez. Parece um gato: anda em redor do outro como se estivesse preparando um salto para agarrá-lo. Tem um avental manchado de sangue, um bigodinho ralo e faz “Pfu!” Seu Batista, vestido em robe de chambre, passeia na calçada, com as mãos atrás das costas. D. Conceição, mulher de Teotoninho Sabiá, prepara milho para o xerém. Carcará solta gargalhadas que se ouvem na outra extremidade da rua. O doutor juiz de direito conta ao vigário histórias de onças e jacarés do Amazonas. Cabo José da Luz, à porta do Quartel, espalha tristezas:

*Assentei praça. Na polícia eu vivo
Por ser amigo da distinta farda...*

O sino da igreja bate a primeira pancada das ave-marias. Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar. Oito e meia. Preciso vestir-me depressa, chegar à repartição às nove horas. Apronto-me, calço as meias pelo avesso e saio correndo. Paro sobressaltado, tenho a impressão de que me faltam peças do vestuário. Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece eternidade. Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas.

Tenho contudo a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel.

Imóvel. Camilo Pereira da Silva também estava imóvel, debaixo da terra. D. Conceição vinha oferecer-me comida. As meninas dela, d. Maria e Teresa, tentavam consolar-me. Retraía-me como um animal acuado, fechava os ouvidos às consolações, cerrava os olhos, apalpava a cabeça e sentia a dureza de ossos, dava estalos com os dedos e ouvia o som de ossos.

- Obrigado, muito obrigado.

Não precisava de nada. Os ossos de Camilo Pereira da Silva desconjuntavam-se na podridão da cova, e a alma já não me fazia medo. Era uma alma que envelhecia e estava fora da terra, provavelmente no purgatório. Quitéria rezava alto na cozinha:

- Ofereço este padre-nosso e esta ave-maria às almas do purgatório.

Era lá que devia estacionar uma parte de meu pai, curando uns restos de pecados. Leves pecados. Apenas muita preguiça. Por isso eu aguentava fome e ouvia as lamentações de Quitéria.

Para que banda ficaria o purgatório? Seu Antônio Justino não sabia. Nem eu. Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar para uma dessas terras distantes. Abandonei a vila, com uma trouxa debaixo do braço e os livros da escola. – “Adeus, d. Conceição. Muito obrigado pela comida com que me matou a fome. Adeus, Joaquim Sabiá, d. Maria, Teresa. Adeus, Quitéria, Rosenda, cabo José da Luz.” E comecei a andar lentamente pelo caminho estreito, afastando-me da vila adormecida. Começo a andar depressa, receando encontrar o ponto encerrado. Tolice. Provavelmente tudo aquilo se passou num segundo. Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo. Ficarei assim, com a perna erguida, a pasta debaixo do braço, o chapéu embicado. (RAMOS, 2014, p. 24-27)

O trecho começa com o verbo “fumar” no presente, um presente que, apesar de não se configurar como exatamente concomitante ao tempo da instância de narração, serve para descrever elementos da vida cotidiana do sujeito (a discussão entre André Laerte e Felipe Benigno), ou seja, é um presente durativo, já que o narrador cita fatos presentes corriqueiros, recorrentes e recentes. Por outro lado, continuando a narração, as lembranças da vida presente

ção, de modo abrupto, espaço a figuras e atores da infância (“d. Conceição”, “Teotoninho Sabiá”, entre outros), sem que haja uma transição que marque claramente o advento da lembrança. Esse recurso será bastante comum no romance, tanto para gerar efeitos de confusão entre instância da narração e do narrado, ou seja, embreagens, quanto, o que é o nosso objetivo principal nesta dissertação, para gerar efeitos que expressam o estado de desespero.

A espécie de cantiga que aparece em itálico remonta também à memória da infância do sujeito. O que é interessante no prosseguimento da passagem é que o narrador, ao mencionar batidas de um sino, figura que remonta também a sua memória, mostra tudo como sendo uma alucinação ou um devaneio em que a memória se mistura com a realidade. É neste momento que à batida do sino vem suceder-se a consciência novamente da vida cotidiana: eis que o sujeito-narrador diz que não era o sino, que era o relógio da sua casa, marcando o momento em que ele teria que se arrumar para ir à repartição, todos esses elementos sendo, por sinal, sinais de obsessão. O capítulo continua com o sujeito afirmando sua ida para o trabalho, bem como a certa confusão que toma conta de si, ao mesmo tempo que novas memórias irrompem.

Dentre tais memórias, uma *irrompe* com mais proeminência, sem transição: a figura do pai. É neste ponto que o narrador faz uma série de descrições ligadas à tal figura, bem como a elementos relacionados à época em que este ainda era vivo, ou seja, à infância do narrador. O pai é lembrado em meio a ossos e a uma descrição mórbida. Ao trazer essa memória de modo abrupto, ou seja, sem transições, estabelece-se uma confusão entre o passado e o cotidiano presente (presente durativo, importante lembrar), no qual Luís da Silva está a caminhar para a repartição e a ver os transeuntes, o que pode ser, por sua vez, somente uma alucinação, em mais um sinal de sintomas obsessivos.

Por um momento, vemos até mesmo uma embreagem actancial, quando o sujeito-narrador faz a seguinte pergunta: “Para que banda ficaria o purgatório?”. Essa embreagem faz o sujeito se sincretizar com sua lembrança da infância, ou seja, de algum modo, Luís da Silva vira criança ao lembrar, trazendo para o seu próprio discurso a pergunta feita quando “pequeno”. Essa menção à figura “Purgatório”, presente na pergunta, vem acompanhada no trecho de outras como “pecado”, “preguiça” e até mesmo “lamentações”, esta última que aparece a sugerir, pelo contexto do trecho, tanto um sentido a se aproximar do gênero bíblico das lamentações como uma “visão de lamentação” do sujeito-narrador “projetada” no passado, ou seja, “espelhada” pelo presente de lamentação do actante da narração.

Tais figuras nos remetem a uma religiosidade fincada em valores típicos da Idade Média. Esses elementos nos mostrarão, como veremos no decorrer da análise, que as lembranças de Luís da Silva estão ancoradas no tempo da República velha, o que demanda uma representação dos valores desta, valores marcados por certo conservadorismo de costumes e em oposição a valores mais modernizados, advindos de uma industrialização. O trecho termina com o narrador mencionando uma época específica relativa a essa memória, agora não mais na infância, mas no momento em que ele decide ir embora da vila e diz “adeus”, ou seja, quando deixou aquele “mundo” para ir para a cidade.

Se olharmos bem para este ponto relativo ao passado, veremos também porque podemos chamar o narrador também de um ressentido, conforme apontam os estudos de Miranda (2014) e Gomes (2015). O percurso do ressentimento é, em suma, o resíduo durável e que faz durar o percurso hostil que se dirige a quem ele, Luís da Silva, imputa a culpa de seu desespero. É por este ponto que, com a duração, os estados passionais de Luís da Silva oscilam também de um ressentimento durável, e ao mesmo tempo tônico, a crises passionais intensas, pois a coabitação entre paixões intensas e outras duráveis faz com que o que é durável se torne *mais* intenso e o que é intenso se torne *mais* durável, numa coabitação concessiva de paixões, o que dificulta até mesmo a diferenciação delas. A nosso ver, e ainda discutiremos este ponto de modo mais detido, juntas, essas paixões (obsessão, ressentimento, cólera, nostalgia) compõem o próprio estado de extrema angústia e desespero, já que são tais estados que, interagindo de modo constante, se configuram como os responsáveis por fazer o sujeito oscilar e conviver tantos afetos em simultaneidade.

4.3 O narrado: debreagem e espera fiduciária

A narração em si dos acontecimentos pretéritos centrais do livro se dá a partir do capítulo 8 do romance. O percurso sobre o qual deteremos nossa atenção se situa no meio do esquema das instâncias temporais que colocamos páginas atrás, ou seja, numa *anterioridade* (debreagem temporal enunciativa) à instância presente da narração. Em relação a isso, veremos que o tempo do narrado será marcado pela utilização do narrador de verbos no pretérito imperfeito e no pretérito perfeito I e II, conforme Fiorin (2016). Isso não fará com que o narrador não se intrometa como avaliador do narrado, ao modo de um *ator-participante* (FONTANILLE, 1989), nem excluirá a aparição das memórias da infância, que representam

uma *anterioridade* mais remota no tempo. Não obstante, conforme o desenrolar da obra, por vezes, os momentos das instâncias pretéritas assumirão uma feição presente, numa espécie de confusão e reviver de acontecimentos (efeitos de sentido gerados pela manipulação dos mecanismos breantes) que estão somente na memória do sujeito-narrador.

É dentro dessa dinâmica de ordem enunciativa que o percurso do narrado começa a ser contado pelo narrador por um gesto de *debreagem enunciativa*, quando Luís da Silva diz “em janeiro do ano passado” (RAMOS, 2014, p. 38), ocasião em que conheceu Marina, e se estende até o assassinato de Julião Tavares. Pensando-se numa temporalidade cronológica da narrativa, esse período desemboca no próprio momento da narração de Luís da Silva, tempo em que se situam os sete primeiros capítulos analisados anteriormente e que são marcados por *debreagens enunciativas* (instância do actante da narração). Reconstituindo a trajetória que se dá nesse intervalo, um primeiro dado a se apontar é que, no início, quando ainda estava conhecendo Marina e Julião Tavares, identifica-se que o sujeito estava em um *aparente estado relaxado*, que, se não era de todo eufórico (“e foi exatamente por me correr a vida *quase*²⁷ *bem* que a mulherinha me inspirou interesse”, [RAMOS, 2014, p. 42, *itálico nosso*]), pelo menos “O aluguel da casa estava pago” e “Andava em todas as ruas sem precisar dobrar esquinas.” (RAMOS, 2014, p. 50)

Nesses capítulos iniciais da sequência II, além do gesto de *debreagem* a ancorar os acontecimentos em um tempo de *então*, vemos uma isotopia de feição econômica e a aparição constante de duas outras: a da escrita e a da sexualidade (desejo). O narrador relata críticas suas aos romances que tinha por hábito ler naquele tempo, bem como versa constantemente sobre o intenso desejo sexual que o acometia à mesma época. Vejamos isso em pequenos trechos localizados no decorrer desta parte do romance: “as mulheres *tinham* cheiros excessivos, e eu me *sentia* impelido *violentamente* para elas” (RAMOS, 2014, p. 42, *itálicos nossos*), “Deitei-me cedo. Não pude dormir: os cabelos de fogo, os olhos e especialmente as pernas da vizinha [Marina] começaram a bulir comigo” (RAMOS, 2014, p. 46). Neste último, vemos o desejo sexual ser dirigido principalmente a uma figura central da trama: Marina.

A isotopia sexual aparece bastante aqui, a partir da narração de um narrador que, *debreado*, julga o narrado (*ator-participante*, portanto). Reparando bem, ao afirmar isso, vemos o narrador continuar a ser um *moralizador* e que, neste ponto do livro, nos revela um dado

²⁷ É importante frisar que este “quase” é uma apreciação do narrador em relação ao narrado.

relevante: pelo que narra ele, ou seja, o que diz o Luís da Silva-narrador — nessa esquizia gerada pela debreagem —, o Luís da Silva-do-narrado parecia ser um sujeito inquieto, angustiado, passivo de entrar em crises repentinas e “localizadas” de desespero, o que está relacionado à isotopia da frustração sexual e às próprias ideias fixas que o acometiam, ou seja, à obsessão. Quanto a isso, as constantes aparições da figura “rato”²⁸ confirmam isso e expressam, além de alguns percursos temáticos, uma “concretização” dos sofrimentos do sujeito, numa actorialização do antissujeito tímico. Se pensarmos que todos esses efeitos são como que excessos, poderemos ver que essa relação fortemente tímica com as mulheres demarca um sujeito a todo tempo a lutar com as ações de um antissujeito internalizado. Um exemplo quanto a isso aparece na seguinte passagem:

(...) Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. *Um rato roía-me as entranhas.*

Nestes últimos tempos nem por isso. Antigamente era uma existência de cachorro. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas. Mas a voz do chefe da revisão estava colada aos meus ouvidos:

- Suspenso por cinco dias, seu Silva.

A unha suja de tinta riscava na prova o corpo de delito. Vida de cachorro. Como iria pagar a pensão?

- D. Aurora, tenha paciência. Veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam safados, d. Aurora.

As ruas estavam cheias de mulheres. E o rato roía-me por dentro.

Ora, um dia, sem motivo, convidei d. Aurora para o cinema. Tenho desses rompantes idiotas. Faço uma tolice sabendo perfeitamente que estou fazendo tolice. Quando tento corrigir o disparate, caio noutra e cada vez mais me complico. Foi o que se deu. Convidei d. Aurora e a neta para o cinema. Arrependi-me e ofereci-lhe refrescos. Aceitaram tudo – e começou a minha tortura. Lá fui com elas, capiongo, pagar bonde, sorvetes e três cadeiras. Tipo besta.

- Aguenta, maluco, trouxa, filho de uma puta.

E contava mentalmente o dinheiro suado e mesquinho. Na sala de projeção a neta de d. Aurora abriu um leque enorme em cima das coxas e meteu a minha perna entre as dela. *Subitamente o rato deixou de roer-me.* (RAMOS, 2014, p. 42-43, itálicos nossos)

Fica bem claro, para nós, no trecho, que o lexema "rato" é uma figura da qual o narrador se serve para “concretizar” uma modulação tensiva do seu sofrimento naquele momento da história contada (quando actante do narrado, pois). Desse modo, o narrador faz julgamentos de tonicidade e andamento, narrando a irrupção e depois a *atenuação* – ou mesmo uma *minimização*, devido ao “subitamente” – do desejo sexual “violento” e “excessivo”,

²⁸ Aqui, mais uma vez, fazemos menção a um texto de Freud, no caso, “Observações sobre um caso de neurose obsessiva (O homem dos ratos)” (FREUD, 2013), no qual aparecem relacionadas a figura rato e o sujeito obsessivo. Obviamente, não queremos psicanalisar a análise mas apontar convergência de estudos para tratar da obsessão. Além disso, e mais uma vez afirmamos, como nosso trabalho é sobre o desespero, estaremos tratando da obsessão no que ela se relaciona com esta paixão, foco de nossa análise.

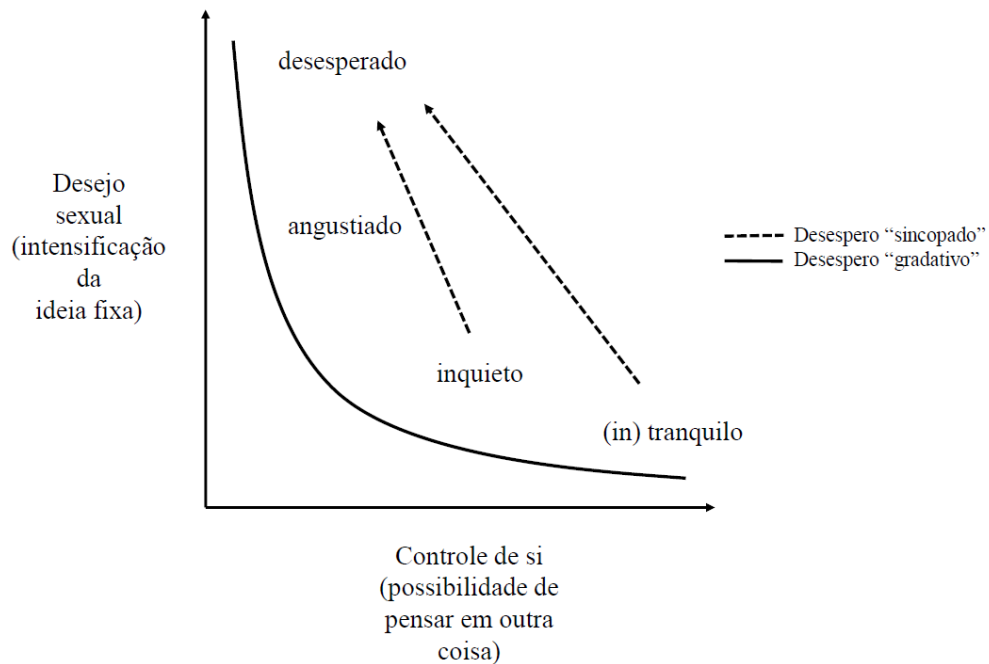
espécie de tensão que caminha para um relaxamento (“o rato roía-me as entranhas” – “subitamente o rato deixou de roer-me”). Com isso, o que podemos ver é que, apesar de ser dito que o actante do narrado estava em um estado “relaxado”, vai se indiciando, via julgamentos e narração do actante da narração, a figura de um sujeito também obsessivo e constantemente inquieto naquele momento do narrado (*lá e então*), intranquilo, a conviver com uma angústia constante e, devido a tonicidade com que vem esses acessos, com “acessos” de desespero²⁹. Este ponto vale um comentário mais detido.

O desejo sexual se coloca aqui caracterizado por ser de intensidade constante e por possuir picos de intensidade ainda maior que geram esse efeito de sentido de estado frequentativo gerados pelas obsessões constantes e intermitentes do sujeito. Além disso, o estado de Luís da Silva (na história contada e ancorada nos tempos enuncivos) apresenta modulações desde esse momento do romance, o que mostra ser o desespero, em alguns momentos, uma intensificação de outros estados passionais, como, por exemplo, de uma angústia durativa, ou uma inquietude presente em todo o texto, relacionados, como já afirmamos, com a própria intensificação dos pensamentos obsessivos que acompanham o narrador.

Diante disso, o que parece haver na passagem acima é a aparição de primeiras manifestações de “pequenos desesperos” no percurso do narrado, desesperos estes que nos fazem caracterizar justamente Luís da Silva como um “sujeito potencial do desespero”, a “carregar” todo o tempo em si estados relacionados às obsessões, ou seja, algum elemento de ordem *potencializada*, que, a todo o tempo pode se reatualizar e se realizar. No decorrer da análise, veremos que este ponto está relacionado também com à memória de sua vida, que a todo tempo pode se *atualizar* e irromper no narrado (quando o narrador narra os momentos em que as memórias irromperam na instância do *lá e então*) e na narração (quando o narrador perde um pouco o controle da narração, neutralizando tempos enunciativos com tempos enuncivos ou passando de um para outro sem transição). O gráfico a seguir visa lidar com essa interação entre desejo sexual (uma das ideias fixas do sujeito) e desespero na obra:

²⁹ Esses elementos, devido à figura de Luís da Silva-narrador que mostramos nos sete capítulos iniciais, podem ser considerados como somente uma projeção do narrador quanto ao conteúdo do narrado. Sendo o narrador um obsessivo, ele pode ou estar narrando fidedignamente o seu passado ou projetando em seu passado as visões que tem no presente. Fica a dúvida.

Gradiente 3: Desespero e desejo sexual



Fonte: elaboração nossa

Este gráfico tornou-se importante porque ele demonstra duas coisas: como o desespero pode ser visto de modo hipotético e relativamente geral, ou seja, como excessivo numa gradação, entendendo nós que ele aparece aqui a partir de uma espécie de “exacerbação”, “saturação” de outros estados passionais e como “limiar” de uma angústia exacerbada, tônica e de ordem constante; ou como uma *pontualização* de um estado durativo que demarca um “acesso de desespero”, ou seja, sem gradação, mas como um “pulo sincopado”, o que expressa justamente o último trecho do romance que citamos, referente aos ratos, no qual a intensidade do desejo sexual — que está relacionada, obviamente, às modulações das ideias obsessivas do sujeito e que poderia modular uma “sensação” tônica qualquer —, é responsável por alterar o “controle” que o sujeito tem de si, ou sua “racionalidade”, gerando aumentos e diminuições que levam-no ao desespero ou a oscilações entre as paixões que aparecem no gráfico.

No último lexema, mais marcado pela extensidade, deixamos a ambiguidade entre tranquilo/intranquilo propositalmente, justamente para demarcar o limiar entre os dois e também para deixar clara a seguinte questão: existe estado realmente tranquilo em Luís da Silva? Não estaria o sujeito a todo tempo a “carregar” uma espécie de angústia e de desespero constantes, modulados pelas ideias fixas, ou seja, obsessões? O que podemos dizer, neste

ponto, é que, embora neste momento do romance o sujeito não tenha passado pela ruptura central da trama, ponto sobre o qual também ainda nos deteremos nesta dissertação, ele já traz em si marcas de sua trajetória de vida, como já temos apontado ser uma espécie de memória potencializada (possivelmente reatualizável) de acúmulos de frustrações (quebras de esperas no passado) em sua vida e que o tornam um sujeito, além de obsessivo, instável, amargurado, ressentido, inquieto, angustiado e passivo de ter acessos de paixões pontuais (cólera, raiva, desespero, exasperação). Em suma, o sujeito vive a oscilar.

Essa “tendência” a oscilar do Luís da Silva do narrado se expressa na própria tonicidade com que determinados elementos irrompiam, segundo diz o narrador, em seu campo de presença no tempo dos acontecimentos de *então* (enuncivos). Neste ponto, vale frisar a narração do momento da aparição de Julião Tavares em seu percurso do narrado, já que o próprio narrador diz ter este último representado uma *parada*, uma irrupção de uma descontinuidade, de valores remissivos, ou seja, representa algo de forte tonicidade em seu campo de presença, o que o afetara de modo tônico: “Ora, foi uma vida assim tão cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. *Atravancou-me* o caminho, obrigou-me a *paradas constantes*, buliu-me com os nervos.” (RAMOS, 2014, p. 55, itálicos nossos). Importante frisar que ao se voltar para a figura do antissujeito, o narrador também se utilizará da mesma figura “rato”, a se confirmar como elemento demarcador de obsessão: “comecei a odiar Julião Tavares. *Farejava-o*, percebia-o de longe” (RAMOS, 2014, p. 60, itálico nosso).

Interessa-nos essa figura “farejar” que aparece no trecho porque ela traz uma isotopia cifrada pelo sema /animalidade/ e porque se coloca como um atributo de um rato. Se na primeira aparição elencada, vimos que a figura se refere à concretização do antissujeito tímico internalizado, nesta já vemos ela se referir à inquieta e constante perseguição que Luís da Silva narra ter tido em relação a Julião Tavares à época. Em outros trechos, vemos o narrador assim dizer: “Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns *ratos*.” (RAMOS, 2014, p. 53, itálicos nossos), “Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico.” (RAMOS, 2014, p. 53).

Essas aparições são importantes porque elas não representam aqui o sujeito Luís da Silva narrando que afastava de si a figura rato como uma característica sua à época, mas atribuindo-a a Julião Tavares. Podemos dizer, e ainda veremos isso no desenvolvimento do

romance, que grande parte do conflito da história narrada por Luís da Silva se dá pelo fato de ele ter ido em busca de mostrar que ele não *era* um “rato”, mas que Julião Tavares que *era*.

Como se pode ver, as aparições dessa figura são realmente abundantes neste momento da história contada na obra. Elenquemos outras: “O volume está reduzido a um caderno de cinquenta folhas amarelas e roída pelos ratos.” (RAMOS, 2014, p. 54) O fato de o rato roer os livros está (tanto na instância do narrado quanto na da narração) em relação com um componente de perturbação, ou seja, eles são agentes que tiram a tranquilidade do sujeito, que se configuram como uma ideia fixa perturbante, que, mais uma vez salientamos, expressam as obsessões do sujeito que a todo tempo podem se intensificar, tomar conta de todo o campo de presença do sujeito e desembocarem em um desespero. Os ratos compõem também a espacialização do romance, já que se tornam componentes do local onde morava – e ainda mora, no que se refere ao presente da narração - Luís da Silva, o que dá feição abjeta ao lugar: “– Eu pago cento e vinte. Um roubo maior, que aquilo não é casa. Uns quatinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. Uns ratinhos miúdos, deste tamanho, não sei se a senhora conhece, danados para roer pano.” (RAMOS, 2014, p. 62)

O que vemos, em suma, é que o rato realmente é uma das principais figuras a expressar, além de uma figurativização típica de um sujeito obsessivo, a ação internalizada do antissujeito tímico. O rato também expressará papéis temáticos diferentes na obra, mas todos interligados por semas como /animalidade/, /não-tranquilidade/ ou /intranquilidade/, /repulsividade/, /inferioridade/ e que poderá estar ligado com outros elementos do romance, como a própria espacialidade e, obviamente, com o desespero. O rato representa a ideia fixa que se manifesta no antissujeito, nos lugares e no próprio “interior” de Luís da Silva, indiciando o seu conflito interno sexual e social, seja como concernente ao seu percurso no passado, seja como uma possível projeção alucinada de seu estado presente na história que ele narra. São esses elementos que geram o efeito de sentido de que, apesar de que se encontrava, na época da história narrada (tempos enuncivos), em um estado de vida menos desgraçado, Luís da Silva *estaria* a todo tempo prestes a “explodir”, a desesperar.

Nesses capítulos desta sequência II, e pensando no percurso do actante do narrado sem abandonar esse perfil que temos dele, podemos ver que ele se enamorara por Marina e buscara firmar um contrato mais sólido com esta, figurativizado na forma de *casamento*. É neste momento que vemos o sujeito-narrador deixar claro que à época se encontrava em *espera fiduciária*, ou seja, estando em vista da realização da conjunção com o objeto desejado (casar com Marina), esperava a performance de outrem, um sujeito do fazer que o colocasse em

conjunção com esse objeto. Luís da Silva imputava um /dever-fazer/ a Marina, justamente porque estavam nos preparativos da consumação de uma união conjugal. Em um esquema, temos o seguinte, conforme Greimas (2014, p. 239):

$$S_1 \text{ querer } [S_2 \rightarrow (S_1 \cap O_v)]$$

$$S_1 \text{ crer } [S_2 \text{ dever } \rightarrow (S_1 \cap O_v)]$$

A narração do capítulo 8 até o 17 serve, portanto, como uma espécie de apresentação de como o sujeito conheceu os dois atores, Julião e Marina, e serve como um relato de uma fase inicial de uma macrossequência de percursos passionais dele como actante-do-narrado, desembocada pela não confirmação de suas expectativas de Luís da Silva, já que seria traído à época. Quanto a isso, já citamos aqui um trecho em que o narrador menciona a aparição de Julião Tavares, para tratar tanto da aparição do antissujeito na obra quanto para mostrar a sensibilidade de Luís da Silva, sempre tendendo a receber com tonicidade e aceleração os elementos que adentram em seu campo de presença (seja na narração, seja no narrado). Vejamos agora um trecho em que ele narra uma das aparições de Marina, revelando-se claramente como um observador (*espectador*, FONTANILLE, 1989) que capta um acontecimento, ou seja, uma aparição abrupta:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim. Primeiramente distingi as biqueiras vermelhas de uns sapatos, aqueles sapatos que, segundo a declaração de seu Ramalho, custavam cinquenta mil-réis e duravam um mês. Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernão bem feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras.

Talvez a franguinha tivesse percebido que eu fingia dormir: pôs-se a ciscar por ali, rindo baixinho, avançando, recuando, mostrando-se pela frente e pela retaguarda. Eu respirava com dificuldade e pensava nas lições de geografia de seu Antônio Justino: – “Primeiro desaparece o casco, depois os mastros.” Era o contrário que se dava agora: quando Marina se afastava, desaparecia em primeiro lugar a parte superior do corpo, isto é, a cintura, pois a cabeça e o tronco estavam fora do meu 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. O pano marcava-lhe a separação das nádegas. Um passo, outro passo. As ancas morriam, agora eram as coxas grossas. Outro passo: uma ruga na meia cor de creme mostrava a articulação da coxa com a perna. E a perna cheia ia adelgaçando até findar num jarrete fino encastado no tacão vermelho do sapato.

- Chi, chi, chi.

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

vermelhos viravam-se para o outro lado. As biqueiras surgiam e avançavam. Lá vinham pedaços de canelas. As mãos puxavam a saia para trás, distinguíam-se os joelhos e as coxas. Como vinha curvada para a frente, a barriga desaparecia.

- Chi, chi, chi.

O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira. – “D. Aurora, veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam safados, d. Aurora.”

As pernas de Berta eram assim bem torneadas. Apenas as de Berta eram nuas, tudo em Berta era nu.

- Chi, chi, chi.

Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? gritei anteriormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto.

Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me aparecia. As nádegas cresciam monstruosamente – e eu mal podia respirar. Se d. Adélia e Vitória viessem ali, veriam aquela armada: Marina despida, curvada para a frente, mostrando um traseiro enorme. (RAMOS, 2014, p. 71-72)

O narrador descreve com detalhismo a aparição de Marina, fazendo um julgamento de andamento ao dizer “de repente a franguinha apareceu em meu campo de observação” e voltando-se principalmente para as partes do corpo dela que despertavam forte desejo sexual. A escolha lexical de “franguinha” não se dá por acaso e mostra as apreciações que o narrador faz sobre o narrado, bem como a constante relação entre a isotopia da animalidade — que se revelará ainda mais pertinente no prosseguimento da obra — e do desejo no romance. A figura rato volta a aparecer no trecho, mais uma vez ligada a essa isotopia do desejo e aparece acompanhada de um componente perceptual aguçado e como ideia fixa que se repete, já que a iteração excessiva da onomatopeia “chi, chi” representa o chiar dos ratos na consciência do sujeito, mas, também, o chiado da “mijada” de Marina³⁰.

³⁰ Boa parte da percepção no romance *Angústia* se dá via audição (elementos que também contribuem para caracterizar Luís da Silva como um obsessivo-compulsivo). Uma vez que o quarto de Luís da Silva divide parede com o banheiro da casa de Marina, é comum aparecerem cenas em que ele escuta os barulhos dela no banheiro. No seguinte trecho vemos isso ser afirmado: “O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. Molha-se com três baldes de água e nunca se esfrega. Bate a porta de novo, pronto. Aquilo dura um minuto. D. Adélia vem docemente, lava-se docemente e canta baixinho: - “Bendito, louvado seja...” Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto. Se os botões não saíam logo das casas, dava um repelão na roupa e largava uma praga: - “Com os diabos!” Lá se iam os botões, lá se rasgava o pano. Notavam-se todas as minudências do banho comprido. Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Mesmo depois que ela brigou comigo, nunca deixei de esperar aquele momento e dedicar a ele uma atenção concentrada. Quando Marina se desnudou junto de mim, (p.165) não experimentei prazer muito grande. Aquilo veio de supetão, atordoou-me. E a minha amiga opôs uma resistência desarrazoada: cerrava as coxas, curvava-se, cobria os peitos com as mãos, e não havia meio de estar quieta. Agora arrancava os botões, praguejava, escovava os dentes, mijava. Abria-se a torneira: rumor de água, uns gritinhos, resfregar de animal novo. A torneira se fechava – e era uma esfregação interminável.” (RAMOS, 2014, p. 164-165)

Além disso, o próprio narrador afirma que “(...) respirava com dificuldade”, mostrando novamente um estado de agitação *modulado* pelo desejo sexual intenso. Afirma também o caráter “interno” das sensações que o acometiam à época ao dizer “Parecia-me que aquilo estava chiando dentro de mim, que a minha carne se assava e chiava”, “O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira.” Importante frisar a aparição do “não”, porque representa uma correção do narrador a si mesmo e abre espaço para um comentário que desemboca na memória da figura de Berta, mulher com quem Luís da Silva já havia tido relações sexuais, o que indicia o remontar a um momento passado mais remoto do actante do narrado. Essa aparição de memórias (que não as da infância, importante lembrar), acompanhada do “antigamente” que indicia os desejos sexuais que o acometiam em “meses de quebradeira”, revelam o seguinte ponto: a vida inteira de Luís da Silva é marcada por um intenso desejo sexual.

Ainda nessa sequência do capítulo 8 ao 17, podemos ver um dado interessante, concernente aos comentários do narrador e sua condução da narração, ponto que nos mostrará, no decorrer desta dissertação, dados importantes para a análise: os comentários apresentam certo teor irônico e podem se configurar como espécies de prolepses no texto, que vão caracterizando indícios de acontecimentos posteriores, o que se dá justamente porque o narrador, no momento em que narra, já é detentor, obviamente, de um *saber* sobre o narrado. É importante atentar para o ódio em relação a Julião Tavares, por exemplo, porque é a demonstração de um ódio projetado pelo narrador no narrado. Estando o narrador numa instância posterior³¹ do ponto de vista temporal, pode estar já aí introduzida na narrativa uma espécie de desejo malevolente que antecipa o que aparecerá somente no decorrer da trama.

Além disso, o sujeito-narrador faz constantemente apreciações, interpolando comentários: “Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. O Estado não me paga para eu olhar as pernas das garotas. E aquilo era uma garota.” (RAMOS, 2014, p. 40). O “aquilo” já demanda uma apreciação da figura de Marina, quando ele narra a época em que estava a conhecendo, e estabelece conotações irônicas a esse ator. Podemos ver também marcas de caráter metadiscursivo, tais como “Como já disse” (p. 39), “Ainda não disse que moro na rua do Macena” (p. 46), “Afinal, para a minha história, o

³¹ Além de posterior do ponto de vista temporal, a narração é uma instância “meta” em relação ao narrado, tal como já dizia Greimas (1974) em célebre texto sobre a enunciação.

quintal vale mais que a casa” (p. 47), “(...) e se os menciono, é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui” (p. 47), que dão um teor de diálogo com o narratário, gerando-se o efeito de que o narrador está mostrando, provando algo para essa instância ao narrar, bem como que está escrevendo.

Ao fazermos menção a estes pontos, vemos que eles servem também para pinçar uma narração enviesada, que dá indícios de uma Marina volúvel, sem muita consistência em seu ser. Num comentário, novamente dirigido ao narratário, em que o narrador fala da admiração que Marina por uma mulher chamada d. Mercedes, vemos algo desse tipo: “Vejam que miolo. E que tendências. (...) Admirar uma estrangeira que vive só, tem filha no colégio e sustenta marido ausente!” (RAMOS, 2014, p. 49). Não obstante, há momentos em que claramente o narrador se envolve com o que narra, apresentando acessos de raiva. Isso se pode ver em passagens em que ele chama Julião Tavares de “filho de uma puta” ou em trechos como o seguinte, em que aparecem pontos de exclamação³², nomes ofensivos direcionados a Julião Tavares e a menção do narrador ao próprio ato de narrar:

Se aquele patife tivesse chegado aqui naturalmente, eu não me zangaria. Se me tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares e Cia., eu teria escrito o artigo. É isto. Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas? Se eu as pratiquei! É melhor botar a trouxa abaixo e contar a história direito. Teria escrito o artigo e recebido o dinheiro. O que não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares pai, chefe da firma Tavares e Cia., um talento notável, porque juntou dinheiro. Essas coisas a gente diz no jornal, e nenhuma pessoa medianamente sensata liga importância a elas. Mas na sala de jantar, fumando, de perna traçada, é falta de vergonha. Francamente, é falta de vergonha. (RAMOS, 2014, p. 60)

Quanto a este último ponto, há ainda a questão da manipulação da delegação de fala (debregens de segundo grau, em um quadro enunciativo simulado pelo narrador) realizada constantemente pelo narrador no texto, como a ênfase, no capítulo 12, nas afirmações de seu Ramalho, pai de Marina, sobre esta última. As falas de seu Ramalho são colocadas pelo narrador em debregens de segundo grau em geral demonstrando opiniões desse ator sobre costumes e opiniões que versam sobre as mudanças da postura da mulher na sociedade, dentre outros assuntos. Essa maneira de delegar voz indicia um narrador que reitera sua conduta de expressar

³² Zilberberg (2006, p. 208), em análise de um poema de Rimbaud, diz ser o ponto de exclamação um “índice tímico por excelência”.

previamente conteúdos que ainda serão narrados, bem como uma condução enviesada do discurso, que se configura como indício do fato de que sua espera fiduciária não teria bom desfecho, justamente por não ter uma dimensão *intersubjetiva*, mas sobretudo *imaginária*. Em linhas gerais, o narrador vai dando pistas de que Marina o trairia, ao mesmo tempo que projeta no narrado os seus “estados de alma”. Vejamos como se dá o momento dessa ruptura, na dimensão da história que está sendo narrada, e que o sujeito-narrador já estava a prenunciar:

Ao chegar à rua do Macena recebi um choque tremendo. *Foi a decepção maior que já experimentei.* À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta brutalmente, o coração estalando de *raiva*, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas. O homem perturbou-se, sorriu amarelo, esgueirou-se para o sofá, onde se abateu.

- Tem negócio comigo?

A *cólera* engasgava-me (...) (RAMOS, 2014, p. 91, itálicos nossos)

Como se pode ver, o *contrato fiduciário*, que era de ordem imaginária, conforme termos de Greimas (2014, p. 238), por não ter sido consolidado ainda, é rompido, já que é negado o /dever-fazer/ imputado a Marina. A quebra de expectativa se revela como um acontecimento de alta tonicidade (“foi a maior decepção que já experimentei”), e o sujeito de estado, que acreditava (/crer/, /dever-ser/) poder entrar em conjunção com o objeto-Marina – que nesta articulação sintática é ao mesmo tempo objeto e sujeito do fazer – na afirmação de um contrato (o casamento), vê-se impossibilitado de ver-se conjunto.

Nesse contexto, é importante entender que a traição de Marina é um elemento desencadeador de uma transformação veridictória que representa um momento de forte desilusão para o sujeito. A tomada de consciência *porá* o actante do narrado em face de um /saber-não-ser/, que cifra a impossibilidade de conjunção (/não-poder-ser/) com o objeto desejável (/querer-ser/), objeto este que é Marina, mas que traz em seu bojo também uma imagem social, uma afirmação de si como sujeito. Nesse momento, a ação impactante do antissujeito, a *aquisição* de Julião Tavares do objeto desejado por Luís da Silva, implica numa afirmação da *privação* por parte deste último, o que o instaura como sujeito virtualizado e disjunto, bem como uma relação polêmica que será responsável por todos os desdobramentos passionais seguintes da trama.

4.4 Ruptura: tomada de consciência e crise de confiança

Com a quebra da *espera fiduciária* insinuar-se-á de modo mais claro o *despertar afetivo* e uma *disposição* passional. Entretanto, é importante lembrar que um conflito “interno” já acometia ao sujeito antes, só que em menor intensidade, ou, pelo menos, com alguns de seus componentes *potencializados*. Este componente, sobretudo da ordem da memória, se reatualizará a partir deste momento do romance, caracterizando que a quebra de “contrato” servirá como o elemento que faltava para fazer — com o perdão da metáfora — o sujeito “explodir”, “desandar” de vez e ver sua trajetória de vida inteira como uma “desgraça”. Isso nos aponta, logo, para uma série de paixões complexas que começarão a se desenhar aqui nessa ruptura e que a *espera* representou e encabeçou uma série de papéis patêmicos prévios a comporem uma macrossequência desses percursos, que, em geral, poderiam desembocar tanto em um desespero, como em uma cólera, em um ódio, em um ressentimento, entre outros, ou até mesmo expressar uma crise de ciúmes.

No último trecho citado do romance, todavia, Luís da Silva narra que não fora, a princípio, o desespero a primeira paixão a aparecer, mas a cólera: “a cólera engasgava-me” e, como sucedâneo, o narrador mesmo diz: “pouco a pouco serenou”, “a minha cólera esfriava”. Uma vez que a cólera se caracteriza por sua extrema *pontualidade*³³, é importante entender que a intensidade típica dessa paixão não pode ficar em alto pico por muito tempo, por isso a cólera apareceu e aparecerá como um dentre os vários estados frequentativos do sujeito³⁴. O que é

³³ Em comentários sobre a cólera, Fontanille e Zilberberg (2001, p. 306) citam palavras do filósofo Sêneca, as quais transcrevemos aqui para deixar claro o que significa essa “pontualidade”: “[...] começa com ímpeto, em seguida enfraquece, fatigada antes do tempo e, depois de meditar apenas crueldades e suplícios extraordinários, quando chega a hora de castigar, ei-la abatida e tibia.” Citamos essa passagem também para mostrar ao leitor não iniciado em semiótica tensiva o porquê de utilizarmos termos como “andamento”, “pontualidade”, “sincope”, justamente porque esses termos revelam alterações de velocidade (aceleração/desaceleração) e intensidade com as quais lidamos “intuitivamente” no dia a dia ao tratarmos de afetos e paixões.

³⁴ A nossa reiteração de que os estados aparecem de modo frequentativo na obra, além de revelarem um sujeito com obsessões constantes a constituírem o seu *ser*, revelam também que as paixões aparecem escandidas na obra e que as mesmas paixões ficam, durante todo o romance, interagindo. Quanto a isso, mencionamos o que dizem Greimas e Fontanille (1993, p. 164-165): “A aspectualização das ocorrências do comportamento apaixonado escande a manifestação: distinguir-se-ão assim paixões escandidas (a do colérico, por exemplo) e paixões não-escandidas (a do avaro). (...) no caso das figuras escandidas, distinguir-se-ão paixões previsíveis das que não o são: algumas serão *frequentativas* (...); outras serão *pontuais*, isto é, não previsíveis. Um mesmo dispositivo modal sensibilizado pode receber cada uma dessas formas aspectuais; assim, o da cólera aparecerá quer como durativo e não-escandido (i.e., irritável), quer como frequentativo (i.e., colérico), quer como pontual (i.e., furioso); de direito, qualquer papel patêmico pode receber toda a panóplia das formas da escansão, mas de fato o léxico só o atribui a alguns dentre eles.”

relevante perceber aqui é que o acontecimento é de ordem tão tônica que o sujeito está “desmodalizado” e passará a ser acometido por uma panóplia de paixões, e, sendo a cólera de ordem pontual, ela estará em interação com outros estados passionais. E mais: sendo o desespero uma paixão marcada pelo acúmulo de frustrações e pela “ausência” (virtualização) do (s) destinador (es), ele, o desespero, estará relacionado com essa própria multiplicidade de paixões do sujeito. Nesse contexto, ainda que “sem chão”, a continuação do percurso de Luís da Silva demandará uma “pequena” *resolução* do acontecimento (a tonicidade não pode ficar no pico, que é a cólera, por muito tempo), e o sujeito passará a apresentar os elementos caracterizadores de seu desespero e, também, a buscar as “causas” de sua situação.

Assim, o que se sucede é que, depois do acontecimento, o sujeito estará mais *passivo* ainda a alterações de aceleração que irão sobretudo demonstrá-lo como sujeito instável, objeto das paixões, sujeito do sofrer. O sentimento de inferioridade, advindo da crise de confiança, e que apareceu de modo mais proeminente nos sete primeiros capítulos do livro, aparece de modo ainda mais claro nos sucedâneos da ruptura: “A porta, que tinha ficado aberta, mostrava-me os paralelepípedos, as sarjetas, as pernas dos transeuntes, só as pernas, porque, como já disse, eu tinha a cabeça baixa” (RAMOS, 2014, p. 92), “Tornei a baixar a cabeça, desanimado, continuei a olhar os pés dos raros transeuntes que passavam na rua. Ia e vinha. Um, dois, um, dois – meia-volta.” (RAMOS, 2014, p. 93). “Baixar a cabeça” metaforiza a conduta de um sujeito que se curva aos outros, se diminui diante deles.

Apesar da profunda crise de confiança, o sujeito ainda tenta maneiras de resolver os danos a partir de uma tentativa de reconciliação com Marina, o que não procede, sendo a ruptura confirmada: “Marina estava realmente com a cabeça revirada para Julião Tavares” (RAMOS, 2014, p. 111). Outros programas, que não são levados adiante, expressam o sujeito novamente em busca de resolver o que o afetara: “O meu desejo era desligar-me daquela gente” (RAMOS, 2014, p.108), “O que eu devia fazer era mudar de casa” (RAMOS, 2014, p. 108). Luís da Silva ainda narra que tentara “recalcar” a decepção: “Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção, que procurei recalcar” (RAMOS, 2014, p. 111) ou mesmo um programa de busca de outras mulheres: “Entre a procurá-las, a observá-las. Por que só haveria de servir aquela safadinha [Marina]?” (RAMOS, 2014, p. 111)

Mas a identidade modal se encontrava “chacoalhada” e o sujeito (actante do narrado) estava em crise de valores, profundamente inseguro. Desse modo, a perturbação causada pela ação excessiva dos ratos (novamente os sinais obsessivos surgindo), e pela percepção aguçada do sujeito, continuava a aparecer, relacionada agora com os desdobramentos

relativos à traição, o que corrobora que, na sequência anterior, o sujeito, apesar de se encontrar numa espécie de “hiato de relaxamento”, trazia em si, potencializado, um estado de frustração, ou, mais uma vez nos utilizando de uma metáfora, uma “bomba-relógio”: “As noites eram medonhas. Os galos marcavam o tempo, importunavam mais que relógios. E os ratos não descansavam” (RAMOS, 2014, p. 110), “Os armadores rangiam” (RAMOS, 2014, p. 110), “Os armadores continuavam a ranger” (RAMOS, 2014, p. 110). No trecho a seguir, essa ação dos ratos se coloca de modo ainda mais claro:

O que eu devia fazer era mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada. Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinha aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um cheiro de podridão. Vitória se enfrenesiava, andava para cima e para baixo, manejando um regador com água creolina, molhando tudo. Mas o fedor resistia. Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam para sepultura as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever.

Os grilos não me incomodavam, escrevo perfeitamente ouvindo os grilos. Havia uma orquestra deles, mas eu nem os notava. Saltavam-me em cima do papel, eu dava-lhes piparotes, e eles desapareciam.

Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. Lembrava-me do tempo em que andava pelas ruas sentindo o cheiro das mulheres. Miudinhos, deviam ser catitas. Corriam pela sala de jantar, vinham mexer nos meus chinelos, sem medo, sem vergonha. Levantava-me, abria as portas do guarda-comidas, saltavam três, quatro, que se escapuliam para os buracos das paredes. Voltavam, assustados, ganhavam confiança, aproximavam-se, bonitinhos, os olhos vivos e as orelhas arrebitadas. O meio de obrigá-los ao silêncio durante uns minutos era espalhar na sala pedaços de miolo de pão, que eles devoravam depressa. Casa infame. E dr. Gouveia cobrava-me cento e vinte mil-réis de aluguel! De quando em quando o madeiramento bichado estalava.

- Qualquer dia esta cumeeira vem abaixo, gemia Vitória. Por que é que o senhor não se muda? (RAMOS, 2014, p. 108-110)

O sujeito observa os ratos, compara a ação deles com a dos grilos. A casa aparece mais uma vez como um espaço abjeto, um objeto disfórico do qual o sujeito quer disjuntar-se. Isso já aparecia desde a sequência anterior, dos capítulos 8 ao 17, quando o sujeito-narrador fez o seguinte comentário: “Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles.” (RAMOS, 2014, p. 46-47). O espaço da casa vai se confirmando como um componente das obsessões, do desespero e da angústia do sujeito, já que se mune de uma atmosfera um tanto sufocante, aproximando-se de um mundo subterrâneo, de um buraco em que o sujeito se

encontra “afogado”, o que aproxima o desespero de uma ideia de abismo também, ponto sobre o qual ainda teceremos considerações.

Interessante notar, voltando à passagem, a aparição de verbos no presente (debreagens temporais de ordem enunciativa), como em “Esta é inconveniente, cheia de barulhos, *parece* mal-assombrada”, “*escrevo* perfeitamente ouvindo os grilos”, o que se configura como um tempo destoante, já que a narração versa sobre acontecimentos pretéritos (debreagens enuncivas). A aparição do demonstrativo “esta”, que designa aproximação, também nos chama atenção, porque parece haver aqui também uma mistura de “espaços”. Essas misturas não são embreagens, mas trechos em que o próprio sujeito-narrador, por meio de comentários no presente, se lamenta, como no capítulo 22: “Como a cidade me afastara de meus avós! O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (RAMOS, 2014, p. 125) Podemos ver isso em um capítulo inteiro, no caso, o capítulo 23, quando vemos o narrador parar de contar a história e se voltar para sua própria memória: “Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa.” (RAMOS, 2014, p. 130)

Começa a haver também uma maior incidência do que a teoria literária convencionou chamar de “discurso indireto livre” (manipulações do observador [FONTANILLE, 1989], embreagens [FIORIN, 2016]) que terão a função, no texto, de expressar o fluxo de consciência do sujeito do narrado, numa presentificação do pensamento deste, mas também a de mostrar certa mistura entre as duas instâncias³⁵: “Quem teria morrido ali? (...) – ‘Um sujeito que namorou a noiva de outro.’” (RAMOS, 2014, p. 94). Um ponto interessante, ainda quanto a essa questão, é que começa a aparecer uma maior incidência de parágrafos longos no romance, o que se torna nítido no capítulo 20, onde vemos um que tem início na página 114 e que se encerra somente na 116³⁶.

³⁵ Importante lembrar que esse processo acontece em todo o romance, todavia, depois da irrupção do acontecimento-traição, ele passa a ocorrer com mais frequência, o que representa, portanto, um aumento de usos de embreagem em função da intensificação da narrativa contada. Importante lembrar ainda, que esse ponto está ligado também à manipulação do observador na narrativa, ou seja, às escolhas de ponto de vista.

³⁶ Essas observações, pertinentes para o entendimento do desespero no romance, só podem ser acompanhadas e verificadas tal como estão colocadas na passagem se for adotada a mesma edição do livro que é utilizada nesta dissertação, que é de 2014, da editora Record.

Esse ponto revela uma mudança de andamento no plano da expressão, já que elementos de textualização e da materialidade do texto apresentam uma *concentração*. Do ponto de vista do conteúdo, esses parágrafos alongados estão principalmente a serviço de expressar uma *intensificação*, demarcando um fluxo do pensamento do sujeito, deixando a leitura também mais tônica, (como ocorre no trecho em que o sujeito do narrado olha os pés dos transeuntes e anda de cabeça baixa). Outra aparição de um longo parágrafo se dá no capítulo 25, da página 141 à 144. Abre-se a hipótese, portanto, de que o modo de narrar, os alongamentos dos parágrafos, estão relacionados com alterações no plano do conteúdo, gerando o efeito de profusão rápida de pensamentos, memórias e imagens a acometerem o sujeito, bem como podendo estar a serviço também de causar algum efeito na instância do enunciatário (devido à manipulação de observador), dado o teor concentrado de tais trechos.

Esses elementos da narração revelam, em verdade, uma ação do enunciador (instância somente “recuperável” por catálise), que opera escolhas de “paragrafação” para estabelecer determinados efeitos de sentido e delimitar o próprio sobrevir que acomete o sujeito que narra. Neste ponto, apesar de se desdobrarem “em paralelo”, ou seja, de serem instâncias enunciativas distintas da obra, narração (enunciação enunciada) e narrado (enunciado enunciado), ambos estão, em todo o andar do romance, intimamente relacionados, e essa interação, como já estamos vendo, indicará efeitos de sentido gerados por esses mecanismos breantes que já estão sendo e continuarão sendo pertinentes para a nossa análise.

Voltando para o sujeito confuso (actante do narrado), que não conseguiu resolver inteiramente o acontecimento-traição, vemos ele continuar a conviver com os tormentos da ação constante de elementos de ordem sexual, o que já mencionamos na análise da sequência anterior. Para demonstrar isso, voltamos a mencionar o capítulo 22, quando Luís da Silva narra momentos em que sofria com os barulhos presentes na casa vizinha e com os ruídos das relações sexuais de seus vizinhos: “Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se, espumando, mordendo-se.” (RAMOS, 2014, p. 125). Importante lembrar que o componente auditivo-perceptivo aguçado na obra está claramente relacionado com os estados passionais tônicos do sujeito (obsessões) e com o tormento de ordem sexual que é figurativizado agora também com as “pulgas”: “Nu, deitado de costas na cama de ferro, esfregava-me no colchão estreito e coçava-me, mordido pelas pulgas.” (RAMOS, 2014, p. 126)

Nesse ponto, quanto a esse sujeito em crise de confiança, voltemos também a mencionar o componente relativo ao sema /animalidade/, que continua a se repetir *cada vez*

mais no romance e a indiciar que a ofensa se coloca de modo tão intenso que o sujeito se torna inferiorizado ao modo de perder o traço /humano/, a dignidade, e sentir-se como uma espécie de animal para uma instância que, como se verá no trecho a ser citado a seguir, se cifra por “eles”, bem como pela repetição do verbo “pensar” flexionado também em terceira pessoa do plural. É importante frisar que a utilização deste último verbo no presente estabelece mais uma vez uma espécie de neutralização (embreagem actancial e temporal, portanto) entre o actante da narração e o actante do narrado:

Também não é possível manter a espinha direita. O diabo tomba para a frente, e lá vou marchando como se fosse encostar as mãos no chão. Levanto-me. Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho! Desentorto o espinhaço. Que é que me pode acontecer? Se dr. Gouveia passar por mim, finjo não vê-lo. É impossível pagar o aluguel da casa. Não pago. Hei de furtar? Dr. Gouveia que se lixe. Se o governador e o secretário me encontrarem, é como se não encontrassem. Não os enxergo, na rua sou um homem. Pensam que vou encolher-me, sorrir, o chapéu na mão, os ombros derreados? Pensam? Estão enganados. Sou um bípede. É isto, um bípede. Mas não é necessário que o dr. Gouveia, o governador e o secretário apareçam na rua. Aliás é bom que eu não veja essas criaturas exigentes. Se elas desejarem qualquer coisa de mim, falarão de longe: escreverão um bilhete ou darão uma ordem para o jornal, ao Pimentel, pelo telefone. Mandarei um mês do aluguel da casa, se puder, ou escreverei mais uma coluna que já escrevi centenas de vezes e reproduzo sempre, substituindo palavras. Esses homens dominam-me sem mostrar o focinho: manifestam-se pelo arame, num pedaço de papel. 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? Procuo ajeitar as vértebras, mas as vértebras parecem soltas, presas apenas por um fio, como as que Dagoberto vinha jogar em cima da minha cama. Resvalam pouco a pouco, e ao cabo de vinte minutos de exercício penoso o meu corpo toma a configuração de um arco. A cabeça pende, como se procurasse dinheiro na calçada, e a camisa faz pafos no peito. Inútil tentar abaixá-la e prendê-la na cintura. Sobe sempre e me arrelia. Enquanto me aperreio com ela, não vejo as pessoas. *Que será de mim para o futuro?* (RAMOS, 2014, p. 146-147, itálico nosso)

A ofensa fez o sujeito sentir-se como um não-bípede e como um animal curvado, que não se sustenta em duas, mas em quatro pernas. Interessante é a menção para o futuro na última linha da citação, já que, com uma pergunta, o sujeito demonstra não ter esperança em um futuro eufórico possível, o que é um sinal de desespero, já que não há “crença” no porvir, não há perspectiva eufórica possível em vista da conjunção dos objetos desejados. A utilização do verbo “será” no futuro do presente estabelece uma presentificação da sensação (embreagem temporal), já que, uma vez que a narração se dá tomando por base um momento de referência pretérito (Luís da Silva está narrando os momentos após a traição, portanto, acontecimentos do passado), deveria vir com um “futuro do pretérito”, escrito na forma “seria”. Esta última forma

aparecerá em outras partes do romance, além de poder ser considerada um traço característico do estilo de Graciliano Ramos³⁷.

É importante reter ainda que nessa trajetória depois da traição, segundo o narrador (debreado), ele, como sujeito do narrado, passara a ser marcado por momentos de intensificação, aceleração e agitação e pela “volta” da memória da infância. Na sequência II, ou seja, do capítulo 8 até a ruptura no capítulo 17, essas memórias remotas, relativas à época em que ele vivia no meio abastado de seu avô, não são quase em nenhum momento mencionadas³⁸, exceto somente quando o ator “Antônio Justino”, que remete à época em que o sujeito estudava quando criança, aparece mencionado na página 44. Após a quebra da espera, todavia, logo na página 93, vemos o sujeito-narrador (debreado), no primeiro parágrafo, narrar que lembranças de sua infância irrompiam em seu pensamento durante aqueles momentos³⁹:

Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las. Às vezes a brincadeira se prolongava, mas afinal as cobras morriam, e perto dos cadáveres ficavam montes de pedras. Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: - “Tira, tira, tira.” As alpercatas de Amaro Vaqueiro iam do curral dos bois ao chiqueiro das cabras. Em dias de pega Camilo Pereira da Silva desenroscava-se, vestia o gibão, calçava as perneiras. O barbicacho do chapéu de couro terminava debaixo do queixo numa borla que lhe fazia uma barbicha ridícula. Assim paramentado, Camilo Pereira da Silva andava emproado como um galo, e as roseiras das esporas de ferro tilintavam. (RAMOS, 2014, p. 93)

Ver essa volta da memória da infância nos faz chegar à seguinte conclusão: nesse ponto da narrativa, o que caracterizará o percurso de Luís da Silva é uma dupla orientação, que pode ser entendida do seguinte modo: o sujeito, com a tomada de consciência, vive entre o

³⁷ Basta lembrar da forte exploração que Graciliano Ramos faz no romance *Vidas secas*, quando a cachorra Baleia está morrendo: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.” (RAMOS, 2008, p. 91)

³⁸ Importante frisar que estamos aludindo aqui especificamente às memórias da infância, porque outras memórias da vida do sujeito irrompem, na sequência em questão, em seu campo de presença, como as de Berta, por exemplo.

³⁹ Ainda trataremos mais aqui o fato de que a decepção reativa a memória do sujeito, tanto no percurso do narrado, quanto no da narração. O que é importante frisar neste ponto é o fato de que aqui ele se dá de modo diferente em relação aos sete primeiros capítulos do livro. Se nestes, as memórias irrompem na narração do sujeito, no caso dessas memórias do narrado, é o narrador que fala que essas memórias irrompiam àquela época. Essa distinção é importante porque, mais à frente, veremos que esses dois pontos de vista (alternância entre *ator-participante* e *espectador*), o do narrador e o do personagem, podem ser manipulados e “fundidos” na narração, a bem de continuarem a estabelecer essa confusão entre passado e presente na obra.

desespero retrospectivo de uma vida inteira de frustrações e o desespero prospectivo de não ver “saída” (futuro) possível, o que se desdobra em condutas e fazeres marcados por uma característica: comportamentos marcados pelo desejo de “sincopar” etapas, pelo excesso de aceleração, bem como por uma trajetória em vista de algo que se configure como liquidação da falta. Nós temos neste ponto da cadeia do percurso do actante do narrado, portanto, um momento em que, na macrossequência “canônica” do desespero elencada por Fontanille (1986), o sujeito se vê ante estados “apreensivos” e “aflitos” (aflição 1), advindos após a desilusão, e que, ao interagirem com outros percursos passionais, juntos compõem a trajetória de “tomada de consciência” do sujeito.

Além disso, essa dimensão prospectiva que se insinua estará ligada também a uma série de outros elementos, como a figura “cobra”, que começa a aparecer de modo mais intenso na obra e que também aparece no último trecho citado. O sujeito-Luís da Silva, em seu percurso do narrado, acentuará um movimento de triagem que o leva a se dirigir quase que *unicamente* à observação dos passos de Marina com Julião Tavares e, em um movimento de concentração ainda maior do foco (o que também compõe o “temperamento” obsessivo de Luís da Silva) ao ato de assassinar este último, ao mesmo tempo em que, simultaneamente a tudo isso, seu percurso passa a ser marcado por fortes irrupções de memória.

Tratemos de um exemplo dos estados e condutas acelerados, situado no capítulo 26, no qual vemos claramente como o desespero, em interação com as obsessões (agora, a obsessão de matar Julião Tavares), pode se aproximar de uma apreensão, de uma ansiedade, ou seja, de estados prospectivos. Nesse capítulo 26, o narrador afirma que, no episódio — como actante do narrado, não é demais sempre estar a lembrar — se encontrava privado de dinheiro e não podia ir para a companhia de teatro presente na cidade. Ele se encontrava inserido em um programa de uso em vista de um programa de base, sendo o objeto do programa de uso o dinheiro que ele precisava para poder ir ao último espetáculo de uma companhia lírica, onde poderia ver Marina e Julião Tavares juntos⁴⁰.

⁴⁰ Não ignoramos o fato de que aqui temos um programa narrativo de um sujeito ciumento também, já que ele vai em busca, sobretudo, de ver o espetáculo da conjunção do sujeito rival com o objeto-sujeito amado. A nosso ver, isso só complementa o que estamos falando, uma vez que temos dito que o efeito de desespero estará relacionado com a própria interação entre paixões. No trecho, o que vemos é uma espécie de desesperado enciumado e obsessivo, o que aconteceu e acontecerá, como já temos mostrado, também em outros momentos da obra, isto é, a interação do desespero com outras paixões, seja como uma espécie de efeito de estado simultâneo, seja como desdobrando-se de uma paixão.

Desde o início esse capítulo se caracteriza por apresentar um andamento interior do sujeito demasiado célere, como vemos na página 147, com Luís da Silva dizendo: “É bom não levantar a espinha. Se a levantasse, teria de baixá-la de novo a cada passo, aflito e *apressado*, o chapéu na mão.”. Essa “aflição” e “pressa” que expressam a perturbação de Luís da Silva vem acompanhada, além da isotopia da animalidade, de uma repetição excessiva de um determinado enunciado, no caso, o enunciado “Vinte mil-réis, vinte mil-réis”, quantia da qual ele precisava para *poder* ver o espetáculo de teatro⁴¹.

Nesse programa de busca, Luís da Silva se vê ante a impossibilidade de conseguir tal quantia até lembrar que sua criada Vitória costumava guardar dinheiro no quintal, o que se vislumbra como possibilidade para ele de, ao usurpar-lho, poder ir ao teatro. É interessante que ele se vê também ante a sensação de que o tempo passara sem que percebesse, bem como ante o *ainda não* concernente ao fato de que o espetáculo da companhia não começara: “*Tempo sem fim à janela*, olhando os automóveis que passavam para o teatro. Ainda passavam alguns. Bem. A representação *ainda não* tinha começado” (RAMOS, 2014, p. 149, itálicos nossos)

Mesmo podendo vislumbrar a possibilidade de ir ao teatro, o estado acelerado do sujeito não se dissipa, uma vez que ele se vê ante outro programa de fazer, que se caracteriza por uma cisão actancial: Luís da Silva se coloca como um sancionador de si próprio, se vendo ante a culpa e a vergonha de estar “roubando” o dinheiro de sua criada, sentimento este figurativizado e projetado na figura dos olhos do gato, que o “observa”⁴²: “Encolhi-me e acocorei-me, receando que alguém trepasse o muro e viesse reforçar a espionagem do gato. Estava cheio de atrapalhão e vergonha” (RAMOS, 2014, p. 152). Nesse momento, após começar um processo de convencimento de si próprio, ele já está quase cavando o local onde está o dinheiro de Vitória para depois passar a cavar realmente. Vejamos o trecho:

Lembrei-me do jogo das crianças. Cara ou cunho? Se desse cara, sim; se desse cunho, não. Mergulharia a mão na terra úmida, tiraria uma moeda, acenderia um fósforo. Se saísse cunho, iria deitar-me, não tornaria a ver Marina. Tantos tormentos por causa de uma fêmea! Dormir, dormir. Senti as pálpebras pesadas. Julgo que, fascinado pelos olhos do gato, deixei a cabeça inclinar-se num cochilo. Se saísse cara, *acabaria depressa* com aquilo e iria ao teatro. Tinha quase a certeza que, indo ao teatro, tudo se arranjaría: Marina voltaria para mim, Julião Tavares se achataria, se desagregaria, como um pouco de azeite em água corrente. Meter a mão na terra, agarrar um dobrão

⁴² Interessante essa actorialização da figura do observador a partir de um gato, algo que serve para demonstrar que o próprio sujeito passional actorializa, “imagina”, o possível observador moralizador de seu percurso patêmico.

do império, riscar um fósforo. Afastei a ideia. Que lembrança! Bastavam as luzes medonhas dos olhos do gato. *Acabar depressa, acabar depressa*. Não era nenhum selvagem para adotar recursos infantis. Sim ou não. Um homem livre. Perfeitamente, um homem livre de superstições. Comecei a cavar a terra com desespero, ralando os dedos. Estava decidido. Pronto! Seis dias depois colocaria no buraco o duplo da quantia retirada. (RAMOS, 2014, p. 153-154, itálicos nossos)

As imagens do gato, as lembranças, Marina e Julião Tavares, todos confluem em uma atmosfera de confusão, de um sujeito extremamente perturbado. A pressa se manifesta como um “excesso” de pressa, o que a aproxima do desespero, devido à aceleração. Nesse trecho, ainda podemos ver a utilização de uma série de verbos no futuro do pretérito, que representam possíveis projeções de ações futuras ancoradas em um passado e que por outros momentos da obra representam um /querer-ser/ (“Marina voltaria para mim, Julião Tavares se acharia”) do sujeito, que é acompanhado de um /não-poder-ser/, ou seja, de uma impossibilidade de realização do desejo, ou um /dever-não-ser/.

No prosseguimento do capítulo, quando Luís da Silva se encontra ante a performance central, que é a usurpação momentânea do dinheiro em vista de poder ir ao teatro ver Marina e Julião Tavares juntos, vemos a afirmação de que sua atitude era marcada pelo desespero (“Comecei a cavar a terra com desespero”, [RAMOS, 2014, p. 154]). Este ponto revela que muitas vezes a aparição do lexema “desespero” atualizará um semema que representa um julgamento de excesso do actante da narração sobre o estado do actante do narrado, o que implica dizer que o Luís-da-Silva narrador, está, neste percurso, sendo o *moralizador* da aceleração excessiva.

Nesses apontamentos, pode-se ver como o excesso aparece nesse trecho da obra, de um tal modo que a repetição do “acabar depressa” (sem marca de delegação de voz, o que se caracteriza como uma embreagem) demonstra a incompatibilidade de aceleração interior do sujeito com a do andamento “lento” do mundo⁴³. Mais interessante ainda é que no final do capítulo, após ter roubado o dinheiro, o narrador diz: “Pus-me a andar *lentamente*, a pressa havia desaparecido.” (RAMOS, 2014, p. 155), bem como diz também “Já perto do teatro parei,

⁴³ Estamos identificando neste trecho do romance o que Zilberberg (2011, p.108) chama, ao falar do andamento, de uma espécie de “sintaxe de recuperação” ou de uma “semiótica da impaciência”. Transcrevemos aqui o trecho do autor, a bem de ficar claro o que estamos afirmando: “O sujeito terá que se defrontar com uma desaceleração que ‘mecanicamente’ determina um alongamento da espera (cf. Greimas, 1983: 225-246) o qual pode ser absorvido se o sujeito dá prova de paciência, ou recusado, se ele se ‘exaspera’ de impaciência. À desaceleração sentida o sujeito responde, replica, com uma aceleração antecipadora, ou seja, converte o *ainda não* em *já* fantasmático. (...) Estamos numa semiótica da *impaciência*, que tem por *abjeto* o retardamento que o oprime e, por *adjeto* a realização do programa visado (...)”.

meio *aliviado*” (RAMOS, 2014, p. 155), o que demarca uma atenuação (*menos mais*) advinda da desaceleração e perda de tonicidade, lexicalizados em “aliviado”, “lentamente”.

Ainda tratando desse trecho da obra, o que vemos nele, de um modo geral, é um sujeito entre “altos e baixos”, marcado por *fazeres* sensibilizados, *tímicos*. Temos, logo, uma “guerra interna” do sujeito e uma aparição pontual de uma conduta excessiva e circunstanciada em um episódio específico da narrativa. Essa manifestação de “desespero” em forma de conduta excessiva está ligada a toda à macrossequência do percurso de Luís da Silva (actante do narrado), com a fase da “tomada de consciência”. Em suma, o que se expressa aqui, pois, é que os obstáculos de uma competência modal ainda não adquirida, ou seja, o fato de o sujeito precisar de dinheiro para ir ao teatro, estão, em verdade, em função de um “estado de alma”, de uma performance tímica expressa principalmente na aceleração do andamento.

Esses elementos, com os outros elencados até aqui na análise desta sequência da obra, coexistem, nesse momento do romance, com o fato de que Luís da Silva começa a relatar também a menção a observações que ele fazia, àquela mesma época (tempo enuncivo, portanto), de outros sujeitos que cruzavam o seu caminho. No trecho que segue, vemos o narrador se referir à figura dos “vagabundos”, que não confiavam nele (“os vagabundos não tinham confiança em mim.”, RAMOS, 2014, p. 140), informação dada pelo narrador porque, em verdade, ele se *acredita* (presente, daí haver a presença de tempos enunciativos) e se *acreditava* semelhante aos “vagabundos” à época. O único diferencial que se coloca é a literatura, ou seja, Luís da Silva estava e está conjunto com um saber, posto que *escrevia* e *escreve*, *era* e *é* um intelectual. Vejamos o trecho:

Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações. Onde andariam os outros vagabundos daquele tempo? Naturalmente a fome antiga me enfraqueceu a memória. Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas. Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam *parafusos* insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. *Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só.* (RAMOS, 2014, p. 140-141, itálicos nossos)

O narrador afirma que os “vagabundos” projetavam que ele fosse somente um “repórter”, por ser detentor do saber a que já aludimos, e até mesmo o que ele pensava: “o que sei deles foi visto nos livros”, trecho que é uma fala do narrador, mas que, em verdade, revela uma projeção, na fala dele, do que os vagabundos pensavam, ou melhor, do que ele julgava que os vagabundos pensavam dele. O que é importante reter aqui, pelo que se constrói a partir do dito da instância de narração, é que a trajetória de Luís da Silva, e ele passou a ter consciência disso principalmente após a ruptura com Marina, foi a trajetória de um sujeito que, de frustração em frustração, viu sempre seu lado ruir. O sujeito-narrador, que conduz a narrativa, *interpreta* o narrado, portanto, a partir da estrutura /dominante/ vs. /dominado/, que legitimará, de certa forma, o assassinato a ser cometido nos desdobramentos da trama, e caracteriza, em verdade, o advir de uma espécie de consciência de classe e/ou existencial — em um contexto em que é a traição de Marina, segundo a narração do narrador — que o fez (no momento do tempo enuncivo) dar-se conta de sua condição “na sociedade” ou “no mundo”.

Como se pode ver, uma dimensão social, e até mesmo existencial, se apresenta de modo mais claro aqui. Diante disso, pensemos: se o percurso do desespero tem essa dimensão social na obra é porque a memória do sujeito-narrador, a lembrança da “tomada de consciência” de sua trajetória de vida, o faz colocar-se como semelhante a esses sujeitos desfavorecidos da sociedade tanto no tempo dos acontecimentos narrados quanto em seu próprio presente. A “leitura” do outro é a leitura da sina do outro que Luís da Silva também carregava (tempo enuncivo, actante do narrado) e carrega (tempo enunciativo, actante da narração) e que o torna “igual” a esses *outros*.

Além disso, vemos, neste momento da sequência III, esta dimensão estar ligada aos parágrafos alongados a que já fizemos alusão nesta dissertação, já que vemos, no longo parágrafo do capítulo 25, o narrador afirmar que, quando na época do narrado (tempo enuncivo), via uma série de atores se sucederem em seu pensamento: o “moleque engraxate”, a “mulher de chinelos”, a “rapariga pintada de branco e vermelho”, o “pedreiro”, os “meninos que brincavam na rua”, todos atores de feição social, caracterizados por não estarem do lado dominante da sociedade.

Ainda quanto a esse “desespero social”, importante é mencionar o surgimento da figura “parafuso” na página 141, figura esta que não havia aparecido ainda na obra e que passa a ser usada de modo constante. Em um momento, a título de exemplificação, o narrador se refere aos atores, mencionados anteriormente, como parafusos insignificantes para o Estado. O teor figurativo do parafuso indicará, metaforicamente, (além de sugerir o próprio

“temperamento” obsessivo de Luís da Silva) que esses atores são seres que fazem voltas “em um lugar só”, o que representa a imagem dos “oprimidos” da sociedade, os desprovidos de esperança, de futuro, entravados em seu caminho, algo similar à imagem de um sísifo⁴⁴, que independente do que faça, tem seu destino trágico traçado. É por isso que, no fluxo dessa observação, Luís da Silva começa a fazer afirmações sobre o futuro deles: “As crianças dançavam e cantavam na rua molhada. Dentro de vinte anos as que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos”. (RAMOS, 2014, p. 142)

Se durante o romance Luís da Silva afirma por vezes que estava a observar os outros no café, ou a observar Marina, vemos se acentuar a trajetória de sanção, regulada pelas apreciações do narrador, que se apresenta como um reconhecimento de Luís da Silva-do-narrado de sua própria “condição”. Nesse ponto, a memória e a dimensão do outro se colocam como importantes porque traçarão o que caracteriza a dimensão social e histórica do desespero de Luís da Silva. Toda a trajetória após a quebra do contrato fiduciário se dá como um processo de aceleração e de um sujeito timidamente afetado, o que caracteriza que um *progressivo* vir à consciência de memórias e de atores vai compondo um desespero que interage com a obsessão de matar que o acompanha e com outras paixões, e, além disso, com uma visão um tanto narcisista (“espelhada”), por parte do protagonista, dos outros.

4.5 Memória: reatualização de valores e sanção cognitiva

Ao versar sobre essa série de atores sociais e sobre a sina deles, a dimensão no texto, de teor ideológico, de um desespero social, se acentua. Além disso, há ainda o “pano de fundo” relativo ao fato de que os movimentos de relação entre narração e narrado “oscilam”, o que se dá devido à escolha de ponto de vista (a alternância entre um observador *ator-participante* e um observador *espectador*) já que a narração em primeira pessoa gera nuances e ambiguidades. No relato de Luís da Silva-narrador, por exemplo, a sanção é, por momentos, estabelecida como

⁴⁴ Na mitologia grega, Sísifo é um personagem que é condenado a repetir eternamente a tarefa de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha, e, toda vez que está quase alcançando o topo, a pedra rola novamente, por meio de uma força irresistível, montanha abaixo até o ponto de partida, invalidando completamente o duro esforço despendido. Em 1941, Albert Camus, no livro *Mito de Sísifo*, trata dessa figura incorporando-a a sua filosofia do absurdo, o que torna mais clara ainda a dimensão de reflexão sobre a condição do homem figurativizada no mito grego. A condição inevitável de Sísifo, ou seja, o fato de estar condenado a fazer sempre a mesma coisa sem “sair do canto”, pode ser aproximada à “ciclotimia” de Luís da Silva, que desemboca no estado de desespero de alguém que sabe-se “condenado”.

tendo sido do actante do narrado, sendo, porém, já eivada de *saber* da parte desse actante da narração, que sempre representa uma instância “meta”, ou seja, um metassaber da parte deste último e mais: tudo pode ser somente uma projeção de Luís da Silva, que, pela “ciclotimia” (obsessão), pode estar figurativizando e “imaginando” muitos dos elementos que está narrando.

É nesse ponto que as observações de Luís da Silva (como actante do narrado) dirigidas para os *outros* apresentam certa feição “narcisista” e passarão a tomar proeminência na obra, estando ligadas a uma espécie de programa de justiça do sujeito (segundo o que o narrador quer nos dar a entender). O percurso da vingança, portanto, será lido por um viés em que o narrador direcionará, de modo sutil, que o assassinato foi cometido a partir de uma sanção pragmática que traz em seu bojo também a ideia de justiça, o que caracterizará que assassinar não foi uma vingança por si só, ou seja, não foi simplesmente uma “veleidade” individual. O ato, logo, tem uma dimensão social que o configura como uma retribuição de dimensão “justa”, ainda que isso se passe somente pela visão e no imaginário passional de Luís da Silva⁴⁵.

É por isso que, nesse ponto da narrativa, veremos aparecer com mais constância as paixões da piedade e da compaixão, o que ainda será matéria de considerações mais detida nesta seção. Por ora, frisamos que, quanto a esta dimensão do *outro* no romance, temos um exemplo importante, agora relativo a um ator específico da obra: a criada Vitória. No capítulo 27, que nos interessa mais neste momento da análise, Luís da Silva é um moralizador do “desespero” desta personagem, estado que se desdobrou do *provável* temperamento avarento dela, ou da observação “passional” de Luís da Silva. O narrador menciona a “agitação” da criada após ter ela percebido que havia algo estranho no local onde guardava dinheiro. Apesar de essa atitude ser comum em todos os meses, dessa vez, devido à estranheza da situação, um abatimento e uma “suspeita agoniada” acompanham a criada, o que faz o narrador dizer:

Não podia descansar, e a minha piedade era inútil. Levei o desespero a uma alma que vivia sossegada. Toda a segurança daquela vida perdeu-se. A linha traçada do quarto à raiz da mangueira, uma linha curta que os passos trôpegos e vagarosos percorriam na escuridão, fora de repente cortada.
- Vá descansar, Vitória.

⁴⁵ Greimas e Courtés (2016, p. 280) assim caracterizam o termo “justiça” no dicionário de semiótica: “Entende-se igualmente por justiça uma forma de retribuição negativa (ou punição), exercida, na dimensão pragmática, pelo Destinador social, por oposição à vingança que é realizada por um destinador individual.” É essa dimensão social sentida por Luís da Silva que permite ler seus atos como uma espécie de fazer justiça também, e não somente como vingança, justamente porque esse sujeito, de modo metonímico, representa uma espécie de destinador de ordem histórica e social, como se verá no decorrer da análise.

Conselho inútil. O céu de Vitória, miudinho, onde grilos e formigas moravam, tinha sido violado. (RAMOS, 2014, p. 157)

A escolha de dedicar mais um capítulo a Vitória⁴⁶ revela uma canalização de um desejo destrutivo (sinal de obsessão), bem como uma espécie de estrutura espelhada, em que Luís da Silva vê no outro o que há em si e que ora lhe gera repúdio, ora compaixão e piedade. Neste ponto, é interessante perceber que essas outras paixões possuem uma feição sancionadora e que o sujeito relata que oscilava à época entre elas e entre um nojo também em relação a Marina, ao mesmo tempo em que a isotopia do /querer-ser/, ou seja, de Marina como objeto desejável, não deixa de aparecer também. Essa oscilação demonstra mais uma vez a relação ambígua do sujeito com os objetos, cifrada, na passagem a seguir, no fato de que o “muco”, a “saliva”, o “abandono”, todos despertam nojo e atração:

Com certeza não precisava de mim. Precisava de Julião Tavares, que tinha levado sumiço. As cusparadas sucediam-se. Marina assoava-se e lavava os dedos. Os soluços subiam e desciam. Aquele muco que a água levava, as lágrimas, a saliva abundante, aquela miséria, aquele abandono, *tudo me atraía*. (RAMOS, 2014, p. 166-167, itálicos nossos)

Este trecho se situa no capítulo 30 da obra, no qual Luís da Silva narra e versa sobre o desespero de Marina quando esta constata que está grávida. Luís da Silva menciona as mudanças no corpo dela, descrição que sempre assume certo pendor para o grotesco: “todo o corpo era um instrumento de desgosto” (RAMOS, 2014, p. 168). Depois diz que sente nojo, raiva, aborrecimento e piedade, ao mesmo tempo. O que interrompe tais afirmações são pancadas na porta e os gritos da mãe de Marina. Em todo esse tempo o narrador está sancionando e narrando o momento em que vem à tona a notícia da gravidez de Marina, por isso ele também versa sobre a passividade de d. Adélia, e por isso também diz ter sentido compaixão naquele momento.

Os elementos que ora aparecem neste momento do romance nos levam a fazer uma excursão mais detida por alguns desses aspectos, que assumem relevância para os dados gerais da análise. Por exemplo: o capítulo 29 nos chama atenção, porque, de um modo indireto,

⁴⁶ Interessante perceber que dois capítulos, em todo o livro, são dedicados exclusivamente a Vitória, criada de Luís da Silva: o capítulo 27, em análise neste trecho de nossa dissertação, e o capítulo 7, em que vemos o narrador apresentar a criada e falar da repulsa que sente pelo comportamento, que ele diz ser avarento, dela.

antecipa conteúdos do referido capítulo 30, uma vez que traz em si a figura de uma mulher grávida, o que já vinha sendo antecipado desde o capítulo 28, quando o narrador diz: “Uma tarde encontrei Marina engulhando junto ao mamoeiro.” (RAMOS, 2014, p. 157) Tal passagem nos chama atenção porque a antecipação de conteúdos (que revela mais uma vez uma condução sutilmente enviesada da narrativa), que se dá no capítulo, somente prenuncia o momento em que, no capítulo 30, ficará claro que ela, Marina, estava grávida. O capítulo 29, é, portanto, um capítulo que revela, em verdade, a angústia (incerteza, [FONTANILLE, 1980, p. 29]) do sujeito ao pensar que Marina *estaria* grávida de Julião Tavares, e o desespero (“certeza”, [FONTANILLE, 1980, p. 29]) ao *convencer-se* de que realmente a gravidez era fato.

O capítulo 29, por sinal, é um dos mais confusos da obra. O narrador começa dizendo que se propõe contar um caso (situado no tempo enuncivo, portanto) de uma “criatura” que ficara gravada em sua cabeça, cuja aparição se configurara como um acontecimento impactante. Isso em si demonstra uma resolução desse acontecimento, uma estabilização da tonicidade que o acometera, já que o narrador o narra. Porém, após dizer isso, o narrador divaga sobre o quão esses acontecimentos costumam tomar conta de seu próprio campo de presença, situando isso não no passado (tempo enuncivo), mas em um presente durativo (tempo enunciativo), ou seja, dando a entender que a afetação com acontecimentos “pequenos” é algo cotidiano em sua vida presente:

Como certos acontecimentos insignificantes *tomam* vulto, *perturbam* a gente! Vamos andando sem nada ver, o mundo *é* empastado e nevoento. Súbito uma coisa entre mil nos desperta a atenção e nos acompanha. Não sei se com os outros se dá o mesmo. Comigo *é* assim. *Caminho* como um cego, não poderia dizer por que me *desvio* para aqui e para ali. Frequentemente não me desvio – e são choques que me deixam atordoado: o pau do andaime *derruba-me* o chapéu, *faz-me* um calombo na testa; a calçada *foge-me* dos pés como se se tivesse encolhido de chofre; o automóvel *pára* bruscamente centímetros de mim, com um barulho de ferragem, um raspar violento de borracha na pedra e um berro do chauffeur. *Entro* na realidade cheio de vergonha, *prometo* corrigir-me. – “Perdão, perdão!” *digo* às pessoas que me abalroam porque não me afastei do caminho. As pessoas vão para os seus negócios, nem se voltam, e eu me *considero* um sujeito mal-educado. *Tenho* a impressão de que estou cercado de inimigos, e como caminho devagar, *noto* que os outros têm demasiada pressa em pisar-me os pés e bater-me nos calcanhares. Quanto mais *vejo* rodeado mais me *isolo* e *entristeço*. *Quero* recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão *é* hostil e terrível. Raramente *percebo* qualquer coisa que se relacione comigo: um rosto bilioso e faminto de trabalhador sem emprego, um cochicho de gente nova que deseja ir para a cama, um choro de criança perdida. Às vezes isso me perturba, tira-me o sono. Se o marido de d. Rosália está presente, *é* o que já se sabe; se não está, penso nos namorados que se atacam junto a uma vitrina, em posição incômoda, no operário que tem fome e ameaça o patrão, na criança que chora perdida, chamando a mamãezinha. Tudo foi visto ou ouvido de relance, talvez não tenha sido visto nem ouvido bem, mas avulta quando estou só – e distingo perfeitamente a criança, o operário faminto, os namorados que desejam deitar-se. Eles me *invadiram* por assim dizer violentamente. Não fiz nenhum esforço para observar o que se passava na multidão, pia 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. (RAMOS, 2014, p. 158-160, *itálicos nossos*)

A narração é sobre um caso passado, específico, mas o narrador versa sobre as constantes aparições de figuras que se revelam como impactantes, utilizando o tempo presente (debreagem temporal enunciativa), que demarca o caráter iterativo e presente dessas aparições. O uso dos verbos “invadiram” e “fiz”, no final do trecho, delineiam uma interação de tempos verbais e de instâncias enunciativas diferentes, já que era de se esperar, devido ao contexto do parágrafo, as formas “invadem” e “faço”, ou seja, tempos verbais do presente que caracterizamos como iterativo, mas isso não acontece, o que cria uma confusão entre passado e presente. Essa oscilação de tempos verbais gera certas “incoerências” na narração, o que é um dos elementos que tornam o capítulo confuso, porque há uma dificuldade de se dizer o que é da instância de narração e o que é da instância do narrado, bem como mostram o próprio envolvimento do narrador com o narrado.

Não bastando isso, faz-se mister notar, no decorrer do capítulo, determinadas recorrências de elementos que já viemos elencando no decorrer desta análise, como em “A multidão é hostil e horrível” (RAMOS, 2014, p. 159), que marca novamente essa relação marcadamente tímica com os elementos do mundo (não-eu), e o fato de tratar de uma face deste mundo que lhe é semelhante (atores da “ala dominada” da sociedade): “raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo: um rosto bilioso e faminto de trabalhador sem emprego, um cochicho de gente nova que deseja ir para a cama, um choro de criança perdida.” (RAMOS, 2014, p. 159) O campo de presença de Luís da Silva continua sendo um campo de presença constantemente sensibilizado.

O capítulo 29 se torna ainda mais interessante também porque ele parece aliar uma dimensão perceptiva a uma dimensão social que em muito nos lembra, devido ao poder figurativo do trecho, estéticas vanguardistas do século XX, para ser mais específico, o expressionismo. Neste ponto, reunimos bastante elementos para tentar estabelecer uma possível funcionalidade dessa dimensão figurativa no romance, estando isso relacionado principalmente à manipulação do observador na obra, à escolha do ponto de vista, ponto sobre o qual se debruçou Fontanille (1989), que formulou uma tipologia de observadores à qual temos feito menção em alguns momentos da análise.

No que tange a essa dimensão perceptiva no romance, já apontamo-la ao mencionarmos a perturbação do sujeito com o chiar dos ratos, e podemos ver em outros pontos como: “O cheiro e o som tornavam-se insuportáveis. Esforçava-me por esquecer o nariz e o ouvido, abria os olhos.” (RAMOS, 2014, p. 139) Os cheiros, a visão, a audição, todos compõem a isotopia de uma afetação excessiva do sujeito com os estímulos do mundo ao mesmo tempo que Luís da Silva é constantemente um sujeito a analisar a sociedade. No que se refere a isso, afirmamos o seguinte: adotar o ponto de vista de Luís da Silva, o que é, obviamente, uma escolha do enunciador do texto, é adotar um ponto de vista passional, pois é este que pode expressar o horror da sociedade e implicar o enunciatário, ou seja, dar a possibilidade de, via figuratividade, estabelecer uma leitura tonificante.

Nesse contexto, o discurso excessivo, fragmentado por sinestésias, alucinações, confusões, a partir da utilização de um observador *sensibilizado*, seja como actante da narração, seja como actante do narrado (ora ator-participante ora como espectador, FONTANILLE, 1989), serve, em suma, para expressar não somente um sujeito extremamente afetado timicamente com o mundo, mas também esse “fazer-criar” ou “fazer sentir” o grotesco social, o feio da sociedade, o destino trágico e o desespero de si e do *outro* como um *mesmo*, tudo isso em função do sofrimento de Luís da Silva. E este é o nosso intuito, nesta dissertação, ao convocar abordagens estéticas, uma vez que elas permitem realçar essa dimensão plástica e *estésica* do romance *Angústia*, um dos elementos que o colocam num limbo entre ser um romance aos moldes do século XIX e uma obra com características de romances feitos a partir das revoluções estéticas na arte do século XX. Quanto à estética expressionista, vejamos:

Assim é que monstros e criaturas diabólicas assombram, muitas vezes, o universo expressionista tais como mortos-vivos, formas fantasmáticas e imprecisas que dominam o espaço evocando movimentos da vida às vezes inquietantes, outras vezes parecendo revelar o desejo do indesejável que habita a alma humana. O mundo expressionista fantástico é profundo em seu desespero e introduz por todos os lados a suspeita e o mal-estar. Eles põem em cena a teatralidade da aparência, denunciam a odiosa vaidade de um mundo mergulhado no excesso de poder, indiferente à experiência sensível do humano.” (FRANÇA, 2002, p. 135)

A dimensão figurativa do romance aparece muitas vezes ligada a sentimentos como o próprio horror e apresenta até mesmo uma dimensão da ordem do fantástico, algo inusitado, pois é uma espécie de surrealidade que, simultaneamente, possui também uma dimensão “realista”, de denúncia. Todos esses elementos, como se pode ver, se desdobram da

manipulação do observador na obra, pois tudo se dá pela visão passional, “narcisista”, obsessiva, angustiada e desesperada de Luís da Silva. O capítulo 29, que está sendo usado como mote para esta discussão que iniciamos, é paradigmático quanto a essa força figurativa do romance relacionada a uma dimensão social. Nele, Luís da Silva-narrador narra o caso em que esbarra em uma mulher grávida. Como já dito, a percepção do ator, no capítulo, é toda de ordem confusa, havendo até mesmo a incerteza quanto a tudo ter acontecido ou ser somente uma alucinação de Luís da Silva (actante do narrado). Apesar de o trecho ser extenso, reproduzimo-lo em boa parte, a bem de uma melhor exposição do raciocínio:

(...) Dei um passo para trás e distingui *uma criatura enorme* que também havia recuado com o choque e estava diante de mim, a mão cobrindo um dos olhos, onde tinha batido a aba do chapéu. O olho descoberto, os beiços contraídos, as rugas da cara, exprimiam espanto, raiva e dor. Encostei-me à parede, deixei-a passar. Foi um tempo insignificante, mas deu para vê-la da cabeça aos pés. Um minuto depois tinha desaparecido, a banda do rosto crispada, o olho disponível voltado para mim com um brilho de ódio. O espaço que ocupara na calçada era atravessado por outros corpos que ia e vinham, sem me despertar interesse. Mas a imagem do primeiro corpo vivia em mim. *Era uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa.* Não sei como podia andar na rua conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, levantava-se exibindo pernas sujas e inchadas. *Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos.* Com uma das mãos segurava o braço de uma criança magra e pálida, com a outra escondia o olho e um pedaço da cara. Eu encostava-me à parede, resmungando atrapalhado:

- Perdão! Perdão!

Findo o primeiro momento, aquela figura me provocara cócegas na garganta e um desejo idiota de rir. *A barriga disforme resistia ao pano desbotado que tentava contê-la e empinava-se, tinha uma forma agressiva.* Estava ali um cidadão que, antes de nascer, ameaçava a gente. A mãe que tinha uma banda de rosto, torcia-se por causa da pancada recebida e cravava-me um olhar duro, a metade de um olhar irritado e cheio de sofrimento.

- Perdão! Perdão!

Subitamente as cócegas desapareceram, a vontade de rir morreu, *e atentei vexado naquela barriga enorme que me provocava.* A roupa esgarçava-se, desbotada, fuxicada e remendada; os pés, metidos à força nos sapatos furados, pareciam bolos. Dera, recuando, um puxão na criança, que se pusera a chorar. Nenhuma palavra, apenas uma interjeição de dor e raiva, grito rouco, perfeitamente selvagem. Com certeza já vinha recebendo encontrões, e aquele, demasiado rude, lhe esgotara a paciência. Andar no meio da multidão, aos embolésus, com semelhante barriga! Só muita necessidade.

Era o tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida. Vida infeliz, vida porca. O homem para um lado, ela para outro, arrastando a filha pequena, *a barriga deformada*, estazando-se, aguentando pancadas nos olhos. Talvez estivesse na véspera de ter menino, talvez estivesse no dia, talvez já sentisse as entranhas se contraírem. Rebolar-se-ia dentro de algumas horas na cama dura, a carne cansada se rasgaria, os dentes morderiam as cobertas remendadas. E o macho ausente, ninguém para ir chamar a parteira dos pobres. Uma vizinha tomaria conta da casa, faria o fogo, prepararia tisanas, aos repelões, rosnando:

- Porcaria. Que gente! (RAMOS, 2014, p. 161-162, itálicos nossos)

A recorrência dos adjetivos “enorme”, “deformada”, nos apontam, logo, para essa percepção marcada por certo caráter hiperbólico, desfigurado, na obra. Além disso, essa imagética também vem acompanhada de afirmações como as seguintes: “Era o tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida. Vida infeliz, vida porca.”. Vemos aqui também um lexema como “subúrbio”, que nos aponta para uma contraposição entre /periferia/ vs. /centro/, reiterando a isotopia de atores que se configuram como “tipos sociais”, tal como a mulher que aparece no trecho.

Há também a constante repetição das palavras “Perdão! Perdão!”, todas expressas em uma debreagem de segundo grau (discurso direto), elemento este que se torna pertinente porque, e ver-se-á no decorrer da análise, a repetição excessiva de frases e termos pode estar a serviço de expressar, além das obsessões alucinadas do sujeito, também o seu desespero nesses momentos. Por fim, o capítulo se encerra com Luís da Silva narrando que o rosto da mulher se “transformara” no rosto de Marina e com um “eu fervia de raiva” (recrudescimento abrupto) quando Luís da Silva volta a lembrar de Julião Tavares.

Como se pode notar, essa dimensão figurativa do romance se apresenta altamente sensibilizada, em que os “estados de coisa” se rebaixam aos “estados de alma” do sujeito (actante do narrado). Importante lembrar que, no trecho acima, o sujeito-narrador se encontra debreado e a confusão de tempos verbais, que aparecera no início do capítulo, deixa de acontecer e o sujeito narra somente suas alucinações dos tempos *de então*. Na continuação desse percurso do narrado, veremos continuar a aparição de “paixões de sanção” que, apesar de mostrarem um sujeito sancionador, revelam que sua dimensão cognitiva é toda sobredeterminada pelo timismo da sua relação com os objetos do mundo e com os outros, daí que ele os veja até mesmo a partir de um “espelho” (visão narcísica).

No que se refere a essas paixões de sanção, se pensarmos na compaixão, que mostramos começar a aparecer de modo constante nesta parte da obra, veremos o que Fontanille (2005, p.241 *apud* Lima 2014, p. 95) afirma sobre haver dois pontos que caracterizam o sujeito sancionador compassivo: que o outro esteja em situação disfórica e seja objeto de uma apreciação axiológica e tímica; que o outro seja reconhecido como um semelhante. É o fato de ver Marina como “semelhante” que faz Luís da Silva ter compaixão (“Eu tinha vontade de chorar também, condoía-me da sorte das duas mulheres e da minha própria sorte.” (RAMOS, 2014, p. 172).” e essa semelhança *sentida*, além de estar relacionada com o “temperamento obsessivo” de Luís da Silva, refere-se também ao destino de seres que são logrados pelos mais

“fortes” e “poderosos” da sociedade, ou pelo próprio destino, o que nos remete à ideia de sina, que já mencionamos nesta dissertação:

Não haveria desatino: as duas mulheres eram fatalistas e queixavam-se da sorte. Malucas. Revoltava-me o recurso infantil de se xingarem, arrancarem os cabelos. Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer. D. Adélia estava justificada: - “A senhora não nasceu assim. Era forte e bonita. Passou de carrapeta a bola de bilhar. A senhora é um pedaço de pano sujo.” Marina tinha sido julgada e absolvida. Provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas. Esqueci que ela um ano antes invejava as meias de seda e os vestidos de d. Mercedes. Agora tinha tudo: meias, vestidos, um filho no bucho, um filho que saíria gordo, bochechudo e safado, como o pai, como o avô, o Tavares dos Tavares e Cia., uns ratos.

Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão. Julião Tavares era também instrumento, mas não senti pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado.

Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços, como o moleque da história que seu Ramalho contava. Logo me aborrecia da tortura comprida. Nojo, medo, horror ao sangue.

Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. Pensei muitas vezes nos bíceps do homem acaboclado que ensinava capueira ao rapaz, no alto do Farol. Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus.

Os músculos de mestre Domingos eram do velho Trajano. Os músculos e o ventre de Quitéria também. Sinha Germana concebia e paria no couro de boi, a que o atrito e a velhice tinham levado o cabelo. Quitéria engendrava filhos no chão, debaixo das catingueiras, atrás do curral, e despejava-os na esteira da isidora, em partos difíceis. Crias de cores e idades diferentes espalhavam-se por aquela ribeira, várias de Trajano, cabras alatoados que apareciam de longe em longe e pediam a bênção do velho às escondidas. Os partos de sinha Germana perderam-se: escapou apenas Camilo Pereira da Silva, que parafusou no romance e me transmitiu esta inclinação para os impressos. Quitéria e outras semelhantes povoaram a catinga de mulatos fortes e brabos que pertenciam a Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. (RAMOS, 2014, p. 173-174)

No trecho, que está no capítulo em que Luís da Silva constata a gravidez de Marina, o narrador alcunha esta, sua mãe e Julião Tavares de “instrumentos”: “Marina era *instrumento* e merecia compaixão. D. Adélia era *instrumento* e merecia compaixão. Julião Tavares era também *instrumento*, mas não senti pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado”⁴⁷. Luís da Silva está aqui, obviamente, dando sua versão dos fatos, e é interessante

⁴⁷ Este termo instrumento confirma nossa posição de que Julião Tavares, em verdade, representa uma instância maior, um (anti-) destinador social, que o faz fazer e que é foco da vingança de Luís da Silva. Daí que o narrador também alcunhe Julião Tavares de "instrumento", mas não tenha compaixão por ele.

neste ponto da narrativa esta escolha lexical feita pelo narrador, bem como dizer que o ódio *sempre* o inspirara, o que parece remeter a toda a sua vida.

Além disso, o narrador diz que não buscara as razões do porquê assassinar Julião Tavares à época e que isto se colocava como um imperativo, um /não-poder-não-fazer/ compatível com um /dever-fazer/, ou /dever-ser/ (demarcador da “necessidade”), o que se expressa na própria figura “prego” presente no trecho. Interessante notar aqui essa figura, mais uma que entra para o rol dos figurativizadores das ideias fixas (obsessão relativa à ideia de matar) de Luís da Silva àquele momento. Desse modo, conforme Luís da Silva-narrador afirma, como sujeito do narrado, ele se encontrava em um estado o qual o regime da intensidade tomava conta em grande parte de suas atribuições cognitivas. A obsessão “tomava conta” (excesso) de uma tal forma do sujeito que, mais uma vez, ela aparece como “exasperadora” e “desesperadora” para o sujeito.

O trecho apresenta claramente o desejo de morte de Luís da Silva, como se indicia na própria menção à paixão do ódio como nas aparições do verbo morrer em alguns enunciados: “Necessário que ele morresse”, “Julião Tavares morreria violentamente”. No final do trecho ainda vemos também o irromper de memória-acontecimento, já que as memórias da infância irrompem de repente. Essas irrupções continuam a indiciar que as aparições de memória-acontecimento se tornam mais frequentes, seja nas menções “debreçadas” que faz o narrador a essas irrupções no passado, seja numa irrupção sem menção do narrador, o que gera o efeito de que elas estão irrompendo ao mesmo tempo no passado e no próprio presente da narração. Essas memórias, no trecho em análise, remetem a atores como o “homem acaboclado”, e a outros atores do tempo da infância do sujeito, como “Mestre Domingos” e seus “bíceps”, que servia ao avô de Luís da Silva, o velho Trajano.

Ainda quanto ao trecho, e voltando à questão da escolha lexical feita em seu início, ou seja, mencionando novamente o termo “instrumento”, o que se pode perceber é que ela revela uma interpretação que o narrador vai estabelecendo, a partir do presente, sobre os fatos, os acontecimentos de *então*. Trazendo essa escolha lexical para o plano relativo à isotopia de feição social, por vezes, vemos que Luís da Silva-narrador trata a si e a outros seres como diminutos, miudezas sociais, insignificantes na ordem geral da sociedade, o que corrobora ser tal isotopia recorrente e central na obra: “Por fora devo ser um cidadão como os outros, um *diminuto* cidadão que vai para o trabalho maçador, *um Luís da Silva qualquer.*” (RAMOS, 2014, p. 25-26, itálicos nossos), “Considerava-me um valor, valor *miúdo*, uma espécie de *níquel social*, mas enfim valor.” (RAMOS, 2014, p. 46, itálicos nossos).

O fato de dar valor de tipo social a si, e a direção para o *outro*, demonstram que o narrador atribui o seu desespero (destino, sina) a não só *um* Luís da Silva, mas aos “vários” que há na sociedade⁴⁸. Não se deve esquecer, neste ponto, por outro lado, e é importante lembrar, que esse desespero é um desespero projetado, ou seja, Luís da Silva projeta no outro e no seu passado o seu próprio desespero que ele diz caracterizar a sua vida. Aqui, como já vimos a partir da figura parafuso, que também aparece no trecho na forma verbal “parafusou”, é importante lembrar que o desespero consiste na ideia de que, tendo esses sujeitos um destino de parafuso, eles não têm mais o que “esperar” da vida. São eles, portanto, “miudezas sociais”, “parafusos sociais”, e nisso se assemelham a Luís da Silva.

Este ponto relativo ao lexema “miúdo” é interessante porque, se compararmos os elementos figurativos presentes no capítulo 29 e no decorrer do romance, veremos que uma oposição se reitera por vezes na obra, demarcada muitas vezes por escolhas lexicais como a deste lexema já mencionado e um seu oposto: o lexema “enorme”. Se pensarmos que Zilberberg e a doxa do “senso comum” cifrariam a oposição “pequeno” e “grande” como opostos *átonos*, podemos ver aqui que a constante escolha lexical de “miúdo” e “enorme” revelam um *quantum* de tonicidade e excesso que não é negligenciável. O “miúdo” é o “mais menor” que o pequeno, e o enorme é o “mais maior” que o grande, sendo o miúdo Luís da Silva e seus pares, e enormes as formas do mundo (não-eu) e Julião Tavares. A oposição cifra, portanto, o caráter excessivo do sentimento interiorizado de inferioridade de Luís da Silva ante ao “mundo”, e, obviamente, do ponto de vista social, à sociedade.

É o sentimento de inferioridade, pois, que se coloca como “estado de alma” do sujeito e que se opõe às constantes menções, na obra, às formas aumentadas de Julião Tavares e de determinados elementos que entram no campo de presença do sujeito (tanto da narração quanto do narrado): “tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito *aumentada*.” (RAMOS, 2014, p. 9-10, *italico nosso*), “sobre o encosto do banco apoiava-se um rifle imaginário dirigido às costas de Julião Tavares. Tudo nele me aparecia *aumentado* e

⁴⁸ O ato de fazer menção ao nome completo de seu pai e de seu avô todas as vezes em que os menciona refere-se justamente ao fato de o narrador mostrar certo teor de importância da reputação de sua família àquela época. Neste ponto, há uma contraposição entre o nome de peso de sua família e o nome sem peso nenhum do próprio Luís da Silva, que se vê como uma miudeza social, um tipo social somente. Este procedimento, complementando, é similar ao que faz João Cabral de Melo Neto com o nome “Severino” no livro “Morte e vida severina”, que serve justamente para mostrar que a sina presente no livro não caracteriza a morte de um “Severino”, mas dos vários que há no ambiente em que se situa o narrado do poema do poeta pernambucano.

deformado.” (RAMOS, 2014, p. 224, itálicos nossos), “Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto *enorme.*” (RAMOS, 2014, p. 21, itálico nosso)

Por sinal, será a partir dessas considerações sobre o lexema “miúdo”, que recobre, como dissemos, percursos semânticos mais abstratos⁴⁹, que partiremos para outros componentes relacionados ao desespero de Luís da Silva neste estágio da análise. Para tanto, fazemos referência a um trecho que está presente no início do livro, mas que se relaciona intimamente com este momento do percurso do desespero na obra: “Que iria fazer por aí à toa, *miúdo*, tão *miúdo* que ninguém me via?” (RAMOS, 2014, p. 22, itálicos nossos). Este trecho remonta a uma memória de infância do sujeito, relativa à sensação de abandono após a morte do pai, e está situado nos setes primeiros capítulos da obra, nos quais a instância de narração ainda não havia estabelecido ainda a debreagem temporal necessária para começar a narração da história.

Trazer essa passagem é remeter ao componente relativo à memória que expressa ser a fase adulta do sujeito intimamente relacionada com o seu percurso quando criança, daí que o componente memorial ganhe ainda mais espaço nesse momento da obra, justamente porque as lembranças irrompem abruptamente no narrado e na narração, trazendo figuras e atores do tempo da infância do sujeito. Nessas memórias que se referem a seu passado remoto, Luís da Silva faz constantemente menção à decadência de seu avô, que era um senhor de engenho. Isso fica bem claro no capítulo 31 do romance, onde, após ser afirmada a resignação de Marina e a sanção de Luís da Silva a esta (“Marina tinha sido julgada e absolvida.”, RAMOS, 2014, p. 173), o narrador relata a irrupção de lembranças e fala da relação de seu avô com uma escrava, chamada Quitéria, que gerava filhos para ele, assim como sinha Germana, sua esposa legítima.

No mesmo capítulo, é mencionado claramente o fato de a Abolição ter sido já consumada na época narrada por Luís da Silva, e que seu avô ainda conservava atitudes patriarcais. Todas essas rememorações expressam também um processo de ancoragem espaço-temporal, que fica bem claro quando essas lembranças são marcadas pela utilização de um “depois de 88”. No mesmo capítulo, Luís da Silva menciona o respeito que os cangaceiros

⁴⁹ O lexema *miúdo*, na obra de Graciliano Ramos, muitas vezes sincretiza percursos isotópicos relacionados à sociedade, à infância e a dimensão “grande” do mundo. Isto pode ser encontrado, com abundância, no romance *Infância*.

tinham por seu avô, mesmo estando este último em processo de decadência financeira, ao mesmo tempo em que ele, Luís da Silva, se compara com os cangaceiros de sua infância e fala de sua inferioridade em relação a eles, ou melhor, da inferioridade de seus músculos.

Ainda nesse capítulo, o tema da escrita também toma proeminência, uma vez que Luís da Silva fala do caráter inútil da sua “verbiagem” (RAMOS, 2014, p. 176), já que eram os músculos dos cangaceiros que *podiam fazer* algo. Durante o romance, a reiteração do percurso temático da escrita, ou da literatura, será algo também muito comum, o que acaba por mostrá-lo como um dentre outros pensamentos obsessivos de Luís da Silva e como um possível instrumento de insurgência do qual Luís da Silva não conseguiu (no tempo enuncivo) e nem consegue (no tempo enunciativo) usufruir, posto que ele, como já foi posto nesta dissertação, afirma constantemente que escreve o que a repartição mandava e manda escrever. Esse viés da escrita abre espaço também para outro papel temático de Luís da Silva: o do *intelectual* (Luís da Silva é leitor de romances e constantemente emite opiniões sobre eles na narrativa), ou seja, para uma isotopia do intelectual coagido, que *sabe* de sua condição e que vê seu pensamento tolhido por uma espécie de instância social:

Lembrava-me disso e apalpava com desgosto os meus muques reduzidos. Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbiagem? – ‘Escreva assim, seu Luís.’ Seu Luís obedecia. – ‘Escreva assado, seu Luís.’ Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros. Que miséria! (RAMOS, 2014, p. 176)

Desse modo, o que vemos nesse prosseguimento do livro é que o acontecimento-traição Marina estabeleceu uma “releitura” por parte de Luís da Silva (actante do narrado), ou seja, esse momento do romance é marcado por ser também uma trajetória de “tomada de consciência” e de um vir à tona das memórias da vida inteira do sujeito. Essas memórias confirmam, por sua vez, que Luís da Silva já vinha em um momento de desilusão anterior à traição de Marina, o que configurou o acontecimento como uma espécie de “explosão”, de “efeito dominó” de um processo já em andamento, mas que estava momentaneamente “esquecido”, *potencializado*, como temos dito no decorrer da análise.

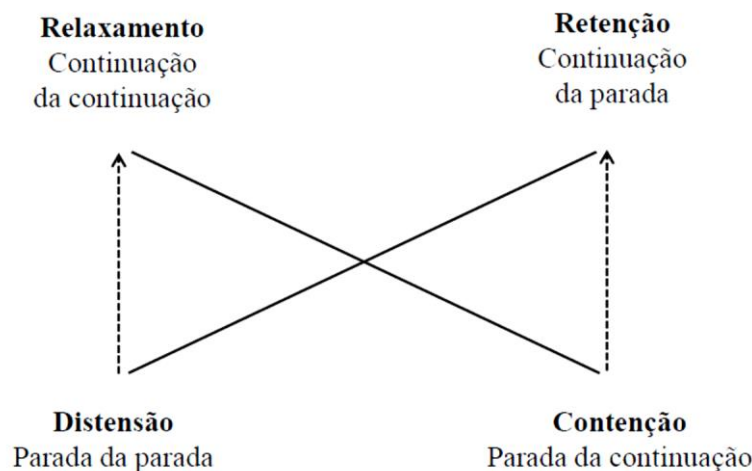
Nessa configuração (em um sentido comum deste termo e não no sentido da metalinguagem semiótica), a memória faz com que a fase inicial da macrossequência representada pela *espera* e a traição seja englobada pela “macrossequência da vida inteira” do

sujeito, o que faz, por sua vez, a memória remontar à sensação do abandono vivido na infância, ancorada em outra época histórica, calcada em valores e costumes diferentes. A sensação de abandono, que já é presente devido à traição, *presentifica* a memória do “abandono” na infância e mostra que, mais uma vez, o sujeito se vê “miúdo” ante ao mundo.⁵⁰

Sendo assim, o desespero consiste no fato de o sujeito ter consciência novamente, após perder Marina — ou da confiança no sujeito do fazer encarregado de colocá-lo em conjunção —, de deparar-se com um /dever-não-ser/ de um objeto do qual *há muito* ele estava disjunto. O que era para ser uma *parada da parada*, ou seja, o programa do casamento, a busca por adequação social, todos em vista do “relaxamento” (continuação da continuação), se revela, portanto, como o prosseguimento de uma parada anterior (erradicada na infância), ou seja, uma *continuação da parada*, em que o sujeito se vê num estado de *retenção* que faz com que permaneça “parado”, justamente porque os conteúdos memoriais, potencializados, bem como a própria força da remissividade, voltam à tona (se reatualizam) no presente de Luís da Silva. Na imagem a seguir podemos ver esses pontos organizados em um quadrado semiótico:

⁵⁰ Na análise de Biglari (2014, p. 32), o autor comenta que o desespero pode ser suscitado por um passado eufórico do qual o sujeito ficou disjunto e que isso, presente na memória do sujeito, suscita o desespero e um “sentimento de vida”. Vejamos a passagem: “Ce qui nous incite à faire l’hypothèse que le désespoir est aussi le résultat d’un passé heureux qui n’a pas continué comme prévu. En effet, le désespoir provient d’un événement tragique, certes, mais aussi d’une admiration qui ne s’arrête pas, d’un passé admiré qui pèse sur le présent : il s’agit du sentiment nostalgique du désir de la persistance et de la stabilité d’une conjonction révolue, définitivement virtualisée, qui produit un “sentiment de vide” chez le locuteur il s’agit du sentiment.” Tal afirmação se coaduna perfeitamente com o que estamos afirmando sobre o sujeito Luís da Silva, tanto neste momento da história narrada, quanto nas considerações que fizemos sobre o desespero na sequência I da análise, onde nos dedicamos a tratar da relação entre desespero e obsessão na instância de narração.

Figura 9: Retenção e memória reatualizada



Fonte: elaborado a partir de Zilberberg (2006)

O sujeito, que acreditava estar na “distensão” (contraditório, “parada da parada”, *parecer*), dá-se conta de que continuava na “retenção” (“continuação da parada”, *ser*) parada esta que remete à infância e é relembrada, memorada e “revivida” pelo sujeito. É essa junção entre a traição e a “avalanche” de elementos memoriais, que faz o sujeito entrar em um estado de desespero que coabita com paixões que alteram sua “tranquilidade” e com paixões malevolentes, estas que já acometiam ao sujeito, ainda que apresentando uma tonicidade “abrandada”.

É a retenção, portanto, que nos faz entender o porquê de o sujeito Luís da Silva-do-narrado ser também, assim como o Luís-da-Silva da narração, um sujeito marcado por estados ciclóticos (obsessão) e, por isso, um angustiado, inquieto, um ressentido, um “encolerizável” e um sujeito potencial do desespero. Antes mesmo de ser traído, como dissemos na sequência II desta análise, já aparece a figura “rato” e as irrupções excessivas de desejo sexual e de morte. É assim que podemos entender porque o actante do narrado e o próprio actante-narrador não resolvem seu sofrimento, mantendo-se em um estado passional constante, oscilando somente entre altos e baixos de intensidade que não se minimizam totalmente, justamente porque a memória tem um papel tenso proeminente no romance.

Dentro dessa configuração relativa ao passado na obra, podemos entender também porque o narrador afirma que Marina e Julião Tavares são “instrumentos” e porque o desespero

assume uma dimensão não só social, mas também histórica na obra. Sendo a memória de Luís da Silva ancorada na República Velha, podemos dizer que o texto de Graciliano, além de poder ser lido sob o viés isotópico do choque entre classes sociais, pode ser lido também como choque entre duas épocas históricas, devido ao fato de que a memória ancorada no mundo da República Velha foi suplantada por um outro mundo, com outro universo de valores, representado pelo advento de uma modernização⁵¹. Por isso, assassinar Julião Tavares representará, também, uma tentativa “desesperada” de “assassinar” os valores de uma sociedade “modernizada”, “citadina”, ou seja, terá uma dimensão de *vingança* de Luís da Silva sobre Julião Tavares, ao mesmo que uma dimensão de *revolta e justiça*, já que o protagonista “carregava” em si todo um grupo social e uma época histórica. Vejamos o que a crítica literária tem a afirmar sobre essa dimensão do romance *Angústia*:

Eis a transição entre aquelas duas ordens a que Luís se ligava. Em nome de uma ordem que, a bem da verdade, morrera com o avô, o pai o impede de integrar-se na outra ordem. Havia um lugar de destaque para ele na ordem antiga – se fosse possível que ela continuasse vigorando. Não há lugar para ele na nova ordem, já que os valores com que se havia criado o impediam de identificá-la como sua. Quando o pai morre e tudo que se ligava à velha ordem é varrido do mapa, a solidão é terrível: ‘Que ia ser de mim, solto no mundo?’ (p.21). E por que solto? Porque fora de qualquer ordem possível para um menino de quatorze anos. Sua sensação é de que diminuía de tamanho e não podia ser visto: ‘Voltei à sala, na ponta dos pés. Ninguém me viu’ (p.21). E o desespero vem: ‘Que iria fazer por aí à toa, miúdo, tão miúdo que ninguém me via’ (p.22)” (BUENO, 2015, p. 628)

A afirmação de Bueno (2015) e os elementos que temos apontado nos remetem ao início do romance, quando o sujeito-narrador, ainda se “aprumando” para narrar, se lamenta por ter ido morar em um ambiente citadino. Essa dimensão estabelece que a memória reativa, em verdade, um *simulacro existencial* do sujeito (actante do narrado), que, ainda que tenha implicações no estado de coisas da narrativa, é sobretudo um *simulacro imaginário* de um sujeito passional em busca de traçar sua própria existência modal. Desse modo, à memória da virtualização do modo de viver de sua infância, ou seja, um modo de viver ancorado nos valores da “sociedade sertaneja”, “escravagista”, “patriarcal”, se liga a própria virtualização do sujeito,

⁵¹ Neste ponto, se torna interessante o fato de que isso se manifesta no próprio plano da expressão da obra, já que, como afirmamos e como afirma Rosenfeld (1996), o romance *Angústia* apresenta características formais de um romance realista, mas também de um romance vanguardista. A razão da “fratura” na expressão encontra-se motivada pelo conteúdo da obra, já que Luís da Silva encena a figura de um sujeito cindindo entre dois tempos históricos, e isso, obviamente, também está relacionado com o seu desespero.

já que disjunto do objeto-Marina e *ciente* da revelação de que o destinatador “sociedade cidadina” é uma espécie de anti-destinador.

Desse modo, Luís da Silva é um sujeito que elege o destinatador social como um anti-destinador metonimizado no antissujeito Julião Tavares, posto que eles representam toda uma axiologia coletiva responsável pelo malogro dos muitos “Luís da Silva’s” que há na sociedade. É a partir desse ponto também que ficará claro no decorrer de nossa análise o porquê de o protagonista do romance buscar, para assassinar Julião Tavares, o papel temático do sertanejo. O assassino sertanejo, segundo o modo como a axiologia da República Velha é pinçada no romance, é uma espécie de herói, justamente porque vence com a força dos “músculos”. É nessa instância de valores, *reatualizada*, portanto, que Luís da Silva vai buscar as “motivações” de sua ação, realmente porque é inserido nesse universo de valores que ele *crê poder-fazer*, já que era nesta sociedade onde residiam os valores em que ele era “grande”, ou seja, os valores em que seus ancestrais eram seres abastados e tinham prestígio social.

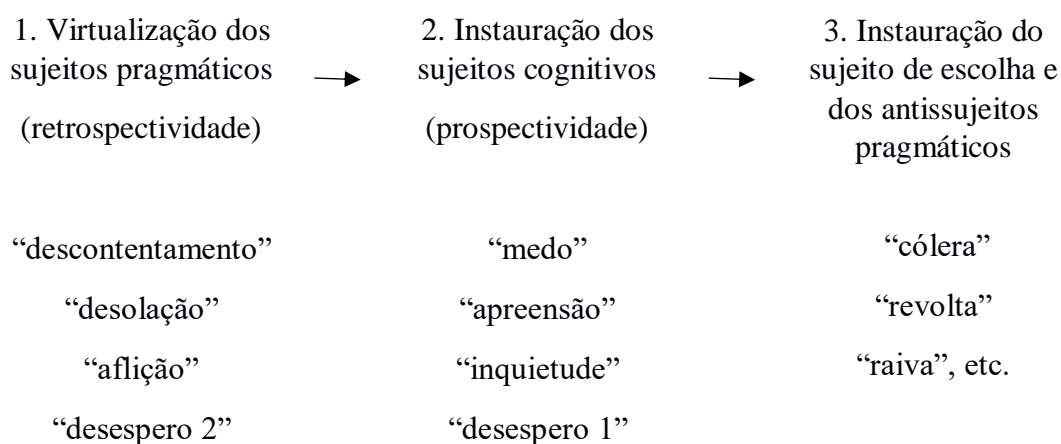
No texto de Fontanille (1980), onde são analisados trechos do romance “A semana santa”, do escritor francês Louis Aragon, soldados, apesar de serem abandonados pelo rei — que se caracteriza como o destinatador monarca —, não deixam de se assentar nos mesmos valores, ou seja, apesar de ter a figura do monarca traído sua confiança, os soldados ainda assim afirmam, no momento de desespero, os valores da monarquia, justamente porque são os valores nos quais eles se assentam. No caso de Luís da Silva o que acontece é que o sujeito (neste momento da narrativa, o actante-do-narrado, mas isso se estende também para a figura do actante da narração) busca na memória remota o representante dos verdadeiros valores em que se fundamenta, justamente porque no presente ele se vê, se julga, totalmente abandonado, excluído por uma instância de ordem social que também é colocada como responsável por sua sensação de abandono na infância, já que foi essa mesma instância de ordem histórica que desencadeou a decadência de seus familiares.

Por isso, ainda que os valores da República Velha não representem mais os valores de um destinatador “possível”, o sujeito se fundamenta neles: “Essa dupla posição de crença está na origem do 'desespero', que é ao mesmo tempo uma perda de confiança em si mesmo e nos outros, e uma profunda confiança em algo que é transcendente e negado”. (FONTANILLE,

1980, p. 23).⁵² Isso se conforma ainda ao que também coloca Fontanille (1980, p. 8): “O 'sentimento' negativo, uma reação à virtualização do sujeito, parece também induzir a virtualização do destinador: a parte essencial da história do 'desespero' está nessa dialética entre duas virtualizações.”⁵³.

É por haver essa relação entre sujeito, memória e (anti-) destinador social, bem como a trajetória em vista da liquidação da falta, que haverá de modo ainda mais intenso no prosseguimento da obra a interação entre desespero e paixões ofensivas, tais como cólera, raiva, ódio. O desespero aqui se apresenta, pois, como um complexo de retrospectividade, representado pelos logros em série do sujeito, e prospectividade, que estabelece tanto a própria sensação de que não há saída da situação e a face em vista da liquidação da falta. Resumamos isto em um esquema presente em Fontanille (1980, p. 30)⁵⁴, a bem de traçarmos as características sintáticas do romance neste momento da análise:

Figura 10: Virtualização e reatualização do sujeito do desespero



Fonte: Fontanille (1980)

⁵² Tradução nossa do trecho: “Cette double position du croire est à l’origine du ‘desespoir’, qui est à la fois perte de confiance en soi et en l’autre, et confiance profonde en quelque chose de transcendent e de refusé” (FONTANILLE, 1980, p. 23).

⁵³ Tradução nossa do trecho: “Le ‘sentiment’ négatif, réaction a la virtualisation du sujet, semble induire aussi la virtualisation du destinateur: l’essentiel de l’histoire du ‘desespoir’ tient dans cette dialectique entre deux virtualisations” (FONTANILLE, 1980, p. 8)

⁵⁴ Tradução nossas dos termos que compõem o esquema.

Importante especificar que a trajetória, após a reativação da memória, se dará em vista da liquidação da falta, ou seja, desembocará no desejo de matar (outra obsessão do sujeito) Julião Tavares, o que deixa implícita uma “escolha sintática” (sintagmática) do enunciador da obra, já que outros caminhos poderiam ser escolhidos para Luís da Silva, como, por exemplo, a resignação ou mesmo o suicídio. Não são estes os escolhidos e é por isso que desespero, obsessão e paixões malevolentes interagirão a partir da ideia de assassinato que está ligada não só ao “temperamento obsessivo” que se delineia em toda a sua trajetória de Luís da Silva, mas também como a busca do sujeito de “destruir” a figura que, ao seu ver, metonimiza a instância social que é responsável por seu logro e pelo logro de seus “iguais”. Além disso, no caminho para a consumação do assassinato, a ideia de morte “toma conta” do sujeito, o que passará a caracterizar essa parte da trama como predominantemente de caráter prospectivo.

Obviamente, pelas especificidades do romance de Graciliano Ramos em análise, Fontanille não faz considerações sobre a obsessão em seu esquema. O semioticista francês está partindo de um sujeito da espera “tranquilo”, “crédulo” (romance de Aragon) e não de um sujeito da retenção (“neurótico”), já marcado por estados “ciclotímicos”, obsessões que tomam conta de sua vida de modo constante, intermitente (frequentativo). O desespero, aproximando-se de uma exasperação ou de uma profunda inquietude ou angústia, já interagia com o sujeito como demarcador da dimensão excessiva das obsessões (desejos sexuais). Agora, ele passará a interagir com a tonificação do desejo de matar, que se desdobra da “releitura” causada pela irrupção do acontecimento-traição.

Esse ponto se indicia nas próprias visões que Luís da Silva tem do assassinato, como acontece no capítulo 32 — paradigmático quanto a essa questão —, em que seu Ivo dá uma corda de presente a Luís da Silva, o que afeta extremamente este último, “inquietando-o”, “exasperando-o”, “desesperando-o”. Ora, é a corda que, como veremos, servirá de instrumento para enforcar Julião Tavares e consumir o assassinato. É a corda que também faz lembrar a própria figura “cobra”, e por extensão, das cobras e de um assassino chamado Chico Cobra, elementos estes que remontam a uma série de memórias relativas a assassinos e costumes do passado remoto do sujeito-Luís da Silva.

O narrador chega mesmo a discorrer sobre a punição dada aos criminosos à época de sua infância, havendo distinção em relação aos criminosos de delitos miúdos e os criminosos de morte: “Mas isto era com os ladrões, os vagabundos, os autores de delitos miúdos. Um criminoso de morte era diferente, merecia consideração. Quando ele chegava à calçada, toda a gente se espremia (...)” (RAMOS, 2014, p. 183). Interessante é que o narrador passa a se

recordar, ao mesmo tempo, de momentos de morte e desespero na infância, como no trecho que segue, justamente porque todos os elementos estão relacionados, ou seja, a memória, a infância, o desejo de matar e a intensidade desse desejo:

E a corda de couro girava. Na extremidade o laço ia acima e vinha abaixo. Na escola de seu Antônio Justino, decorando a geografia, eu comparava Amaro vaqueiro ao sol. Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a terra. De repente essa terra esquisita caía sobre a novilha careta e prendia-lhe os chifres. Quando havia poucas reses, o exercício era brincadeira. Mas em tempo de pega o curral se enchia, os cornos se chocavam, e mal se distinguia a cabeça do animal visado. O laço rodava no ar uma eternidade, descia, passava perto do alvo, tornava a subir. Amaro aboiava, e os animais agitavam-se, batendo as pontas. Sentado no último pau da porteira, eu tinha o coração aos baques e torcia desesperadamente. As minhas mãos umedeciam de suor. Por que era que Amaro não acabava logo aquilo? Subitamente o aboiio estacava, o laço caía, o zunido da corda continuava um instante no ouvido da gente. O animal estava preso. (RAMOS, 2014, p. 184-185)

Na passagem, o componente figurativo das mãos se conjuga com as batidas rápidas do coração e com o regime acelerado do nervosismo. A expressão somática da mão suada (expressão de mania e obsessão) aparecerá por alguns momentos mais “tensos” do romance, quando são narrados os instantes antes e após o assassinato de Julião Tavares. Neste ponto, é interessante ver que o termo “desesperadamente” serve mais como um advérbio de modo, ou seja, equivalente a “de modo desesperado”, e de intensidade, uma vez que demarca uma alta aceleração das batidas. Vemos isso aparecer ainda depois dessa série de lembranças quando Luís da Silva relata que, no episódio, ao ter voltado a si, voltara também a ideia da corda que seu Ivo lhe dera, o que o põe novamente em estado de agitação: “Agarrei a corda, fiz dela um bolo, meti-a no bolso. O coração batia desesperadamente.” (RAMOS, 2014, p. 188)

Em todo o percurso em direção ao assassinato, o que veremos é que a tonicidade e aceleração caracterizarão os fazeres do sujeito como “atos desesperados”, interagindo com as obsessões e com as paixões malevolentes que elencamos no esquema presente em Fontanille (1980, p. 30) e mencionados por nós nas páginas anteriores desta dissertação. Essa intensidade imbrincada em um fazer poderemos continuar a ver na continuação da análise do romance, que se caracteriza por apresentar essa espécie de panóplia de paixões que acometem o sujeito. Ela nos permitirá ver também ainda outro ponto: após esse *fazer* (assassinato), o desespero aparecerá em forma de uma sanção “projetada” pelo sujeito, compondo, portanto, toda uma espécie de esquema narrativo canônico em que paixões servem como “destinadores” e como

competência para a consecução do assassinato, como objeto da performance, e como desdobramento em forma de uma sanção prospectiva que “desespera” o sujeito.

Antes disso, porém, sem ainda passarmos para a próxima sequência, queremos fazer uma última análise nesta sequência IV, mais especificamente, do capítulo 35, a bem de encerrar as considerações sobre esta parte do texto. Elas servirão para mencionarmos mais uma vez a dimensão social e narcisista da trajetória de desespero de Luís da Silva e mais uma vez a interação entre obsessão, desespero, compaixão e piedade. Esse capítulo 35 é longo, marcado por repetições, principalmente pelas menções à figura de d. Albertina, a “parteira diplomada” para a qual se dirige Marina na hora da realização do aborto. É, pois, mais um capítulo todo marcado pela perturbação do sujeito-do-narrado, que observa (espectador) o bairro para o qual Marina se dirige, inscrições subversivas em muros, tipos que aparecem (crianças, os vagabundos), bem como sua conversa com um homem de uma venda, onde Luís-da-Silva conta que parara no intuito de beber um pouco de aguardente.

Interessante é que Luís da Silva narra que começara a tresvariar e perguntar se seu Ivo andava pela bodega do homem que o atendia, o que é um contrassenso, posto que o homem não conhecia seu Ivo, uma vez que não fazia parte do ciclo de convívio de Luís da Silva. O que é estranho neste capítulo é que o sujeito descreve com plenos detalhes Marina sendo apalpada por Albertina, cometendo o aborto. É estranho porque, sendo o local de feição clandestina, como o sujeito chegou a ver a ação de d. Albertina, esta que, pelo ofício de realizar abortos, deveria tomar as precauções devidas para que ninguém visse?

Não obstante, o sujeito narra constantemente sua fixação, naquela ocasião, em inscrições em muros, bem como a menção, por um instante, a personagens de romances que fixaram-se em sua cabeça. Em um outro momento, o narrador diz: “Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, o amante de d. Mercedes, outros desta marca, era chinfrim” (RAMOS, 2014, p. 208). O que vemos aqui é um sujeito do narrado ofensivo e subversivo, querendo se impor a figuras dominantes. No prosseguimento, assim é dito: “o filho de Julião Tavares era necessário ao patriotismo” (RAMOS, 2014, p. 209), momento em que começam as considerações sobre o filho que Marina estava prestes a abortar.

No prosseguimento do capítulo, o narrador já menciona que as características físicas elencadas sobre d. Albertina podiam ser outras, o que colabora ainda mais para gerar a atmosfera de que tudo podia ser somente sua alucinação. A oscilação entre a menção ao ambiente em que estava sendo realizado o aborto e a interpelação do sujeito ao homem da

bodega mistura as duas linhas narrativas, mostra a perturbação do sujeito e põe o leitor “na berlinda” (o que se dá pela manipulação do *observador*), pois fica a ambiguidade de se saber se tudo está acontecendo ou se tudo é alucinação. Quando o sujeito diz “a segunda d. Albertina” (RAMOS, 2014, p. 212), fica claro que o sujeito está a tresvariar, a ver “duas” Albertinas.

O narrador também passa a mencionar o sentimento que o acometia, nessa trajetória (como actante do narrado), de que a justiça e a religião não tomariam conhecimento do caso e tudo continuaria normal. O ato de fazer menção a esses destinadores revela justamente que, sendo potenciais sancionadores, e sancionadores por excelência, eles não estarão ali para punir, porque o aborto de Marina era insignificante para a sociedade, aborto que é, em suma, a morte de um semelhante, um igual a Luís da Silva, já que provavelmente não seria assumido por Julião Tavares: “Inutilizara nas entranhas uma coisa ruim que se atormentaria se vivesse, aguentaria coices por onde andasse: em casa, no quarto de pensão, na rua, no jornal, no quartel, na repartição. Tudo continuaria como anteriormente.” (RAMOS, 2014, p. 214)

O componente obsessivo (ideia fixa) e de sina de outros sujeitos (desespero social) se reitera quando o narrador menciona que àquele momento lembrava de que Dagoberto, um estudante de medicina com quem ele convivera e que é mencionado em algumas passagens do romance, estaria a examinar uma “Marina” por onde ele morava, no Pará: “Gritos, indignação. E a Marina do Pará, compreendendo que havia feito doidice, temeria as doenças de nomes complicados.” (RAMOS, 2014, p. 215) No trecho, Dagoberto é colocado como aquele a ter um destino positivo, posto que deveria estar “rico”, “gordo”, “encanecido”, “cheio de filhos”, justamente o contrário de Luís da Silva, que tem destino de “parafuso” e é por isso que a figura do jovem estudante de medicina irrompe na memória.

Após isso e de se despedir do bodegueiro, Luís da Silva narra que Marina saíra da sala de aborto. Nesse momento, e reiteramos que tudo parece ser somente uma narração (efeito gerado pela alternância do observador, ora ator-participante, ora espectador) da alucinação do actante do narrado àquele momento, vemos ele seguir Marina e despejar insultos a ela. O narrador comenta a passagem dizendo: “Dizia-lhe o insulto, mas estava cheio de piedade. Não sentia cólera, o que sentia era desgosto.” (RAMOS, 2014, p. 217). No trecho abaixo também podemos ver mais uma vez a aparição da figura rato, que temos trazido como elemento figurativo, junto com outros traços de animalidade, relacionado com as obsessões do sujeito e também com o desespero:

O homem cabeludo só cuidava da sua vida; a datilógrafa dos olhos de gato copiava um boletim na máquina estragada; d. Albertina guardava os cem mil-réis na gaveta; as crianças que voltavam do grupo escolar soletravam as legendas estiradas nas paredes. O filho de Marina morria, talvez já tivesse morrido. Pensei nos ratos, em d. Mercedes, no quintal cheio de lixo, na mulher que lava garrafas e no homem que enche dornas. Estas lembranças me produziram um aperto no coração. Quase todas me pareceram regulares, mas a ideia dos ratos era extravagante, e isto me enfureceu. Que vinham fazer os ratos ali, àquela hora?

- Puta! Exclamei metendo com raiva os pés na areia.

Talvez não me referisse a Marina: referia-me aos ratos, a coisas vagas. A palavra infamante tinha extensão enorme. Nada se fixava no meu espírito. Aberrações, monstruosidades, os uivos compridos de d. Rosália, Antônia, Berta, a mulher da rua da Lama, a neta de d. Aurora, a banca da redação, o cinema, o teatro. E aparecia-me na rua uma criatura pálida, silenciosa. Mais forte que aquelas ideias indecisas e misturadas, a lembrança dos ratos continuava a atormentar-me. (RAMOS, 2014, p. 217-218)

O sujeito continua narrando esse episódio, começa a ver repetir em sua consciência uma frase bíblica (“Bem-aventurados os que têm sede de justiça”) enquanto menciona que sentia uma mistura de cólera e compaixão por ela. Em um momento, o narrador menciona o desespero de Marina, não obstante narra que, alucinadamente, via (observador espectador) uma série de jurados, com as feições de dr. Gouveia, apelarem para os sentimentos religiosos dos que julgariam o ato de Marina, numa tentativa de manipulação que evitasse a sanção relativa ao aborto. Marina é colocada como a ré, portanto, e a ideia de justiça se apresenta aqui como visão e alucinação do sujeito, que se volta até mesmo para uma isotopia de teor religioso, cifrada pela alusão às “bem-aventuranças”, presentes no Evangelho de Mateus, como se estivesse Luís da Silva apelando, num gesto de desespero, para uma espécie de justiça divina, o que se indicia também pelo fato de ele próprio apresentar sentimentos “pios” em relação a Marina.

O capítulo tem seu fim com o narrador afirmando que, àquele momento como actante do narrado, tudo o que ele imaginara não aconteceria e que os dois se apartariam: “Marina dormiria tranquila, os armadores guardariam silêncio.” (RAMOS, 2014, p. 221) Interessante essa menção à tranquilidade e aos armadores que não rangem, porque eles se colocam justamente como contrários aos tormentos. O narrador acaba afirmando, portanto, que tudo fora “criação” dele e que nem mesmo Marina viveria sob o signo da culpa de cometer um aborto, o que se coloca como uma evidência de que a ideia de justiça se apresentava como irrelevante para ela, bem como de que o próprio menino abortado lhe era insignificante. Nessa configuração, Marina representa a imagem de um sujeito resignado, como já apontamos, e Luís da Silva não. É esta diferença (fora a identidade que os une como logrados) que impelirá este último a ir em busca de liquidar a falta, o que veremos na próxima sequência, a última do romance, referente aos capítulos finais da obra.

4.6 Sanção pragmática/performance e sanção projetada

O capítulo 38 traz a performance central do livro, que pode ser lida também como uma sanção pragmática, e é todo marcado por uma perseguição e pela tonicidade e aceleração em direção a um fazer: Luís da Silva narra o momento em que estava indo assassinar Julião Tavares. Além disso, a alta tonicidade faz com que até à consumação do ato, estabeleça-se uma interação ainda maior das várias paixões que viemos elencando até aqui (obsessão, desespero, ódio, piedade, compaixão, cólera, raiva, ansiedade, medo, angústia) que se sucedem na duração, mas que, devido à alta tonicidade, por alguns momentos, apresentam um certo grau de simultaneidade, permitindo-nos conceber, como já temos dito, algo como um “desespero encolerizado” ou uma “cólera desesperada”, ou um desespero que se desdobra de um medo excessivo, dentre outras possibilidades.

No momento em que narra a perseguição, o narrador relata determinadas sensações que estava sentido, dizendo que, em seu percurso do narrado, era um “objeto” da paixão, um sujeito ao modo do sobrevir, já que uma vontade o dominava inteiramente: “Procurei um cigarro para acalmar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo me havia oferecido.” (RAMOS, 2014, p. 229). O desejo de matar se impõe como desejo obsessivo e o sujeito se encontra em plena aceleração e impaciência: “O desejo de fumar levava-me ao *desespero*.” (RAMOS, 2014, p. 234, *itálico nosso*), “Fiz um esforço *desesperado* para readquirir sentimentos humanos” (RAMOS, 2014, p. 237, *itálico nosso*). O lexema *desespero* é empregado aqui como caracterizador de um desejo de “sincopar etapas” ou como excesso de intensidade de alguma sensação, que precisa ser refreada. Vejamos o trecho a seguir, de veras longo, mas de extensão necessária, posto que servirá para melhor captar e poder analisar os elementos que compõem a perseguição em vista do assassinato:

Dizia isto, e sentia que tudo ia mal, aporrinhava-me por estar perdendo tempo a acompanhar Julião Tavares. *Afligia-me* pensar que dentro em pouco ele entraria na cidade e dormiria tranquilo. Cirilo de Engrácia, morto, em pé, amarrado a uma árvore, coberto de cartucheiras e punhais, tinha os cabelos compridos e era medonho. Eu não poderia dormir. O caminho encurtava-se. Mas então? Para que seguir o homem odioso que tinha tudo, mulheres, cigarros? Agora estávamos perto um do outro, mas a cidade se aproximava, e em breve estaríamos afastados, ele chupando um cigarro, eu aguentando os roncos do marido de d. Rosália, que tinha chegado na véspera. Pelo resto da noite ouviria os gemidos e os roncos dos vizinhos. O cansaço desaparecera. Desejaria caminhar léguas, até fatigar-me novamente e adormecer. Quantos metros faltariam para desembocarmos na Levada? Quantas horas faltariam para se abrirem os cafés e as bodegas? *A ideia de que nos íamos separar me desesperava*. Ali era

como se ele dependesse de mim. Distinguiam-se perfeitamente os passos; nas luzes que espirravam das travessas a figura surgia, escura e bojuda, com o chapéu desabado e a gola do paletó erguida. De repente senti uma piedade inexplicável, e qualquer coisa me esfriou mais as mãos. Julião Tavares era fraco e andava desprevenido, como uma criança, naquele ermo, sob ramos de árvores dos quintais mudos. 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. Contraí as mãos frias e molhadas de suor, meti-as nos bolsos para aquecê-las. Para aquecê-las ou levado pelo hábito. A aspereza da corda aumentou-me a frieza das mãos e fez-me parar na estrada, mas a necessidade de fumar deu-me *raiva* e atirou-me para a frente. Entrei a caminhar depressa, receando que Julião Tavares escapasse. Novamente os passos leves no chão coberto de folhas secas. Distinguia-se agora muito bem a sombra escura na garoa peganhenta. A garoa me entrava no bolso e gelava os dedos, que esfregavam a corda. Por que andava com segurança o homem gordo? Olhos atentos procuravam enxergá-lo, dedos crispados moviam-se em direção a ele. – “Matos têm olhos, paredes têm ouvidos”, dizia Quitéria sentada na prensa do quintal. Pareceu-me que as árvores em redor estavam vivas e espiavam Julião Tavares, que os galhos iam enlaçar-lhe o pescoço. E ele andava sossegado como se ali houvesse guardas-civis.

Muitos anos antes os cabras de Cabo Preto haviam-se escondido na capueira para não assustar sinhá Germana. Sinhá Germana passara escanchada na sela de campo, e os cabras se amoitavam por detrás dos mandacarus e dos alastrados que vestiam mal a campina. Os cangaceiros eram amigos de Trajano, sinhá Germana esquipava no caminho iluminado pelo sol cru. Nenhum ódio. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tinham umas reses que definhavam e entendia-se perfeitamente com os emissários de cabo Preto.

O desejo de fumar levava-me ao *desespero*. O *acesso de piedade* sumiu-se, o *ódio* voltou. Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o *ódio* não fosse tão grande. Sentir-me-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 de água. *A minha raiva crescia*, raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a *cólera* que eu experimentava?

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes. Não me ensinou as orações, para não quebrar a virtude delas, mas ofereceu-me conselhos, que esqueci. *Tão bom José Baía!* O clavinote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava cara feia. E ele ria, exibindo os dentes acavalados, e quando avistava o vigário ou outro hóspede importante, a aba do chapéu de couro varria o pátio da fazenda. Não me seria possível imaginar José Baía atacado de uma crise de *ódio* como a que me fazia pregar as unhas nas palmas. Provavelmente ele ficava sossegado na capueira, tirando um trago do cigarro de palha, que apagava logo com saliva e guardava atrás da orelha, para a fumaça não denunciar a emboscada. O ouvido atento a qualquer rumor que viesse do caminho estreito, o joelho no chão, em cima do chapéu de couro, o olho na mira, a arma escorada a uma forquilha, com certeza não pensava, não sentia. Estava ali forçado pela necessidade. No dia seguinte faria com a faca de ponta novo risco na coronha do clavinote e contaria no alpendre histórias de onças.

- Que fim levou José Baía?

- Por aí, caminhando.

Nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento. O patrão, que dera a ordem, devia ter lá as suas razões. As histórias do alpendre eram simples: as onças que armavam ciladas aos bodes não tinham ferocidade. José Baía, bom tipo. Quando passasse pela cruzinha de pau que ia apodrecer numa volta do caminho, rezaria um padre-nosso e uma ave-maria pelo defunto. A fraqueza estirou-me os dedos e retardou-me a caminhada. Tive *saudade* de José Baía e das conversas infantis do copiar.

- José Baía, meu irmão, onde estarás a esta hora? Terás morrido em tocaia ou mofarás numa cadeira nojenta de grades pretas e gordurosas? Entraste um dia na vila, amarrado de cordas, negro de suor e poeira, cercado por uma tropa de cachimbos. Os teus olhos claros se arregalavam num espanto verdadeiro. Envelheceste e és outro, uma inutilidade feita pela justiça. Os teus ouvidos e a tua vista se estragaram, as tuas mãos tremem, estás sério e esqueceste a criança a quem dizias as virtudes da oração da cabra preta.

Quanto tempo duraram as recordações e o enfraquecimento? Um minuto, ou menos. Novamente as mãos se contraíram e as pernas se estiraram no caminho extenso. Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. Se ele corresse pela estrada deserta, estaria tudo acabado. Eu tentaria alcançá-lo. Inutilmente. Pensei em gritar, avisá-lo de que havia perigo, mas o grito morreu-me na garganta. Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes. Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo *encolerizei-me* por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. (RAMOS, 2014, p. 232-236, itálicos nossos)

Uma série de paixões é mencionada: aflição (em “afligia-me”), “raiva”, “ódio”, “cólera”, “saudade”, “piedade”, “desespero”, “saudade”, o que indicia, de certo modo, que o narrador é o observador (debreado) que identifica essas paixões que o acometiam nos tempos de *então*, ou seja, do narrado. Desse modo, ele menciona o momento em que seu corpo “respondia”: é o momento em que a tonicidade e aceleração chegam a um dos mais altos graus na trama *narrada*: “De repente senti uma piedade inexplicável, e qualquer coisa me esfriou mais as mãos”, “Contraí as mãos frias e molhadas de suor, meti-as nos bolsos para aquecê-las”. Importante notar que a menção às mãos e ao suor se dá de modo constante em trechos desse tipo, a revelarem também as manias obsessivas de Luís da Silva, o que podemos ver em outros trechos, como “Um *suor frio*, as orelhas frias e insensíveis.” (RAMOS, 2014, p. 230), ou “O *suor* corria-me pela cara, ensopava a toalha, não havia jeito de estancá-lo.” (RAMOS, 2014, p. 257), presente em um longo parágrafo que encerra este capítulo e que se estende no decorrer das páginas 254 a 257.

Além das menções a paixões e a sensações de ordem proprioceptiva, o narrador, como já afirmamos nesta dissertação, hesita narrando, tem dúvidas que por vezes podem se tornar embreagens a demarcarem a sua própria dúvida à época da história narrada: “Mas então? Para que seguir o homem odioso que tinha tudo, mulheres, cigarros?”, “Quantos metros faltariam para desembocarmos na Levada? Quantas horas faltariam para se abrirem os cafés e as bodegas?”. Por alguns momentos vemos o narrador, nessas dúvidas, parecer se voltar até mesmo para o narratário, ao se perguntar: “Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava?”

A se acrescentar, vemo-lo também narrar a profusão de pensamentos que coexistia com a de memórias em geral, — ao modo da memória-acontecimento — *no narrado*, daí que entre o primeiro e o terceiro parágrafo do trecho citado, apareça um parágrafo que se inicia com um “muitos anos antes”. Em meio à narração do *então*, o narrador menciona que apareciam abruptamente em sua memória figuras e atores como José Baía, o que começa a aparecer sem transição em sua narração, a estabelecer uma espécie de irrupção não só no narrado, mas na narração. Outros atores, além de José Baía, ainda aparecem nessas lembranças, como os cangaceiros, sinha Germana, os cabras de Cabo Preto, que figuram, em pensamento, como imagens relacionadas aos assassinos, os quais, de certo modo, o Luís da Silva-do-narrado *emula* na trajetória de matar Julião Tavares.

As menções a José Baía voltam no quarto parágrafo da citação e passam a tomar bastante proeminência até o fim do trecho, já que estão relacionadas com a memória-acontecimento e se relacionam com outro ponto interessante na obra: a utilização de debreagens de segundo grau (delegação de voz) como demarcador da perturbação do sujeito. É assim que num trecho como “— José Baía, meu irmão, onde estarás a esta hora? Terás morrido em tocaia ou mofarás numa cadeira nojenta de grades pretas e gordurosas?”, vemos essas debreagens de segundo grau demarcarem que o sujeito estava a falar sozinho, a tresvariar interpelando a figura de José Baía, um “tu” presente somente na memória e na alucinação. A celeridade da memória, a rapidez do irrompimento de estados, além de expressarem o próprio estado obsessivo do sujeito, são componentes que confluem para gerar o efeito de extrema aceleração, desespero e ódio do sujeito no momento em que estava em direção ao assassinato.

Um outro dado que se coloca como interessante, e que volta a aparecer no final do trecho é que o sema /animalidade/ continua a se reiterar na obra. Já vimos isso em trechos presentes em páginas anteriores: “Se me falavam, eu respondia com uma interjeição qualquer, voz selvagem, gutural, ouvida antigamente aos almocreves e aos tangerinos e que não perdi, apesar dos anos de cidade” (RAMOS, 2014, p.189), “lembrava-me dos desenhos medonhos que os *selvagens* fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente” (RAMOS, 2014, p. 190, *itálico nosso*). No trecho em análise, vemos ainda: “a coluna vertebral se inclinaria para a frente”, “bicho inferior”, “Eu era um cachorro, um ninguém”. Tudo isso vai intensificando, como se pode ver, um processo de “animalização” do sujeito, que está ligado à inferioridade, à perda de dignidade e a sua ofensividade, bem como à cólera que interage com as outras paixões que temo mencionado.

No decorrer da perseguição e de toda a perturbação, vemos que Luís da Silva, em alguns momentos, chega até mesmo a desejar que Julião Tavares se lhe escape, tem rompantes repentinos de piedade, como se houvesse uma divisão em si, entre uma vontade e outra, contrária, que o arrebatava e tomava conta do seu ser: “estava ali forçado pela necessidade” (RAMOS, 2014, p. 235), “Nenhum remorso. Fora a necessidade”. O sujeito se põe, em verdade, em plena “oscilação fórica”, numa espécie de tensão insolúvel entre natureza e cultura em que a natureza, o instinto, vencerá — já que Luís da Silva mata Julião Tavares —, sem que se possa dizer, porém, que isso seja de todo eufórico para o sujeito, justamente porque essa relação com o objeto do desejo, ou seja, a morte de Julião Tavares, se coloca de modo meio ambíguo.

A afirmação do instinto de morte se colocará, portanto, como um imperativo, uma “vontade” que faz do sujeito uma espécie de objeto da paixão. Ao relatar que, em seu percurso em vista do assassinato, oscilava entre realizar ou não a performance (assassinato), o narrador já mostra a própria complexidade actancial que estava internalizada em si naquele momento. Podemos dizer, por sinal, que grande parte do conflito do romance *Angústia* se dá por essa oscilação fórica entre o que é instintivo e o que é reprimido ou proibido socialmente ou repudiado por ele próprio, Luís da Silva, quesito com o qual se relaciona também a temática da sexualidade, que aparece sutilmente no último trecho citado por nós: “eu aguentando os roncões do marido de d. Rosália, que tinha chegado na véspera. Pelo resto da noite ouviria os *gemidos* e os roncões dos vizinhos”.

Nesse momento do romance, as paixões do ódio, da cólera, da raiva, do desespero e a própria obsessão “subjacente” a elas, podem ser caracterizadas, desse ponto de vista, como algo similar a “destinadores” do fazer ou uma “competência” para a performance do assassinato. No ensaio sobre a cólera, Greimas (2014) — ao que parece, fazendo menção indireta ao texto de Fontanille sobre o desespero — afirma que o programa de revolta representa a rejeição do destinador e a busca por uma nova axiologia, sendo diferente, pois, do percurso da vingança. É a partir de um entendimento como esse que pode se entender que Luís da Silva se muniu de uma competência que o permitirá /poder-fazer/, ou seja, realizar o assassinato, competência esta que é marcada por ter como base a axiologia do tempo de sua infância e as paixões mencionadas. Nesse contexto, a ideia do assassinato apresenta até mesmo uma espécie de legitimidade moral, tal como um “fazer justiça com as próprias mãos” e se coloca — no universo imaginário de Luís da Silva, importante lembrar — até mesmo como um imperativo, um /dever-fazer/ legitimado. No trecho a seguir, vemos o narrador relatar a morte de Julião Tavares e a sensação gerada pelo momento:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. *Exatamente o que eu havia imaginado*. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. *A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento*. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. Aquietava-se, inclinava-se para a frente, os joelhos dobravam-se, o corpo amolecia. Eu tinha os braços doídos e as mãos cortadas. Enquanto Julião Tavares estivesse com a cabeça erguida, a minha responsabilidade não seria tão grande como depois da queda. Quando bebia demais, seu Ivo tinha aquele jeito de arriar, não havia conversa que o levantasse. A lembrança de seu Ivo enfureceu-me. (RAMOS, 2014, p. 237-238, itálicos nossos)

O narrador claramente comenta o acontecimento: “tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente”. Chama atenção a aparição de um enunciado como “Exatamente como eu havia imaginado”, porque nós vemos claramente, neste momento da trama narrada, o narrador comentar e indiciar que havia uma linha tênue entre acontecimento e imaginação. Desse modo, nesse percurso do assassinato, acrescido de outros indícios, como o próprio enunciado “A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento.”, faz-nos pensar se realmente o assassinato aconteceu ou se tudo foi fruto somente da imaginação e, portanto, dos pensamentos obsessivos de morte de Luís da Silva. O sujeito já vinha imaginando e tendo visões de cordas e cobras, figuras que tomavam conta do seu pensamento e que também aparecem nessa cena da consecução do possível ato. A corda, instrumento utilizado para matar Julião Tavares, *simbolizava* o desejo de morte do sujeito, acompanhada da semelhança com cobras, estas que apareciam principalmente nas memórias ancoradas na República Velha.

Quanto aos efeitos que o pretense momento gera em Luís da Silva, vemos que, após a consumação do assassinato, ele é acometido, a princípio, por uma alegria, já que enfim podia sentir-se “grande”: “Uma alegria enorme encheu-me”, e a sua vida inteira do sujeito passava pela consciência: “Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros.” Todavia, essa sensação é momentânea e o que

vemos se suceder no romance é o desespero gerado pela sanção cognitiva do sujeito quanto ao caráter “inútil” de sua performance e a possível sanção pragmática que a sucederia:

José Baía, velho e manso, dormia na esteira de pipiri, por baixo das cortinas de pucumã. Seu Evaristo balançava, pendurado num galho de carrapateira. Seu Evaristo era tão magro, tão cheio de fome, que um galho de carrapateira podia sustentá-lo. Cirilo de Engrácia, morto, em pé, amarrado a uma árvore, parecia vivo. Os cabelos compridos, caídos para a frente, escureciam-lhe o rosto feroz. Só os pés estavam bem mortos, suspensos, os dedos para baixo. O frio aumentava, comecei a bater os queixos como um caititu. Se alguém surgisse na estrada, eu não teria coragem de fugir. Haveria pessoas ali perto? Julguei perceber um ruído esquisito, mas provavelmente era apenas o eco das pancadas dos meus dentes, que não descansavam. Tive a impressão de que meus dentes estavam longe, fazendo um barulho que se misturava ao zumbido irritante das carapanãs. Apertei os queixos, mas as castanholas permaneceram, *e veio-me a certeza de que me havia tornado velho e impotente.*

- Inútil, tudo inútil.

Mordi a manga do paletó. Os dentes continuavam a entrechocar-se, mas produziam um som abafado. Mastiguei o pano, desejei recolher-me. Beberia um copo de cachaça, os dentes se calariam. Os relógios da vizinhança não me deixariam dormir. Certamente Julião Tavares devia ficar ali deitado. Pensei em ocultá-lo, enterrá-lo debaixo de uma camada de folhas. A ideia absurda de levá-lo comigo para a cidade tinha desaparecido. Bem. Pus-me a afastar as folhas e a cavar a terra com as unhas. A tentativa de fazer com os dedos uma cova para enterrar um homem era tão disparatada que me levantei, receoso de tornar-me idiota. Como estaria a cara de Julião Tavares? A figura que me veio ao espírito foi a de Cirilo de Engrácia, terrível, amarrado a um tronco, os cabelos compridos ensombrando o rosto, os pés suspensos, mortos. Pensei também em Evaristo, curvado sob a carrapateira, como se preparasse um salto. Recuei precipitadamente e bati com os ombros na cerca. Julião Tavares podia ficar assim, pendurado a um galho, como um suicida. Acreditariam que ele fosse um suicida? Acreditariam. Não acreditariam. Os jornais fariam escândalo, publicariam o retrato da mocinha sardenta. Um rapaz desvairado, perfeitamente, rapaz desvairado. Desembarcei a mão direita e numa das extremidades da corda fiz um laço. Vinha-me afinal uma resolução. Entrei a mexer-me, com medo de perdê-la. Se os pensamentos se sumissem? Se voltasse aquele marasmo?

- Tudo inútil.

(...)

O corpo subia. No princípio o esforço não era grande demais. A cada movimento passavam no galho algumas polegadas da corda. Mas quando a massa obesa se elevou, as dificuldades foram enormes para correrem uns centímetros.

- Mais um pouco, mais um pouco.

Estas palavras não me deixavam. O corpo devia estar todo erguido, e os meus ossos estalavam. O galho curvava-se. Ia quebrar-se, atirar-nos ao chão. Tudo perdido. A polícia, a cadeia. Denunciar-me-ia no primeiro interrogatório. Segurei-me à corda, com o intuito de amarrá-la. Desceria. Livre do meu peso, o galho se elevaria, os pés de Julião Tavares ficariam suspensos como os de Cirilo de Engrácia.

- Bem.

Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava tresvariando? Alucinação. Não queria acreditar que pessoas normais se avizinhassem de mim sossegadamente. Agarrava-me com desespero a corda.

- Trinta anos de prisão, trinta anos de prisão.

As grades que a gente não pode tocar, tão nojentas são elas, as esteiras, as cortinas de pucumã, os muros grossos, fome, sede, caldo de bacalhau, e nesta miséria José Baía fabricando piteiras, pentes de tartaruga, objetos miúdos de casa de coco.

- Vão-se embora. Vão-se embora. Não venham, que se desgraçam. Um homem perdido não respeita nada.

O homem perdido ofegava apavorado. As vozes cada vez mais distintas, grossas, finas. Machos e fêmeas. Certamente iam para a farra. Mentira, tudo mentira. Eu não

tinha trinta e cinco anos: tinha dez e estudava a lição difícil na sala de nossa casa na vila. A sala enchia-se de rumores estranhos que vinham de fora e saíam das paredes. Provavelmente eram os sapos do açude da Penha. Não eram sapos: eram homens e mulheres que se aproximavam. As palavras tornaram-se claras. Alguém dizia:

- Deixa de luxo, minha filha. Será o que Deus quiser.

Não me lembro de outra frase. Risos, falas truncadas. O grupo foi-se chegando, passou por baixo da árvore. Uma pessoa bateu em Julião Tavares e resmungou: - “Desculpe.” A corda resvalou, recuou uns dez centímetros, com certeza Julião Tavares curvou-se um pouco na escuridão. Eu repetia baixinho:

- Será o que Deus quiser.

Os meus dedos se imobilizavam, feridos, a corda molhada de suor ameaçava correr sobre o galho, emborcar no chão úmido o corpo de Julião Tavares. Não o poderia levantar outra vez, a polícia encontrá-lo-ia deitado nas folhas e iria farejar-me.

- Trinta anos de prisão. Trinta anos de prisão. (RAMOS, 2014, p. 243-244)

O trecho começa com a irrupção da memória (memória-acontecimento) relativa à figura de José Baía, irrupções que são *ainda mais* comuns nesses momentos finais da obra, o que, por sinal, revela também certa intensificação de uma condução *sensibilizada* do discurso, já que a memória “adentra” o discurso do narrador. Essas irrupções interagem com as irrupções “debreadas”, ou seja, quando o narrador, ao invés de introduzir de modo abrupto a memória em seu discurso, narra que memórias o acometiam no tempo de *então* (narrado). Outro elemento que pode caracterizar uma aproximação de uma “neutralização” entre os actantes das duas instâncias, e que já temos apontado nesta dissertação, aparece nas perguntas e questionamentos que o sujeito-narrador faz, como em “Haveria pessoas ali perto?”, sem marcação de delegação de voz (debreagem de segundo grau) e a demarcarem também uma dúvida do narrador, “sincretizando-o” com o actante do narrado, já que era no tempo de *então* que a dúvida o acometia, o que demonstra também que o próprio narrador tem dúvidas sobre o que está narrando.

Neste momento, o narrador também utiliza verbos que demarcam certa imprecisão das suas impressões naqueles momentos: “julguei”, “tive a impressão”. Essas afirmações vêm acompanhadas da narração das sensações (calafrios, zumbidos das carapanãs) que o acometiam no momento após o assassinato. Interessante a afirmação “veio-me a certeza de que havia me tornado velho e impotente”, o que implica numa certeza que se configura não ancorada no “estado de coisas” dos acontecimentos relatados, mas sim em uma espécie de pressentimento, de conclusão sobre a realidade que é mais uma convicção do sujeito. A se seguir a isso, vem uma debreagem de segundo grau, uma delegação de voz, ponto que também aparece de modo constante nesses acontecimentos finais do romance.

A marca de delegação de voz traz o seguinte enunciado: “inútil, tudo inútil”. A performance, segundo essa fala, se realizara, mas se configurara como um fracasso, como inútil, justamente porque não é o objeto “morte do antissujeito” que importava somente, mas porque o protagonista visava a uma afirmação de si. É por medo das sanções que Luís da Silva passa a tentar disfarçar o possível acontecimento pendurando o corpo de Julião Tavares em uma árvore para dar a entender que foi um suicídio. Como se pode ver, o trecho é todo marcado por um Luís da Silva nervoso (“e os meus ossos estalavam”) agora com os possíveis sancionadores do que fizera: “Tudo perdido, a polícia, a cadeia”.

Ainda quanto ao trecho, vemos Luís da Silva continuar relatando detalhes de sua tentativa de dar a entender, no momento após a consumação do ato, que o fato ocorrido teria sido um suicídio de Julião Tavares, ao mesmo tempo em que continua a tratar das sensações que sente e a hesitar, fazendo perguntas como “Acreditariam que ele fosse um suicida? Acreditariam.” Mais uma vez vemos aparecerem estas perguntas que se aproximam de uma embreagem entre as instâncias do narrado e da narração, como a indiciar que as dúvidas estão nas duas instâncias, o que se torna também um elemento a caracterizar as incertezas do narrador quanto ao narrado e um movimento de maior recorrência de embreagens conforme a história contada vai apresentando seus momentos mais “dramáticos”.

Além desses pontos, vemos que, após a consumação da performance (tudo pode ter sido somente imaginação advinda das obsessões do sujeito, importante lembrar), Luís da Silva passa a projetar uma sanção de seu ato, a ter medo das possíveis consequências, por isso começam a aparecer verbos no futuro do pretérito (“denunciar-me-ia”, “desceria”, “se elevaria”, etc.), que demarcam projeções futuras do sujeito que já estão marcadas pela sensação advinda da “certeza” (um /crer-ser/ que se configura mais como uma projeção do sujeito) de uma sanção negativa em relação ao seu fazer. É neste ponto que, o que nos faz lembrar a menção aos filósofos no capítulo anterior desta dissertação, um medo excessivo se desdobra em um desespero, tornando-se espécie de “sinônimos” os dois estados.

Outro ponto que demarca a plena agitação passional do sujeito é a repetição de sintagmas como “trinta anos de prisão”, que, em uma debreagem de segundo grau, figurativizam uma voz que “fala” na consciência de Luís da Silva, marcando a repetição acelerada de um pensamento. Fenômeno parecido já foi elencado por nós nesta dissertação quando fizemos referência ao “Vinte-mil réis”, repetição presente no capítulo 26 do romance,

bem como as repetições de “um, dois, um, dois”⁵⁵. Ainda relativo a esses pontos, o que vemos, nessa parte da obra, é um sujeito em pleno estado de alucinação, figurativizando não só vozes imaginárias (“Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava tresvariando? Alucinação”), mas atores como o “homem perdido” e, como no trecho a seguir, o riso de algumas mulheres — trecho que transpomos abaixo mais a título de ilustração deste momento do romance do que para ser analisado detalhadamente —:

O riso de uma das mulheres que tinha passado sob a árvore estalou a alguns metros de distância. Estaria mangando de mim? Mangando dos esforços que eu fazia para recuperar os dez centímetros de corda? Senti que ia fraquejar, que a corda continuaria a escorregar na madeira. Julião Tavares, inclinado para a frente, balançava. Seu Ivo andava assim, zambeta, balançando, os olhos vidrados, sem ver ninguém. Outras gargalhadas, longe. Seria a mulher que tinha rido? Ou viriam outras pessoas falar debaixo da árvore, bater no ombro de Julião Tavares, pedir-lhe desculpa? Não havia perigo, não havia perigo, entrei a repetir baixinho que não havia perigo. Estava em segurança, escondido na folhagem, enrolado no nevoeiro. Podiam passar, parar, tocar em Julião Tavares, que se afastaria duro como uma marionete pesada demais.

- Não há perigo, nenhum perigo.

Não havia outra coisa. E pareceu-me falta de senso comum alguém rir naquele lugar amaldiçoado. Por que amaldiçoado? Tanta importância! Eu e Julião Tavares éramos umas excrescências miseráveis. As risadas zombeteiras extinguíam-se, distantes.

- Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada. Sujeitos úteis morrem de morte violenta ou acabam-se nas prisões. Não faz mal que vocês desapareçam. Propriamente, vocês nunca viveram. (...)

Evidentemente era preciso descer, mas isto me apavorava. Lá embaixo numerosos inimigos iam perseguir-me. Necessário descer. Soltar-me-ia, tombaria como um macaco ferido. Os dedos inteiriçavam-se. Escancarei os olhos. O que vi foi o corpo de Julião Tavares deformado pela escuridão. Balancei a cabeça, encolhi-me com um arrepio, o receio de na queda tocar o corpo de Julião Tavares. Não caí. Escorreguei na madeira molhada, abracei-me a ela. Uma pancada no joelho, as pernas estrepando-se na cerca de pau-a-pique, um rasgão nas calças. Dei um salto para trás e caí sentado nas folhas secas. A ideia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. Tentei levantar-me, as pernas vergaram. Arrastei-me chorando, apalpando o chão, a procurar qualquer coisa. Procurava o chapéu, caído na luta, mas não sabia o que procurava. As carapanãs esvoaçavam-me em torno da cabeça e picavam-me a carne moída. Encontrei um chapéu, que não dava para mim, era pequeno demais. Atirei para longe, cheio de repugnância, o chapéu de Julião Tavares. Continuei a engatinhar, já agora sabendo perfeitamente que procurava o meu chapéu. Achei-o, mas ficou-me a dúvida de que fosse o mesmo experimentado minutos antes. Não se acomodava bem na minha cabeça. Rastejei ao longo da cerca. Alguns metros que me afastasse representavam uma conquista. Estava aborrecido com Moisés. Que me havia feito Moisés? Não me lembrava de nada, mas era certo que o judeu me pregara uma peça. Pareceu-me que ele rondava por ali, mangando de mim. Rastejando como as

⁵⁵ Interessante notar na repetição “um, dois, um, dois”, que também aparece como central no conto “Insônia”, presente no livro homônimo de Graciliano Ramos, uma dimensão rítmica a caracterizar: a submissão do sujeito, já que “um, dois, um, dois” se refere a uma ideia de marcha, de um passo obediente, regrado por uma norma; e o próprio “martelar” na consciência do sujeito das ideias fixas que aludem ao próprio fato de que ele, Luís da Silva, não “sai do canto” no romance, sempre a dar idas e voltas em torno da mesma coisa. Isso será ainda melhor apontado quando tecermos considerações sobre o modo como se organiza a narrativa e como a figura “parafuso” serve para expressar essa organização.

cobras! Nova tentativa e consegui levantar-me, lá fui caminhando lentamente, amparado à cerca. Faltou-me de repente o amparo, andei como uma criança que ensaia os primeiros passos. Se pudesse correr... Evidentemente o perigo crescia. Quantos metros teria percorrido? Estava certo de que homens e mulheres me acompanhavam. Tinham passado por baixo da árvore, visto o homem enforcado, iam encontrar-me e denunciar-me. A gargalhada e a frase da mulher atenazavam-me.

- Será o que Deus quiser, sem dúvida.

Um, dois, um, dois. Inútil. Não podia marchar. Um aleijado, um velho. Mais cem metros, e talvez fosse a salvação. Horrível atravessar os espaços iluminados. Se alguém desembocasse de uma travessa e me reconhecesse? Desejava olhar para trás. Impossível. Consegui reunir uns restos de força e correr. Uma carreira bamba e trôpega, a boca aberta, contrações na carne enregelada. Corria e chorava, certo de que o esforço era perdido, porque o meu chapéu tinha ficado à beira do caminho, sobre as moitas. No dia seguinte passaria de mão em mão e chegaria à minha cabeça.

- Trinta anos de cadeia. (RAMOS, 2014, p. 244-248)

Interagindo com as alucinações, podemos ver um desespero que se instaura a partir da ideia do perigo e se expressa também na forma do choro do sujeito: “A ideia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. Tentei levantar-me, as pernas vergaram. Arrastei-me chorando, apalpando o chão, a procurar qualquer coisa”. Desse modo, projetando a sanção que viria, o sujeito *já* a vive, uma vez que postula com certeza que ela virá. Não obstante, há a aparição mais uma vez, no final do trecho, de repetições, como a da frase “não havia perigo”: “Não havia perigo, não havia perigo, entrei a repetir baixinho que não havia perigo” ou de novamente “um, dois, um, dois”, que surge de modo repetitivo em vários trechos da obra marcados por uma grande perturbação.

O sujeito ainda vai em busca de cigarro e de bebida, bem como avista um “vagabundo”, que, devido às características alucinadas do capítulo, parece ser também uma criação imaginária, uma alucinação do sujeito. Tudo isso se dá no caminho de volta para casa. Da página 254 e 258 ainda vemos mais uma aparição de um dos longos parágrafos a que temos referido em alguns momentos desta dissertação. Neste último, o que acontece é algo de similar ao que já vem ocorrendo no capítulo inteiro: a profusão de pensamentos relativos às provas que poderiam ser geradas no crime e as menções de Luís da Silva a elementos de ordem proprioceptiva, ao corpo que sofre os impactos somáticos da paixão.

Importante notar aqui, com a aparição de paixões como “medo” (p. 248, p. 253), “ansiedade” (p. 252), que temos indícios, dentre os outros que deixam isso claro, a mostrarem o um desespero a se manifestar de modo eminentemente prospectivo, sendo causado por uma sanção projetada pelo sujeito. O capítulo 39 continua a apresentar essas mesmas características, já que Luís da Silva continua a se desfazer de algumas provas do assassinato e se encontra em um estado de grande afetação, como se pode ver em trechos como “Estava com febre e aturdido

pela cachaça” (RAMOS, 2014, p. 259), “Com certeza a febre ia crescer” (RAMOS, 2014, p. 269), passagens que demarcam que até mesmo uma febre que acometia ao sujeito.

Logo no início do mesmo capítulo, anterior a esse trecho, podemos ver a aparição de outro extenso parágrafo, que se estende da página 259 até a página 261. Essas aparições ainda mais evidentes de parágrafos longos no final do romance revelam que estes momentos finais da obra apresentam o maior grau de intensidade, posto que o próprio plano da expressão da obra está a serviço de indiciar isso. Este fenômeno mais uma vez aparece relacionado ao fluxo concentrado de pensamentos de Luís da Silva e continuam mostrando também o que estamos apontando, ou seja, a interação do desespero com os pensamentos repetitivos e com o medo, ou seja, uma sanção projetada: “– Quem faz neste mundo paga é aqui mesmo. Quando Deus tarda vem em caminho.”. As vozes, expressas em debreagens de segundo grau, continuam a demarcar a alucinação do sujeito, como no trecho a seguir:

Com os braços esmorecidos sobre a mesa, via as paredes afastarem-se, as telhas subirem e descerem. Ia dormir, descansar, tresvariar. Levantei-me de chofre. Um rebuliço na casa de seu Ramalho. Fui encostar-me à parede. Gritos, o cabo da vassoura batendo no chão, risos nervosos e a fala morna de d. Adélia:

- Quem faz neste mundo paga é aqui mesmo. Quando Deus tarda, vem em caminho. Olhei os quatro cantos. Não tinha nada com aquilo. Ia trancar-me, enrolar-me nos lençóis, tremer, ranger os dentes como um caítitu. Não tinha nada com aquilo. A garrafa de aguardente estava vazia. As carapanãs zumbiam. O vagabundo me dera um cigarro. A mulher tinha dito: - “Deixa de luxo, minha filha. Será o que Deus quiser.” Eu ficava afastado de tudo. Afastei-me da parede e arregalei os olhos para a mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas. Não tinha nada com aquilo: - “Um artigo, seu Luís.” Seu Luís escrevia. – “Perfeitamente, Dagoberto.” Eu? As telhas dançavam, era extraordinário que se pudessem equilibrar, não viessem espatifar-se no chão, bater-me na cabeça.

- Não fui eu, gritei recuando e tropeçando na cadeira.

Os cabelos arrepiavam-se, um frio agudo entrou-me na carne, os dentes tocaram castanholas. Nada havia acontecido comigo. Senti-me vítima de uma grande injustiça e tive desejo de chorar. Vieram-me lágrimas, que esmaguei. Eu estava de parte, ouvindo o zunzum das carapanãs.

- Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino.

Olhei as mãos. Pareceram mais curtas e mais largas que as mãos ordinárias que escreviam artigos elogiando o governo. Os dedos inchados eram mais curtos e mais grossos. Necessário fechar as portas. Outro vagabundo viria bater e confundir-se com o homem da polícia.

Os braços doíam-me, as mãos penduradas doíam-me. Cruzei os braços, fui à cozinha. Vitória cortava carne em cima da mesa preta.

- Vitória, estou sem fome, ouviu?

A mesa preta do necrotério. O médico, de avental. Numa rua afastada, uma mulher chorando. As minhas mãos em carne viva.

- Estou muito doente, Vitória. Não quero almoçar. Dê a boia a algum maloqueiro que aparecer por aí. E feche as portas depois. Vou deitar-me, não me aguento nas pernas. (RAMOS, 2014, p. 270-272)

No trecho em análise, o excesso de entorpecimento corporal caracteriza um sujeito neutralizado, paralisado, marcado por um /não-poder-fazer/. Vemos a percepção do sujeito marcar sua alucinação, quando ele afirma, por exemplo, que via “as paredes afastarem-se, as telhas subirem e descerem.”, bem como tremuras, calafrios (“o frio agudo entrou-me na carne”) e a menção à garrafa de aguardente vazia. A frase “não fui eu”, que aparece algumas vezes, expressa novamente a repetição sendo posta como criadora do efeito de perturbação do sujeito, e indica Luís da Silva tentando afugentar a possível acusação sobre seu *possível* ato.

Todos esses elementos se desdobram em um capítulo final que, de todos os componentes relativos à concentração paragrafal (parágrafos longos) que viemos mencionando nesta dissertação, se caracteriza como o que leva ao grau mais radical esse procedimento. No capítulo 40, um parágrafo de 13 ininterruptas páginas, vemos o sujeito, por alguns instantes, se assemelhar a uma criança. As memórias da vida inteira compõem um estado de completo abandono e significam um desejo de evasão. Interessante é que o capítulo começa com a descrição da figura de uma “réstia” que descia a parede, figura esta que aparecera uma única vez no romance, na página 15, e que remontava a um episódio da infância do narrador:

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. Nos rumores que vinha de fora as pancadas dos relógios da vizinhança morriam durante o dia. E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz arrelviada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim, e era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. O som 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, 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. Não. Estávamos na segunda parede, e eu subia a parede, acompanhava a réstia como uma lagartixa. Marasmo de muitas horas, solução de continuidade que iria se repetir. Cairia da parede, como uma lagartixa desprecatada, ficaria no chão, moído da queda. Quem teria entrado no quarto durante a inconsciência prolongada? Moisés e Pimentel teriam vindo? Seu Ivo teria vindo? Lembrava-me de figuras curvadas sobre a cama. Não eram os meus amigos. Eram tipos de caras esquisitas, todos iguais, de bocas negras, línguas enormes, grossas e escuras. Quantos dias ali no colchão áspero, como um defunto? Um homem sem rosto, sentado na cadeira onde tinha ficado o paletó, falava muito. Que dizia ele? Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse

num cinema. Apenas compreendia de longe em longe algumas palavras. Cansava-me e desejava que o homem se fosse embora. Não percebia que me importunava, que me obrigava a esforços enormes para entender uma língua estranha? O desconhecido continuava a falar. Eu subia a parede novamente e corria atrás da réstia. Cairia no tijolo outra vez, achatar-me-ia ouvindo o monólogo incompreensível. Receava que o homem sem rosto me julgasse estúpido. Queria dormir, arregalava os olhos e abria os ouvidos. Certamente dizia coisas sem nexos, e o desconhecido me chamava imbecil, com palavras inglesas. Um buraco ao pé de uma cerca. Eu tombava no buraco, ia descendo lentamente. E, enquanto descia, encontrava no caminho muitas flores que desciam também, sem peso, como flocos de algodão. Subia, era como se o meu corpo se transformasse em nevoeiro. (RAMOS, 2014, p. 272-274)

Neste início do capítulo, a concentração paragrafal, as descrições e o uso do pretérito imperfeito servem como indícios de uma aspectualização “lenta” do espaço e do tempo, em verdade, que está relacionada a um desejo de evasão do sujeito, evasão na memória, na infância. A manipulação do observador (um espectador, na tipologia de Fontanille, 1989), a partir da fusão da visão do sujeito adulto com a visão da infância, o remontar à figura da réstia, geram o efeito de um sujeito que volta a essas imagens, misturando-as, revendo o que é da memória. É por isso também que, em todo o capítulo, o narrador se utiliza de perguntas sem marcas de delegação de voz: "Quem teria entrado no quarto durante a inconsciência prolongada? Moisés e Pimentel teriam vindo? Seu Ivo teria vindo?" (RAMOS, 2014, p. 273), ou seja, é o narrador se colocando numa posição de dúvida que compete ao sujeito actante do narrado.

Esse último capítulo é todo marcado por um desamparo. É o do abandono total, podemos dizer. O excesso de *estesia* leva o sujeito a uma sensação de entorpecimento, o corpo ganha “consistência de nevoeiro” e a lentidão é uma espécie de sensação indiciando que a tonicidade chegou a um grau tão alto que fez o sujeito chegar à plena *anestesia*. O torpor chega até mesmo a se manifestar em forma de “febre” e espelha uma quase aniquilação do ser, ao mesmo tempo em que essa sensação tem certo teor nostálgico⁵⁶. É por este ponto que o último capítulo do romance apresenta o maior grau de abandono e concentração da obra, porque é o do desespero total, quando o sujeito após tentar aniquilar a causa desse mesmo desespero (causado também pelas próprias crises obsessivas), se viu sem um quê fazer, a não ser lamentar,

⁵⁶ Importante ter em vista aqui os momentos já mencionados, nesta dissertação, em que afirmamos que o desespero interagia com uma nostalgia relativa à infância *eufórica* (no sentido semiótico) do sujeito, época da qual o mesmo sujeito está disjunto. Uma afirmação do mesmo tipo aparece em Biglari (2014), também já mencionado por nós nesta dissertação.

render-se às suas próprias alucinações e obsessões, e virar criança, evadir-se imaginariamente, já que isso não é possível no “estado de coisas” da narrativa (espaço-temporalmente).

Importante é notar que em todo o romance é comum a aparição da figura do avô e do pai, e somente neste capítulo é que aparece a figura da mãe: “Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos.” (RAMOS, 2014, p. 273). Os estímulos externos se apresentam como ilusórios, alucinações: “Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão distante, tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha.” (RAMOS, 2014, p. 273). A figura da mãe serve como o amparo para um sujeito marcado pelo excesso de aflições e ideia fixas. O passado, a infância, se colocam como figuras eufóricas, que, justamente por serem um objeto com o qual o sujeito está disjunto, refletem sua angústia tônica e seu desespero.

Nota-se o predomínio do pretérito imperfeito no capítulo. Ora, este tempo se caracteriza por apresentar um aspecto de duração. Como vimos, há uma aspectualização que serve para gerar um efeito da própria volatilidade da percepção do espaço, este que se mistura com o tempo: “A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas”, “E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede.”, “Estávamos na segunda parede, e eu subia a parede, acompanhava a réstia como uma lagartixa.” É o ato de observar as paredes que marca a passagem do tempo.

Além disso, no decorrer do capítulo, o sujeito mistura uma série de lembranças, que compõem, numa confusão sem muito nexos, as lembranças e ideias fixas de sua vida inteira, muitas que elencamos aqui, no decorrer de toda a análise. Os recursos de manipulação do observador e de embreagem (“discurso indireto livre”) continuam a ser utilizados de modo constante pelo uso de interrogações, continuando a indicar que o narrador se funde com o actante do narrado, se transforma na criança e no sujeito desesperado que se encontra ao mesmo tempo em um estado de torpor no quarto.

Este último ponto é importante também porque ele revela que, neste final do romance, indicia-se uma espécie de encontro, uma fusão das três instâncias temporais da obra (do actante-narrador, do actante do narrado e do actante do narrado quando criança): “Que teria acontecido antes?”, “Onde estava a minha roupa?” (RAMOS, 2014, p. 278). No trecho abaixo, vemos as linhas finais desse último capítulo:

A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. A datilógrafa dos olhos agateados tossia, as filhas de Lobisomem encolhiam-se por detrás das outras letras, Antônia arrastava as pernas grossas cobertas de marcas de feridas, a mulher da rua da Lama cruzava as mãos sobre o joelho magro e curvava-se para esconder as pelancas da barriga escura. Um choro longo subia e descia: - “Que será de mim? Valha-me Nossa Senhora.” Um moleque morria devagar, mutilado, porque havia arrancado os tampos da filha do patrão. Fazia um gorgolejo medonho e vertia piche das chagas. 16.384. O cego dos bilhetes batia com o cajado na parede. - “Afastem esta cadeira.” Seu Ivo estava de cócoras, misturado às outras letras. A calça rasgada e o paletó sujo eram cor de piche. Cirilo de Engrácia, carregado de cartuchearas e de punhais, encostava-se a uma árvore, amarrado, os cabelos cobrindo o rosto, os pés com os dedos para baixo. A sentinela cochilava no portão do palácio. Um ventre enorme crescia na parede, uma criatura malvestida passava arrastando a filha pequena, um brilho de ódio no olho único. Sinha Terta gemia: - “Minha santa Margarida...” O dono da bodega, triste, fincava os cotovelos no balcão engordurado. As crianças faziam voltas em redor da barca de terra e varas. A rapariga pintada de vermelho espalhava um cheiro esquisito. O engraxate escutava histórias de capueiras. O homem acaboclado cruzava os braços, mostrando bíceps enormes. O mendigo estirava a perna entrapada e ensanguentada. As moscas dormiam, e o mendigo, com a muleta esquecida, bebia cachaça e ria. Passos na calçada. Quem ia entrar? Quem tinha negócio comigo àquela hora? Necessário Vitória fechar as portas e despedir o hóspede incômodo que não se arredava da sala. Mas Vitória contava moedas na parede, resmungava a entrada e a saída dos navios. A placa azul de d. Albertina escondia-se a um canto, suja de piche. Todo aquele pessoal entendia-se perfeitamente. O homem cabeludo que só cuidava da sua vida, a mulher que trazia uma garrafa pendurada ao dedo por um cordão, Rosenda, cabo José da Luz, Amaro vaqueiro, as figuras do reisado, um vagabundo que dormia nos bancos dos jardins, outro vagabundo que dormia debaixo das árvores, tudo estava na parede, fazendo um zumbido de carapanãs, um burburinho que ia crescendo e se transformava em grande clamor. José Baía acenava-me de longe, sorrindo, mostrando as gengivas banguelas e agitando os cabelos brancos. - “José Baía, meu irmão, estás também aí?” José Baía, trôpego, rompia a marcha. Um, dois, um, dois... A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinhá Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos, vinham deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. Fernando Inguítai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades. - “José Baía, meu irmão, há que tempo!” As crianças corriam em torno da barca. - “José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!” Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. íamos descansar. Um colchão de paina. (RAMOS, 2014, p. 283-285)

O narrador descreve uma série de figuras e atores que vinham em seu pensamento na ocasião e que remontam a toda a sua vida. Importante notar que o número que se repete insistentemente nesse final do romance (“16.384”) remete ao capítulo 16 e está relacionado a um episódio em que um cego, detentor de bilhetes de loteria, falava em voz alta o mesmo número. Nesse capítulo 16, o número insistentemente aparece em debreagens de segundo grau (discurso direto), marcando-se como ideia fixa e acompanhado do lamento do sujeito, o que

revela que, neste último capítulo, vem a memória justamente o fato de que com o prêmio da loteria, poderia Luís da Silva ter casado e vivido com Marina, evitando toda a trajetória que se sucedeu (traição, assassinato). A menção ao número remete, portanto, ao próprio entendimento de que Luís da Silva não tivera muita sorte na vida.

As últimas palavras do capítulo e do livro são um sintagma que, em suma, representa um objeto eufórico para o sujeito, mas do qual ele está disjuncto: a tranquilidade, o aconchego, situados num espaço-tempo da infância ou de um mundo ideal, que “Um colchão de paina” (termo que também está presente no capítulo 16) metaforiza, o que representa valores opostos ao desespero e as ideias fixas que o acometiam na cama em que estava e em toda a sua trajetória de vida.

4.7. O percurso do narrador: condução da narrativa

Temos visto que o processo de narração se dá por interpolações de sanções e lamentos do narrador, este que também por algumas vezes “mistura” as instâncias (embreagens), mas que, sobretudo, ao estar narrando algo do passado, de repente, em vários trechos da obra, passa a falar de seu presente (sem embreagens, frisamos): “Viver por detrás daquelas grades, pisar no chão úmido, coberto de escarros, sangue, pus e lama, é terrível. *Mas a vida que levo talvez seja pior.*” (RAMOS, 2014, p. 192, itálicos nossos) Todos esses trechos, elencados por nós em todo o decorrer do acompanhamento que fizemos do “narrado”, confirmam essa face da instância de narração, que, por ser uma instância “meta”, se posiciona, julga e revela também “estados de alma” que acometem o narrador e que se configuram como constituidores de um percurso “distinto” em relação ao do Luís da Silva do narrado, este que é fruto da “esquizia” gerada pela debreagem feita pelo sujeito-narrador.

Desta feita, o que nos cabe dizer neste ponto é que o processo de “releitura” dos acontecimentos pretéritos por parte do narrador é “contaminado” pelo desgosto presente, e, por outro lado, o desgosto do presente de alguma forma se “modula” com a “releitura” do passado. Vejamos mais alguns casos nas últimas sequências elencadas por nós no romance (seq. 4 e 5), no que tange às reações do narrador, de momentos em que Luís da Silva “para” a narração e descreve seus estados no presente, o que não se configura como embreagens, importante lembrar, mas como “paradas” do narrador, que, cessa momentaneamente a narração e versa

sobre seu cotidiano presente. No capítulo 30, em um primeiro exemplo, o próprio narrador, ao dizer “entra”, corrige-se a si próprio, e diz “entrava” (RAMOS, 2014, p. 164), o que caracteriza uma hesitação na utilização dos tempos verbais (usar o passado ou o presente?). Ainda no capítulo 30, além de vermos novamente um verbo em pretérito imperfeito dar lugar, com o decorrer da narração, a utilizações de tempos verbais enunciativos, vemos também o sujeito versar sobre crises e acessos que o acometem cotidianamente:

Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueiras, *o que sempre me acontece* (...). *Abro* a torneira, molho os pés. *Às vezes* passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me *enerva*. *Ando* no mundo da lua. Quando *saio* de casa, não vejo os conhecidos. *Chego* atrasado à repartição. *Escrevo* omitindo palavras, e se alguém me fala, acontece-me responder verdadeiros contrassensos. Para limitar-me às práticas ordinárias, *necessito* esforço enorme, e isto é doloroso. Não consigo voltar a ser o Luís da Silva de todos os dias. *Olham-me* surpreendidos: naturalmente digo tolices, sinto que tenho um ar apalermado. *Tento* suprimir essas crises de megalomania, *luto desesperadamente* para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me. Felizmente passam-se meses sem que isto me apareça. (RAMOS, 2014, p. 163, *itálicos nossos*)

Nesse trecho, vemos o sujeito começar a narração com uma debreagem enunciativa (“alguns dias depois”), para depois começar a usar debreagens enunciativas (verbos grifados em itálico no trecho). A mudança de tempos verbais estabelece que os conteúdos narrados passam a ser tratados como algo da ordem de um presente durativo, o que faz que uma narração de um episódio ou condutas pretéritas desemboque em um comentário sobre um presente durativo, no qual o sujeito-narrador diz manter condutas semelhantes às que serviram de matéria para o seu relato inicialmente ancorado no tempo passado.

Interessante é que no conteúdo da passagem Luís da Silva relata suas “lutas desesperadas” contra crises de megalomania. O termo megalomania expressa essa face de “querer crescer” de Luís da Silva, posto que é sujeito “miúdo”, e também o seu perfil “neurótico”. Além disso, a afirmação de que por vezes essas sensações cessam, mas voltam, mostram as modulações das “crises passionais” no “cotidiano” do narrador, já que a sua “luta desesperada” “cessa” por um tempo e volta a irromper de modo concentrado novamente quando a megalomania volta. Essas colocações mostram um narrador cômico de seus próprios estados passionais (obsessões e outros) e da irrupção deles e do seu convívio constante com eles não só no passado, mas no presente. No trecho a seguir, temos outro exemplo:

Eu não podia temer a opinião pública. E talvez temesse. Com certeza temia tudo isso. Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e

suados. A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam. O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo, em tempo mais remoto... estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas dos anúncios, os beijos franzidos, os dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava os vestígios das duas raças infelizes. *Foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos.* Não preciso de automóveis nem de rádios, viveria bem numa casa de palha, dormiria bem numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas, como Quitéria, como o velho Trajano e Camilo Pereira da Silva. Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpercatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França.

Onde estariam os descendentes de Amaro vaqueiro? Talvez o guarda-civil do relógio oficial fosse um deles. Se eu matasse Julião Tavares, o guarda-civil não levantaria o cassetete: apitaria. Chegariam outros, que me ameaçariam de longe. O guarda-civil não tem coragem. Se tivesse, não olharia os automóveis horas e horas, junto ao relógio oficial: ocupar-se-ia devastando fazendas, incendiando casas, deflorando moças brancas, enforcando proprietários nos galhos dos juazeiros. Os sertanejos fortes revoltaram-se e andam matando, roubando, violando, quase selvagens, sujos, os cabelos compridos, enfeitados de penduricalhos, os chapéus de couro coberto de medalhas, as cartucheiras pesadas, enormes. Nenhum respeito à autoridade. Se um oficial de polícia viajar pela estrada, morre na tocaia. E se não morrer logo, é pior: levam-no para a capueira e torturam-no. Os campos estão desertos, o gado enegreceu com o carrapato, os homens valentes pegaram o rifle. Amarraram a cartucheira na cintura. O guarda-civil do relógio oficial veio para a cidade e arranjou emprego. *É um sujeito magro como eu, civilizado como eu.* Se houver barulho na rua, ele apita. Se houver greve nas fábricas e lhe mandarem atirar contra os grevistas, atira tremendo. As greves acabam. E ele voltará para a chateação do ponto, magro, triste. *É pouco mais ou menos como eu.* (RAMOS, 2014, p. 194-196, *itálicos nossos*)

Nessa passagem, que é toda já um comentário, o sujeito-narrador versa sobre a opinião pública, já que estava a narrar o momento em que pensava em um assassinato na história contada. Após predominar verbos em pretérito imperfeito, o narrador, “debreado”⁵⁷, interpola comentários relativos a seus desgostos e amarguras do presente (trecho em *itálicos*), o que se pode ver quando mais uma vez o sujeito diz que sua vida tornou-se amarga devido ao choque entre duas raças, ao conhecimento adquirido na vida em cidade e ao cotidiano na repartição, marcado pelo /dever-fazer/ automatizado, pela submissão.

Nesse ponto, o que podemos dizer é que esses elementos que interrompem o ato de narrar, marcados por lamentações, irritações, insatisfações, resmungos, mostram que, em todo o momento, Luís da Silva-narrador é um sujeito de alguma maneira amargurado com as frustrações e desilusões de sua vida e com a sua própria condição presente. Diante disso, nos perguntamos: poderíamos pensar, logo, aqui, em uma continuação dessa espécie de “meta-

⁵⁷ No mesmo trecho há momentos de embreagem. Como estamos acompanhando os lamentos do narrador “debreado”, temos feitos somente menções às embreagens, já que deixamos para o prosseguimento desta exposição considerações mais detidas sobre elas.

desespero” na instância de narração, — o que afirmamos na análise da primeira sequência da obra —, que agora se apresenta como desespero *extenso*, ou seja, de ordem *extensionalizada*, que interage com paixões mais duráveis, como a angústia, o ressentimento, a amargura, e com irrupções abruptas e pontuais de estados frequentativos (cólera, raiva, ódio, obsessão e o próprio desespero, em sua “versão” mais pontual)? Pensemos.

Em Luís da Silva-narrador, nós podemos dizer que há constantemente um estado nuclear na constituição do seu *ser*, o que está relacionado também, obviamente, com o fato de ele ser um “neurótico obsessivo”. Desse estado, se desdobram várias paixões, e elas ficam interagindo intermitentemente (frequentatividade) no “interior” do sujeito. Amargura, ressentimento, aflição, angústia, interagem com as irrupções dos estados frequentativos tônicos elencados e que estão todo o tempo “latentes”, ou seja, se *potencializam* e voltam a se *atualizar* e se *realizar* (cólera, furor, ódio, raiva, desespero pontual [condutas “desesperadas” ou exasperações]) como estado “pontual” do sujeito. É essa interação de estados, como se pode ver, algo como uma dialética entre o extenso e o intenso, o pontual e o global, que define o próprio ser de Luís da Silva.

É dentro dessa configuração que, como já afirmamos em nota de rodapé, se depreende uma “escansão” das paixões no romance *Angústia*. Nesse contexto, temos um desespero como “crise passional”, feito um “desespero-acontecimento”, fruto de uma quebra tônica de uma espera tensa ou de uma *saturação* de outros afetos e paixões. Mas temos também um desespero que se insere como estado de alguém que ficou com a “marca” da irrupção de um desespero pontual que se *potencializou*. O desespero pontual, ainda que potencializado, se torna uma “marca” que torna o sujeito “pessimista”, *descrente* com a vida e sem ver mais “estados futuros eufóricos possíveis”, ou seja, privado de suas esperanças e crenças fundamentais, algo que, como vimos no capítulo 3 ao fazermos menção aos dicionários e ao pensamento de Comte-Sponville, define também o desespero.

É nesse âmbito, portanto, que vemos Luís da Silva carregar em si a todo o tempo uma espécie de desespero “alongado”, que interage com as obsessões e uma série de estados passionais, interações que, como já temos dito, mantêm intermitentemente “de pé” o sofrimento do sujeito. Uma vez que o narrador está a todo o tempo carregando este conflito e essa “constelação afetiva” (FONTANILLE, 1980), há sempre em seu ser uma espécie de desespero de alguém que “se desesperou” mas não resolucioneu completamente os acontecimentos da vida e que, além disso, ainda convive com a frequentatividade de fortes irrupções de estados passionais. O sujeito vive numa espécie de presente desesperado que “não passa”.

Dizer isso nos faz lembrar de uma afirmação que aparece em Biglari (2014), quando este autor, ao trazer palavras de filósofos que dizem ser o desespero uma paixão em que a “dimensão retrospectiva domina a dimensão prospectiva” do sujeito, o autor assim expressa em uma frase, ao continuar a falar do sujeito em desespero: “O futuro está de alguma forma já consumado, envolvido por um presente expandido”⁵⁸ (BIGLARI, 2014, p. 31). É esse presente “expandido”, tal como que se aproxima de uma espécie de desespero “existencial”, “debreado”, que dura e se mantém tônico a interagir com as outras paixões na instância de narração. Ou seja, o que vemos aqui é uma espécie de retenção (continuação da parada), que causa a sensação de que o romance *Angústia* é um romance “parado”, “entrevado”, que não “sai do lugar”, delineado, pois, por um ritmo, um compasso de “vai e vem” constante, que “semisimboliza” também a própria “submissão” do sujeito na obra ao seu (anti-) destinador.

É também essa dimensão da instância de narração, donde se cifra a relação do sujeito-narrador com o seu (anti-) destinador, ponto elencado na análise e a ser tratado agora, que projeta *uma* interpretação no narrado, que estabelece e sanciona que a trajetória dele próprio, Luís da Silva, e a trajetória dos seus iguais, *foi, é e será* marcada por um destino fadado ao fracasso e à submissão. Afinal, a história toda é narrada por Luís da Silva e tal interpretação é realizada por essa instância de narração, que se caracteriza por estar em um momento em que, depois de tanto conviver com “acontecimentos” e sofrimentos, o sujeito resolveu reler a própria vida, ou, numa expressão machadiana, “atar as duas pontas” dela, elementos estes que já também mencionamos na análise da primeira sequência da obra.

Além disso, se olharmos bem, fazer essas considerações serve para melhor delimitar o fato de que a instância de narração é também uma instância que demanda uma extensidade, como já dito, e, portanto, um *saber-narrar*. Como vimos na sequência I, para o sujeito-Luís da Silva-narrador, o saber é sobretudo disfórico, porque delimita, justamente, as suas desilusões com a vida e porque demarca o fato de Luís da Silva-narrador ser, pois, um sujeito que tem plena consciência do seu estado e da sua condição “desgraçada”. É essa dimensão modal do sujeito que, — já que vemos aí, numa menção ao dispositivo modal do desespero, algo que se refere a um /saber-não-ser/ —, é responsável pela face desiludida de Luís da Silva e, tem mais, necessária para poder ser realizado um *fazer*, uma outra performance que é central na obra: escrever, narrar.

⁵⁸ Tradução nossa do trecho: “Le futur est en quelque sorte déjà consumé, il est enveloppé par le présent élargi.”

A figura da literatura ganha proeminência neste ponto, posto que Luís da Silva é um sujeito que escreve e que convive com a “angústia de escrever”⁵⁹ e com obsessões ligadas à escrita também, ou seja, com o fato de ser um autor frustrado, e de estar conjunto com um saber “inútil”, ou com a angústia e o desespero que muitas vezes é gerado pela sua relação com a atividade de escrever, de criar. Desse modo, essa isotopia, já elencada e trazida à baila por nós para integração dos elementos da análise, também está relacionada aos “estados de alma” afetados do sujeito-Luís da Silva. Quanto a isso, a própria ironia utilizada constantemente pelo narrador no decorrer da obra mostra o *saber* de sua parte, bem como sua face de destinador-julgador da trama. No capítulo 34, a título de exemplificação, o narrador faz considerações sobre elementos relativos a andamento e às isotopias da escrita e da submissão:

Nas horas de serviço *conseguia* distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a campainha do telefone e o tique-taque das máquinas de escrever *me arrastam* para longe da terra. O que *lá fora* é bom, útil, verdadeiro ou belo não tem *aqui* nenhuma significação. Tudo é diferente. *Respiramos* um ar onde voam partículas de papel e de tinta e *trabalhamos* quase às escuras. A voz do diretor é doce, ranzinza e regulamentar. Se um funcionário comete uma falta, o diretor mostra o parágrafo e o artigo adequados ao caso. Sucede que o funcionário se defende apontando outro artigo. Aí o diretor perturba-se e descontenta-se: compreende que o serviço não vai bem, mas encolhe-se diante do regulamento e admira e receia o empregado que soube encapar-se nele. Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. *O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas.* Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos. Deixaríamos de pestanejar, mas ignoraríamos a extinção dos movimentos escassos. Os rumores externos chegam-nos amortecidos. Que barulho, que revolução será capaz de perturbar esta serenidade?

Era, pois, na repartição que eu *obtinha* algum sossego. As imagens que me atormentavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas e incompletas. O ambiente era impróprio à vida intensa que elas tinham lá fora. Quando se iam fixando, um tique-taque de máquina de escrever, o chiar de uma folha que roçava sobre outra como lixa, um toque distante de campainha, uma voz descontente e adocicada, todas as complicações miúdas que me sustentam, cortavam as figuras esboçadas. Julião Tavares era uma sombra que se arredondava, tomava a forma de um balãozinho de borracha. Este objeto colorido flutuava, seguro por um cordel. O vento arrastava-o para um lado e para o outro, mas o cordão curto não o deixava arredar-se muito do

⁵⁹ Sem aderirmos, obviamente, às fundamentações teóricas das ideias veiculadas no livro “Angústia da influência”, de Harold Bloom, poder-se-ia pensar aqui em algo similar no romance *Angústia*, ou seja, numa espécie de viés isotópico relacionado a uma “angústia da escrita”, que o crítico norte-americano supõe estar ligada à *poiesis* de cada autor. O livro de Bloom versa, traduzindo para termos semióticos, sobre a relação entre o sujeito do discurso e seus destinadores-manipuladores (o que nos lembra, por sua vez, a proposta de Saraiva [2012]), ou seja, os autores (“poetas ‘pais’”) que geram “influência” ou “constrangem” (em um sentido mais etimológico do termo) a criação literária de um autor. A nosso ver, essa dimensão da escrita, que não deixa ser relevante no romance de Graciliano Ramos em estudo, revela também a relação conflitual de Luís da Silva com o seu (anti-) destinador, já que este tolhe a sua liberdade de escrever e, por extensão, *umenta* a angústia (o que, como temos dito, se modula em desespero) com o próprio ato de escrever e com o fazer literário, ambos que se manifestam, além disso, também como obsessões do sujeito.

café. Marina era outra sombra que se balançava devagar na rede. O rumor dos armadores era interrompido pelo tilintar do telefone. A rede ia e vinha, Marina se deslocava um metro para a direita, um metro para a esquerda, e não podia ir mais longe. Desapareceria o risco de se aproximarem os dois, era como se estivessem amarrados.

Logo que me afastava da repartição, tudo mudava. Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encadeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apertarem-se, e isto me parecia cheio de malícia. Havia intenções reservadas nos homens que se acercavam das mulheres, havia promessas nos olhos das mulheres que se desviavam dos homens. Automóveis abertos recebiam casais, automóveis fechados passavam rápidos, e eu adivinhava neles saias machucadas, gemidos, cheiros excitantes. Todos os veículos transportavam pecados. A cidade estava em cio, era como o chiqueiro do velho Trajano. Que perigo! Três horas escondido – e cá fora esta gente desenfreada, bodejando, com estilo, com demoras e requintes, mas bodejando como os bodes do velho Trajano. (RAMOS, 2014, p. 196-198)

Nesse trecho, podemos ver novamente uma oscilação de tempos verbais. O sujeito começa a narrar com um “consegua” (debreagem enunciativa) e depois passa a narrar com verbos no presente (debreagem enunciativa), até que, em um momento, parece voltar às rédeas do que estava narrando e volta a utilizar um pretérito imperfeito. Os próprios dêiticos espaciais demonstram isso, uma vez que o sujeito os utiliza em relação ao “aqui” em que ele fala e não ao “então” do narrado. A oscilação se apresenta da mesma forma, portanto: o narrador começa uma narração de acontecimentos ancorados em um tempo pretérito, enuncivo, e, ao lembrar desses acontecimentos, volta-se para o próprio presente, indiciando que aqueles conteúdos continuam sendo corriqueiros em sua vida cotidiana presente.

Ainda sobre o trecho, agora comentando outros elementos da passagem, podemos ver que a repartição é um espaço da lentidão, em que a tonicidade das sensações se alentece de um tal modo que gera um efeito de monotonia, automatismo, indiciado até mesmo pelo modo como é narrado o trecho. Fica muito clara, portanto, a correspondência entre espaço da repartição e desaceleração e espaço da vida comum de Luís da Silva e aceleração, numa dinâmica de contraposição entre um dentro *vs.* fora. A repartição representa, logo, o espaço em que ele *consegua* e *consegue* estar mínima e aparentemente “senhor de seu tempo”, mais ou menos “senhor de si”. Fora dele, é o *sobrevir* que impera, o tempo veloz.

Não é à toa que o restante do trecho, no parágrafo posterior, termina com Luís da Silva narrando o seu afastamento da repartição, o que implica numa volta em *potência* do estado acelerado e do sofrimento. Além disso, o trecho é eivado de ironia: “Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos.” O caráter ilusório dessa lentidão é insinuado por essa figura de linguagem: ainda que o espaço da repartição seja marcado pela lentidão, o que

demarca uma *atenuação* do sofrimento, ele é somente uma negação momentânea que logo se dissipa quando o sujeito volta para a vida normal, em que a aceleração irrompe novamente, afetando-o de novo, “desesperando-o” de novo.

Se o espaço da repartição, no início, parece se colocar como de natureza eufórica, já que representa a tranquilidade, é importante frisar, porém, que a ironia estabelece uma leitura contrária, em que, apesar de apresentar essas características, tais atributos também são os da submissão e resignação (ação do [anti-] destinador), disfóricos para o sujeito. Isso estabelece, como já temos dito, a própria oscilação fórica do sujeito, e que, apesar de tudo, a aceleração ainda termina por ser euforizada, já que mais disfórico do que o desespero e a falta de tranquilidade é a submissão. Todos esses pontos mostram esse estado de consciência do sujeito-narrador, demarcado pelo fato de ele *saber* dessa submissão e que serve também para a interpretação que ele realiza dos fatos.

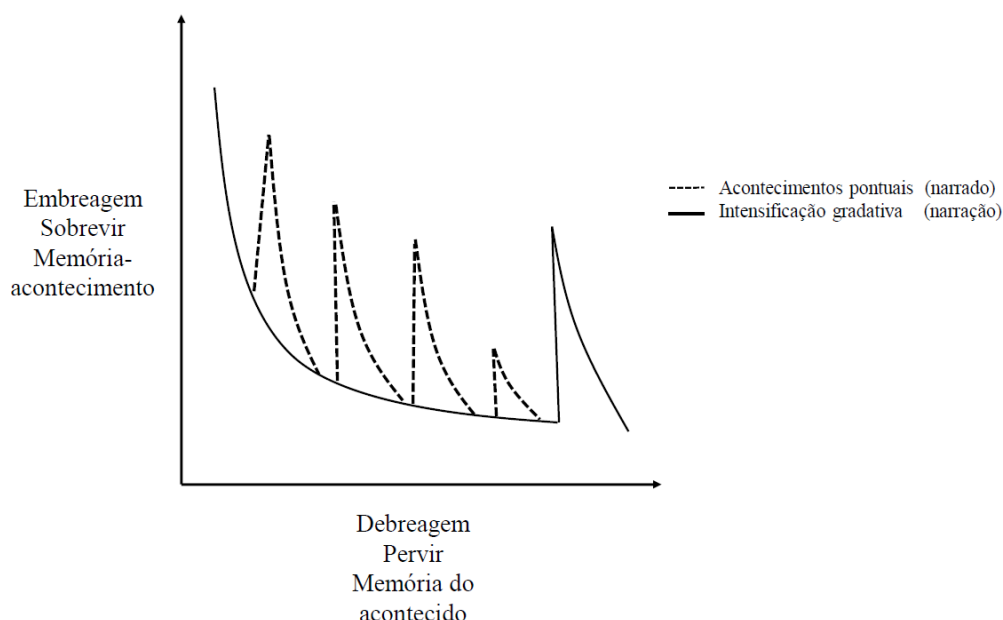
Estes pontos são importantes porque revelam uma relação conflitual entre um sujeito que assume alguns objetos-valor e recusa outros, evitando também estar sob o completo domínio do destinador, tal como é o caso do “sujeito consciente” proposto por Saraiva (2012, p. 118). Nos termos deste último autor, teríamos aqui justamente a face “sujeito consciente” do Luís da Silva da narração, que visa afirmar-se, mas se vê (/saber-não-ser/) ante à impossibilidade (/não-poder-ser/) — ou, nos termos da obra, com a inutilidade de sua “verbiagem” — ante a ação do seu (anti-) destinador, o que põe o sujeito em conflito (ainda tomando como base termos de Saraiva [2012]). Diante disso, poderemos ver que o conflito presente na instância de narração do romance *Angústia* se expressa justamente na oscilação de um sujeito “debreado” que sofre com sua própria condição.

Afirmar que o sujeito-narrador está constantemente “debreado” não quer dizer, porém, que não haja embreagens entre as duas instâncias a que temos aludido (narração e narrado), nem quer dizer que o sujeito não oscile, com o desenrolar da narrativa, na utilização dos mecanismos breantes, “brigando” internamente entre a postura de afastamento, necessária a sua narração, e a própria revivência do passado (neutralização com o actante do narrado). Apesar de mesmo na narração de acontecimentos mais tônicos da narrativa o narrador estar “debreado”, o que valida, por sinal, o que estamos afirmando sobre o “desespero extenso”, percebemos que as embreagens apresentam um maior número de ocorrências na primeira sequência analisada, relativa aos sete primeiros capítulos da obra, e a partir da terceira sequência, ou seja, após a irrupção do acontecimento-traição e do desenrolar da trama.

O aumento dos momentos de embreagem, a demarcar uma oscilação tensiva, um movimento “embreante” ascendente e gradativo, está ligado tanto à manipulação do observador (discurso indireto livre), o que já afirmamos neste texto, quanto a uma ascendência da aparição de irrupção de memória-acontecimento, ou seja, quando o narrador, ao tratar das memórias *de então*, não estabelece transição, o que gera o efeito de que elas estão irrompendo simultaneamente nas duas instâncias (tempos do *então* e do *agora*). Tais dados, que gradativamente vão se indiciando no desenrolar dos acontecimentos mais tônicos do romance, desembocarão, no fim, em uma “embreagem total”. Vejamos.

Se retomarmos alguns dados reunidos na análise da história contada, encontraremos os seguintes pontos: após o sujeito-Luís da Silva começar a narração em um rompante de intensidade e de desespero (sequência I da análise), estabelece-se o momento mais marcado pela extensidade na narração (sequência II), momento anterior à traição de Marina. Depois da traição, o que vimos foi que, com o passar do romance, a debreagem continua a predominar na narração dos acontecimentos, entretanto, o narrador passa a se misturar com mais frequência com o narrado, a memória começa a irromper mais e com celeridade. O gráfico tensivo a seguir ilustra o modo como demos formulação a essas evidências e considerações:

Gradiente 4: Oscilações da narração e do narrado



Fonte: elaboração nossa⁶⁰

⁶⁰ Registramos aqui nossos agradecimentos ao nosso orientador, o prof. José Américo Bezerra Saraiva, por ter contribuído de modo crucial na elaboração deste gráfico.

No gráfico, as linhas ascendentes pontilhadas marcam oscilações abruptas de intensidade no narrado, e a linha não pontilhada representa a instância de narração. Como se pode ver, ao marcar pontos relativos aos acontecimentos narrados, em paralelo com a narração, o gráfico indicia que gradativamente a narração apresenta uma “afetação” com o narrado e uma maior probabilidade de se “misturar”, de se modular em função do narrado, daí a leve e constante ascendência da linha não-pontilhada. Falamos em termos de “probabilidade” porque, apesar da afetação, isso não quer dizer que o narrador não narre de modo debreado esses acontecimentos, já que, olhando para o eixo da extensidade, ainda que a debreagem vá se “rarefazendo”, ela ainda continua “presente”. Além disso, essa orientação ascendente da linha não-pontilhada demarca também o aumento gradativo do número de aparições de concentração paragrafal e de irrupções de memória-acontecimento, o que, obviamente, está relacionado com o movimento “embreante”.

Importante frisar que a primeira curva, não-pontilhada, marca o primeiro rompante de intensidade, mas na narração, relativo aos sete primeiros capítulos da obra. Esse primeiro momento poderia ser colocado no final do gráfico também, considerando-se que o começo do romance poderia ser visto como o seu “final”, do ponto de vista da cronologia da narrativa. Estar no começo, por outro lado, justifica o porquê de o desespero da narração aparecer já na primeira sequência da obra e o porquê de haver uma intensidade constante e ascendente acompanhando a todo o tempo Luís da Silva-narrador no romance. A não queda “total” da intensidade expressa a não resolução completa da tonicidade expressa nos capítulos finais da obra⁶¹, o que também respalda a postulação que temos feito sobre um desespero extenso, meio que “latente”, presente a todo o tempo no romance.

No que se refere à primeira das curvas pontilhadas, vemos que ela demarca o momento do narrado que se dá mais ao modo do pervir, acompanhado de uma narração mais ao modo do inteligível, já que é o momento instaurador da debreagem necessária para narrar a história e porque trata de momentos anteriores à traição de Marina. Ainda assim, a curva é colocada, uma vez que, nesse momento da história contada, o Luís da Silva-do-narrado apresenta algumas irrupções de estados, e porque narra que “pequenos desesperos” ligados a desejo sexuais que o acometiam à época (narrado). Esses desesperos (figurativizados muitas

⁶¹ Fizemos menção, na sequência I, ao momento em que o narrador escreve que se encontrava em um estado não completamente “restabelecido” e que a tonicidade de seus sofrimentos perdurava, ainda que com uma leve atenuação.

vezes pela figura “rato”), estão relacionados aos “pequenos acontecimentos” da “vida cotidiana” e às próprias obsessões de Luís da Silva e à trajetória de vida do sujeito, caracterizada também por frustrações potencializadas (memória, infância) passivas de novas realizações.

As curvas pontilhadas posteriores já demarcam em si os rompantes de “acontecimentos” no narrado, dos quais escolhemos os principais, ligados a cada grande elemento das sequências analisadas: a terceira curva (a segunda pontilhada) demarca o rompante abrupto do acontecimento-traição, momento em que o sujeito entra em plena crise de confiança e em que as frustrações, outrora potencializadas (memória), voltam à tonam, caracterizam, compõem e intensificam o desespero do sujeito; a quarta (terceira pontilhada), o pico de intensidade marcado pela descoberta da gravidez de Marina; e a quinta curva (quarta pontilhada), os afetos na hora do assassinato, espécie de alto pico de adrenalina e intensidade que realiza e faz interagir uma verdadeira panóplia de paixões. Como se pode ver, a intensidade também apresenta uma crescente “gradativa”, já que cada acontecimento, apesar de ser acompanhado de uma pequena resolução, vai se amalgamando e dirigindo o sujeito para uma total submissão ao sobrevir.

Todas essas afirmações podem ainda ser acrescidas da seguinte: podemos dizer, por fim, que a última curva não pontilhada em ascensão, após o último rompante de afetos (na hora do assassinato), expressa uma espécie de paroxismo no final do romance, que demarca uma reunião das duas curvas, como num “encontro” em ascensão das duas, das duas instâncias. Essa última curva que expressa a ida ao “paroxismo” — ou seja, o último capítulo do romance, momento que é marcado pelo auge da tonicidade — marca uma forte embreagem actancial, de irrupção de memória-acontecimento e da concentração paragrafal na obra. É isso que faz com que, pelos mecanismos de *observação*, narrador e sujeito do narrado se “fundam” e pareça haver uma reunião de todos os tempos do romance, bem como que a estesia se torna “excessiva” e passa ao plano da anestesia, o que faz o estado do sujeito ser de pleno torpor e alucinação, como vimos se manifestar na lentidão cifrada por nós na análise do capítulo 40.

4.7.1 Mise en abyme

Há ainda outro dado importante a respaldar sobre o que estamos dizendo quanto a essa interação entre sobrevir e pervir na instância de narração da obra e à “presença” de uma

tonicidade constante, bem como um movimento de *mais mais* “desesperante”, “concentrante” e “intensificante”, “paralelo” ao do narrado. Vejamos: necessário notar que, referente ao modo como a narrativa se organiza, além de ser revelado um modo “debreado” de conduzir o discurso, modo este que “briga” com a “força de atração” do passado (memória) que quer arrastar o sujeito para a infância (embreagem), demonstra-se também um sujeito que vai organizando a narrativa meio ao modo de uma mania⁶².

Esses pontos fazem entender porque determinadas histórias entram constantemente dentro da estrutura da obra, como a de Chico Cobra, homem que após cometer um homicídio, se esconde em um mato, se rodeia de cobras, que, pelo medo que causam, impedem sua captura; ou a do primeiro assassinato que Luís da Silva presenciou, de um homem chamado Fabrício, compadre e amigo de seu pai; ou a história constantemente contada por seu Ramalho, em que um pai, tentando na verdade socorrer sua filha, é visto equivocadamente como alguém que estava a estuprá-la; ou no capítulo 32, em que aparece a figura de seu Ivo a dar uma corda a Luís da Silva, figura que expressa o instrumento e a ideia fixa do assassinato.

Como se pode ver, esses elementos nos remontam aos temas relativos a /morte/ e /desejo/. É pela relação entre esses últimos também que vemos ainda outras pequenas narrativas se inserirem de repente na narração, como o episódio com Berta (capítulo 8), ou a figura de Antônio, criada de d. Rosália (capítulo 12, p. 65), ou a figura da datilógrafa (capítulo 36), até mesmo capítulos todos voltados para episódios de conteúdo sexual, como a possível relação de incesto entre um homem alcunhado de Lobisomem, no capítulo 14. O capítulo 22 do romance é exemplar quanto a esses pontos, uma vez que o sujeito reserva-o para narrar os momentos em que escuta os barulhos das relações sexuais dos vizinhos, d. Rosália e seu marido, e ao mesmo tempo mostra uma vontade de matar este último.

Todos esses elementos, elencados no decorrer de toda a análise, faz remontarmos novamente ao início do romance, em um trecho já mencionado por nós, no qual o narrador fala de sua mania de ficar brincando com o nome de Marina: “ar, mar, rima, arma, ira, amar” (RAMOS, 2014, p. 8). Os termos gerados pela decomposição do nome dessa personagem feminina revelam, em verdade, núcleos isotópicos da obra, dos quais arriscamos realizar uma

⁶² Por sinal, como veremos nós estaríamos aqui numa instância enunciativa ligada à figura do enunciador do texto, que “escolhe” distribuir esses elementos no decorrer da obra, escolhas que estão no mesmo âmbito relacionado a não dividir o romance *Angústia* em capítulos, por exemplo.

“leitura” aqui, de modo rápido e não exaustivo: “ar” pode estar relacionado tanto a uma isotopia de “falta de ar”, o que pode revelar uma expressão somática de uma paixão (angústia), ou mesmo, por outro lado, uma menção ao assassinato de Julião Tavares, por asfixia, que Luís da Silva cometera; “mar”, pelas conotações culturais relativas a seu movimento, pode estar relacionado tanto a “tranquilidade”, e aqui estaríamos ante um “mar calmo”, ou o contrário disso, pensando em um “mar revolto”, o que relevaria a própria oscilação entre essas duas “sensações”; “rima”, a isotopia da escrita, do fazer literário, que acompanha todo o tempo o sujeito no romance; “arma”, a cifrar o assassinato, ou seja, um potencial instrumento de realização de um crime; “ira”, um estado passional marcado pela aceleração e pela ofensividade do sujeito, o que também vemos na obra; e o verbo “amar”, expresso no amor irrealizado de Luís da Silva por Marina.

Todas essas narrativas que mencionamos, bem como o trecho em que Luís da Silva faz combinações com o nome de Marina, ainda no início do romance, estão relacionadas à “neurose obsessiva” do narrador, que a todo o tempo “martela” nas mesmas ideias, e possuem também uma dimensão de prolepse no romance em geral. Desse modo, esses dados elencados revelam, nos mais variados pontos da narrativa, a menção constante a conteúdos centrais dela, o que nos põe em face, portanto, de uma narrativa *em abismo*, ou, para trazer a expressão francesa utilizada para designar tal fenômeno, uma *mise en abyme*:

A expressão francesa que designa este procedimento de representação narrativa anuncia expressivamente aquilo que nele se concretiza: numa narrativa (ou mais genericamente, numa obra literária), observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projetasse em profundidade uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho. (REIS; LOPES, 2007, p. 233)

A nosso ver, essa narração em abismos está relacionada às ideias fixas (neurose obsessiva), e a um movimento de triagem e figurativização excessivos, o que está relacionado também com o desespero do sujeito, como expressamos, por sinal, no gradiente 2 (p. 66). Do ponto de vista modal, teríamos expresso aqui justamente a dimensão desejante do sujeito, o /querer-ser/, que conflita “agonicamente”, pois, com a extensidade cognitiva, com o saber desiludido. Interessante também notar que a própria maneira em que se dá a condução da narrativa traz em seu bojo e minimaliza uma ideia de “parafuso”, metáfora utilizada pelo narrador na obra para tratar do desespero “social”. Neste ponto, é interessante ver o que diz Carvalho (1983, p. 23), que apresenta uma percepção semelhante à nossa:

Em consequência, a narrativa circula sempre em torno do mesmo motivo, como parafuso, metáfora esta textualizada pelo autor e que define os próprios processos mentais do protagonista. A ação pouco avança. Ao contrário, se enovela sobre si mesma e multiplica-se em variantes, num sistema complexo de repetição. O sujeito, que no ato de escritura procura reconstituir o processo criminoso, relata episódios de morte e destruição que presenciou no passado, outros que ouviu contar e até aqueles que sua imaginação exacerbada criou. Assim retorcendo-se, a frase-parafuso perfura incessantemente memória e tempo, produzindo um discurso fragmentado e descontínuo, “espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador”, conforme nos fala Antonio Candido.

Como se pode ver, a própria forma de conduzir a narração metaforiza os estados passionais intensos do narrador. Diante disso, e tentando extrair ainda outras consequências desses dados para a nossa análise em geral, há ainda um ponto relevante a se pensar aqui, e, para tanto, convocamos uma frase de Roland Barthes, na primeira seção de seu célebre *Fragmentos de um discurso amoroso*, intitulada “Eu me abismo, eu sucumbo”: “Abismar-se. Onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso *por desespero* ou plenitude.” (BARTHES, 2003, p. 3, itálico nosso) Não poderíamos deixar de mencionar esse “aforismo” do semiólogo francês, — aforismo que serviu de epígrafe para esta dissertação, por sinal —, já que ele traz em si a “imagem” do abismo relacionada à própria aniquilação interna do sujeito em angústia e desespero.

Se, no bojo dessas evidências relativas à ideia de abismo⁶³, ainda trouxermos para essas considerações sobre a instância de narração a ideia de buraco, figura que aparece mais de duas dezenas de vezes na obra, podemos dizer que nela própria, e utilizando uma metáfora do cotidiano, o sujeito “vai para o buraco” e, acrescentando, em um ir *cada vez mais*, num processo de triagem cada vez mais “maníaco”, num *mais mais* excessivo, saturante, aniquilante. Afirmar esse “cada vez mais” é, de certo modo, demarcar também que pode estar sugerido que a estreiteza do buraco (obsessão e angústia desesperantes) aumenta progressivamente conforme o decorrer da narração. A fraseologia cotidiana também tem outras proezas neste aspecto, já

⁶³ Quanto à ideia de abismo, relacionando-a também com a de buraco, o discurso astronômico traz lexias como “buracos negros” (densidade extrema) e “buracos de minhoca” ou “pontes de Einstein-Rosen” (passagens), que convocam semas comuns a abismo, estreito, passagem, o que também poderia aproximar essa dimensão em abismo da narração com a paixão da angústia. Como o foco de nossa análise é outra paixão, tratamos aqui do que essa ideia de abismo pode estar relacionada com o desespero, entendendo-se que diferentes paixões aparecem muitas vezes relacionadas na obra, “aproximadas”, o que acontece quando vemos uma angústia tônica descambar em desespero, algo comum no romance. Não obstante, ainda acrescentando algumas considerações sobre a noção de abismo, é interessante notar que essa ideia é correntemente usada também para designar a queda no “abismo da existência”, quando o homem em geral não tem mais um “crer” em que se assentar, o que podemos ver também em um discurso de dimensão religiosa e teológica, como em Ratzinger (2015, p. 34), em que a palavra abismo é reiterada por várias vezes.

que ela pode trazer conotações importantes para um entendimento de sutilezas semânticas do termo “buraco”, tanto de dimensão erótica como econômica.

Se analisarmos as passagens em que a palavra “buraco” aparece no romance, veremos que ela estará relacionada, por alguns momentos, aos ratos e a elementos de ordem sexual. É interessante notar, ao termos elencado algumas dessas passagens, que a figura buraco aparece como a via pela qual se observa outros personagens em situações relativas a conteúdos sexuais: “Apertavam-se para enganar o frio, e os moleques que passavam na calçada metiam os olhos pelos buracos das janelas e gritavam: – velhos imorais! Abraçados, fazendo safadeza.” (RAMOS, 2014, p. 186) “Ela passava pelo buraco da cerca, encostava-se ao tronco da mangueira, e eram beijos, amolegações que nos enervavam.” (RAMOS, 2014, p. 80)

Como conector isotópico, o buraco pode ser uma metáfora interessante para puxar o fio semântico da espacialidade, da decadência material com o fio da sexualidade e mesmo os fios da “morte” e “aniquilação” do ser do sujeito. Podemos considerar, e correndo o risco de incorrer num viés por demais metafórico de análise, que o próprio processo da escrita do livro é uma busca “desesperada” de não cair mais no abismo da angústia e da obsessão. Neste ponto, é até interessante lembrar aqui a citação em que o sujeito diz “Uns quatinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu.” (RAMOS, 2014, p. 63), o último capítulo da obra e a constante aproximação que se faz entre o romance *Angústia* e a obra *Notas do subterrâneo* (2008 [1864])⁶⁴, de Fiódor Dostoievski. As considerações quanto a este último livro se apresentam como pertinentes porque, afinal, o romance de Dostoievski verbaliza, em seu próprio título, a ideia de subsolo, de subterrâneo, que trazem em si boa parte das conotações que termos como rato e buraco, ligados com a ideia de abismo, podem ter.

Se bem vemos, o quarto do sujeito-Luís da Silva seria uma espécie de buraco, algo similar a um esgoto, — que tem também uma dimensão de um “esgoto social” —, no qual ele se iguala a um rato, que vive entre os ratos, o que se pode ver no último capítulo, no qual a figura aparece mais uma vez: “o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada.” (RAMOS, 2014, p. 272). Nesse ponto, o fato de terminar no espaço restrito e abjeto do quarto só revela que, pensando-se no desespero, além de não haver um futuro possível, não há também — e lembrando aqui da passagem de Roland Barthes —, por sua vez, *alhures*

⁶⁴ Ou “Memórias do subsolo”, a depender da edição adotada. Mencionamos o título “Notas do subterrâneo” por ser a obra com a qual temos contato escrevendo esta dissertação.

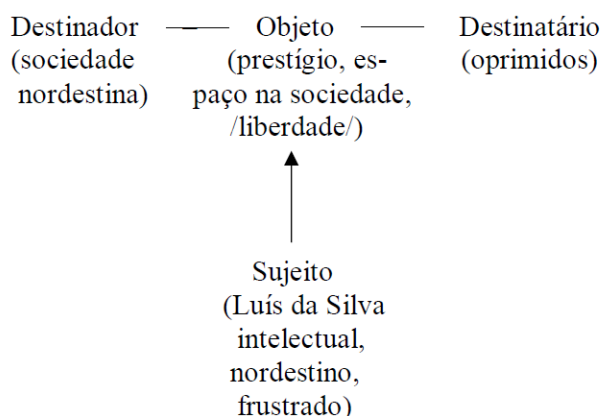
possível: “Quando assim acontece de abismar-me, é porque já não há lugar para mim em parte alguma, nem mesmo na morte.” (BARTHES, 2003, p. 4-5).

4. 8 – Breve nota: Uma constelação de paixões

Vimos, durante toda essa análise, que uma paixão só não “esgota” o estudo sobre o romance *Angústia*. Desse modo, o trabalho que ora se viu executado remete ao que se pode cifrar como sendo da ordem do desespero na obra, sem que isso, todavia, anule o fato de que claramente esta paixão interage com outras inúmeras. Diante disso, e no que se refere aos elementos que se ligam ao objetivo perseguido por nós nesta dissertação, vimos que o desespero está ligado principalmente a uma dimensão social e histórica relativa ao tema da decadência da República Velha. Isto, por sua vez, está relacionado a uma contraposição que nos remete a toda uma estrutura polêmico-contratual que está relacionada, portanto, a uma dimensão histórica e ideológica do desespero.

Em termos relativos aos valores em jogo, tratando primeiro dessa dimensão isotópica social e ideológica, o *fazer desesperado* tem como sujeito Luís da Silva, e o destinatário desse fazer é o próprio Luís da Silva integrado a uma parte oprimida da sociedade, ou seja, seus “semelhantes”, o que nos lembra uma oposição como /dominadores/ vs. /dominados/, utilizada pelo narrador até para legitimar a sua busca de convencimento de que é vítima. Portanto, apesar de ser uma iniciativa individual, a atitude de Luís da Silva tem uma intenção social, na qual ele se inclui e inclui os seus pares, os ditos “oprimidos”, termo este que pode ser uma espécie de englobante em relação a *intelectual, nordestino, reprimido sexual*, que seriam termos englobados. Vejamos isto em um esquema:

Figura 11: Os oprimidos



Fonte: baseado em Greimas (1973, p. 236)

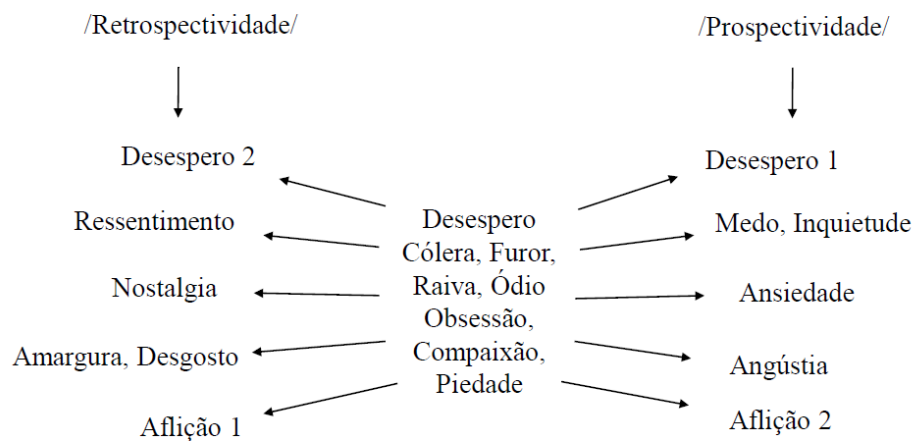
É por haver esse viés ideológico na obra que vemos o percurso de Luís da Silva ser tecido no romance a partir também de uma tensão entre /liberdade/ e /opressão/, esta última que é, em suma, a opressão ao nordestino, ao intelectual, aos “ratos” e “parafusos” da sociedade, para usar metáforas proeminentes na obra. Importante frisar que isso está ligado à escolha do ponto de vista (observador), no que se refere aos mecanismos de sintaxe discursiva, já que essa organização de oposições só pode se dar a partir da visão do narrador. A tensão entre /liberdade/ e /opressão/, portanto, representa o desespero de Luís da Silva ligado a uma opressão causada pela afirmação dos “valores citadinos” e “modernos”, que *virtualizou* os valores da República Velha, nos quais o sujeito se assenta.

Essa virtualização tem como resposta uma revolta (*reatualização* “imaginária” dos valores) e o conflito interno insolúvel do narrador-protagonista, o que possibilita essa leitura do romance, apontada por nós nesta dissertação, de um ponto de vista existencial ou como choque entre dois tempos históricos ou classes sociais, bem como da própria relação do intelectual com o poder na sociedade. Esta última dimensão se cifra, obviamente, pela constante aparição da isotopia da escrita na obra, seja em forma de apreciação (leitura) de romances, seja na própria atividade de produção, já que Luís da Silva escreve “para” a repartição e, também, escreve o próprio narrado, ou seja, a história contada.

Tratar dessa dimensão do desespero na obra é tratar das suas feições mais históricas e sociais. Além disso, há ainda o fato de que o estado de desespero está ligado às constantes

obsessões do sujeito — que se estabelece até mesmo como indício de patologia (neurose-obsessiva) — e que faz com que uma tonicidade se mantenha de modo constante e a gerar o próprio aspecto frequentativo das paixões que acometem Luís da Silva. É essa face “interior” do conflito que estabelece também a própria “opressão” — internalizada no sujeito — que a cultura “estabelece” em relação aos seus instintos, e onde vemos residir não somente a dimensão intelectual ou nordestina de Luís da Silva, mas também a de um reprimido sexual. É essa interação entre estados que compõem um núcleo de paixões que define o *ser* de Luís da Silva e que expressam a sua própria e constante “condição desesperada”. Vejamos isso no esquema a seguir, que traz as paixões mais recorrentes da obra:

Figura 12: Microuniverso passional do romance *Angústia*



Fonte: elaboração nossa

Colocamos o desespero no “centro” e nos “lados” do esquema para poder marcar seu caráter “complexo” no que se refere aos semas /prospectividade/ e /retrospectividade/. Assim, temos paixões que, por esses semas, se relacionam com os dois tipos de manifestação do desespero que vimos na análise do romance. A divisão não designa que um estado seja vivido no futuro ou no passado, mas simplesmente a orientação “paradigmática” da paixão, todas interagindo com o desespero. Assim, no eixo da prospectividade, nós temos paixões de ordem prospectiva, e assim também na retrospectividade. Não negamos a orientação levemente prospectiva que tem uma paixão como a cólera ou a raiva em que o sujeito vai em busca de

liquidar uma falta, isto, todavia, é uma expressão da própria “ida” ao fazer e não se relaciona como caracterizador da paixão, a não ser que elas se manifestem dessa forma em um texto específico, recategorizadas, o que não é o caso de *Angústia*.

Pode parecer estranho ao leitor que junto com o desespero apareçam paixões como “compaixão” e “piedade”. Elas são colocadas porque, como vimos na análise, ocorrem bastante no romance, justamente por estarem relacionadas ao percurso de outras paixões e também ao do desespero, já que o sujeito compartilha, de um modo “narcísico”, a dor sofrida por *si* no *outro*, ou vê a dor do *outro* em *si*. Elas representam também, além de uma própria relação com o veio /amor/ do romance, — uma vez que se dirige principalmente à figura de Marina — com a própria relação de /liberdade/ vs. /opressão/, já que a ideia de compaixão aparece ligada também à ideia de injustiça e de logro causado a alguém. Porém, esse “amor” e “compaixão” é dirigido somente à figura de Marina, e não à figura de Julião Tavares, a quem Luís da Silva dirige o contrário da oposição, ou seja, o /ódio/.⁶⁵

Em suma, estes pontos revelam um microuniverso de paixões “nuclear” no romance ou o que Fontanille (1980) chama de “constelação afetiva”. Afirmar isso aponta para o seguinte imperativo: outras paixões podem e devem ser estudadas na obra. Dentre elas, destacamos a obsessão, que assume proeminência e aponta claramente para possíveis pesquisa sobre a obra e que pincem a figura de Luís da Silva como um “neurótico obsessivo”. Obviamente, uma pesquisa de tal teor, se assumir caráter semiótico ou “linguageiro”, precisará estar atenta ao fato de que é o discurso que deixa depreender isto, e não se buscar, numa possível etiologia da obra, uma reflexão sobre como se origina um estado de obsessão do sujeito. Ditos esses últimos detalhes, passemos para a conclusão desta dissertação, a bem de fazermos um apanhado geral sobre os resultados de toda a nossa análise.

⁶⁵ Há uma grande similaridade entre esses componentes do microuniverso do romance *Angústia* e o que Freud (2010a; 2010b) afirmou em famosos ensaios como *Além do princípio do prazer* e *O mal-estar na civilização*. Em ambos, o autor austríaco trata de duas dimensões que ele postula como componentes da “natureza humana”: um instinto de destruição e um instinto de vida. A nosso ver, esses semas elencamos nesta seção revelam uma espécie de choque entre “eros” e “tanatos” na obra *Angústia*, que formam um semema que novamente aproxima o romance *Angústia* de ideias de Freud (2013), ou seja, servem como mais um indício de neurose obsessiva. Como estamos novamente remontando a ideias de Freud nesta dissertação, mencionamos ainda trabalhos que tem buscado uma articulação do universo passional com noções ou “intuições” tiradas da psicanálise, tais como os de Beividas (1995, 2000, 2010), para citar alguns e de Ravanello (2009). A articulação realizada por esses autores e os elementos elencados aqui neste trabalho podem indicar para caminhos de possíveis pesquisas outras, ainda a serem traçados. Fica o apontamento.

5. Conclusão

Apontar essa “constelação de paixões” na obra já é tratar de algumas das conclusões do trabalho. No decorrer desta dissertação mencionamos, também, outros elementos da análise, que, de um modo geral, precisam ser retomados a bem de se deixar claro ao leitor a série dessas conclusões a que chegamos. Vejamos isto a partir dos seguintes pontos, que designam “tópicos” a serem comentados neste momento da dissertação e que são relativos aos nossos resultados: a pertinência, para o estudo, dos fundamentos teóricos escolhidos; a dimensão figurativa e ideológica do desespero, apreendida da análise do romance *Angústia*, que serve também como reflexão sobre esta paixão em geral; a sua dimensão enunciativa, já que o desespero é manifestado na obra, tanto na instância do *narrado* quanto na da *narração*; a relação do desespero com as modulações de intensidade (*concessão*) e com outras paixões no romance, bem como sua dimensão sintática (sintagmatização).

No que tange ao contexto teórico específico em que se insere nossa pesquisa, por exemplo, relativo à semiótica greimasiana, vemos que os seus desdobramentos na teoria das paixões e na teoria tensiva se revelam como ferramentas aprimoradoras do trato de objetos de estudo que se colocam “no caminho” do semioticista. É nesse contexto, também, que podemos ver a pertinência do postulado hjelmsleviano, no qual muito se baseia a teoria zilberberguiana, da utilização em comum de categorias para os dois planos da linguagem (expressão e conteúdo). Quanto a esse quesito, vimos que mecanismos de “concentração paragrafal”, presentes na obra de Graciliano Ramos, se revelaram como estando relacionados aos “fluxos” do plano do conteúdo, bem como a própria não divisão do livro em capítulos e sim em segmentos que, a demarcarem sem “divisões” o fluxo da obra, geram um efeito de ordem onírica, de “andamento interior” de Luís da Silva no romance.

As contribuições teóricas desses desdobramentos da semiótica greimasiana vêm, pois, ser um acréscimo à já comprovada pertinência do modelo clássico, que ainda se revela rentável para análise do plano do conteúdo de qualquer conjunto significativo. É por este motivo que, nas camadas mais superficiais do processo de engendramento e articulação do sentido no romance de Graciliano Ramos, vimos que o desespero, em sua interação com a obsessão, é expresso até mesmo por mecanismos de delegação de voz na obra (enunciados que o sujeito, alucinadamente, escuta, ou que se repetem exageradamente em discurso direto). Além disso, vimos que a paixão do desespero se estabelece a partir de uma articulação entre a dimensão

passional e a dimensão ideológica do discurso, numa intensa figurativização animalizante e sensibilizante, bem como por isotopias de ordem econômica, social e sexual que vão compondo o perfil do desespero do narrador-personagem Luís da Silva.

Essa dimensão animalizada a que aludimos no parágrafo anterior reflete na obra a própria face “extrema” do desespero, chegando esta paixão a um tal grau de tonicidade que a isotopia marcada pelo traço /animalidade/ se mantém em tensão com o traço /humanidade/, o que faz com que a “animalização do homem”, presente no romance, tome proeminência e sirva como matéria de sensibilização para o leitor, o que se dá também, obviamente, pela manipulação dos mecanismos de *observação* (ponto de vista). Ainda no que tange à dimensão figurativa, também vemos elementos de ordem estética e perceptiva que se reiteram constantemente, estabelecendo, por vezes, uma aproximação entre o passional e o patológico, ou seja, indícios de “neurose obsessiva”.

Esses elementos apontam para indícios relativos à função da figuratividade de também gerar efeitos de sentido de “alucinação” ou “irrealidade”, bem como a sua ligação com elementos do nível tensivo da geração do discurso (tensividade fórica, reembreamento sobre o sujeito tensivo). É essa figuratividade que nos permite pensar também em uma espécie de “estética expressionista”, calcada na interação de paixões como a obsessão, a angústia e o desespero e que também nos leva para uma característica que pode ser, senão generalizável, pelo menos um dado relevante no que se refere à figura do sujeito desesperado em geral: a sua “inquietude”, o que possibilita que ele possa ser também um sujeito revoltado, subversivo e estar relacionado também com questões de ordem histórica e ideológica.

Aparecer assim no romance de Graciliano Ramos, de certo modo, aproxima essa imagem do desespero ao que colhemos no discurso dos filósofos (Comte-Sponville, Sartre) consultados, estes que mostram o quão tal paixão pode se relacionar com o *fazer*, seja como um fazer performático de ordem mais “concreta”, como matar alguém, seja como “fazer discursivo”, sendo a escrita, a literatura, um potencial instrumento de subversão. Tal ponto também aparece nas análises de Saraiva (2012), no que se refere a uma face revoltada do sujeito interdiscursivo Pessoal do Ceará, e no texto analisado por Fontanille (1980), em que o desespero, presente no texto de Louis Aragon, apresenta também uma dimensão subversiva e histórica expressa na conduta dos soldados.

Todos esses elementos se manifestam, com as devidas peculiaridades que apontamos no decorrer da análise, tanto na dimensão do *narrado* quanto na dimensão da

narração, divisão esta que se revelou pertinente no decorrer da pesquisa pelo seguinte motivo: a dinâmica temporal no romance é de extrema relevância para a análise da obra, já que evidencia esse caráter “meta” da enunciação enunciada em relação ao enunciado enunciado⁶⁶. Podemos dizer também que o desespero se manifesta mais ao modo retrospectivo na instância de narração e mais ao modo prospectivo na instância do narrado.

Fazemos uma afirmação de tal teor porque boa parte dos trechos selecionados na trajetória narrada do sujeito apresentam uma proximidade com paixões como o medo, a ansiedade, a apreensão, e que as paixões na instância de narração se aproximam de uma aflição, no sentido retrospectivo deste termo, e de um desgosto, de uma lamentação, de um ressentimento ou amargura. Isso não impede, frisamos, que a memória — e, por extensão, a dimensão mais retrospectiva do desespero — não tenha que ver com o percurso do sujeito do narrado, já que é importante ter em mente que o desespero se coloca como um termo complexo entre prospecção e retrospectão.

Outro ponto a se colocar é que a alta intensidade, ou a tonicidade e a alta aceleração, por vezes criam “misturas de paixões”, “límiars” entre elas, difíceis de delimitar e de se serem diferenciadas. Quanto a isso, lembramos, por sinal, o gráfico tensivo presente em Fontanille e Zilberberg (2001, p. 284), em que as paixões, em um movimento regulado pela intensidade (andamento e tonicidade), cedem lugar para a “emoção” passando pela “inclinação”. A fase da emoção seria um complexo passional cujas fronteiras (passionais) não se podem delimitar de modo muito claro, justamente porque se configura como o momento de maior intensidade em um percurso patêmico. O desespero se coloca como exemplo para este quesito, posto que é uma paixão que pode se manifestar de modo “violento” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 18), e, de tão “extremada”, pode também se manifestar aproximada de uma “emoção” (espécie de desespero-acontecimento). Vejamos ainda.

Na análise do romance *Angústia*, foi comum vermos o sujeito dizer ser acometido por estados frequentativos. É por este motivo que cólera, raiva, exasperação, por exemplo, apesar de serem de ordem pontual, aparecem constantemente no percurso do sujeito, em ambas as instâncias (narração e narrado). Estabelece-se, pois, uma interessante interação entre o que dura e o que é intenso na obra e é assim que a duração estabelece uma modulação de estados passionais, caracterizando uma espécie de estado durativo de Luís da Silva (ressentimento,

⁶⁶ Em terminologia usada por Fiorin (2016).

angústia, desespero “extenso”, irritação, obsessão), que, num átimo, se encoleriza, se enfurece, se exaspera, se desespera (desespero “intenso”), se enraivece.

É por haver pontos como estes que arriscamos dizer que o estado de Luís da Silva-narrador apresenta um constante desespero, e o que se faz mister diferenciar é esse desespero alongado, *extenso*, de um desespero pontual, “irruptivo”, abreviado, *intenso*, que possui uma dimensão “acontecimental”, e, por isso, logo se *potencializa*. Quanto a este último ponto, achamos relevante dizer: se o desespero “desaparece” em um momento do romance, ele volta a aparecer concentrado em um determinado ponto da cadeia do percurso do sujeito, como irrupção. Mas este é o desespero pontual, digamos, o que aparece como irrompimento incoativo do estado, como “acontecimento”, havendo também um desespero que se manifesta como estado de um sujeito “passivo de desesperar” (pontualmente) ou como “marca” deixada em um sujeito que “se desesperou” e manteve potencializado o estado de desespero pontual, tendo suas “crenças” fundamentais abaladas “definitivamente”.

Seria esse, a nosso ver, o âmbito por que se passa a reflexão dos existencialistas sobre o desespero. Sem querer abrir demasiado o escopo do que estamos dizendo, mas tentando trazer uma contribuição novamente advinda da percepção dos filósofos — enquanto discurso, é bom lembrar —, expliquemos melhor, tomando Kierkegaard como parâmetro: este filósofo afirma que o desespero é uma doença mortal do qual nenhum homem escapa e que todo homem traz em si, portanto, um estado de desespero, ainda que latente. Acreditamos que, ao tecer essas considerações, o autor está falando justamente de um desespero de ordem extensa, um desespero “debreado” (tal como a instância de narração do romance *Angústia*), que carrega um desespero pontual potencializado, latente, possivelmente manifestável de modo concentrado em um determinado ponto de um percurso do sujeito. O homem, para o filósofo dinamarquês, é justamente aquele que, diante da existência, sempre está prestes a se dar conta do desespero que ele próprio já carrega e que está “subjacente” e pode vir à tona.

O que queremos respaldar, neste caso, é que, como resultado de nossa pesquisa, vemos que o desespero se manifesta de duas formas no romance *Angústia*, o que marca, por sua vez, “modulações” internas à paixão, algo que foi indiciado na própria análise que fizemos dos verbetes do dicionário. Desta feita, no que tange a estas duas maneiras aspectuais de se manifestar o desespero, vemos que elas estão “intuídas” também na reflexão dos filósofos existencialistas — seja no precursor Kierkegaard, seja em outros filósofos como Sartre e Comte-Sponville, já que estes “dialogam” com o autor dinamarquês —, como já dito, e nas

próprias reflexões de um autor como o Roland Barthes do *Fragmentos de um discurso amoroso*, uma das quais, por sinal, transcrevemos em epígrafe no terceiro capítulo desta dissertação.

Ainda assim, depois de elencarmos todos esses pontos relativos à intensidade e aspectualização, não esquecemos que os percursos patêmicos não só possuem essa dimensão “prosódica”, mas também sintática, o que permite depreender o princípio de organização da “panóplia” de estados que acometem os sujeitos quando os acontecimentos vêm em alta intensidade. Quanto a isso, afirmamos: os “atos desesperados” de Luís da Silva representam justamente o desespero assumindo diferentes “derivadas sintáticas” e, obviamente, também semânticas, no romance. É nessa dimensão sintagmática também, ou seja, no desdobramento em vista da liquidação da falta, que está manifestada a dimensão polêmico-contratual do romance, do ponto de vista narrativo, e onde reside o “tronco” semionarrativo da dimensão ideológica e histórica presentes no nível discursivo.

Interessante notar também que o dicionário propõe, como vimos no capítulo em que trouxemos uma análise léxico-semântica, um sistema que já prefigura um elenco de paixões que possivelmente podem se relacionar. É por isso que cólera, exasperação, fúria, todos são colocados como “sinônimos” do desespero, e, como vimos no decorrer da análise, muitas delas aparecem ligadas a tal paixão na obra, ao modo de comporem uma “constelação afetiva”, termo este que tomamos de Fontanille (1980) e a que fizemos menção por alguns momentos nesta dissertação. O fato de o romance de Graciliano Ramos apresentar alguns desses “sinônimos”, esse “microuniverso passional”, se dá pelas próprias escolhas do enunciador, já que, ao escolher que Luís da Silva vá em busca da liquidação da falta, ele está “escolhendo” as paixões que se desdobram do ponto de vista sintático e semântico.

Todos esses elementos, por fim, indiciam que a proeza do romance de Graciliano Ramos estudado é justamente uma profunda intuição sobre o andamento e a tonicidade dos afetos, sobre o sobrevir, sobre a animalização do homem, sobre a pontualidade incoativa de determinadas paixões e sobre o modo como a memória pode as fazer durar. Por sinal, diante de tais conclusões, arriscamos dizer, com os conhecimentos que temos até aqui sobre a literatura brasileira, que o romance *Angústia* é uma das obras mais densas, do ponto de vista passional e “psicológico”, desta literatura. Se esta afirmação é equivocada, ou arriscada demais, pedimos que os leitores mesmo busquem, na tradição literária brasileira e na fortuna crítica do escritor alagoano, indícios que invalidem ou não o que foi dito. No mais, a análise fica aí posta a estes mesmos leitores, a proveito de que tirem suas próprias conclusões.

Referências

ALMEIDA FILHO, L. **Graciliano Ramos e o mundo interior**: o desvão imenso do espírito. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Prefácio: Michael Meyer. Introdução, notas e tradução do grego: Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, D. L. P. de. Paixões e apaixonados: Exame semiótico de alguns percursos. In: TASCIA, N. B. (Org.). **Semiótica das Paixões**. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, nº 11-12, 1989-1990, p.60-73.

_____. Aspectualização em semiótica: história(s) e perspectivas. Texto-base para apresentação no X Congresso Internacional da Abralín. Niterói: 2017. (Cedido pela autora)

BARROS, M. L. P. de. **A arquitetura das memórias**: Um estudo do tempo no discurso autobiográfico. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, São Paulo, 2006.

_____. **O discurso da memória**: entre o sensível e o inteligível. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, São Paulo, 2011.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEIVIDAS, W. A construção da subjetividade: pulsões e paixões. In: OLIVEIRA, A.C e LANDOWSKI, E. (Org.). **Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: Educ, 1995, p.169-179.

_____. **Inconsciente et verbum**: Psicanálise, Semiótica, Ciência, Estrutura. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2000.

_____. Entre paixão, pulsão e corpo: reflexões epistemológicas para o diálogo sobre os fenômenos afetivos. **Revista CASA**, São Paulo, v.8, n.2, dezembro de 2010, p.1-13.

_____. **A teoria semiótica como epistemologia imanente**: uma terceira via do conhecimento. 255 f. Tese - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak. Campinas – SP: Pontes, 1995.

_____. **Problemas de Linguística Geral II**. Vários tradutores. Campinas – SP: Pontes, 1989.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad.: Grupo CASA. Bauru, SP: Edusc, 2003.

BERTRAND, D. (coord.) Actes sémiotiques. Bulletin, XI, 39, ‘Les passions’. Paris, C.N.R.S., 1986.

BIGLARI, A. La temporalité du désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo. **Estudos Semióticos**. [online] Disponível em: <http://revistas.usp.br/esse>. Editores Responsáveis: Ivã

Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 1, São Paulo, Julho de 2014, p. 27–46. Acesso em “15/01/2018”.

BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. de Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

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

CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**. Trad. de Ari Roitman e Paulina Watch. 6 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: 2008.

CANDIDO, A. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAÑIZAL, E. P. Semiótica das paixões: o desespero num quadro de Pablo Ruiz Picasso. In: OLIVEIRA, A.C e LANDOWSKI, E. (Org.). **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995, p.199-226.

CARVALHO, L. H. **A Ponta do Novelo**: Uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CÍCERO, M. T. **Textos filosóficos II**: Diálogos em Túsculo. Trad. do latim, introdução e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014.

COHEN, A. J.-J. Passions freudiennes et programmes d'un obsessionnel. In: TASCA, N. B. (Org.). **Semiótica das Paixões. Cruzeiro Semiótico**, Porto, nº 11-12, 1989-1990, p. 148-153.

COMTE-SPONVILLE, A. **O alegre desespero**. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

_____. **Tratado do Desespero e da Beatitude**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A felicidade, desesperadamente**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DESCARTES, R. **As paixões da alma**. São Paulo: Nova cultural, 1999.

DOSTOIEVSKI, F. **Notas do subterrâneo**. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ESPINOSA, B. **Ética**. Trad. de Grupo de Estudos Espinosanos. São Paulo: EDUSP, 2015.

FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIORIN, J.L. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Contexto: 2016.

FONTANILLE, J. Le désespoir ou les malheurs du couer et le salut de l'esprit. **Documents**, n.16, Paris, GRSL, p.5-32, 1980.

_____. Le tumulte modal: de la macro-syntaxe a la micor-syntaxe passionnelle. **Actes Semiotiques**, Bulletin, XI, 39, 'Les passions'. Paris, C.N.R.S., 1986.

_____. **Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur**. Paris, Hachette, col. "U", 1989.

- _____. Le schéma des passions. **Protée**, Québec, v.21, n^a1, 1993, p.33-41.
- _____. Le tournant modal en sémiotique. *Organon*, vol. 9, n^o 23, 1995a. Disponível em : <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29372>. Acesso em: 05/02/2019
- _____. **Sémiotique e Littérature**: Essais de methode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- _____. Avant-propos : émotions et sémiiose. **Semiotica**, Paris, v. 163, n^a1, 2007, p. 1-10.
- _____. **Semiótica do Discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2015.
- _____. Les voies (voix) de l'affect. **Actes Sémiotiques [En ligne]**. 2017, n^o 120. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5806>. Acesso em: 03/09/2018.
- FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. **Tensão e Significação**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- FRANÇA, M. I. A inquietude e o ato criativo: sobre o Expressionismo e a Psicanálise. In: Guinsburg, J (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.121-145.
- FREUD, S. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- _____. Os instintos e seus destinos. In: **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- _____. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- _____. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- _____. **Obras completas, volume 9**: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GOMES, M. dos S. **O ressentimento como forma**: sobre o narrador em Angústia, de Graciliano Ramos. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2015.
- GREIMAS, A.J. **Semântica Estrutural**: Pesquisa de Método. Trad. Haqira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. L'énonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v.1, n.1, p.9-25, 1974.
- _____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz César (e outros). Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. De la nostalgie. Étude de sémantique lexical. In: BERTRAND, D. (coord.) *Actes sémiotiques*. Bulletin, XI, 39, ‘Les passions’. Paris, C.N.R.S., 1986.

_____. **Maupassant, a semiótica do texto: exercícios práticos.** Trad. de Teresinha Oenning Michels e Carmem Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993.

_____. **Da imperfeição.** Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos.** Trad. de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: NANKIN: EDUSP, 2014.

GREIMAS, A.J; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, A.J; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões: dos estados de coisa aos estados de alma.** São Paulo: Ática, 1993.

GUINSBURG, J (org.). **O expressionismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. **Ensaio semiótica sobre a vergonha.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

HÉNAULT, A. **Le pouvoir comme passion.** Paris: P.U.F, 1994.

HOUAISS, A.; VILLAR, M.S. de. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KIERKERGAARD, S. **O desespero humano.** Trad. de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. **O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário.** Trad. de Álvaro Luiz. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2013.

LANDOWSKI, E. **Passions sans nom: essais de socio-sémiotique III.** Paris: PUF, 2004.

LANDOWSKI, E. (coord.) **Sémiotique des passions.** Bulletin, nº 7, 1979.

LEAL, H. F. **As paixões na narrativa: as teorias da narrativa e da semiótica na construção do roteiro cinematográfico.** 2016. 143f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2016.

LEITE, R. L. Saussure e a transposição do sentido na epistemologia da semiótica. In: Beividas, W.; Lopes, I, C; Badir, S. (Org.). **Cem anos com Saussure: textos de congresso internacional.** 1ed.São Paulo: Anna Blume, 2016, v. 1, p. 107-122.

_____. **Transposição e narratividade nos desenvolvimentos da semiótica atual. Estudos Semióticos.** [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2017, p. 51–58. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em “03/09/2018”.

LIMA, E. S. de. **Entre compaixão e piedade: o estudo das paixões em Semiótica.** Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, São Paulo, 2014.

LIMA, E. S. de. **Entre enunciador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. FFLCH-USP, 2010.

LOPES, E. Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimento passionais primordiais. In: TASCA, N. B. (Org.). *Semiótica das Paixões*. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, nº 11-12, 1989-1990, p.154-160.

MARGARIDO, F.B. O desespero humano: Soren Kierkegaard e a clínica psicológica. Dissertação de Mestrado, Instituto de psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MARSCIANI, F. Les parcours passionnels de l'indifférence. **Actes Sémiotiques**, Documents VI, nº 53, 1984.

MENESES, Adélia Bezerra de. A angústia em *Angústia* de Graciliano Ramos. **Percurso (São Paulo)**, v. 5/6, 1991, p. 63-76.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MILTON, J. **Paraíso perdido**. Trad. de Daniel Jonas. São Paulo: editora 34, 2015.

MIRANDA, C. I. D. de. **Noites de insônia, dias de angústia**: um estudo do ressentimento e das formas de poder e controle em Graciliano Ramos. Dissertação de Mestrado – UFMG, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Minas Gerais, 2014.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. São Paulo: EDUSP, 2009.

OLIVEIRA, I. T. de. A 70 anos de *Angústia*, de Graciliano Ramos: Visões da Crítica. **Revista de Letras**, Nº 28, v.1/2, jan/dez. 2006.

OLIVEIRA, R. F. de. **O desespero e a angústia na filosofia de Kierkegaard**. 86 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 2009.

PARRET, H. Eléments pour une typologie raisonnée des passions. **Actes sémiotiques**. Documents IV, nº37, 1982.

_____. **Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité**. Liège: Mardaga, 1986.

_____. **Le sublime du quotidien**. Paris : Éditions Hâdes-Benjamins, 1988.

_____. O pathos razoável. In: PARRET, H. **A estética da comunicação**: além da pragmática. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1997.

RAMOS, G. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. **Insônia**. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

_____. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2008c.

_____. **Angústia**: (75 anos). Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAVANELLO, T. **Elementos para uma abordagem discursiva do afeto**: Estudo de interface entre psicanálise e semiótica tensiva. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGTP, 2009.

- REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARAIVA, J. A. B. **A Identidade de um Percurso e um Percurso de uma Identidade**: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará. Fortaleza: EDUFC, 2012.
- _____. **A trama poética em Caetano Veloso**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.
- _____. J.A.B.. Análise da análise: quadrado semiótico e gráfico tensivo. **Estudos Semióticos**. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2017, p. 77–87. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em “03/09/2018”.
- SARTRE, J.P. O existencialismo é um humanismo. **Os Pensadores** (Coleção). São Paulo: Nova cultural, 1987.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012a.
- _____. **Escritos de Linguística Geral**. Trad. Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2012b.
- SCHERER, L. **Angústia, de Graciliano Ramos**: investigações sobre o estado de angústia e a trajetória da personagem Luís da Silva. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Cruz do Sul, 2017.
- SILVA, S. Os modos do ser em Sartre, Camus e Graciliano. Dissertação. Curso de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2003.
- TASCA, N. B. (Org.). Semiótica das Paixões. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, nº 11-12, 1989-1990.
- TATIT, L. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- _____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, L.; BEVIDAS, W. Potencialidades da narrativa greimasiana. **Estudos Semióticos**. [on-line], volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 45–54. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em “14/03/2018”.
- TATIT, L.; LOPES, I. C. L’émotions chantée : “Eu sei que vou te amar”. **Semiotica**, Paris, v. 163, nº1, 2007, p. 11-28.
- THÜLERMANN, F. L’admiration dans l’esthétique du XVIIe siècle. Documents, II, nº 11, Paris, CNRS, 1980.
- ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Anexos

Anexo 1- Resumo do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos.

O primeiro capítulo do romance *Angústia* começa com um narrador versando sobre seus próprios estados: sobre não estar restabelecido de visões que o perseguiram em outros tempos, sobre criaturas que ele não suporta, sobre lugares que se tornaram odiosos para ele, sobre o fato de viver agitado, e sobre, devido a esse estado, não poder trabalhar a contento. O sujeito versa ainda sobre alguns componentes da sua casa, como a criada Vitória, por quem tem repúdio, ou sobre o barulho dos ratos. O narrador fala também de suas obsessões e fica escrevendo por horas variações em torno do nome Marina, ou de possíveis sujeitos que o desprezam, como os que se reúnem em cafés. Diz que não pode pagar o aluguel da casa, que não consegue escrever, descreve alucinações, enumera toda a série de pensamentos e lembranças que o perturbam, ironiza a figura de dr. Gouveia, que escreve para ganhar dinheiro somente.

O início do romance *Angústia* se apresenta como extremamente perturbado, e o que se pode depreender, em primeiro lugar, é que o sujeito trabalha numa repartição, tendo o encargo de escrever, mas que não consegue escrever porque está completamente tomado por essas obsessões, que também se dirigem à figura de um personagem chamado Julião Tavares. O capítulo 2 tem mais ou menos as mesmas feições no que tange à afetação do sujeito: vemos um desejo de evasão de Luís da Silva, ao mesmo tempo em que descreve seu cotidiano tedioso no trabalho. O narrador relata que, ao sair do trabalho, pega um bonde e começa a descrever o trajeto de volta para casa: tenta dissipar pensamentos que o perturbam, mas não consegue e continua o capítulo inteiro assim, entre momentos de descrição do caminho que percorre no bonde em que está e memórias que o perturbam.

Já no capítulo 3, o narrador começa descrevendo uma chuva e o seu quintal. Na continuação, o tema da escrita volta: o narrador fala do artigo que um personagem Pimentel o pediu e também da ideia de um livro. O narrador continua falando que se sente aborrecido e que imagens da infância o perseguem, como a memória de seus ancestrais, e chega até mesmo a “misturar” imaginariamente a chuva presente com uma chuva do passado, contida nessas memórias. De modo abrupto, após incorrer nessas memórias da infância, o narrador volta a falar

do quintal de sua casa e do quintal vizinho. É neste momento que ele nos dá indícios de dados temporais relativos aos acontecimentos que serão narrados, dizendo “no começo do ano passado” e delineando o momento em que conheceu Marina. O capítulo termina com mais uma vez o narrador voltando a falar de sua infância.

O capítulo 4, o posterior, é todo marcado por uma memória da infância: Luís da Silva narra memórias angustiadas de um menino em relação à imagem da morte do pai. O narrador demonstra que o passado significou uma ruptura de estado, em que a partir de um determinado ponto ele passou a receber muito “coice”, ou seja, a ter uma vida “desgraçada”, sendo o último gesto carinhoso direcionado a ele justamente o que veio na figura de Rosenda, uma lavadeira que servia na casa de seus ancestrais, e que o amparara àquele momento. Importante também citar que, no decorrer da narração, o narrador fala que as almas desses ancestrais pareciam estar ali, no momento em que ele faz essas lembranças, o que estabelece uma espécie de misturas entre os tempos, com o narrador sendo afetado por suas lembranças.

Quanto ao capítulo 5, vemos nele Luís da Silva narrar que um personagem chamado seu Ivo vem o visitar. A memória continua a ser um elemento central neste capítulo, posto que o sujeito continua fazendo menção a personagens e elementos de sua infância: “Teotoninho sabiá”, “D. Conceição”, “Cabo José da Luz”, o sino da igreja, as histórias de onça e jacarés. Essas menções à memória continuam a se misturar com o próprio presente do narrador, que faz menção à discussão entre o barbeiro André Laerte e o comerciante Felipe Benigno, na sua ida à repartição. O capítulo vai até o seu fim com essa profusão de memórias e pensamentos.

Já no capítulo 6, o narrador fala das dívidas e dos cobradores, o que demonstra ser sua situação econômica ruim. Luís da Silva ainda menciona os personagens Dr. Gouveia e Moisés, os que o cobram. Neste capítulo, o narrador fala sobre sua ida aos cafés, em que observa os sujeitos e grupos sociais que ali iam e diz que o fato de estar devendo Moisés o fazia não poder ir mais para tais lugares. Após pagar e dar indícios de que Moisés e esses sujeitos são capitalistas exploradores, o narrador menciona as conversas com a figura deste último no café e depois se perde numa série de lamentações e recordações de seu passado.

O capítulo 7 é todo dedicado à personagem Vitória e é marcado pelo repúdio do narrador a esta figura, principalmente por causa do temperamento avarento dela. No capítulo 8, ao ancorar o que vai narrar com um “em janeiro do ano passado”, Luís da Silva começa enfim a narrar e a deixar claro que a narrativa se organiza a partir de acontecimentos pretéritos. Nesse capítulo da obra, o sujeito narra, em suma, episódios de desejo sexual que o acometiam no

decorrer da vida, vida esta que ia “quase bem”. É neste ponto que ele narra outro episódio, encadeando outras narrativas na narrativa que estava tecendo: o episódio em que chama D. Aurora e sua neta para ir ao cinema, no qual ele é acometido por fortes desejos sexuais. Menciona também a estória com a prostituta Berta.

No capítulo 9, o narrador versa sobre a época em que conheceu Marina e o processo de ir se tornando amigo dela. Menciona também alguns outros personagens: d. Rosália; d. Mercedes, uma espanhola. Já no capítulo 10, em que o narrador continua a falar de seu trabalho e sua vida, começa a aparecer com mais intensidade a figura de Julião Tavares, personagem que desperta um forte teor ofensivo em Luís da Silva. O capítulo 11 é também marcado por um narrador que fala, ou melhor, distribui insultos, sobretudo a Julião Tavares, na repartição. O capítulo 12, por um narrador que começa falando sobre d. Adélia e seu Ramalho, pais de Marina, bem como sobre a conversa relativa a dificuldades econômicas entre ele próprio e Adélia. Esta última faz com que Luís da Silva busque e arrume um emprego para Marina. Também aparece a figura de Antônia, criada de d. Rosália, mais uma das expressões de sexualidade no texto.

No capítulo 13, o narrador menciona as figuras de uma “mulher que lava garrafas” e de “um homem a encher dornas”, personagens, espécies de “figurantes”, que por diversas vezes são mencionados na obra. Depois disso e após perguntar-se sobre o que Marina poderia estar fazendo e de revelar sua repulsa ao marido de dona Mercedes, Luís da Silva narra um pouco do processo em que buscava um emprego para Marina. Após isso o capítulo fica meio confuso: em um determinado momento, o narrador, assolado por vários outros pensamentos, descreve o corpo de Marina, descrição esta marcada pela multiplicidade de estímulos sensoriais que acometem o narrador.

No capítulo 14, Luís da Silva conta a história de uma família (um pai e três filhas) que viera morar na frente da sua casa, sendo a figura do pai, chamada de Lobisomem, a de um protagonista de uma relação incestuosa com as próprias filhas, pelo menos conforme o que dizem os boatos da vizinhança. Após este trecho, Luís da Silva volta a focar na relação dele com Marina. No final deste capítulo, o narrador ainda cita outra história, a do cearense que, injustamente, havia sido acusado de estuprar a própria filha.

No capítulo 15, Luís da Silva narra um episódio da “defesa da virgindade” de Marina, ou seja, quando esta, em uma investida de Luís da Silva, não cede aos desejos deste. Este último ponto desencadeia o desejo de Luís da Silva em apressar o casório. Já no capítulo

16, reitera-se o tema do casamento, os seus preparativos. Interessante o trecho em que Marina é comparada a uma cobra de cipó e o narrador fala da veleidade de Marina. Após isso, ainda aparece a figura de Julião Tavares, do qual Luís da Silva se desencontra intencionalmente. Neste capítulo, no final, aparece uma reiteração constante do número 16384, que marca um episódio em que um cego está a organizar um jogo.

No capítulo 17, Luís da Silva narra sobre a volta de Marina das compras e do fato de ter se aborrecido porque ela gastara o dinheiro todo em poucas coisas. Em suma, o narrador vai nos dizendo aqui que ele próprio foi mudando algumas coisas em sua aparência, gastando economias, tudo para agradar Marina, para satisfazer os caprichos dela. É neste capítulo também que Luís da Silva narra o episódio de sua maior decepção, quando, num indício de que Marina estava o traindo, se depara com ela conversando com Julião Tavares. O que se sucedeu com a traição presente no capítulo 17 foi o aumento da perturbação da personagem, e o fato de virem memórias à tona, como a de episódios relativos a cobras. No final do capítulo, narra a história em que encontra uma prostituta, vai a um quarto com ela, descreve seu físico e não tem relações (sexuais) com ela.

No capítulo 18, Marina começa um processo de persuasão sobre o ocorrido, o que, todavia, não se sustenta no decorrer do romance. Os comentários sobre as mulheres do seu tempo, presentes no decorrer do capítulo, indiciam talvez uma insatisfação de Luís da Silva com certa modernidade de costumes, o que estaria ligado com a traição de Marina. No capítulo 19, Luís da Silva começa se maldizendo do fato de esta última não lhe ter chegado e dito que não queria casar com ele, o que o faria até mesmo ter orgulho de lembrar dela. Além disso, fala ainda do que guardara em sua memória dos romances que lera e sobre as recusas de Marina em se dar sexualmente para ele, bem como do desejo de desligar-se daquela gente e dos tormentos causados pelo barulho dos ratos em seu quarto.

No capítulo 20, é narrado o processo de distanciamento de Luís da Silva em relação a Marina, bem como a tentativa dele de buscar outras mulheres. É neste instante que aparece a figura da datilógrafa. Após ter uma visão em que Julião Tavares se encontrava com essa datilógrafa, de repente vem a narração já das visitas de Julião Tavares à casa de Marina, o que ele sabe porque sua casa divide paredes com a de Marina. Ao ficar escutando os movimentos na casa vizinha, Luís da Silva fica a imaginar os dois se esfregando, tendo ímpetos sexuais. Um último ponto, quanto a este capítulo, é que ele apresenta de modo reiterado a figura da corda.

No capítulo 21, narra-se a ostentação de Marina e as idas dela ao cinema com Julião Tavares. A relação entre cobra e corda, a corda como uma espécie de prenúncio do assassinato, passa a se intensificar no romance, bem como as passagens com alucinações. O narrador continua também a se perguntar onde estaria a datilógrafa e fala da sua necessidade por mulheres. Fala também das caveiras de Dagoberto. O capítulo é, em suma, confuso, cheio de enumerações de imagens que se sucedem. Já no capítulo 22, vemos o narrador falar sobre d. Rosália e de quando seu marido está em casa, o que implicava no fato de que ele não dormiria bem, uma vez que os dois eram indiscretos em suas relações sexuais. Após vir à memória a figura de sinha Germana, que aparece quando o narrador fala sobre as mulheres “modernas” e relembra marcos da sua infância, o narrador volta a relatar quando estava no quarto, a não conseguir dormir por causa do barulho indecoroso do casal.

O capítulo 23 é o mais curto da obra e é de caráter metaenunciativo: o narrador mesmo fala da fragilidade das suas lembranças. É um capítulo que deixa claro que o narrador está narrando o passado. A exclamação ao final demonstra a raiva, a exasperação que o acomete. No capítulo 24, são relatadas as conversas de Luís da Silva na calçada com seu Ramalho, que o estimula a nunca se casar. Luís da Silva fala que é o cinema o causador da mudança de costumes. A conversa dos dois expressa, de certo modo, vozes conservadoras, que veiculam uma opinião contrária sobre a “modernidade” de seu tempo presente. O narrador continua relatando esses momentos em que conversava com seu Ramalho. É neste ponto em que seu Ramalho conta uma história que sempre repetia, história que versa sobre um moleque da bagaceira que desvirginara a filha de um senhor de engenho e que sofrera uma punição.

No capítulo 25, Luís da Silva narra o episódio em que busca desesperadamente dinheiro para ir até a companhia lírica com o intuito de ver lá Marina e Julião Tavares. Começa narrando que, quando tal companhia chegou, ele estava completamente arrasado, endividado. Narra a ocasião da estreia dessa companhia lírica, passa a falar de suas andanças quando estava muito perturbado, dos vagabundos e suas impressões, bem como do que o diferencia deles: a literatura. No café, descreve os personagens que lá havia, de várias feições profissões. Depois fala dos músculos enormes do sujeito acaboclado que fala histórias de capoeira, do cheiro de pó de arroz de uma rapariga pintada. De repente, quando está falando sobre isso, vem memórias da infância. Este capítulo é, portanto, um vagar (ladeira Santa Cruz, café) de Luís da Silva pelas ruas e a ver os cartazes do café.

No capítulo 26, Luís da Silva faz referência a um “último dia”, bem como a mais uma vez a o aparecimento da limousine de Julião Tavares. Ao olhar para o traje deste último e

se perguntar por que o peitilho deste não se amarrotava e brilhava tanto, Luís da Silva começa a tecer considerações que descrevem uma aproximação sua a um animal. Isso é uma reflexão sobre a própria dominação que outros exercem nele. Essa parte do capítulo se tece assim. Em um momento, Luís da Silva compara suas vértebras às do boneco anatômico de Dagoberto. Diz que seu próprio corpo toma a configuração de um arco. Fala do fato de considerar que não inspira confiança aos trabalhadores, por ser um homem que obedece. O conflito que se dá aqui, no capítulo, é o de obedecer ou não a uma instância dominante da sociedade.

No capítulo 27, vemos Luís da Silva falar da reação de Vitória ao seu furto e ressarcimento. Interessante aqui o aparecimento da palavra “cova” a já ir traçando o tema da morte nas próprias visões do sujeito, já que ele vê a imagem da cova quando estava a cavar o local onde estava o dinheiro de Vitória. No capítulo 28, começa a falar que as visitas de Julião Tavares foram escasseando e a alegria de Marina foi “pouco a pouco” desaparecendo, bem como fala de ter visto Marina engulhando. Analisa a situação de Marina, compara-a com uma lagartixa. A narrativa toma outro rumo: o da narração do destino trágico de Marina.

É nessa linha ligada à figura de Marina que, no capítulo 29, Luís da Silva narra o episódio em que se deparara com uma mulher grávida. Fala do esbarrão que teve com essa pessoa, das feições dela e das reações dela. O capítulo é todo marcado por alucinações e por certo horror. No capítulo 30, narra uma cena em que está no banheiro, fumando, fantasiando maluqueiras, “alguns dias depois” desse ocorrido. Nessa mesma cena, fala do momento em que pensava em fazer um grande livro e olhava para o comportamento de uma formiga. Nesse mesmo tempo, Luís da Silva fala que o banheiro de sua casa é separado por uma parede do banheiro da casa de seu Ramalho. Narra com detalhismo o banho de Marina e as hesitações que ele tem com os barulhos. O narrador chega a dizer que era sua escolha escutar, uma vez que podia deslocar um tijolo e vê-la a tomar banho.

No capítulo 31, Luís da Silva fala sobre o fato de, como sucedâneo do desespero relativo à situação de Marina, esta e sua mãe escolherem a resignação antes os maus causados por Julião Tavares. É este motivo que faz com que seja necessária a morte de Julião Tavares. Interessante é que a ideia de matá-lo vem acompanhada da lembrança da história de seu Ramalho. Começa a “delirar” como imagens de como mataria Julião Tavares. Enquanto pensa nisso, simultaneamente vem-lhe novamente à cabeça os bíceps do homem acaboclado. Outra memória simultânea lhe vem: a os músculos de mestre Domingos, empregado do velho Trajano, seu avô. As lembranças e considerações sobre essa época continuam até o final do capítulo.

No capítulo 32, o narrador se volta para a figura de um seu Ivo. Este dá um presente a Luís da Silva. O presente dado causa forte impacto em Luís da Silva, que o rejeita a princípio. A corda faz irromper uma série de lembranças no protagonista: a rede de Marina que rangia e roubava o seu sono à noite; a lembrança de uma cobra, que perseguia Luís da Silva em sua memória, o que lhe causa medo e até mesmo a sensação de que iria lhe amarar e morder; a figura de Chico Cobra, um curandeiro que andava com um cabaço cheio de jararacas e que, em um episódio em que matara um homem, correu para a mata e cercou-se de surucucus, para que não o pegassem. Luís da Silva ainda diz que a polícia nunca o pegou. No final do capítulo, Luís da Silva ainda lembra de outra morte: a de Fabrício, amigo e compadre de seu pai, primeiro homem que ele vira assassinado. Desse torneio pela memória, volta para o fio narrativo presente do capítulo, mais especificamente, para o momento em que seu Ivo lhe pede pinga. Após isto, volta a narrar sua “relação” com a corda.

No capítulo 33, Luís da Silva se concentra na ideia de matar Julião Tavares e nas possíveis opiniões em torno disso. É comum neste capítulo, por exemplo, o narrador tentar afugentar um medo, um medo relativo à sanção da “opinião pública”. Toma proeminência também neste capítulo o fato de o narrador falar também sobre a sua fixação nos anúncios que via nos locais pelos quais passava. A partir das letras que havia neles, fazia uma série de jogos, formando novas palavras. O capítulo continua no fluxo de oscilações entre os pensamentos do autor, relativos a opiniões públicas, e suas menções ao café, local onde realmente estava. Aparece aqui também a menção à mania de lavar as mãos, mania que, dentre outras, aparece de modo constante na obra. A continuação do capítulo se configura como repetitiva, marcada pela repetição de enunciados em que o narrador afirma não ter medo de Julião Tavares e da opinião pública.

No capítulo 34, o narrador fala da lentidão do tempo na repartição. É um capítulo que dá uma certa continuidade ao que foi relatado no anterior, ou seja, versa sobre a opinião pública, e que demarca a escrita, o funcionalismo público, como uma submissão do sujeito, que escreve o que o superior manda. No capítulo 35, Luís da Silva persegue Marina, numa trajetória em que esta personagem vai fazer um aborto. É um capítulo longo, marcado por repetições, principalmente pelas menções à figura de d. Albertina, a “parteira diplomada” para a qual se dirige Marina. O capítulo é todo marcado novamente pela perturbação do sujeito, que descreve o bairro para o qual Marina se dirige, inscrições subversivas em muros, tipos que aparecem (crianças, os vagabundos), bem como sua conversa com um homem de uma venda, onde ele para com o intuito de beber aguardente.

No capítulo 36, o narrador, numa espécie de alucinação, de visão, fala do quão lhe perturbara saber que Julião Tavares havia saído com a própria datilógrafa dos olhos verdes, o que o faz lembrar em uma das filhas de Lobisomem também. O narrador chega até mesmo a mencionar o quanto aquela ideia o perturbou: “Tudo isto é infantil, mas a verdade é que durante dias me atormentou a ideia de que Julião Tavares havia seduzido a menina dos olhos verdes.” (RAMOS, 2014, p.221-222). No decorrer do capítulo, menciona ainda a figura de Julião Tavares e a de seu Ivo e lembra da corda, terminando o capítulo todo na ideia de morte, de matar Julião Tavares: “(...) sobre o enconsto do banco apoiava-se um rifle imaginário dirigido às costas de Julião Tavares” (RAMOS, 2014, p.224).

No capítulo 37, vemos a narração começar já mencionando um lugar: Bebedouro. Neste lugar, Luís da Silva narra que espiava Julião Tavares e menciona sua sensação de inferioridade em relação a ele, quando andava nos bondes, por exemplo. Uma série de memórias da infância irrompem e, de repente, o narrador passa a falar de Marina. Todos esses elementos vão indiciando um próprio narrador que perde as rédeas da narração, perturbado, e um sujeito que estava prestes a cometer o homicídio que aconteceria no capítulo posterior.

O capítulo 38 é o capítulo em que se dá o assassinato, portanto. É o capítulo mais longo da obra e se organiza com o sujeito em plena profusão de pensamentos (a corda, o corpo que sofre o impacto da adrenalina da perseguição) e memórias. Nas memórias, vemos a constante aparição da figura de José Baía, que contava as histórias da cabra preta para Luís da Silva quando criança. No momento da consumação do assassinato, Luís da Silva sente uma sensação momentânea de euforia. Após a consumação do assassinato, porém, ele passa a buscar esconder o corpo e a desfazer-se das provas por temer ser descoberto como autor do delito. Carapanãs começam a perturbar o sujeito e uma série de memórias voltam a perturbar: d. Rosália e seu marido, a figura de Evaristo, homem que morrera enforcado e novamente as de José Baía e a de Cirilo de Engrácia. O restante do capítulo é todo marcado pela profusão de pensamentos relativos às provas que poderiam ser geradas no crime e de menções do sujeito a elementos de ordem proprioceptiva.

O capítulo 39 continua a apresentar características similares, mas agora Luís da Silva está em sua casa, ainda a se desfazer de algumas provas do assassinato. O sujeito se encontra em um estado de grande afetação, marcado pelo fluxo concentrado de pensamentos e pela marcação, com discurso direto, de espécies de vozes que vem à consciência alucinada do sujeito.

No capítulo 40, um parágrafo de 13 ininterruptas páginas, vemos o sujeito, por alguns instantes, se assemelhar a uma criança. As memórias da vida inteira compõem um estado de completo abandono, não obstante significam um desejo de evasão. Esse último capítulo é todo marcado por um desamparo. É o do abandono total, podemos dizer. O torpor chega até mesmo a se manifestar em forma de “febre” e espelha uma quase aniquilação do ser, ao mesmo tempo em que essa sensação tem certo teor nostálgico. É por este ponto que o último capítulo é o do desespero total, quando o sujeito após tentar aniquilar a causa desse mesmo desespero, se viu sem um quê fazer, a não ser lamentar, virar criança, evadir-se imaginariamente.

Importante é notar que em todo o romance é comum a aparição da figura do avô e do pai, e somente neste capítulo é que aparece a figura da mãe: “Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos.” (p.273). Os estímulos externos se apresentam como ilusórios, alucinações: “Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão distante, tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha.” (p.273). A figura da mãe serve como o amparo para um sujeito marcado pelo excesso de aflições. O passado, a infância, se colocam como figuras eufóricas, que, justamente por serem um objeto com o qual o sujeito está disjunto, refletem sua angústia e seu desespero.

Além disso, no decorrer do capítulo, o sujeito mistura uma série de lembranças, que compõem, numa confusão sem muito nexos, as lembranças e ideias fixas de sua vida inteira. Importante notar que o número que se repete insistentemente nesse final do romance (“16.384”) remete ao capítulo 16 e está relacionado a um episódio em que um cego, detentor de bilhetes de loteria, falava em voz alta o mesmo número. No referido capítulo, o número insistentemente aparece em discurso direto, marcando-se como ideia fixa e acompanhado do lamento do sujeito, que, com o prêmio da loteria, poderia ter casado e vivido com Marina, evitando toda a trajetória que se sucedeu (traição, assassinato, etc.). A menção ao número remete, portanto, ao próprio entendimento de que Luís da Silva não tivera muita sorte na vida.