

**NARRANDO PERDAS: REPRESENTAÇÕES DO LUTO E DA MELANCOLIA  
EM *CIDADE DE DEUS* E *S. BERNARDO***

Carlisson Oliveira (UFPB)  
Hermano Rodrigues (UFPB)

Resumo

A perda é uma experiência básica na nossa constituição enquanto sujeitos, já que é a partir dela que podemos aceitar a nossa mortalidade, a nossa impotência, enfim, os nossos limites humanos. Se enquanto bebês, estamos numa posição onipotente, é a perda que nos força a lidar com esses limites. Narrar também é uma experiência básica. É o ato de narrar que nos permite organizar nossas experiências em uma ordem temporal. Em outros termos, quando narramos, organizamos nossa história. Este trabalho visa investigar o cruzamento dessas duas experiências; especificamente, buscaremos compreender como distintas formas de reação à perda tomam forma em narrativas literárias. O romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, possui, nos termos de Roberto Schwarz, “uma inesperada insistência da poesia”. Um dos momentos recorrentes da presença desse lirismo na narrativa é o momento da morte dos protagonistas, com uma clara distinção interna. O narrador demonstra simpatia por Inferninho e Cabeça na primeira parte, por Pardal na segunda, mas não mostra por Miúdo na terceira. Acreditamos que esta irrupção do lirismo é resultado do luto do narrador em relação à morte desses personagens, o que contrasta com a descrição seca e curta da última morte do romance, a de Miúdo. Em relação ao romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, acreditamos que a presença hegemônica do fluxo de pensamento nos capítulos XIX e XXXVI mostra a incapacidade do narrador melancólico de lidar com a perda e, por conseguinte, construir uma narrativa que ligue o passado, o presente e o futuro. Para a conceituação do luto e da melancolia, nos basearemos em alguns textos de Freud, Lambotte e Darian Leader.

Palavras-chave: fluxo de consciência. Lirismo. Narrador. Graciliano Ramos. Paulo Lins.

A perda é uma experiência básica na nossa constituição enquanto sujeitos, já que é, a partir dela, que podemos aceitar a nossa mortalidade, a nossa impotência, enfim, os nossos limites humanos. Se enquanto bebês, estamos numa posição onipotente, é a perda que nos força a lidar com esses limites. Narrar também é uma experiência básica. É o ato de narrar que nos permite organizar nossas experiências em uma ordem temporal. Em outros termos, quando narramos, organizamos nossa história. Este trabalho visa investigar o cruzamento dessas duas experiências; especificamente,

buscaremos compreender como distintas formas de reação à perda tomam forma em narrativas literárias.

Para isso, vamos comparar dois textos literários, dois romances com construções do narrador bem diferentes. O primeiro será *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Esta obra é narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente, mas é um narrador que vai mudando ao longo da narração, indicando que o narrado afeta o ato de narrar. Às vezes, até precisa “lembrar-se” do que está fazendo: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (LINS, 2007, p. 24). Também é um narrador que assume vários ângulos, mostrando a “Cidade de Deus” a partir dos bandidos, dos policiais, dos moradores, etc. (se aceitarmos uma divisão simplista da comunidade nessas categorias).

Em *S. Bernardo*, temos um romance narrado em primeira pessoa pelo protagonista, Paulo Honório. O narrador-protagonista conta toda a sua vida, desde as mais antigas memórias da infância até o tempo presente, quando a narrativa memorialística abre espaço para o fluxo da consciência. Tudo isso é feito, segundo o Paulo Honório, para entender o que aconteceu. Em resumo, a partir das considerações de Davi Arrigucci Jr. em “Teoria da narrativa: posições do narrador” (1998), podemos concluir que esses dois romances são bem diferentes entre si.

A partir disso, podemos ver como as categorias do luto e da melancolia podem nos ajudar a compreender mudanças na forma narrativa; mudanças, inclusive, em sentidos contrários. Em *Cidade de Deus*, o objetivo central é refletir sobre a “inesperada insistência da poesia” (SCHWARZ, 2007, p. 570). Já em *S. Bernardo*, é refletir sobre a inesperada presença do fluxo de consciência nos capítulos XIX e XXXVI. Uma outra abordagem, primariamente social, desse mesmo problema em *S. Bernardo* pode ser vista em nosso trabalho de conclusão de curso (OLIVEIRA, 2013). Vamos analisar cada romance separadamente e retornaremos a essa discussão na conclusão.

Neste momento, cabe o registro da edição usada de *Cidade de Deus*: a segunda edição comemorativa (LINS, 2007). Essa edição combina o texto da primeira (LINS, 1997) com os nomes das personagens da segunda edição revisada pelo autor (LINS, 2002). Apesar da revisão, que diminuiu em cerca de 100 páginas o livro, não houve mudança significativa nos trechos citados, neste trabalho, entre as duas versões. Para facilitar a memória ou o acesso, colocaremos entre parênteses os nomes dos personagens da primeira edição na primeira referência a eles.

*Cidade de Deus* é dividido em três partes: “A história de Inferninho” (Cabeleira), “A história de Pardalzinho” (Bené) e “A história de Zé Miúdo” (Zé

Pequeno). Cada parte é formada por um conjunto de “trechos” de extensão irregular separados por um espaço de parágrafo. Cada parte é centrada na vida de um bandido; e a obra acompanha o desenvolvimento do crime na comunidade ao longo de algumas décadas. Não é de se estranhar, portanto, a quantidade de mortes presentes no romance. Rafaela Narciso (2008) aponta 52 pessoas e 2 cachorros mortos na primeira parte, aproximadamente 82 na segunda e 176 na terceira. Além disso, a autora mostra como as mortes mudam ao longo do romance; por exemplo, a presença inicial de mortes naturais no início do romance e o seu desaparecimento na terceira parte.

Dentre todas essas mortes, as dos protagonistas e de seus antagonistas são momentos ímpares no romance, momentos de uma predominância do lirismo no texto e serão o foco desta análise. Não são os únicos episódios desse tipo. Por exemplo, o romance começa com uma abertura nostálgica, quase uma lamentação de um tempo perdido; perdição que será tratada nas páginas seguintes. Sem falar na presença de uma “invocação épica” à “Poesia, minha tia” (LINS, 2007, p. 25).

E, da mesma forma com o conjunto das mortes, as dos protagonistas também mudam conforme o desenvolvimento do romance. Mas o que muda não é o tipo da morte, pois todos são assassinados por arma de fogo, e sim como o narrador trata esses acontecimentos.

A primeira parte do romance é centrada na disputa entre Inferninho e Cabeça de Nós Todo (Cabeção), um bandido relativamente à moda antiga e um policial. A morte de cada um é narrada em um longo parágrafo que quebra o ritmo da narrativa. Por um momento, a sucessão de mortos é interrompida para conhecermos as suas vidas momentos antes de suas mortes.

No trecho, de quase duas páginas, da morte de Cabeça de Nós Todo (LINS, 2007, p. 178-179), temos uma belíssima intercalação da descrição do andar do personagem, seus pensamentos e intromissões do narrador. Esta é a abertura do parágrafo: “Cabeça de Nós Todo estava acometido de ódio pela traição. O pensamento perdurava mais na mulher do que em Inferninho. Andava de cabeça baixa.” O resto do parágrafo desenvolve esses temas. Descobrimos que a “morte de seu pai acabou de desgraçar-lhe a vida” na infância”, que o “o filho morreu de tuberculose”, que “a mãe morreu de picada de cobra”, como entrou na polícia, seus outros trabalhos, a opinião do narrador de que “a seca no sertão cearense descoloriu os mais profundos desejos de sua vida jovem em pleno vôo.”; tudo isso enquanto acompanhamos sua ronda descuidada atrás de Inferninho até o desfecho do trecho: “O sol se escondeu atrás de uma nuvem. A

mulher abandonara. Pensou em ir para casa chorar escondido a perda da esposa, lacrimejar era a sua única defesa. Queria sossego e morreu.” Foi morto por outro bandido.

Encontramos a mesma forma no trecho da morte de Inferninho (LINS, 2007, p. 205-207). Voltava para casa, também descuidado, após um grande assalto e refletia sobre a vida. “Não sabia o porquê, mas pequenos pedaços de sua vida vinham-lhe repentinamente de modo sucessivo.” Também temos o julgamento do narrador:

Mas ninguém pode dizer que não existiu paz numa cerveja bebida no bar do Bonfim, no pandeiro tocado nos ensaios da escola, no riso de Berenice, no baseado com os amigos e nas peladas de sábado à tarde. Talvez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado, na luz das manhãs. (LINS, 2007, p. 206).

Acompanhamos a descrição dos seus últimos movimentos. “Aquela mudez diante das perguntas de Belzebu e a expressão de alegria melancólica que se manteve dentro do caixão.” Foi morto por outro policial e, com isso, encerra-se a primeira parte.

Pontos altos do romance, esses trechos não permitem leituras simplistas, redutoras, das personagens. O leitor do romance vem acompanhando cada uma das ações das personagens através de uma narração relativamente imparcial, mas, nestes episódios, através do narrador, participamos de uma rememoração de toda a vida da personagem. Permitindo-nos uma extrapolação, é como se o narrador fizesse o luto por essas personagens, realizando o processo descrito por Freud de revisitação de cada memória: “Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido.” (FREUD, 2010, p. 129). E a energia liberada, nesse processo, nos ajudaria a entender a impossibilidade da manutenção da distância narrativa e a irrupção do lirismo.

Outro tipo de expressão desse luto pode ser vista na “solene simpatia” da natureza (FRYE, 2000, p. 36) pela morte de dois “bons malandros”, Pardalzinho e Bonito (Mané Galinha), o antagonista de Zé Miúdo na terceira parte. Do mesmo modo que a morte de Inferninho, a morte de Pardalzinho encerra a segunda parte: “E uma lua redonda, claríssima, encantou ainda mais o eterno mistério que a noite sempre traz, e o enterro daquela manhã de sol intenso foi o maior que já se viu.” (LINS, 2007, p. 394). E, do mesmo modo da primeira parte, o antagonista da terceira parte morre primeiro, nesse caso, Bonito: “E veio o vento (...) Para alguns, parecia querer, daquela hora em diante, encharcar o percurso do tempo para sempre, de tão forte que era.” (LINS, 2007, p. 512). Não estamos propondo uma mitificação dos personagens, na linha dos modos

de Frye; apenas sugerimos que essa simpatia da natureza — algo incomum em um romance de “técnica realista” — pode ser uma outra expressão do luto.

E, em contraponto a todas essas quatro mortes, temos a morte do protagonista da terceira parte, Miúdo. Inclusive, se tivéssemos que apontar um protagonista do romance, ele seria o mais indicado. Presente nas três partes do romance, acompanhamos sua entrada e “formação” no crime até a sua morte que praticamente encerra o romance: "Miúdo sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo." (LINS, 2007, p. 557). Não temos duas páginas de rememoração, não temos simpatia — nem da natureza, nem dos seus companheiros. Ou seja, não há luto, não há ligação do narrador com esse personagem e, por isso, temos uma descrição curta e seca.

Além da, digamos, influência do luto na forma narrativa, também encontramos representações de ritos de lutos no próprio texto. Antes de analisarmos essas representações, é importante termos uma visão do papel dos ritos de luto na sociedade. Seguimos a leitura de Darian Leader:

Enquanto o grande tabu da cultura vitoriana foi o sexo, Gorer acredita que o tabu atual é a morte. Podemos contrapor que, na verdade, hoje, somos continuamente expostos a imagens de morte violenta, no cinema, na televisão e nos meios de comunicação. Porém, pode-se ver, por sua vez, essa ramificação como uma consequência direta do desaparecimento dos ritos de luto. Sem o apoio simbólico dos ritos de luto, as imagens de morte simplesmente proliferam a ponto de perder a significância." (LEADER, p. 80)

Poucas mortes no romance possuem referências a ritos de luto, geralmente, somente as dos protagonistas. Sabemos que Inferninho teve um caixão; que no funeral de Bonito não teve bandido; não sabemos o que aconteceu com o corpo de Miúdo abandonado pelos companheiros. As outras duas mortes fogem do comum. Após matar Cabeça de Nós Todo, o assassino coloca o seu corpo numa carroça que vai andando pela comunidade, um verdadeiro “espetáculo”. O seu corpo é cuspidado, baleado novamente, "atiraram pedras, despejaram latas de lixo, deram pauladas. A tarde sem vento." (LINS, 2007, p. 180). Um verdadeiro rito de vitória sobre o inimigo para a maioria; poucos “achavam que tinham perdido um policial.”

Já o funeral de Pardalzinho, o bom malandro, parece representar numa imagem a perda da importância dos ritos de lutos na nossa sociedade: "Somente o corpo de Pardalzinho no centro da capela atrapalhava o culto. Resolveram empurrar o caixão para o canto e, de quando em quando, homenageavam o defunto cantando o samba de que

ele mais gostava" (LINS, 2007, p. 393). A retirada do caixão do centro da festa pode ser uma imagem do fim da centralidade dos ritos de luto na nossa sociedade.

Além dessas observações internas à obra, podemos nos questionar se o próprio romance, em sua função social, não é um sintoma ou contributo desse atual *status* dos ritos de luto. Será que, junto com parte da fortuna crítica de *Cidade de Deus*, não podemos afirmar que o romance apenas repete essa situação? Que o romance não contribui para questionar essa vulgarização da morte? Acreditamos que não. Como aponta Leader, a relação entre luto e arte é muito mais complexa.

As centenas de cartas que Dickens recebeu após a morte de sua personagem Pequena Nell o fizeram pensar que ele tivesse mesmo cometido um assassinato, mas era certamente o aspecto social e compartilhado dessa morte ficcional que permitiu que cada leitor tivesse acesso a seu próprio luto, sem saber disso. Essa é uma função básica dos rituais de luto públicos. O público facilita o privado. (LEADER, 2011, p. 82-83)

As mortes de *Cidade de Deus* não são iguais as dos jornais, elas *parecem* reais, mas não são. O lirismo inesperado, os vários ângulos, os recortes, nada disso permite uma leitura automática dessas mortes. E, além disso, não podemos medir como elas afetam cada leitor. Elas podem, como a personagem de Dickens, ajudar leitores a encontrarem seus lutos.

Na análise de *S. Bernardo*, retornamos a questão de como uma categoria psicanalítica, nesse caso a melancolia, pode nos ajudar a explicar uma mudança na forma narrativa. A questão específica é entender o surgimento do fluxo de consciência nos capítulos XIX e XXXVI.

O cap. XIX está localizado exatamente na metade do romance. Ele é uma quebra no desenvolvimento cronológico dos fatos; ao invés de continuar a narração após a primeira briga com Madalena, Paulo Honório perde-se em suas próprias reflexões. Já o cap. XXXVI é o momento em que a narração alcança o tempo presente e temos acesso, igualmente ao cap. XIX, ao fluxo de consciência do narrador. Nesses dois capítulos, temos inúmeras marcas de um discurso melancólico, mas, antes de continuarmos, gostaríamos de registrar duas leituras distintas, a de Francisco Martins (2002) e Suely Corvacho (2007), que partem de bases psicanalíticas e analisam o mesmo romance.

Marie-Claude Lambotte aponta que

aquém da autodepreciação tão frequentemente designada como uma das características essenciais da atitude melancólica, é a questão das origens que a acossa permanentemente, como o desconhecido de uma equação para a qual se tentaria achar as variáveis pertinentes. (LAMBOTTE, 1997, p. 157)

Paulo Honório, na abertura do cap. XIX afirma: "se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever." (RAMOS, 2007, XIX, p. 118). Conscientemente, Paulo Honório acredita que busca compreender o suicídio de Madalena, mas, na verdade, busca compreender a si mesmo, uma busca das origens nos termos de Lambotte.

No cap. XXXVI, temos outras indicações do seu estado; destacamos algumas. Uma rememoração sem fim, a impossibilidade da realização do luto na estrutura melancólica: "passo tempo sem fim acordando lembranças" (RAMOS, 2007, XXXVI, p. 216). A percepção de que seu problema é interno; nos termos psicanalíticos, no ego: "Quanto às vantagens restantes — casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. — é preciso convir em que tudo está fora de mim." (RAMOS, 2007, XXXVI, p. 218). A impossibilidade de mudança, dado a formação do ego do indivíduo melancólico: "Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige." (RAMOS, 2007, XXXVI, p. 220).

Na maior parte do romance, Paulo Honório narra as suas conquistas *externas*, uma combinação entre apropriação capitalista e incorporação psíquica. Mas, quando ele não consegue encontrar respostas em suas atitudes externas e passa a enfrentar a si mesmo, seus desejos, a narrativa organizada transforma-se em fluxo de consciência, pois o foco passou do ambiente externo para o mundo interior.

Há sempre a possibilidade de afirmar-se com novas apropriações/incorporações, mas Paulo Honório antecipa novos fracassos: "Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. (...) Para quê? Nada disso me traria satisfação." (RAMOS, 2007, XIX, 217-218). E o mesmo movimento de passagem da narrativa para o fluxo de consciência leva ao fim do texto, pois não há o que fazer na imobilidade: "E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e depois descanse uns minutos." (RAMOS, 2007, XXXVI, p. 221). Não há mais novidade e, por isso, quando a narrativa se transforma em fluxo de consciência, ela chega ao seu fim.

Concluindo, esperamos ter mostrado como o luto e a melancolia podem ajudar a compreender mudanças na forma narrativa, inclusive com contribuições bem distintas; por exemplo, trazendo o lirismo para a narrativa ou mudando o foco narrativo.

## Referências:

- ARRIGUCCI JR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, 31(57). p. 9-43, set. 1998.
- CORVACHO, Suely. Em busca da unidade perdida. **Literatura e Sociedade**, n. 10, p. 99-108, São Paulo, 2007. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p99-108>.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras completas vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREY, Northrop. **Anatomy of criticism: four essays**. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. **O discurso melancólico**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LEADER, Darian. **Além da depressão: novas maneiras de entender o luto e a melancolia**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2011.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2. ed. comemorativa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MARTINS, Francisco. Melancolia e depressão com especial atenção para obra *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, vol. V, n. 3, p. 69-82, São Paulo, set 2002.
- NARCISO, Rafaela Fernandes. Os caminhos que antecipam a morte. **Baleia na Rede**, Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, Vol. 1, nº 5, ano V, Nov/2008, p. 95-104.
- OLIVEIRA, Carlisson. **A metamorfose negativa de S. Bernardo: mímese da crise do romance a partir de Adorno**. 33 p. Monografia de conclusão de curso. (Graduação). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 84. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2. ed. Edição comemorativa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.