



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria literária e literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais**

***Angústia*, de Graciliano Ramos: “Um realismo de corte naturalista”?**

Dissertação

Nara Andejara Gomes do Vale

Brasília – DF

2020

Nara Andejara Gomes do Vale

***Angústia*, de Graciliano Ramos: “Um realismo de corte naturalista”?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília
2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GN218a Gomes do Vale, Nara Andejara
Angústia, de Graciliano Ramos: "um realismo de corte
naturalista"? / Nara Andejara Gomes do Vale; orientador Ana
Laura dos Reis Corrêa. -- Brasília, 2020.
136 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Literatura brasileira. 2. Realismo. 3. Naturalismo.
4. Modernismo. I. dos Reis Corrêa, Ana Laura , orient. II.
Título.

Nome: Nara Andejara Gomes do Vale

Título: *Angústia*, de Graciliano Ramos: “Um realismo de corte naturalista”?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Prof.^a Dr.^a Renata Altenfelder Garcia Gallo

Prof. Dr. Bernard Herman Hess

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora e querida amiga, Ana Laura, ao grupo de pesquisa Literatura, Periferia e Modernidade, a todos que frequentaram as reuniões de sexta-feira para ler e discutir Lukács, a minha família e aos meus amigos. A dissertação contou com o apoio financeiro da CAPES.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise do romance *Angústia* (2011), tendo como base teórico-crítica os escritos estéticos de György Lukács sobre o realismo enquanto modo de composição e os estudos críticos de Antonio Candido, entre outros, sobre esse romance de Graciliano Ramos. Parte da crítica literária nacional reconheceu na elaboração de *Angústia* traços que, no âmbito da discussão sobre realismo e, em especial, naquela desenvolvida por Lukács, poderiam ser entendidos como antirrealistas: por um lado, atuam na obra componentes subjetivistas e vanguardistas – concretizados pelo emprego do monólogo interior, pelas descrições expressionistas, pela narrativa fragmentada entre planos do passado e do presente, do real e da alucinação – e, por outro lado, há os elementos naturalistas, presentes na constituição do narrador-personagem Luís da Silva e sua “vida de sururu” – seu ponto de vista fatalista e determinista em relação à realidade e sua tendência à expressão animalizante de sua visão de mundo. O problema a ser enfrentado nesta dissertação diz respeito à forma como a representação realista pôde ser alcançada no romance a despeito, ou até mesmo por meio, da presença desses aspectos imediatamente dissonantes em relação ao realismo, particularmente aqueles característicos do método naturalista. Assim, o foco deste estudo está dirigido à estrutura do romance em questão e será constituído pela investigação sobre o narrador-personagem Luís da Silva e sobre a forma como as questões sociais e históricas são incorporadas tanto na trama quanto no fazer literário e no efeito produzido pela obra. Assim, ao longo de todo o processo desta análise, pretende-se responder o seguinte questionamento a que a obra nos levou: é mesmo possível que uma narrativa com elementos naturalistas resulte em uma composição realista?

ABSTRACT

This dissertation analyzes the novel *Angústia* (2011), based on the theoretical-critical basis of the aesthetic writings of György Lukács on realism as a form of composition and the critical studies by Antonio Candido, among others, on this Graciliano Ramos's novel. Part of the national literary critic recognized in the elaboration of *Angústia* traits that, in the scope of the discussion about realism and, in particular, that developed by Lukács, could be understood as anti-realist: on the one hand, subjectivist and avant-garde components work in the work - concretized by employment the interior monologue, the expressionist descriptions, the fragmented narrative between plans of the past and the present, the real and the hallucination - and, on the other hand, there are the naturalistic elements, present in the constitution of the narrator-character Luís da Silva and his "vida de sururu"- his fatalistic and deterministic point of view in relation to reality and his tendency towards the animalizing expression of his worldview. The problem to be faced in this dissertation concerns the way in which the realistic representation could be achieved in the novel, despite, or even through, the presence of these aspects immediately dissonant in relation to realism, particularly those characteristic of the naturalistic method. Thus, the focus of this study is directed to the structure of the novel in question and will consist of research on the narrator-character Luís da Silva and on the way in which social and historical issues are incorporated into both the plot and the literary making and the effect produced for the work. Thus, throughout the process of this analysis, we intend to answer the following question that the work led us to: is it even possible that a narrative with naturalistic elements will result in a realistic composition?

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – LUÍS DA SILVA	38
1.1 – INDIVÍDUO ESFACELADO, MEMÓRIA ESFACELADA	38
1.2 – A FANTASMAGORIA E O TRABALHO ALIENADO	51
1.3 – NOITES DE ALUCINAÇÃO	61
CAPÍTULO 2 – UM “REALISMO DE CORTE NATURALISTA”?	72
2.1 – A FICÇÃO E A REALIDADE SOCIAL	72
2.2 – O MUNDO INVERTIDO DO DINHEIRO CONTRA AS RELAÇÕES HUMANAS	90
CAPÍTULO 3 – O PODER DESFETICHIZADOR DA LITERATURA	104
3.1 – A “UNIDADE VIVA” EM <i>ANGÚSTIA</i>	104
3.2 – A FORÇA CRIADORA DE GRACILIANO RAMOS	115
CONCLUSÃO	129
BIBLIOGRAFIA GERAL	133

INTRODUÇÃO

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

Essas são as primeiras linhas de *Angústia*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1936. Já nessas linhas, o leitor é lançado, de chofre, no centro da angústia de um narrador-personagem, que parece falar ou escrever para si mesmo e cujo nome o leitor só saberá páginas adiante. No parágrafo inicial do romance já estão anunciados os eixos de composição de *Angústia*: narrador-personagem (“Levantei-me”), dados imediatamente inteligíveis (“há cerca de trinta dias”) justapostos à dimensão da incerteza e da indefinição (“mas julgo que ainda não me restabeleci completamente”), monólogo interior (“Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas”), perspectiva sombria (“umas sombras permanecem”), confusão entre alucinação subjetiva e realidade objetiva (“sombras que se misturam à realidade”), atmosfera patológica (“me produzem calafrios”) e narrativa composta em fragmentos, uma vez que, para compreender de que se tratam as linhas iniciais, o leitor terá que ir juntando os pedaços que emergem de forma embolada da consciência confusa de Luís da Silva. Alguns nomes – Julião Tavares, Vitória, Marina, Dr. Gouveia, Moisés –, que aparecem nessa ordem nas páginas iniciais, só serão efetivamente ordenados pelo leitor aos poucos, num movimento refinado entre a confusão interior do narrador-personagem, Luís da Silva, e a destreza do gesto compositivo do autor, Graciliano Ramos.

Desse movimento da narrativa, o leitor vai experimentando o exercício de conectar o disperso e confuso mundo de Luís da Silva à realidade do país e a um destino humano. Essa forma da composição também desperta no leitor crítico uma série de associações com o próprio desenvolvimento da literatura no Brasil, como a suposta tensão entre romance social e romance intimista durante o período conhecido como modernismo brasileiro dos anos 30¹. Na composição, se misturam técnicas vanguardistas (monólogo interior, descrição expressionista) e elementos naturalistas (certa dimensão regional e social ligada à tensão entre sertão e cidade, e, especialmente, a perspectiva animalizante do narrador-personagem acerca da vida: “vida de sururu”). Essas tendências opostas acabam por se tornar equivalentes ao se encontrarem naquilo que têm em comum: o fatalismo, que dirige o ponto de vista de Luís da Silva em relação a tudo

¹ Considera-se aqui a classificação do modernismo de 30 o recorte proposto por Luís Bueno (2015) em *Uma história do romance de 30*.

e a todos que o cercam, a começar por ele mesmo, um “pobre-diabo”.

Apresentemos, então, esse “pobre-diabo”, o condutor da narrativa. O narrador-personagem é Luís da Silva, funcionário público, sufocado em meio a pilhas de textos burocráticos, a dificuldades financeiras e à repulsa pela sujeira tanto das ruas da cidade quanto de seu domicílio cheio de ratos. O romance é guiado por esse indivíduo frustrado com suas memórias e situação de vida. De início, apresenta-se Luís aos poucos: mudou-se da cidade em que nasceu e onde passou alguns anos da infância e, naquele momento, mora longe dos últimos resquícios de família. Além disso, ele não tem sequer interesse em cultivar amizades e não tem nenhum prazer na vida. Porém, um dia, olhando pela varanda com certo desgosto pela cidade, avista a vizinha, Marina. Sente-se atraído pela moça e, sem tempo a perder, acerta com o pretense sogro o noivado. E tão rápido quanto se fez o acordo para o casório, o interesse amoroso de Marina é arrebatado por outro – Julião Tavares – e desfaz-se o laço de união entre Luís e ela. Em Julião encerra-se, então, a maior agonia para o narrador, não só por ser amante da vizinha tão desejada, mas também porque é um figurão rico, apegado a longos discursos patriotas afetados e isso sempre deixou Luís da Silva extremamente desconfortável. Desta forma, por entre lembranças antigas, de um fluxo de consciência intercalado ao presente, a ideia de desfazer-se do rival segue perturbando-o. Luís trilha uma jornada rumo ao desfecho anunciado pelas palavras confusas das primeiras páginas do livro e vai tirando do armário o homem que, pouco mais tarde, irá delirar enquanto assiste outro estrebuchar-se até a morte.

A predominância da dimensão fatalista no destino e no ponto de vista do narrador-personagem, aliada à forma animalizante que Luís da Silva emprega reiteradamente para expressá-la, faz o leitor indagar se haveria uma espécie de determinismo em vigor no romance, ao menos em um dos seus eixos centrais: na composição e na atuação do narrador-personagem. Esta dissertação procura, inicialmente, responder essa indagação, advinda da leitura da obra, mas, ao fazê-lo, acaba por se confrontar com um problema um pouco mais complexo, pois o conjunto do romance e o seu efeito sobre o leitor produzem uma amplificação crítica da inteligibilidade da vida social brasileira e levam o leitor a reconhecer em Luís da Silva, talvez, para além de como ele mesmo se reconheça, o desenvolvimento de um destino humano, isto é, o desenrolar da vida de um indivíduo singular dentro de uma situação concreta determinada, mas conectada à dimensão histórica geral do país articulada ao desenvolvimento da sociedade sob a universalização do capitalismo. Portanto, *Angústia* não se trata de uma obra realista?

Para responder a essa ampliação da questão inicial, é preciso considerar o que se entende por obra realista. A discussão sobre o realismo, provocada pela própria obra, se insere em um debate teórico-crítico antigo e amplo, que ultrapassa, de certa forma, o próprio romance de

Graciliano, portanto, para enfrentá-la nesta análise de *Angústia*, optamos por duas linhas de base metodológica e teórico-crítica.

Primeiramente, buscou-se realizar uma leitura da questão do realismo em *Angústia* o mais possível colada à obra em si, ou seja, ouvir o que *fala* no romance, com apoio em ensaios críticos sobre *Angústia*, preferencialmente aqueles que se interessaram pelo caráter realista da obra, sobre a relação entre a forma do romance e o processo histórico e social integrado a ela. Nesse sentido, cabe assinalar que tentamos seguir o ponto de partida do método crítico de Antonio Candido: “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista (...). A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível nesse ofício” (CANDIDO, 1995, p. 6). Esse método está concretizado no conjunto da obra de Candido, especialmente na análise crítica da intimidade das obras literárias, como as que realizou tendo como objeto os romances de Graciliano Ramos e, ainda, em seus célebres e decisivos ensaios sobre os romances *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*. No texto sobre o livro de Aluísio Azevedo, considerando a filiação de *O cortiço* ao *L'Assommoir*, de Émile Zola, Candido afirma que

para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto. (...) Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exemplar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo. (CANDIDO, 2010, p.107)

Essa afirmação também indica elementos metodológicos de análise que buscamos assumir nesta dissertação: abordar a obra como “filha do mundo” e, simultaneamente, como um “mundo novo, que dá a ilusão de bastar-se a si mesmo” (CANDIDO, 2010, p.107). Procurar na própria obra a resposta para as questões que ela instiga e sustenta, tentar determinar, pela análise, de que maneira são dispostos seus núcleos de significado e, por fim, de que maneira a combinação desse núcleos figura no mundo da obra a realidade do mundo: reordenando-a, transformando-a, desfigurando-a ou afastando-a? Além disso, a reflexão de Candido quanto a essa abordagem da dialética intrínseca das obras de arte também aponta para um caminho de entendimento do realismo artístico que vai na direção oposta à transposição direta da realidade, que rege a composição naturalista. Entretanto, tendo como ponto de partida essa concepção e essa metodologia de análise, Candido pôde reconhecer no naturalismo de *O cortiço*, derivado

de Zola, uma figuração estética bem realizada das estruturas sociais do Brasil e, em relação ao seu texto matriz – *L'Assommoir* –, uma originalidade artística advinda do encontro entre dois procedimentos internos ao romance: trata-se de um texto “primeiro na medida em que filtra o meio”, uma vez que o autor buscou “reproduzir e interpretar a realidade que o cercava” e de um texto “segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo” (CANDIDO, 2010, p.109).

Evidentemente, toda a configuração de *O cortiço* é bastante distante daquela presente em *Angústia*, porém o método de Candido, em ação na análise de um romance naturalista como o de Aluísio Azevedo, nos pareceu uma indicação importante para investigar a presença de elementos deterministas – o fatalismo e a animalização – em uma obra de efeito realista como *Angústia*. Assim, procuramos adotar uma leitura imanente da narrativa e compreender que, para trazer o mundo em si e ao mesmo tempo criar um mundo artístico vivo, a obra reordena, transforma, desfigura ou até deixa à margem a realidade. Assim, o realismo de uma obra literária não se mede por categorizações estanques e normas impositivas, mas pelas formas que o autor compõe, cria e modela para estar à altura do objeto a ser figurado, dentro dos limites e possibilidades históricas em que se encontra. Portanto, o método de composição textual de *Angústia* precisará ser desafiado ao longo deste estudo, pois pretende-se desvendar como os elementos da trama foram posicionados e como o efeito do conjunto do romance, por fim, é realista.

Essa discussão já nos leva ao ponto de vista teórico-crítico que foi necessário eleger no interior da vasta discussão sobre o realismo. Nossa escolha recaiu sobre os estudos estéticos do filósofo húngaro György Lukács, que, durante toda sua longa vida, se dedicou a estudar esse tema de forma rigorosa e dinâmica. Para tanto, será tomada como farol de orientação a perspectiva estética de György Lukács referente à crítica ao naturalismo e à defesa do realismo enquanto forma capaz de superar a imediaticidade. A partir da crítica estética lukacsiana, se tornou mais claro para esta análise que considerar se uma obra estética é ou não é realista se trata de algo que extrapola uma caracterização meramente normativa ou classificatória, pela qual se decidiria sobre a natureza das obras *a priori* ou por fora da sua materialidade como obra. Ao contrário, é necessário examinar cada obra em si mesma e em sua relação com o presente como um momento no interior da história em movimento; por isso, uma obra com elementos antirrealistas pode muito bem alcançar uma figuração profunda da realidade, como observa Lukács (2010a) ao comentar a concepção de realismo reconhecida por ele em Marx e Engels:

A concepção marxista do realismo nada tem a ver com a cópia fotográfica da

vida cotidiana. A estética marxista se limita a desejar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e, sim, como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela nasce. Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja atingido como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo. (LUKACS, 2010a, p. 27-28)

Tal concepção de realismo defendida por Lukács em muito se afasta, portanto, de uma abordagem *crítica* naturalista, que se resumiria em checar se haveria entre fato estético e fato social uma correspondência imediata e menos ainda em verificar se uma determinada obra obedece a parâmetros estabelecidos pelas grandes obras realistas simplesmente transformando-os em regra fria e lei morta a ser aplicada cegamente em qualquer tempo e lugar pelo escritor ou cobrada pelo crítico literário. As críticas de Lukács ao naturalismo e ao subjetivismo como tendências literárias que se afastam da representação realista não se baseiam nas premissas burocráticas descritas acima. Quanto a essas tendências, Lukács ressalta: “quer se trate apenas das forças fetichizadas da vida exterior, ou que se trate exclusivamente da alma, em ambos os casos os conflitos da verdadeira vida humana são excluídos da obra literária” (LUKÁCS, 2010b, p.89). Isto é, a questão central se dirige à dissociação entre objetividade e subjetividade que essas tendências assumem, abrindo mão de uma dimensão integrativa das contradições que constituem “a verdadeira vida humana”.

Esta dissertação não se propõe a ser uma discussão teórica sobre o problema do realismo, mas sim a mobilizar essa concepção de realismo e alguns conceitos dela derivados ao longo do processo de análise da materialidade de nosso objeto de estudo: *Angústia*. O caso de *Angústia* nos chamou atenção porque é uma obra que nos parece entregar uma experiência realista ao leitor enquanto usa elementos antirrealistas. Neste caso, o romance de Graciliano Ramos estaria ameaçado tanto por uma perspectiva naturalista – porque apresenta recursos como a animalização e a descrição determinista – quanto por uma perspectiva subjetivista – porque parte da narrativa deriva do plano psicológico, caracterizado pela memória e pelo delírio do narrador-personagem. Apesar dessa dupla categorização, consideramos neste trabalho que esses elementos a princípio antirrealistas têm em comum a visão fatalista e, se os elementos subjetivistas já mereceram da fortuna crítica, como veremos adiante, análises consistentes e consolidadas, os traços do romance que poderiam ser identificados como resquícios do naturalismo ainda não obtiveram da crítica o destaque que talvez mereçam como formas que, longe de impedir o efeito realista da obra, colaboram para que ele se imponha, hipótese que tentaremos desenvolver e comprovar nesta dissertação e sintetizada na pergunta que dá título à

nossa pesquisa: *Angústia*, de Graciliano Ramos: “Um realismo de corte naturalista”?

Essa expressão foi tomada de empréstimo de um texto de Antonio Candido (2015, p. 106), que chama atenção sobre o “corte naturalista” que orientou o “romance nordestino”, onde também o crítico afirma que essa “etiqueta se aplica só em parte a Graciliano Ramos” (2015, p. 106). Certamente, dentre os romances de Graciliano Ramos, *Angústia* é aquele em que, segundo Luís Bueno, o autor “empreendeu a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir” (BUENO, 2015, p. 641). Portanto, *Angústia* não cabe bem na vestimenta que recobriu o chamado romance nordestino:

Afinal, *Angústia* é o romance de um autor de esquerda, na década de 30, que mais se aproximou das experiências de autores católicos como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna porque, apesar das muitas diferenças que se podem apontar, nele Graciliano Ramos trabalhou com elementos com que esses autores também trabalharam ou desejaram trabalhar, tais como a introspecção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa, e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade (...) Mas em Graciliano Ramos a psicologia não se separa da vida social, e em *Angústia* fica muito claro o quanto há de recalque social na crise psicológica que leva Luís da Silva a matar Julião Tavares. (BUENO, 2015, p. 621)

Entretanto, apesar de não estar imediatamente alinhado ao conjunto do romance nordestino, em *Angústia*, como afirma acima Luis Bueno, a psicologia está claramente associada à vida social. Em “Lembrança de Graciliano”, Ricardo Ramos, no livro *Graciliano Ramos*, organizado por Garbuglio, Bosi e Facioli (1987), conta que seu pai

se ressentia, inegavelmente, da tendência predominante para uma visão intimista, quase psicanalítica, de *Angústia*, desejava que chegassem ao global do livro, às suas muitas intenções no campo social. Inversamente, desejava também que a análise de *São Bernardo* fosse menos sociológica, que vissem no romance, além de um estudo sobre a formação da propriedade ou o perfil de um proprietário rural, encontrassem nele o drama humano e seus liames. Em última instância, o que recusava era o estereótipo, a nossa queda para o unilateral. (RAMOS, 1987, p. 18-19)

Na integração organicamente construída em *Angústia* entre visão intimista e campo social, a introspecção vertiginosa, a fantasmagoria e a crise psicológica apresentam-se emaranhadas a uma forma de expressão animalizante e a uma visão fatal e determinista da vida que se concentram, nada mais nada menos, no narrador-personagem da obra, que, por sua vez, se projeta como uma sombra imensa sobre tudo e todos: “há depravação dos valores, sentimento de abjeção ante o qual tudo se colore de tonalidade corrupta e opressiva. (...) A vida se torna

pesadelo sem saída, onde as visões desnorteiam e suprimem a distinção do real e do fantástico” (CANDIDO, 1999, pp. 34-35).

Essa composição emaranhada entre intimismo e vida social, entre fantasmagórico e regional, e, particularmente, a atmosfera de pesadelo sem saída, dominada pela depravação, abjeção e opressão nos levaram a reconhecer na trama da obra elementos deterministas e naturalistas. O forte subjetivismo nos afasta imediatamente da perspectiva naturalista, porém a força do negativismo de Luís da Silva que impera sobre o mundo da obra erigido por suas “mãos de velho, fracas e inúteis” (RAMOS, 2011, p.21) nos arrasta para o fatalismo que caracteriza o determinismo naturalista. Essa tensão nos parece ser significativa para apertar o nó da corda que arma *Angústia*, que sufoca não só o narrador-personagem, não só o pescoço de Julião Tavares, mas também o leitor. Sendo uma das pontas do nó armado no romance, julgamos ser essencial investigar, dando nome ao fenômeno, a presença e a atuação do naturalismo nessa obra. Por essa razão, cientes da adaptação feita e do desvio deliberadamente tomado, encontramos na expressão de Candido – “corte naturalista” – uma síntese para a provocação que a obra faz ao leitor.

De saída é preciso afirmar que não consideramos, obviamente, *Angústia* um romance naturalista. O que nos interessou fortemente foi investigar se de fato elementos naturalistas estão presentes no ponto de vista do narrador-personagem e, caso se comprove essa presença, qual o seu significado e o seu resultado estético para o conjunto do romance. Nossa hipótese é que tais elementos colaboram para o efeito realista da obra, porque, concentrados na visão determinista do narrador-personagem, que, é verdade, os derrama sobre tudo e todos no mundo da obra, são, entretanto, regidos pela destreza compositiva do autor, que no sentido “global do livro” extrai dos traços deterministas de seu narrador “suas muitas intenções no campo social”. Graciliano Ramos arranca deles a força necessária para figurar “o drama humano e seus liames” em um destino humano que se desenrola numa situação concreta na obra e na vida sob os limites sufocantes da prosa do capitalismo, que transforma, “dia após dia e hora após hora, em ‘cadáveres vivos’ milhares de homens vivos, dotados de infinitas possibilidades humanas” (LUKÁCS, 2010b, p. 184). Se assim for, podemos supor que o trabalho de composição realizado por Graciliano Ramos em *Angústia*, eleva o “corte naturalista” à trama realista, uma vez que eleva a condenação do narrador-personagem à possibilidade de ampliação da consciência do leitor; o acaso é elevado à necessidade, na medida em que o que parece determinado de forma natural e imutável, alheia aos homens, encontra forma e sentido na materialidade da obra e da vida; o singular e o universal elevam-se à particularidade, pois deslinda-se o sentido histórico daquilo que se mostra apenas como determinismo e como

dimensão individual: a vida de Luís da Silva.

Apresentados o problema e a hipótese central desta dissertação, cabe ainda demarcar o caminho percorrido para formulá-los com a ajuda da fortuna crítica desse terceiro romance de Graciliano Ramos. Dentre essa fortuna crítica pesquisada, elegemos prioritariamente autores que lidaram, em maior ou menor grau, com o mesmo problema aqui abordado, ou seja, a questão do realismo em *Angústia*. Como já dito, o foco dessas pesquisas sobre o romance foi predominantemente dirigido para seus componentes subjetivistas e, não, para o “corte naturalista” que ocupa o centro de nossa investigação. No entanto, tais abordagens nos ajudaram a pensar o nosso quadro de argumentos na análise dos elementos naturalistas possivelmente atuantes em *Angústia*, uma vez que as reflexões sobre o caráter subjetivista e a utilização de técnicas vanguardistas na composição do narrador-personagem e, por extensão, no conjunto do mundo do romance, analisam a forma como a perspectiva fatalista do narrador, comum às vanguardas e ao naturalismo, foi manejada pelo autor de maneira hábil o suficiente para compor uma obra que, a partir da visão deformada de Luís da Silva, foi capaz de apreender contradições sociais concretas, condensadas no mergulho em um destino humano.

Nesta exposição, daremos destaque especial a dois ensaios de Antonio Candido – “Ficção e confissão” e “Os bichos do subterrâneo” (1999). Esses textos trouxeram à luz as conexões ainda não percebidas entre os romances e descobriram nelas a direção, e o sentido dela resultante, tomada pela produção literária de um autor da grandeza de Graciliano Ramos. *Angústia*, como veremos, tem papel importante nessa conexão e evolução entre as obras. A importância desses ensaios de Candido também diz respeito à definição crítica de elementos estruturantes, orgânicos e essenciais na composição de cada um desses romances. No caso de *Angústia*, Candido destaca a composição guiada pelo monólogo interior, o estabelecimento de um tempo tríplice e a perspectiva deformante imprimida pelo narrador-personagem, que pratica e sofre a deformação, e, assim, o crítico define as linhas compositivas essenciais à consecução do romance; linhas que não puderam deixar de ser incorporadas ou debatidas pelos demais críticos que se dedicaram à análise de *Angústia*.

Na nossa pesquisa, os ensaios de Candido constituíram o alicerce, o ponto de partida para a análise de nossas impressões sobre o romance estudado, por isso o destaque dado a eles nesta introdução do trabalho; o que não desmerece as leituras do romance por parte de outros críticos, como Carlos Nelson Coutinho, Álvaro Lins, Lúcia Helena Carvalho, Hermenegildo Bastos, John Gledson, Luis Bueno e outros, mesmo aqueles não citados diretamente no *corpus* desta dissertação, mas presentes em sua bibliografia porque deles nos servimos no desenvolvimento desta pesquisa na tentativa de verificar a presença e o rendimento de

elementos advindos do naturalismo na obra.

O ensaio “Ficção e confissão”, de Antonio Candido (1999), figura como um dos primeiros, entre os principais textos sobre o conjunto da obra de Graciliano Ramos, a vir a público, no formato inicial de cinco artigos, um para cada um dos livros de Graciliano – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938) e *Infância* (1945) –, publicados no rodapé de crítica literária do *Diário de São Paulo*, em 1945, por ocasião da publicação do quinto romance do autor. Atendendo ao desejo de Graciliano Ramos de que Candido escrevesse a introdução para a próxima edição de sua obra, manifestado antes de sua morte em 1953, o crítico refundiu os cinco rodapés em um único ensaio “Ficção e confissão”, acrescido de uma análise sobre *Memórias do cárcere*, publicada postumamente. Entre 1955 e 1969, “Ficção e confissão”, publicado à parte, em 1956, por José Olympio (1.000 exemplares rapidamente esgotados), figurou como texto introdutório do romance *Caetés*, na edição realizada pela José Olympio, e migrou, em 1969, para o volume *São Bernardo*, editado pela Livraria Martins, onde permaneceu até 1974, voltando a ser publicado apenas em 1992, ano do centenário de nascimento de Graciliano Ramos, pela Editora 34, então no formato de livro de ensaios críticos em conjunto com os textos “Os bichos do subterrâneo” (1961), “No aparecimento de *Caetés*” (1984) e “50 anos de *Vidas secas*” (1989).

O pressuposto básico de “Ficção e confissão” é a passagem da ficção para a autobiografia “como desdobramento coerente e necessário” (1999, p. 11) da obra de Graciliano Ramos. Embora definido pelo crítico como romance “ambicioso e espetacular”, “excessivo”, composto por “partes gordurosas e corruptíveis”, que, no entanto, “entre defeitos de conjunto”, apresenta “as páginas e trechos mais fortes do autor” (1999, p. 34), *Angústia* exerce papel importante para o conjunto da obra do nosso autor, quando considerado nesse movimento da ficção para a confissão. *Caetés* e *São Bernardo* são romances narrados em primeira pessoa, como também o é *Angústia*, porém, nesse seu terceiro romance, Graciliano, para narrar o “mundo atroz” de Luís da Silva, precisa alterar a técnica narrativa em primeira pessoa utilizada nos romances anteriores. Luís da Silva não é apenas um narrador em primeira pessoa como João Valério ou Paulo Honório, mas, sobretudo, um narrador isolado e que não está à procura de um interlocutor. Em *Caetés* e *São Bernardo* os demais personagens existem autonomamente e a matéria das obras é apresentada com certa independência do ponto de vista do narrador, promovendo uma “separação nítida entre a realidade narrada e a do narrador”, mas “em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria”, que precisa ser narrada como monólogo interior “de tonalidade solipsista” (1999, p. 40-41).

A configuração da matéria sob a forma do monólogo interior provoca o rearranjo das estruturas literárias da narrativa, especialmente no que diz respeito ao plano temporal, que precisa ser tríplice – a realidade objetiva dos fatos, a relação dos fatos com as experiências do passado, e a deformação deles pela perspectiva subjetiva agitada de Luís da Silva, como afirma Candido em seu ensaio “Os bichos do subterrâneo” (1999, p. 80), escrito em 1959, publicado em 1961 na coleção *Nossos Clássicos: Graciliano Ramos*, editada pela Agir, e em 1964, no volume *Tese e antítese*. Nesse brilhante ensaio, o crítico revê as observações sobre os defeitos de *Angústia* apresentadas no texto anterior: “Este ensaio repete alguma coisa do primeiro, mas menciona sobretudo rever a posição que eu assumira nele em face de *Angústia*, posição que logo vi ser pelo menos insuficiente. Por isso, ‘Os bichos do subterrâneo’ deve ser considerado complemento de ‘Ficção e confissão’” (CANDIDO, 1999, p. 11).

Reconhecendo mais a complexidade da técnica de composição de *Angústia* que os defeitos antes apontados, Candido levanta nesse texto elementos que muito interessam ao nosso estudo. O crítico afirma que a destreza de Graciliano em relação ao emprego dos recursos da descrição, do diálogo e da análise eleva-os a um “plano que *transcende completamente o naturalismo*, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal”, entretanto, a narrativa fragmentada oscila entre “a realidade presente, *descrita com saliência naturalista*”, e o passado e o devaneio, a “*deformação expressionista*” (1999, p. 80, grifos nossos). Essas observações sobre a composição de *Angústia* parecem apontar para problemas que remetem à pergunta que nomeia esta dissertação, na medida em que dizem respeito aos meios de organização textual responsáveis por tornar o romance em questão uma obra capaz de elevar os elementos antirrealistas – os cortes naturalistas e a deformação expressionista – à figuração realista, uma vez que a técnica compositiva de Graciliano Ramos “transcende completamente o naturalismo”, mesmo fazendo uso de uma descrição de “saliência naturalista”.

Candido afirma em seu ensaio que em *Angústia* se expressa uma “infinita capacidade de experimentar”, entretanto, tal experimentação, que se deixa ver na narrativa fragmentária e fantasmal, bem como na “deformação de tonalidade expressionista”, não parece ser, para Candido, entendida como uma adesão de Graciliano Ramos à vanguarda², pois deriva, antes, da “experiência prévia [por parte do autor] do mundo objetivamente descrito” e “tem como base um conhecimento seguro da realidade normalmente percebida e das técnicas destinadas a

² “Graciliano Ramos abominava o Modernismo e a vanguarda em geral; tendo-se formado pela leitura dos grandes autores do passado, era inflexível quanto à correção gramatical e à *normalidade* da escrita. Pode-se dizer que nele o toque moderno está no refinamento da tradição e na capacidade de reduzir o real às suas linhas essenciais, contrariando o “culto da forma” e as elegâncias acadêmicas” (CANDIDO, 2015, p. 107)

exprimi-la” (1999, p. 85). No ensaio de Candido, parece prevalecer o interesse pela percepção da atmosfera alucinada, fantasmal e deformadora impressa na realidade pela visão de Luís da Silva. Entretanto, tudo no romance se mostra embaralhado na oscilação entre real e alucinação. A visão deformadora do narrador-personagem, que Candido reputa como expressionista, parece ter também o seu quinhão naturalista, tanto pelo fato de que produz um mundo sem saída, quanto porque se expressa de forma animalizante.

Ao comparar Luís da Silva ao narrador de *Memórias escritas num subterrâneo*, de Dostoievski, Candido sublinha como traço comum a ambos o “desejo profundo de aniquilamento, abjeção, catástrofe; uma *espécie de surda aspiração à animalidade*, à inconsciência dos brutos”, processo que, segundo o crítico, chegaria “ao fim no Gregório Samsa, de Kafka, que certa manhã acorda metamorfoseado numa sevandija enorme (1999, p. 82, grifos nossos). Luís da Silva, como observa Candido, “vive cercado de animais que simbolizam sua natureza conturbada”: cobras, que remontam às lembranças da infância, e ratos, que o narrador identifica com ele mesmo e com os demais personagens, como a “projeção caricatural dos [seus] próprios desejos, que o reflete como um espelho deformado” (1999, p. 82-83). Luís da Silva é “por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele dum burguês medíocre” (1999, p. 80), porém essa animalização deformante, a nosso ver um misto de elementos naturalistas e expressionistas, não se congela efetivamente em nenhuma dessas tendências, utilizadas pelo autor com tal refinamento composicional, que se deslocam de seu lugar original, fazendo com que o caráter deformante ultrapasse os limites do naturalismo e/ou do expressionismo, do fatalismo do determinismo cego e/ou da melancolia insolúvel, e alcance um “realismo trágico”, que traz à luz, avessa à perspectiva moralista ou a-histórica, a duplicidade homem/bicho do subterrâneo da realidade burguesa cotidiana. Como Luís da Silva – “um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer” (RAMOS, 2011, p.34) –, o leitor imagina, pensamos, que também pode cruzar nas ruas com pernas, olhos, bocas de pessoas tão fragmentadas quanto o narrador da obra, cuja construção tão complexa é capaz de espelhar a deformação do campo social que Graciliano gostaria de ver reconhecido em *Angústia*.

Carlos Nelson Coutinho, em seu artigo “Graciliano Ramos”, publicado em 1978, ratifica as linhas evidenciadas por Candido na composição de *Angústia*: monólogo interior, tempo tríplice, narrativa fragmentada, perspectiva deformada e deformante da realidade. O crítico entende a presença desses elementos no romance como um componente antirrealista, relacionado às técnicas de composição vanguardistas:

além do uso frequente do monólogo interior, em sua forma da livre associação de ideias, encontramos nele [*Angústia*] uma radical fragmentação do tempo, o que o aproxima das mais audaciosas experiências do romance de vanguarda. (2011, p.164).

Partindo, como buscamos fazer também nesta dissertação, da discussão sobre realismo desenvolvida por Lukács, o crítico entende que, nas narrativas vanguardistas, a substituição do tempo real pelo tempo subjetivo, ao ignorar o primeiro e elevar o segundo a tempo único, promove-se uma fetichização da subjetividade individual, que, assim, isolada do tempo histórico, do mundo e da realidade, se estilhaça e se fragmenta, resultando numa subjetividade deformada. Isso porque o tempo subjetivo, que “é apenas um momento subordinado”, e a visão deformante e fatalista, que é “apenas a expressão de um *ponto de vista* subjetivo sobre o real”, passam a valer como a própria realidade. Para Coutinho, esse procedimento equivale à “dissolução da objetividade épica, da relação orgânica entre a ação do sujeito e a “totalidade dos objetos” do mundo exterior histórico”. De acordo com o crítico, a técnica vanguardista promove a “*liricização* do gênero romanesco e a dissolução daquela forma que permite o realismo verdadeiro e profundo” (COUTINHO, 2011, p. 172).

Se assim for, como fica a questão do realismo nesse romance de Graciliano, que põe em movimento linhas de composição associadas à vanguarda? Seria *Angústia* um romance liricizado? Coutinho responde categoricamente que não: “Não é isso o que ocorre em Graciliano.” Segundo o crítico, o autor de *Angústia*, à semelhança de Thomas Mann, utiliza as técnicas vanguardistas sem confundi-las com o conteúdo e a forma do romance, isto é, “as técnicas de ‘vanguarda’ são englobadas pela narrativa épica tradicional, que representa as ações humanas como uma dialética de sujeito e objeto, de consciência e de realidade” (COUTINHO, 2011, p. 172). Coutinho justifica sua resposta com base em duas razões buscadas na própria obra.

Na primeira delas, o crítico afirma que a condição isolada e sem saída do “herói (problemático)” em sua dialética com o “mundo (alienado)” não se mostra como uma verdade para a “totalidade dos objetos”, pois “não é mais do que uma modalidade possível de sua integração social” (COUTINHO, 2011, p. 172). Isso decorre do fato de que as fantasias imaginárias e o tempo subjetivo das memórias de Luís da Silva estão sempre em confronto com a realidade presente, assim, tanto expressam a “aspiração [de Luís da Silva] de transcender – ainda que apenas subjetivamente – os limites de sua vida mesquinha e miserável”, quanto fornecem a “pré-história do personagem, das razões e dos condicionamentos de algumas de suas ações atuais”. Além disso, as fantasias e o tempo subjetivo caracterizam o desejo de evasão do presente por parte de Luís da Silva; desejo que se apresenta na obra não como um fato

consumado, mas sob a perspectiva consciente e crítica de Graciliano de que se trata de um desejo do narrador “puramente subjetivo e abstrato”, impossível “de modificar a realidade presente” (COUTINHO, 2011, p. 173).

A segunda razão diz respeito ao fato de que o emprego do monólogo interior nunca é feito como um fim em si mesmo, nem está a serviço da “mera reprodução *naturalista* de uma associação de ideias, dos mecanismos psíquicos de um homem ontologicamente isolado, sem nenhuma relação com a realidade objetiva”, e, por outro lado, tampouco se apresenta como “a ‘revelação’ alegórica de abstrações vazias e pseudoprodundas” (COUTINHO, 2011, pp. 173-174, grifo nosso). Nesse momento da análise, Coutinho insere na equação crítica o termo “naturalista” e, embora o faça para negar a existência do naturalismo na composição do monólogo interior, tal inserção nos parece importante para o problema investigado nesta dissertação, uma vez que parece sugerir que aparentemente haveria algo no monólogo interior que poderia ser equivocadamente compreendido como “mera reprodução naturalista”. Dessa forma, a análise de elementos naturalistas em *Angústia*, que aqui empreendemos, encontra mais um ponto de apoio, uma vez que nossa hipótese é a de que, como Coutinho postula em relação às técnicas vanguardistas, pode-se dizer que, através das técnicas vanguardistas, “Graciliano constrói um dos romances mais realistas da literatura brasileira” (COUTINHO, 2011, p. 174). Para Coutinho, trata-se de realismo porque:

Graciliano busca precisamente, com o auxílio da *stream of consciousness*, tornar imediatamente evidente uma realidade concreta e essencial: o desequilíbrio e a dissolução psíquica do personagem, reproduzindo com maior intensidade dramática o seu desespero e a sua derrota *socialmente condicionados*. Trata-se, portanto, do emprego de uma *técnica* visando a acentuar a realidade para melhor narrá-la (para reproduzi-la *artisticamente*), e não da substituição da realidade essencial pela reprodução mecânica de associações mentais fetichizadas ou por alegorias metafísicas ; em suma, em *Angústia*, o monólogo interior é sempre um *instrumento* do realismo, nunca um fim em si. (COUTINHO, 2011, p. 174)

Por fim, ao observar, como Candido, semelhanças entre a estrutura de *Angústia* e a de romances de Dostoiévski, como *Crime e castigo*, Coutinho mais uma vez traz para o centro de sua análise a posição elevada de *Angústia* em relação aos polos do naturalismo e da vanguarda: nem “mera descrição paranaturalista” nem alegoria “da solidão e do desespero de homens abstratos, como ocorre em grande parte dos romances da ‘vanguarda’ subjetivista”. Para ele, *Angústia* é uma superação desses dois polos e, por isso, se apresenta como uma “*interpretação poética*”, isto é, “a representação da gênese social e das consequências humanas, da solidão e do desespero de um homem concreto, típico: um pequeno-burguês brasileiro” (COUTINHO,

2011, p. 174).

Nesta dissertação, igualmente, pretendemos demonstrar que a expressão artística do destino singular de Luís da Silva, realizada a partir de elementos antirrealistas, atentando-nos mais aos naturalistas, é uma superação desses modelos que, sendo utilizados de forma livre e a favor da composição, e não como doutrina ou um método externo a ela, constituem uma particularidade ou uma tipicidade. Sendo assim, Graciliano se apropria de técnicas a princípio antirrealistas para revelar a sua concepção de um destino humano, que não parece ser a de um homem isolado da sociedade em razão da própria natureza humana, como uma condição natural e eterna, mas sim a condição de sujeito em um momento determinado da vida objetiva: Luís da Silva, o pequeno burguês na sociedade capitalista periférica.

Quanto à problematização dessa concepção do autor acerca dos destinos humanos, vale retomar, muito brevemente, a crítica pioneira de Álvaro Lins, em “I – Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo”, primeiro artigo que compõe o posfácio “Valores e Misérias das Vidas Secas”, publicado pela primeira vez em 1941, sob o título de “Vidas Secas” e, posteriormente, incorporado como o sexto artigo da edição por capítulos feita pelo *Jornal de Crítica*, em 1943. Em 1969, o estudo de Álvaro Lins foi publicado na íntegra em uma edição de *Angústia*, pela editora Martins.

Ao analisar a construção dos romances de Graciliano Ramos, Lins identifica como preocupação dominante do escritor “a de revelar o caráter humano” (LINS, apud GARBUGLIO, 1987, p. 262). A revelação, segundo o crítico, é a de que o julgamento dos homens que Graciliano Ramos deixa ver na construção de seus romances “é o mais pessimista e frio que se possa imaginar; o seu sentimento em face deles é de ódio ou desprezo (...) Podemos falar, sem exagero, de uma crueldade do criador diante da sua criação” (LINS, apud GARBUGLIO, 1987, p. 263).

O crítico, ao contrário de Candido e de Coutinho, afasta a “realidade estanque” da obra de Graciliano Ramos da “realidade romanesca dinâmica” de Dostoievski, e aproxima Graciliano de Machado de Assis, com quem o autor compartilharia “a mesma concepção da vida, o mesmo julgamento dos homens, ao lado de uma semelhante estrutura temperamental”, e, ainda, de Stendhal, uma vez que, diferentemente de Dostoievski, encontraríamos em Graciliano “Uma angústia racionalizada e histórica, não uma angústia natural e presente” (LINS, apud GARBUGLIO, 1987, pp. 263 e 265). Na relação entre Machado e Graciliano, Lins contrapõe a indiferença, o ceticismo e o “*humour* (...) destruidor, mas sereno” do primeiro ao “*humour* – muito mais raro, aliás – de um caráter sombrio e áspero” do segundo. Embora reconheça que, por Graciliano ser “um verdadeiro artista, um escritor da mais alta categoria”,

sua obra se tornaria “menos ostensiva e mais arejada”, o conjunto dela, na opinião do crítico, seria “uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade” (LINS, apud GARBUGLIO, 1987, p. 263). Tais aproximações e diferenciações entre Graciliano e Machado talvez revelem uma indistinção entre narrador-personagem e autor, o que, no caso de Machado de Assis e seus romances em primeira pessoa, só se tornaria mais evidente a partir dos anos 50. Mas o que interessa mais a esta pesquisa é que, na possível indistinção entre narrador-personagem e autor, no caso de *Angústia*, a análise parece promover uma unidade entre a concepção de caráter humano de Luís da Silva e a do autor Graciliano Ramos. Unidade, para nós, ao menos em parte duvidosa, já que, a partir da análise do próprio Lins, Graciliano, por sua mestria como romancista, imprimiria uma atmosfera mais arejada ao mundo sombrio e áspero de Luís da Silva, e atribuiria racionalidade histórica ao ódio ou desprezo em relação aos homens por parte do narrador-personagem.

Nossa análise aposta nesta premissa de que, ao deixar falar a angústia de Luís da Silva, o romancista Graciliano Ramos, pela forma compositiva aparentemente paradoxal e contraditória como a própria realidade – especialmente utilizando técnicas narrativas antirrealista de maneira realista – dá racionalidade histórica aos delírios e paixões humanas de um pequeno burguês brasileiro que se vê como um pobre diabo: Luís da Silva. Essa diferença de interpretação no interior da fortuna crítica produz resultados importantes para o entendimento do efeito final da obra sobre o leitor. A concepção de mundo, o sentido de um destino humano, o caráter humano que emerge ao final de *Angústia* seria, como defendemos aqui, o mergulho não moralista e objetivo na subjetividade de um homem, que é parte da sociedade capitalista periférica, em um determinado momento de seu desenvolvimento histórico? Ou se trataria, como parece sugerir Lins, da expressão da concepção niilista de Graciliano Ramos acerca do caráter humano, em sentido geral e atemporal? Para Lins, o completo aniquilamento no destino dos personagens apresentados por Graciliano Ramos seria a única e principal mensagem dos romances:

Estamos ante a filosofia do nada – a da absoluta negação e destruição – que o sr. Graciliano Ramos cultiva para seus personagens. A ascensão de Paulo Honório ou a decadência de Luís da Silva representam caminhos diferentes para o mesmo niilismo. Os demais personagens não se afastam desse fim melancólico. Todos se acham dentro da vida, como que perdidos e abandonados, sem nada saber nem da sua origem nem do seu destino. Os seus atos se originam e justificam, por si mesmos, fora de qualquer preocupação moral e transcendente. (LINS, apud GARBUGLIO, 1987, p. 264)

Quanto a essa interpretação, e tratando-se de *Angústia* em específico, postulamos que o

leitor não é colocado ante a filosofia do nada. Isso porque, em meio à falta de lucidez de Luís da Silva, há uma chama de organização lógica e cognoscível ali colocada pela mão do autor, Graciliano Ramos. Identificamos isso pela dialética resultante da incorporação de uma negação – a impossibilidade de Luís da Silva superar a imediaticidade – e de uma afirmação: a união do plano objetivo com o plano subjetivo torna visível a causa da degradação do narrador-personagem. Isso significa que os atos do narrador-personagem, mesmo que sejam incapazes de libertá-lo, têm origem e se prendem a uma justificativa que transcende a materialidade imediata. Essa contradição evidenciada dialeticamente não sugere a anulação do problema, mas torna-o vivo, concreto, passível de enfrentamento para qualquer um compreendê-lo.

Para terminar esta reflexão sobre parte da fortuna crítica a que recorreremos durante esta pesquisa, nos referiremos, ainda, a dois textos sobre *Angústia* bastante diferentes entre si, tanto no que diz respeito à linha de análise adotada por seus autores quanto no que se refere à profundidade e ao rigor da abordagem realizada.

O primeiro estudo é o livro de Lúcia Helena Carvalho, *A ponta do novelo. Uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*, publicado em 1983. Trata-se de um texto importante para esta pesquisa porque a autora empreende, com análise refinada e rigorosa, uma leitura estético-psicanalítica de *Angústia*. Essa dimensão, mesmo que possivelmente distante do que conhecemos do homem Graciliano Ramos, não deixa de ser evocada por esse romance desde o seu título – *Angústia*. Grande parte da crítica, a começar pelos ensaios de Antonio Candido, roça essa face psicológica que se mostra na obra, optando por não a descolar da análise literária, a ponto de fazer do romance um caso de análise psicanalítica.

Essa foi também a nossa opção nesta dissertação. Para nos debruçar sobre os elementos de composição da obra, foi necessário, evidentemente, tratar do plano da memória e da alucinação e abordar a constituição da personalidade de Luís da Silva, mas nossa intenção em nenhum momento foi desenvolver uma leitura psicanalítica do narrador-personagem, até porque não dispomos dos recursos teóricos necessários para tanto e tal abordagem se desviaria de nosso objetivo central: fazer uma análise literária de *Angústia*. Por outro lado, seria improdutivo também desprezar sugestões imediatamente externas à obra e à literatura na medida em que pudessem contribuir para a crítica literária do romance. Por isso, buscamos, lateral e pontualmente, alguns conceitos nucleares da psicanálise para compreender melhor a origem do sentimento de angústia para Freud, afinal, esse termo impõe sua relevância na narrativa, visto que dá nome ao livro. Portanto, embora consideremos, assim como Coutinho (2011), que esses elementos compõem a obra porque indicam algo sobre a condição do narrador-personagem frente à realidade e sobre a sociedade que compartilha a angústia

resultante da solidão típica do mundo pressionado pela ideologia e pela forma do capitalismo decadente, o estudo de Lúcia Helena Carvalho nos pareceu confirmar a nossa visão de Luís da Silva (especialmente no primeiro capítulo desta dissertação) como indivíduo esfacelado, construída antes mesmo da leitura de *A ponta do novelo* e, em alguma medida, ratificada pela análise da autora.

Em seu livro, Lúcia Helena Carvalho (1983) articula a perspectiva psicanalítica à crítica literária a partir do reconhecimento da presença de um procedimento narrativo atuante na composição do romance, a “construção em abismo”. Esse recurso narrativo, embora utilizado possivelmente desde o século XVI³, responde, na análise de Lúcia Helena Carvalho, à constatação, compartilhada por Candido (1999) e por Coutinho (2011), da existência de elementos vanguardistas na composição de *Angústia*. Lúcia Helena Carvalho, contrastando especialmente com Coutinho (2011), desenvolve sua análise do romance no sentido, não do questionamento, mas da *afirmação* das técnicas vanguardistas, que estariam concentradas no modo da construção em abismo. Isto é, se bem entendemos, a *mise en abyme*, em *Angústia*, produziria simultaneamente: micronarrativas superpostas à narrativa maior; a coexistência de um conteúdo manifesto e de um conteúdo latente; e a *diferença* entre eles, única forma em que o texto se mostra, mas como ocultamento. Essa construção em abismo faz da narrativa um novelo emaranhado, cuja ponta seria o crime, o assassinato de Julião Tavares, o “parafuso” em torno do qual a narrativa circula. O tempo tríplice sublinhado por Antonio Candido (1999) – presente, passado e imaginário – é analisado pela crítica, não exatamente como um esclarecimento, mas, antes, como mais uma volta do parafuso, mais um nó no confuso novelo da narrativa, que “se oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento”: o crime, que de forma especular, “atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas” (CARVALHO, 1983, p. 53).

No capítulo “Direito e avesso”, a autora desenvolve a ideia do duplo, também já trabalhada sucintamente por Candido (1999, p. 83) a partir de sugestão de Laura Austregésilo, apenas em relação a Julião Tavares: “a metade triunfante” que falta a Luís da Silva e que precisa ser por ele eliminada enquanto “projeção caricatural dos [seus] próprios desejos, [e] que o reflete como um espelho deformante”. O duplo é, para Candido, “a materialização do *homem dilacerado*” (CANDIDO, 1999, p. 82, grifos nossos), que termina por ter de assassinar Tavares

³ Segundo Valentin Facioli, o escritor francês Vitor Hugo foi o primeiro a identificar a construção em abismo como “procedimento artístico tipicamente shakespeariano (...) cujo “modelo mais recente é buscado, entretanto, em André Gide, que expõe a teoria primeiramente em 1893 e a retoma em 1920. Para esse romancista francês tratava-se de ‘construir um *sur roman ouvert*, que viria a ser *Les faux-monnayeurs* (*Os moedeiros falsos*), no qual todas as significações possíveis se dariam de forma infinita” (GARBUGLIO et al, 1987, pp.469-470).

– “gordo, bem vestido, perfumado e falador”, além de bacharel, aquele que é capaz da adequação social que Luís da Silva abomina e “secretamente inveja”, o que deixa o narrador-personagem emparedado, sem saída para a possibilidade de uma integração em um cotidiano, que Luís da Silva enxerga como tão medíocre quanto o ajustado e bem sucedido Julião Tavares. Para Lúcia Helena Carvalho, o duplo não parece ser decorrente da *trama como intriga romanesca*, mas sim da *trama como tecido narrativo*, feito de repetições infinitas de traços, caracteres, destinos, atos criminosos e de nomes de família, de geração em geração. O “*sujeito esfacelado*” que a autora descobre em Luís da Silva é resultado do desamor à “própria imagem”, que o leva a

buscá-la obsessivamente em outras tantas figuras, com as quais se identifica por semelhança ou antítese, e procurando a imagem perdida, não vê somente a si próprio, como também vê o *outro*, que, sendo seu avesso, é ainda assim um desdobramento do seu próprio *eu* (CARVALHO, 1983, p. 67)

Embora, em nossa análise, tenhamos chegado a uma formulação semelhante à de Lúcia Helena Carvalho, como já dito em relação ao subtópico que abre o primeiro capítulo desta dissertação – “Indivíduo esfacelado, memória esfacelada” –, o caminho tomado vai em direção diferente e, portanto, chega também a hipóteses de leitura crítica diversas. Para nós, o esfacelamento do narrador-personagem, vinculado ao de suas memórias, tem uma base narrativa e histórica, não se explica pela sua baixa autoestima, mas sim pela utilização de elementos naturalistas – adequados ao determinismo do ponto de vista do narrador-personagem – que sugerem a ideia fixa de uma psicologia hereditária degradante, associada a uma herança material minguada, resultante da decadência rural histórica: do avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, patriarca dono de fazendas e escravos; ao pai Camilo Pereira da Silva, bem estirado na rede da fazenda já decadente, fumando cigarros de palha e parafusado nos romances (inclinações também herdadas pelo narrador); até Luís da Silva, “um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, 2011, p. 34).

Assim, onde o estudo de Lúcia Helena Carvalho vê nos nomes de família *repetição*, própria da técnica da construção em abismo e associada à noção freudiana de estranho familiar, nesta pesquisa vemos *redução*: a subtração dos sobrenomes advém da diminuição da riqueza oligárquica rural e o abismo é construção histórica de um momento da vida objetiva brasileira intimamente associada às paixões humanas tão variadas que esfacelam e constituem o sujeito. A concepção da técnica narrativa *mise en abyme* e a dimensão psicanalítica no ensaio de Lúcia Helena Carvalho são mediadas por toda uma tradição estético-filosófica (Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze, Lacan, Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, entre outros) que se

desenvolveu no campo literário em torno da tensão entre realidade e linguagem, distante da dialética sujeito e objeto que é o chão da crítica materialista que procuramos seguir nesta dissertação. Porém, o estudo de Lúcia Helena Carvalho também reconhece no romance “a história da transformação de uma sociedade, cujo eixo de poder se desloca do antigo mundo senhorial e agrícola para o mundo novo das cidades, onde se está engendrando um sistema paralelo de vida e de mando” (CARVALHO, 1983, p.70). Como dois caminhos tão diferentes podem ter um ponto de encontro? Talvez porque, parafraseando uma máxima psicanalítica, a *Angústia* não mente.

O último texto a ser comentado, “Graça pôs uma pedra no meio do caminho”, de Marcelo Coelho (2011), não é, como os demais, um estudo rigoroso de crítica literária da obra de Graciliano Ramos. Trata-se de um texto de opinião, jornalístico, publicado no Caderno “Ilustrada”, da *Folha de São Paulo*, em 1992, e posteriormente inserido na edição comemorativa dos 75 anos de *Angústia*, publicada em 2011, pela Record. Decidimos mencioná-lo nesta Introdução, porque, em dois parágrafos (2011, p. 292), o autor emite uma opinião, a nosso ver impressionista e apressada, de que o determinismo, que se estenderia à obra de Graciliano em geral, e em *Angústia* particularmente, resultaria da concepção de mundo determinista de Graciliano Ramos.

Em seu texto, Coelho afirma que “há um determinismo, nada estranho ao gosto naturalista de Zola, em Graciliano Ramos. O ambiente faz o homem” (COELHO, 2011, p. 293). Para o autor, Fabiano, em *Vidas secas*, seria “um produto zoológico do ambiente do sertão” e as palavras de Paulo Honório confirmariam que a brutalidade do narrador-personagem de *São Bernardo* resultaria não exatamente de suas ações, mas do “meio agreste” em que se formara. Da mesma forma, Luís da Silva teria alguma possibilidade de não matar Julião Tavares, caso não estivesse inserido durante a infância num ambiente cercado por jagunços e violências. Coelho associa imediatamente o determinismo que rege os personagens e narradores a Graciliano, baseando-se, sintomaticamente, nas recordações do filho do autor – Ricardo Ramos – sobre o pai e na dimensão autobiográfica de *Memórias do cárcere*; o que parece sugerir que o determinismo identificado pode estar mais na leitura do que na escrita dos romances, fazendo valer, talvez, para Coelho o que ele atribui a Graciliano: “O determinismo que atua sobre os personagens parece atuar sobre ele próprio” (COELHO, 2011, p. 292).

Em relação à *Angústia*, Coelho classifica o romance como “um livro bem ruim”, cujo fracasso estaria resumido a um “problema básico em Graciliano Ramos” (grifo nosso), a impossibilidade do autor de conciliar duas forças atuantes no romance: “o determinismo naturalista” e “a introspeção do narrador”. Quanto ao primeiro, Coelho o antevê na tríade “o

meio, a raça e o momento histórico” que “*conduzia* Luís da Silva ao assassinato” (grifo nosso); sobre o segundo, o autor o reconhece no estatuto de narrador de Luís da Silva, que narra de forma confusa as memórias do “passado selvagem”, que seriam “*condicionantes* de seus atos” (grifo nosso). O intervalo entre naturalismo e subjetivismo, segundo o autor do texto, seria preenchido por “um bla-bla-blá existencial”.

A inserção desse texto nesta Introdução, mesmo com seu caráter mais coloquial e distante do rigor analítico dos anteriores, nos pareceu inevitável, na medida em que representa um flagrante (em leitura determinista a nosso ver) dos traços naturalistas que atravessam *Angústia*, problema basilar, mas nada simples, antes bastante complexo, que decidimos enfrentar nesta dissertação. O texto apreende uma contradição presente no movimento estrutural do romance e que está intimamente ligada às técnicas de composição antirrealistas: naturalismo e vanguarda. Entretanto, as técnicas manejadas pelo romancista, no caso de *Angústia*, não são unicamente uma escolha derivada da personalidade do autor, pois são também ou sobretudo requeridas pela matéria a ser figurada pelo artista, especialmente quando se trata de um autor como Graciliano, tão atento ao modo de ser do objeto, que, concretizado em um destino humano, isto é, antropomorfizado artisticamente, se tornará realisticamente cognoscível à consciência do leitor. A questão é que o que Coelho chama de “um bla-bla-blá existencial”, aquilo que ele diz estar *entre* o determinismo e a introspecção de Luís da Silva, talvez seja o nó que *une*, de maneira dialética e não dicotômica, as pontas do novelo da contradição determinada pela matéria e tornada acessível, pela sensibilidade, ao leitor de *Angústia*. Como analisa Hermenegildo Bastos (2011), em ensaio sobre a dialética determinismo e gratuidade em *Angústia*,

Problematizada ou autoquestionada, a literatura supera a reificação, e o faz superando a dualidade entre gratuidade e causalidade rigorosa que, se permanecemos no nível do personagem-narrador, não encontramos qualquer saída. *Angústia* quer mostrar que nos dois casos – da gratuidade e do determinismo – o homem é um mero juguete. Quer mais, quer encontrar o sentido histórico dos acontecimentos narrados. Procurar o sentido histórico da vida humana aí onde ele parece não existir. (BASTOS, 2011, p. 20)

Mas o texto de Coelho não permanece apenas no nível do narrador-personagem, ele enxerga determinismo também no autor. Embora haja uma peculiar ligação entre Graciliano e seus personagens ficcionais – Candido, inclusive, viu em Luís da Silva um personagem criado com premissas autobiográficas –, as dimensões autobiográficas não se concentraram no romance em um único traço, o determinista, e, submetidas ao trabalho artístico do autor, “receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem” (CANDIDO, 1999, p. 42).

John Gledson (2003) e Hermenegildo Bastos (2011), entre outros, também trataram dessa questão a partir da ótica da capacidade de o trabalho de composição do autor transcender o ponto de vista determinista e deformante do narrador:

entre gratuidade e determinismo, como fica a obra de arte? Para responder a isso, será necessário distinguir autor e narrador ou, para usar as palavras de Gledson, embora nele pareçam indecisas, “[...] a tensão entre a adoção do ponto de vista do narrador e sua possível ou real transcendência pelo autor” (GLEDSON, 2003, p.227). (...) não é possível deixar de ver a distância entre Graciliano e Luís da Silva. E é nessa distância que se dá a problematização da literatura a que Gledson se refere. (BASTOS, 2011, pp. 19-20)

É certo, como afirma Candido (1999), que há conexão íntima entre Luís da Silva e Graciliano Ramos, o que posiciona *Angústia* no lugar de ponto de inflexão no percurso da ficção para a confissão. Mas tal conexão entre narrador e autor não pode ser lida sob lente crítica naturalista, uma vez que os dados da vida subjetiva e da vida imediata (confissão) se internalizam na composição do narrador-personagem (ficção), criando uma nova subjetividade e uma nova imediaticidade, ambas literárias. Assim, se constituiria também a necessária distância entre narrador-personagem e autor, por meio da natureza da forma literária. Essa distância estética é de fato tão visível, que o próprio Coelho, acaba por reconhecê-la, porém, mais uma vez sob a luz de certo determinismo que, salvo engano, parece dirigir sua leitura crítica. Coelho divide a personalidade de Graciliano em duas: a biográfica, determinada pelo ambiente agreste, e a de escritor, determinada “por outro tipo de meio ambiente: o ambiente estilístico, literário em que viveu” (COELHO, 2011, pp. 292-293).

Segundo Coelho, o ambiente literário da época determinava ou o “academicismo beletrista” ou “o experimentalismo inovador do modernismo de 22”. Desconsiderando certo experimentalismo peculiar de Graciliano em *Angústia* (CANDIDO, 1999, p. 85) e mesmo seu próprio argumento quanto ao naturalismo do romance, advindo, não de uma tradição literária, mas da personalidade do autor, Coelho especula que o modo de composição de Graciliano “afasta-se de todo modelo; está próximo de uma linguagem zero, de um ‘nada’ do estilo” (COELHO, 2011, p. 293). Se isso pode ser verdade no que diz respeito à economia da linguagem, seca e concisa, em *Vidas secas* especialmente e também em outras obras de Graciliano, em *Angústia*, a linguagem desafia o limite do excessivo, da repetição, do fragmento e da deformação, ainda que trabalhada com a habilidade necessária para exprimir a realidade complexa de um indivíduo torturado e torturante como Luís da Silva. Entretanto, quando se analisa essa linguagem longe do modelo, não é possível pensar numa composição desarticulada do sistema literário brasileiro ou universal, como parece sugerir Coelho. A originalidade da

escrita de Graciliano não está na invenção de um grau zero da linguagem e do estilo, mas na apropriação de técnicas literárias já existentes mobilizadas de tal forma que se deslocam de sua utilização convencional para criar um mundo artístico novo e consistente a partir da angústia histórica e pessoal do narrador-personagem.

Em uma associação entre estilo e história, mais produtiva e menos unilateral, Coelho entende o afastamento de Graciliano Ramos das determinações do ambiente literário como uma atitude não determinista e lúcida diante das contradições do meio literário frente à realidade. Num momento em que “a retórica do progresso se exprimia nos termos mais convencionais; [e] uma euforia histórica do “moderno” e do “mítico” buscava, por outro lado, glorificar o atávico e o industrial nos modernistas de 22”, Graciliano, ao afastar seu estilo dessas duas tendências, “fez uma obra de recusa, de negatividade” (COELHO, 2011, p. 293), condizente com o horizonte histórico de um país “onde a história parece não funcionar” (COELHO, 2011, p. 294). Assim, para Coelho, é pela “chave estilística” que o determinismo da personalidade biográfica estaria superado na personalidade romanesca em função de um estilo que refuta as ilusões políticas e literárias dos setores progressistas da época; estilo negativo responsável por uma obra de “recusa, resistência e teimosia”, “uma pedra no meio do caminho” (COELHO, 2011, p. 294).

Por meio dessa exposição de parte do caminho que percorremos pela fortuna crítica de Graciliano Ramos, já nos foi possível apresentar ao nosso leitor os fundamentos críticos da discussão a ser desenvolvida nesta dissertação e que será estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Luís da Silva”, faremos um desdobramento dos principais aspectos que compõem a natureza do narrador-personagem, os quais são a sua memória, a sua alienação em relação ao mundo e, em correlação com esses dois primeiros em conjunto, a sua transformação em assassino de Julião Tavares. Cada um desses pontos deve ser pensado dialeticamente entre si e a correlação entre todos deverá nos conceder uma imagem mais clara do mundo que Graciliano Ramos representa em sua arte. Sujeitos tais como nosso narrador-personagem, considerados mal resolvidos, remoem em silêncio as palavras censuradas pelo ambiente onde ele se sente sempre inadequado. Por conta disso, sucede o ódio mastigado lento e involuntário, além da pouca capacidade de entender o próprio mundo interno desesperado, que tenta unir as pontas de uma vida fragmentada. Mas nessa história, a trama não tem a ver somente com o crime enfim cometido pelo personagem, ela diz respeito ao homem angustiado que se deixa levar pelas ruas à procura do arremate de sua humilhação diária.

No segundo capítulo – “Um realismo de corte naturalista?” –, tendo em vista a trama, compreendemos que o indivíduo desse romance é interiormente e declaradamente pessimista e,

portanto, reflete negatividade em suas ações realizadas ou contidas. A respeito disso, György Lukács é profundamente crítico, pois a ascensão do irracionalismo, decorrente da fase apologética da burguesia iniciada no século XIX, abriu caminhos para uma ideologia negativa semelhante a que o nosso personagem parece, à primeira vista, representar. Como consequência dessa reviravolta ideológica, ocorre o desmonte dos avanços sobre o estudo da história, antes vista como uma razão passível de transmutação e desenvolvimento, de modo que a noção de potencialidade humana é substituída pela noção do naturalismo sobre a vida: a descrição estática das condições materiais e a inércia da sociedade diante das dificuldades impostas pela época. Essa recusa à razão histórica é parte contraditória do desenvolvimento do progresso no capitalismo expressa na ascensão e decadência de uma classe social, a burguesia, que, após ter exercido um papel revolucionário, para não se extinguir como classe dominante, se alia à classe por ela derrotada, a aristocracia, para neutralizar ações revolucionárias do proletariado em 1848, afinal, uma mudança no sistema de classes seria prejudicial ao conforto que alguns poucos acumularam ao longo da estruturação de um capitalismo que deu abertura ao liberalismo. Por isso é tão importante observarmos a obra literária como reflexo artístico, a fim de compreendermos se ela investe em um desafio aos poderes instituídos – não de forma panfletária, mas justa em representar a realidade e todas as suas contradições – ou se ela fomenta o entorpecimento da sociedade.

Além disso, cabe-nos analisar a ambientação narrativa, a qual é apresentada ao leitor por meio de diálogos entre personagens e sugestões perspicazes do autor sobre aquele momento histórico determinado, os anos de 1930 no Brasil, encarnado no aspecto calamitoso que circunda o personagem. A importância dessa exterioridade na obra revela o modo com que discussões políticas adquirem importância no âmbito popular mais abrangente durante os anos 30, como justifica Antonio Candido:

Isso ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 2017, p. 220)

A questão da particularidade da forma artística deverá ser central no terceiro e último

capítulo, intitulado “O poder desfetichizador da literatura”. György Lukács (2018) compreende o elemento particular⁴ como um traço intermediário entre singularidade e universalidade e que, ao contrário do reflexo científico, por não ser uma forma generalizada, pode pender tanto um pouco mais para um lado quanto para o outro. A particularidade é uma síntese, explica Lukács:

A especificidade do reflexo artístico da realidade é a representação desta relação recíproca entre fenômeno e essência, representação que faz surgir diante de nós, porém, um mundo que parece composto apenas de fenômenos, mas de fenômenos tais que, sem perder sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”, aliás precisamente mediante sua intensificação sensível em todos seus momentos de movimento e de imobilidade, permitem sempre que se perceba a essencialidade imanente ao fenômeno. A particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade, supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas, mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência. (LUKÁCS, 2018, p. 205)

A particularidade é favorecida pela técnica do autor e, nessa análise, nos defrontamos com a necessidade de identificá-la para nos certificarmos de que a obra *Angústia* não é um reflexo apenas da singularidade ou apenas da universalidade. Afinal, se a obra for um reflexo de apenas um desses extremos, ela será antirrealista, pois reproduzirá ou um fragmento da realidade em foco ou uma tese social sem objetividade típica da literatura.

Além disso, se encontrássemos apenas o pessimismo estereotipado e a caracterização de época na obra, o resultado seria uma apresentação deformada da realidade, pois não haveria perspectiva para a resolução dos problemas. Em vista disso, no terceiro capítulo, a discussão será voltada também à investigação do pensamento derrotista do narrador-personagem Luís da Silva, pois, como entendemos o personagem da obra como típico, representado literariamente, compreendemos que muitas das frustrações dele condensam uma generalização da vida, o que significa que, em cada pessoa, podem existir extensivamente sentimentos tais quais os que ele reúne de maneira intensiva em um mundo submetido às contradições reconhecidas no cenário da obra.

Por fim, uma questão central, para considerarmos a particularidade na obra é o pessimismo de Luís da Silva. Quanto a isso, Otto Maria Carpeaux, em ensaio sobre Graciliano

⁴ Essa discussão está vinculada aos estudos estéticos de György Lukács. Dessa forma, é importante destacar que esse conceito foi desenvolvido por Lukács ao longo de toda a sua produção intelectual, no entanto, para trabalhar a problemática desta dissertação, levamos em consideração principalmente aos estudos sobre *Introdução a uma estética marxista: Sobre a particularidade como categoria da estética*.

Ramos, afirma que:

Toda literatura pessimista encontra uma resistência fanática; leitores e críticos não gostam disso. Sentem vagamente que arte e pessimismo se contradizem. Mas em vez de estudarem esteticamente a possível contradição, entrincheiram-se em regiões fora da arte, na filosofia, na ética, para bombardear o romancista com as censuras de "pouca generosidade" ou de nihilismo insaudável. Não admito preconceitos. O pessimismo não é uma moral nem uma filosofia. É um estado de alma. É preciso esboçar uma psicologia do pessimismo. (2011, p. 335-336)

Sendo o pessimismo um “estado de alma”, ele é resultado de um conjunto de condições, entretanto, apesar de ser determinado por elas, é uma resposta à situação e não uma determinação fatal do destino. Na obra, ao mesmo tempo em que Luís apresenta sinais de adoecimento mental exposto pela fragmentação das memórias, dos desejos recalçados, da alienação e da falta de consciência de pertencimento a uma classe social, esses problemas também pertencem à sociedade e devem ser pensados como evidências da necessidade de superação e amadurecimento social. Cabe-nos, portanto, procurar entender se e como existem em *Angústia* aspectos da narrativa que remetam à verdade de um processo social passível de superação de muitas das contradições apontadas ao longo de suas páginas.

CAPÍTULO 1 – LUÍS DA SILVA

Neste capítulo, será desenvolvida uma análise concentrada no narrador-personagem de *Angústia*. Decidimos tomar a apresentação de Luís da Silva como o primeiro passo para compreender a função dos elementos de “corte naturalista” da composição literária porque é ele quem dá voz à narrativa e, portanto, as formas de pensamento que pressupõem um mundo fatalista partem de suas experiências e de sua forma de reagir – mesmo que em posição de assumida derrota – a elas. Sendo assim, é necessário olhar para o passado do narrador-personagem, pois ele é central para narrativa, e para isso devemos prestar atenção no aparente determinismo que assume o aspecto de herança psicológica. Os antigos patriarcas da família e as figuras familiares da infância de Luís da Silva nos parecem cumprir um papel fantasmagórico que esconde a passagem do tempo e condicionam a personalidade do narrador-personagem a expressar o estranhamento e o distanciamento em relação aos outros. Quanto ao determinismo das forças estruturais da vida, Floriano Gonçalves destaca que

preside a isto a carga hereditária à maneira de um peso, tornando sensivelmente nítidas as evoluções dos instintos, das paixões, dos sentimentos de seus homens e mulheres. Um peso e uma atração porque, invariavelmente, termina por fazê-los voltar e identificar-se com o conteúdo da marca hereditária. (GONÇALVES, *apud* GARBUGLIO, 1987, p. 250)

Assim, ao tentar identificar-se com a marca hereditária, Luís da Silva se depara com um mundo que não existe mais, porém não reconhece isso inteiramente e não encontra meios que o tornem capaz de superar a confusão mental que se desenvolve para o delírio. No entanto, não são apenas essas condições hereditárias que o impedem de se livrar da situação limitadora, pois somam-se a elas as condições econômicas e políticas do mundo capitalista. Assim, é possível que os elementos antirrealistas, reconhecidos no determinismo de um simulacro de herança, sejam capazes de captar a realidade social de um tempo e lugar, pois se elevam à representação de algo além do implacável destino de Luís da Silva, isto é, um contexto histórico concreto passível de superação humana.

1.1 – INDIVÍDUO ESFACELADO, MEMÓRIA ESFACELADA

A trajetória de *Angústia* não é tradicionalmente cronológica por ser transpassada por lembranças danificadas pelo rancor do narrador-personagem. Entre essas, dentre as mais

antigas, tem-se a história da família de Luís da Silva, a qual é apresentada ao leitor por meio de pequenos estilhaços de memória, por momentos de antiga glória e atual decadência que chegam a ele, o herdeiro da miséria incorporada ao longo do tempo. Além disso, os pensamentos de Luís, por vezes, se compõem por uma objetividade vulgar e fragmentada somada a uma subjetividade que ele não compreende. Assim, seu mundo já fragilizado – por estar em um período histórico decadente – se encaixa perfeitamente em seu pessimismo.

De início, é válido retomar uma passagem do romance que representa muito bem, mediante a irritabilidade de Luís da Silva, a relação entre os momentos de “aperreio” e a evocação de memórias, as quais, apesar de estarem localizadas no passado distante, sussurram soluções absurdas como se fossem naturais aos problemas apresentados no cotidiano. Nessa cena, ele encontra Julião Tavares flertando com Marina, sua noiva. A raiva se encontra com o sentimento de humilhação, pois ele se enxerga mal vestido diante de Tavares. Sucede-se, então, uma lembrança na qual ele, menino, brinca de atirar pedras nas cobras do pátio da fazenda até matá-las. Logo em seguida, a lembrança vai se tornando confusa, mistura imagens do velho Trajano (seu avô) enforcado por uma cobra no pescoço e, imediatamente depois, segue-se uma descrição da indumentária comum de seu pai naqueles tempos. O fim desse devaneio é o reencontro com Julião Tavares, que ainda estava ali, e, ao olhá-lo e sentir a mais pura aversão, Luís da Silva intenciona algo:

Levantei a cabeça. Julião Tavares sorria e continuava a derramar a voz azeitada. Perto, pancadas de ferro tinindo. Eram as picaretas dos calceteiros que deslocavam as pedras da rua, consertavam o calçamento. No fim de uma daquelas viagens de quatro passos eu via, a alguns metros de distância, um montão de paralelepípedos que a poeira cobria. E, nessa nuvem de poeira, figuras curvadas, movendo-se. Desejei atirar todos aqueles paralelepípedos em cima de Julião Tavares. (RAMOS, 2011, p.87)

A conexão entre atirar pedras nas cobras e atirar paralelepípedos em Julião Tavares para matá-lo não é consciente, afinal ele sequer chega a comparar as ações explicitamente, o leitor é que faz esse trabalho cognitivo, impulsionado pela composição narrativa realizada pelo autor. A rua complementa a tensão ao ainda oferecer artifícios para que a ideia tome uma forma possível, afinal há uma nuvem de poeira ali e por causa dela outras figuras humanas ficam irreconhecíveis, distorcidas entre os poucos transeuntes, de forma semelhante a um sonho ou lembrança muito antiga.

A intenção de Luís, em mesclas de sonho e realidade, se adianta então a imaginar o porvindouro, após o suposto assassinato de Julião; os verbos encontram o futuro do pretérito: “Nenhum sargento me mandaria fazer meia-volta”; “Os meus passos me levariam para o oeste”;

“Tornar-me-ia de novo meio cigano.” (RAMOS, 2011, p.87). Esse desenrolar rápido termina com um estremeamento e com a desistência, daí tomamos a figura de um homem muito facilmente sugestionável que faz planos e, depois de prontos, os engole secos.

Os outros elementos da memória atuantes nessa cena também têm ligação com o presente. A lembrança da morte do avô – que ainda irá respingar em muitos outros momentos da obra – induz Luís a pensar que, pela proximidade, poderia atacar Julião até sufocá-lo com as mãos, essa ação se assemelharia ao bote certo da cobra no pescoço do avô. E ainda quando pensa nas roupas e nas perneiras de Camilo, seu pai, é porque aquilo representa o figurino da fazenda, com acessórios adequados ao trabalho de lá, enquanto, de volta ao presente, vê Julião vestido de acordo com o estatuto de aparências da cidade, roupa bem feita e sapatos lustrosos. Tanto seu pai quanto Julião cabiam dentro de suas roupas e exalavam o orgulho de pertencer a um lugar. Já Luís da Silva estava concentrado nos sapatos novos que lhe pareciam ridículos e sujos nos pés, sendo assim, até mesmo esses detalhes compõem seu descompasso e sensação de não-pertencimento ao mundo.

Logo, a partir dessa análise, é possível apontar um elemento muito interessante do texto literário em questão, isto é a organização lógica de parcelas do narrador-personagem fragmentado. Por causa disso, por mais que, quando destacado do texto completo, o fluxo de consciência de um parágrafo pareça incoerente, o leitor segue encaixando as peças, de modo que não ficam soltas as pontas do enredo. Isso é possível porque uma das características do romance, gênero sequente ao épico, é ter um espaço maior destinado a desenvolver qualidades morais e psicológicas dos personagens. E, para que esses atributos pertençam à totalidade do mundo objetivo e representem, de fato, um destino humano, eles devem abarcar um momento da vida em movimento. Caso *Angústia* não tivesse o comprometimento de demonstrar uma realidade social ligada à totalidade, não seríamos capazes de juntar as peças do quebra-cabeça das memórias de Luís da Silva, pois “uma ficção épica que figure apenas a vida interna do homem, sem correlação viva com os objetos de seu ambiente sócio-histórico, dissolve-se na ausência de forma e de substância.” (LUKÁCS, 2011, p.120).

Voltando a Luís da Silva, entendemos, como leitores, que ele é um indivíduo esfacelado, ou seja, alguém que se desmantelou, já que não consegue criar outras saídas que não sejam reflexos imediatos baseados na lógica de mundo arruinado. E, para assimilar as ruínas, cabe analisar o que nos é apresentado sobre a família e a trajetória do narrador-personagem. Seu avô se chamava Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva. Com base na grande quantidade de sobrenomes, infere-se alguma riqueza de famílias oligárquicas brasileiras unidas, tradição que remete ao colonialismo, e ainda outras informações completam essa suspeita: Trajano era dono

de fazenda e de escravos. Todavia, o pai de Luís, filho de Trajano, já viveu a decadência da produção familiar. Por esse motivo, até para apresentá-lo, o narrador-personagem chama atenção ao nome “reduzido a Camilo Pereira da Silva” e imediatamente descreve o cotidiano medíocre do pai: “ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava.” (RAMOS, 2011, p. 25). Se seguirmos essa lógica dos nomes que diminuem à medida que se tornam menores as posses, concluímos que o sobrenome da Silva foi o que restou para Luís porque ele herdou as cinzas de uma riqueza. O seu nome do meio – “Pereira” – é eclipsado pelo narrador-personagem em toda a narrativa, à exceção apenas do momento em que Luís da Silva se imagina no altar com Marina, ouvindo do padre, seu nome completo, como uma espécie de adequação à vida pequeno-burguesa que o casamento poderia lhe dar: “Entrou no rol dos homens sérios, seu Luís” (RAMOS, 2011, p. 68), diria o diretor. Luís da Silva, diante dessa situação imaginada, logo interpõe a si mesmo: “Quanto iriam custar tantas maçadas? Talvez os três contos de réis voassem” (RAMOS, 2011, p. 69). Não haveria dinheiro suficiente para ostentar o seu nome completo. E ainda, expandindo mais um pouco essa análise, podemos refletir como esse “da Silva” está entre os sobrenomes mais comuns no Brasil e, por isso, não restou por acaso, ele representa outra herança: a particularidade de ser brasileiro.

A decadência, além do mais, não se restringe à perda dos rendimentos da fazenda e dos escravos. Ela se amplia ao interior dos indivíduos. Trajano se tornou alcoólatra e Sinhá Germana (avó de Luís) começou a falar sozinha, ambos presos a delírios de poder, achando que ainda tinham escravos e querendo lhes dar reprimendas. Ao passo que Camilo Pereira da Silva, deitado na rede esperando que algo acontecesse, parece o símbolo da desesperança. Isto posto, esse conjunto de personagens do passado, que as memórias insistem em trazer à tona, se condensa em uma carga emocional muito intensa no último descendente da família que reprime tudo isso: “Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam” (RAMOS, 2011, p. 28).

Dessa forma, os problemas dessa família remetem muito bem à questão das trocas de ciclos econômicos brasileiros baseados em colheitas de café, cana-de-açúcar, algodão, couro e assim por diante. Esses ciclos compuseram grandes riquezas e possibilitaram que muitas famílias se acomodassem em suas vidas desumanas sob a garantia da exploração da terra e de escravos. Entretanto, assim como começavam a render muitos lucros, esses ciclos também decaíam à medida que diminuía a demanda pelo produto. Casos como esse indicam a peculiaridade perversa mais visível do sistema capitalista periférico, pois nele ocorrem dois

tipos de extração, em concomitância, com objetivo de vender para possuir mais: um tira proveito do que a terra produz e o outro exaure as forças humanas envolvidas no processo. Sendo assim, tudo é passível de descarte nessa lógica de mundo.

Entretanto, Luís da Silva, em seu caráter, retoma insistentemente – em vez de descartar – tanto a lembrança dos familiares mortos quanto a forma de pensar de acordo com os costumes daquela época: as lembranças contribuem para o seu jeito esfacelado de ser, cheio de brechas e atitudes interrompidas; enquanto os costumes o tornam conservador (principalmente ao analisar o comportamento de mulheres, como o de d. Mercedes, d. Rosália e Marina) e violento. Exemplo disso é que, sentado na calçada, olhando para a rua, ele se habituava a encontrar seu vizinho, pai de Marina, para falar em voz baixa sobre a vida. Esses momentos parecem um alívio do cotidiano voltado a criticar modernidades, como o cinema, por exemplo, cheio de “sem-vergonhezas”. Em uma dessas conversas, Luís se lembra de ter ouvido um conto, que qualifica como “sensacional”, descrito por seu Ramalho:

Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor de engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida tiraram-lhe os beijos. E afinal abriram-lhe a veia do pescoço, porque vinha amanhecendo e era impossível continuar a tortura. (RAMOS, 2011, p.117)

É de se espantar como em poucas palavras esse conto abrange tanta violência, inclusive, trechos como esse não deixam de trazer à lembrança do leitor a forma como as narrativas naturalistas pretendem, em quadros isolados do conjunto do enredo, chamar atenção às consequências negativas da sociedade tal como ela é. Entretanto, em *Angústia*, o sangue escorrendo pela rua durante uma noite inteira configura-se esteticamente em íntima ligação à forma do romance e ao destino do narrador-personagem. Luís da Silva ouve essa história repetidas vezes, sem interromper seu Ramalho, e fica muito interessado em obter mais detalhes sobre aquilo, como a data exata do acontecimento narrado “– 1910 ou 1911? Nunca pude saber com precisão a data da morte do moleque. Isto não tinha importância: não guardo números, e a angustiada confusão de seu Ramalho irritava-me.” (RAMOS, 2011, p.119). O interesse sádico e metódico pelo sofrimento do menino realça a tensão entre justiça e barbárie, o senso de justiça quase selvagem do narrador-personagem e contribui para sua conversão em criatura capaz de matar. Ele trilha a jornada de muitos outros personagens desenvolvidos pelo autor, todos rodeados pelo sentimento de morte e distanciados do sentimento de luto, como ressalta Otto Maria Carpeaux: “Todos os personagens de Graciliano Ramos são tais monstros, revoltados,

caçados, nostálgicos da morte.” (CAPEAUX *apud* RAMOS, 2011, p. 334) Este último predicativo, “nostálgicos da morte”, define muito bem especialmente Luís da Silva e suas memórias, pois, na sua história, aquilo que já foi vivo não é enterrado, mancha as ruas, deixa um fantasma e um cadáver no chão do pátio.

Em se tratando de tempos longínquos, Luís tem muitos problemas além da recordação de quem já morreu. Mas o que será que desencadeia essas lembranças que ele naturalmente deveria querer evitar por serem dolorosas? Primeiramente, ele parece não ter o desejo de evitá-las e admite isso ao lembrar do silêncio e das vozes presentes em sua infância. Ademais, ele afirma fazer um esforço para se tornar alguém do passado e, por isso, a ele se mistura:

Havia um grande silêncio incômodo. Às vezes punha-me a tossir, para me convencer de que não tinha ficado surdo. Era como se a gente houvesse deixado a terra. De repente surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor sempre no mesmo tom. [...] A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente dos outros barulhos. Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei. Tenho-me esforçado para tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas. (RAMOS, 2011, p. 31)

Na cena, os extremos sonoros incomodam profundamente, porque, por não terem explicação lógica ou uma fonte identificável, parecem vir diretamente da sua cabeça. Assim, sem encontrar conexão no mundo exterior, a origem de sua reprodução é fantasmagórica. Na forma proposta por este livro, ouvir vozes é ouvir o que está recalcado no plano subjetivo, mas, como o narrador-personagem está incapaz de encontrar o referente que desencadeia esse processo angustiante, ele acaba negando a fantasmagoria desse processo e, por isso, ela cresce e toma conta da realidade objetiva.

Afinal, o lugar em que ele vive, já adulto, é desconfortável e isso ele nos mostra ao pensar, justamente, sobre sons insuportáveis e a vontade de ir para longe deles: “O que eu devia fazer era mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada.” (RAMOS, 2011, p. 99). Mas, dessa vez, ele é capaz de nomear a causa principal do empecilho: os ratos roendo tudo que viam pela frente. E, então, ele faz um movimento contrário ao das suas digressões ao passado, ele traz os ratos, elemento externo, para dentro da cabeça, ao mesmo nível de seus pensamentos: “era como se roessem qualquer coisa dentro de mim” (RAMOS, *Idem*, *Ibidem*) Sendo assim, mesmo que os ratos sejam reais, eles também assumem um formato incorpóreo e acompanham Luís, somando-se à lista de fantasmas perturbadores.

Aliás, a casa de Luís é toda insalubre e, à primeira vista, parece vir acompanhada de excessivas descrições da imundície, mas, assim como os ratos, outros elementos sujos presentes

na obra assumem importância no interior do romance, de forma que não existem apenas como adjetivos que poderiam ser suprimidos. A falta de asseio interfere nos sentidos do narrador-personagem; em razão disso, a forma com que ele lida com o mundo é desesperadora, porque ele quer se desinfetar, mas não consegue, vivendo em contradição, como percebe Antonio Candido: “Luís da Silva se sente sujo fisicamente, e a obsessão da água purificadora percorre o livro, no qual o banheiro desempenha papel importante.” (1999, p. 35). Por conta disso, mais à frente, quando ele pensar na possibilidade de viver em uma cadeia, terá como conforto a ideia de que, se tiver água e sabão, poderá manter-se muito bem. É interessante pensar como isso se compara à finalidade do presídio, em um contexto ideal, que seria reintroduzir um sujeito à civilidade, de modo que ele esteja limpo de seus crimes, afinal como ele mesmo imagina: “— *A água lava tudo, as feridas cicatrizam*. Repeti mentalmente esta frase, mas não pude saber de onde era ela.” (RAMOS, 2011, p. 182)

Em rápida progressão de ideias, o narrador começa reclamando daquilo que está dentro de casa: os ratos, o cheiro, os livros devastados, as pulgas; até que subitamente o foco se expande e pega o lado de fora: os gatos miando no telhado, se amando. Este último som o leva a pensar: “Marina, quando se excitava, enrolava-se como uma gata e miava” (RAMOS, 2011, p. 100), depois escuta o rangido da rede na casa ao lado e imagina a vizinha deitada nua se balançando. Ele constrói uma saída primitiva para se livrar ou até dar prosseguimento àquilo que os sons da noite lhe causavam, sendo assim, transforma a insônia em pensamentos pervertidos. Entretanto, essa movimentação não resulta em prazer para ele, ele continua, ansiosamente, sobrepondo informações: Marina não deveria estar pensando nele como ele nela, ela estaria com a imaginação voltada a outro. Logo, Luís termina o fluxo de consciência extremamente desgostoso e querendo encontrar logo um jeito de sumir com Julião Tavares.

Além do mais, em outros momentos da narrativa, a mente agoniada do narrador-personagem aproveita a repercussão de um som ou a falta de som para fazer o caminho de volta ao passado. Quando pega o bonde, por exemplo, o ritmo do coletivo rumo a sua casa – e as imagens das ruas e pessoas passando pela janela – embala uma viagem também à época de sua infância no interior, “Quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remeço.” (Idem, p. 25). Luís se locomove em direção à memória de forma súbita e constrói ambientações muito fiéis à realidade do passado, entretanto, se afasta cada vez mais da realidade do presente. Sendo assim, seu corpo, acomodado no assento do transporte, permanece sendo o único elemento substancial.

Vale pensar que voltar ao passado pode desencadear processos traumáticos, mas também, em alguns casos, conforto, afinal a infância é uma época em que os acúmulos mentais e as obrigações não pesam tanto quanto na vida adulta. Por conta disso, um sujeito pode

procurar se refugiar em um mundo saudosista e para isso ele precisa também viajar em direção a sua interioridade. Isso acontece com Luís da Silva quando ele lembra de quando tomava banhos de chuva “cheio duma alegria doida” (RAMOS, 2011, p.29) e, mais à frente, entendemos que mesmo essa felicidade é tomada de forma doentia na vida adulta, pois ele aparece obcecado por lavar as mãos: “Lavo as mãos numa infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever [...]. Preciso muita água e muito sabão.” (RAMOS, 2011, p. 162). A obsessão se estende à imagem de Marina tomando banho: “A espuma entrando nos sovacos e nas virilhas fazia um gluglu que me excitava extraordinariamente. Parecia que Marina queria esfolar-se. Imaginava-a em carne viva, toda vermelha.” (RAMOS, 2011, p.141). Dessa forma notamos o registro de como até mesmo os sentimentos bons do passado se transfiguram em compulsão no presente.

O narrador-personagem, então, tem esse contexto subjetivo – composto por ideias arraigadas entre a derrota familiar e a obsessão por limpeza – refletido em suas ações. Na sua história, cada decisão, tomada de forma consciente ou nem tanto, funciona como um espelho que reflete os movimentos de quem se posiciona a sua frente, entretanto, a forma desse espelho reduz a imagem e, conseqüentemente, as atitudes do narrador-personagem tornam-se inferiores. Luís da Silva quer fazer algo em relação à sujeira do seu domicílio, das ruas, da cidade, mas acaba sentado no banheiro ouvindo a vizinha tomar banho, à vista disso entendemos como suas intenções terminam em um plano de ação reduzido. Essa metáfora explica o limite do narrador-personagem representado naquele mundo – sufocante não apenas pelo peso do passado de degradação paulatina da família, interno à narrativa e despejado sobre os ombros de um único indivíduo – Luís da Silva –, mas também por remeter ao ambiente autoritário externo à narrativa.

Neste momento, é importante, portanto, conhecer a atmosfera em que a história de Luís é arranjada. *Angústia* surgiu no mercado editorial em 1936, publicado por amigos, como José Lins do Rego, e familiares de Graciliano Ramos, enquanto o autor estava preso pela polícia política de Getúlio Vargas. Sendo assim, o autor mal teve tempo para editar o livro e isto será motivo de frustração para ele mais adiante, pois irá afirmar a qualquer um que elogie a obra como sente falta de ter aplicado um cuidado maior em relação a possíveis cortes e à seleção de frases. Esse problema será percebido por Antonio Candido ao considerar que *Angústia*, em comparação a outros livros do mesmo autor, por ser um “romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros” (1999, p.34), fato que, apesar de importunar o escritor, nos permite pensar que a obra reproduz uma escrita espontânea, em estado quase bruto.

Graciliano Ramos, contudo, nem sempre expôs declarações críticas sobre o formato de

Angústia, durante algum tempo teve que admitir a genialidade da composição quando o livro foi colocado no posto de um dos melhores romances brasileiros, como lembra Luís Bueno, quando, inclusive, destaca elementos da obra compartilhados pela perspectiva da realidade de outros autores da mesma época: “tais como a introspecção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade.” (BUENO, 2015, p. 621). A questão é que esses elementos, como também percebe Bueno, encaram, na obra de Graciliano Ramos, a questão social e por isso encontram uma significância diferente daquela de outros autores, como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Em *Angústia*, percebemos que, quando a introspecção de Luís da Silva nos é apresentada, existe sempre uma correlação com o ambiente opressivo do contexto político brasileiro e do contexto social-econômico da classe do narrador.

O período em que Graciliano Ramos criou a obra ficou marcado pelo caráter autoritário do regime de Vargas, nos anos 30, que acompanhou a tendência de alguns regimes de direita da Europa, e é plausível que isso possa ter repercutido na composição dos personagens. Como no caso de Luís da Silva, o narrador, o qual escrevia artigos para o jornal enquanto pensamentos distantes cortavam sua linha de raciocínio. Este diz: “Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões cumpridos.” (RAMOS, 2011, p. 23). A escrita aos poucos transformada em borrão pode remeter à impossibilidade de refletir em palavras claras a realidade constantemente abafada e distorcida pelo regime e, se isso era um estorvo para o trabalho do narrador-personagem, certamente também seria para qualquer escritor de artigos para o jornal da época.

Há muitas semelhanças entre a forma de funcionamento da ditadura e a forma como a narrativa de *Angústia* se desenvolve, como a sensação de estagnação irremediável em cada parágrafo, em cada expressão dos personagens. Tal constatação não evidencia qualquer intenção do autor de fazer do livro uma metáfora ou, ainda, um retrato mecanicista daquela época e, além disso, também não é intenção desta pesquisa presumir esse tipo de interpretação da obra, afinal isso iria empobrecer a representação literária, pois toda a finalidade do livro estaria resumida a uma intenção que facilmente poderia ser desenvolvida em outro gênero textual.

Ao tratar do romance histórico, György Lukács enfatiza a importância de figurar o acontecimento histórico como elemento decisivo à narrativa em vez de figurá-lo como “exterioridade, exotismo, mero pano de fundo decorativo” (LUKÁCS, p.253). Sendo assim, embora *Angústia* não seja especificamente um romance histórico, a estrutura da narrativa, tão

voltada à interioridade do narrador, se mostra completamente distante dessa exterioridade decorativa a que se refere Lukács, o que parece ser um elemento formal que afasta o romance do modelo descritivo e sociológico do naturalismo que ameaça o romance. Nesse formato, a narrativa alcança a crueza dos desejos e das torturas mentais desse mesmo mundo interno de Luís da Silva.

Graciliano Ramos mostra preocupação em manter a frustração causada pelo desconforto do momento histórico no horizonte do narrador-personagem e sempre percebido pelo ponto de vista do protagonista-narrador. Afinal, Luís da Silva é quem interpreta a realidade daquela forma desajustada e sente o peso da existência solitária em uma época de opressão. Esses sentimentos ligados à universalidade do momento decadente serão decisivos para, ao longo do tempo, guiar a práxis, ou seja, a ação e a tentativa – ou falta dela – de modificar o mundo de acordo com as necessidades vitais. Tornar isso evidente pela narrativa é uma das virtudes realistas da representação literária.

Desse modo, a notação da ordem social como reflexo na vida de um indivíduo tem muito a ver com a realidade de um momento histórico. Por exemplo, a antiga epopeia representava uma sociedade em harmonia, enquanto, no mundo burguês, a totalidade é fragmentada e, por isso, o homem é subjetivamente separado entre imagem externa e alma, diante disso, a representação estética que vai tomar conta desse novo mundo é o romance. Ao longo do tempo, percebemos como a literatura responde à movimentação humana em direção a novos desafios e contradições.

E, para nos aproximarmos do contexto de escrita em que as ideias explicitamente críticas sobre a realidade social parecem suprimidas pela mentalidade adoecida do narrador, devemos ter em vista que “a evolução da sociedade é, sem dúvida, um processo desigual, mas é um processo que avança, apesar de grandes oscilações que às vezes duram séculos” (LUKÁCS, 2011, p. 256). Por isso sabemos que, inevitavelmente, a sociedade se depara com a necessidade de empenhar-se para atravessar labirintos tortuosos que desafiam a nossa capacidade de tornar o mundo adequado às nossas necessidades humanas. Entende-se que esse cenário contraditório remete a momentos que reclamam por uma transformação. No Brasil daquela época, o Estado truculento reprimia qualquer ação ou discurso oposicionista, entretanto, nem mesmo essa violência impossibilitou que houvesse manifestações contrárias ao governo. Os indícios de luta contra o poder aparecem no romance principalmente nas aparições do personagem Moisés, sempre com um jornal na mão, enunciando ideias da revolução. As falas e a presença de Moisés, ainda que raras e deformadas por certos estereótipos condenados pelo narrador, têm força ao contradizer Luís da Silva e seu estado pessimista. Isso fica evidente quando Luís não deixa de

responder ao militante: “Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário” (RAMOS, 2011, p. 59). Afinal, até mesmo questionar a revolução é uma forma de colocá-la em pauta nas discussões. E Luís confessa em seguida “O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse” (Idem, *ibidem*). Portanto, esse momento precede a espera de um futuro progresso, nem que seja mínimo, mas necessário para manter a vida humana.

Ao recusar em voz alta a possibilidade de revolução no Brasil, o narrador-personagem recusa levar em consideração a história do país, em que houve revoltas que afirmam a potência de uma força popular, ou até mesmo, a história da humanidade, em que processos de insurreição popular aconteceram em contestação a alguma forma de opressão. Por outro lado, cabe lembrarmos da posição de Graciliano Ramos quanto à forma de escrita. Ele era questionado por outros membros do Partido Comunista Brasileiro sobre a falta de militância e a visão antirromântica em suas obras, pois “os protagonistas de seus livros eram homens desencantados, que não ofereciam aos leitores exemplos de perseverança, de enfrentamento das adversidades, de vontade de passar a vida a limpo” (MORAIS, 2012, p.252). No entanto, esse jeito de narrar o mundo, como pretendemos mostrar nesta dissertação, não impede a constituição de uma obra realista, mas serve de ferramenta para evidenciar a realidade nacional. Dênis de Moraes também compreende o realismo em Graciliano dessa forma:

Os detratores não alcançavam – ou fingiam não alcançar – o sentido transcendente de sua obra: o testemunho pungente sobre o mundo social. Um testemunho sem deliberada intenção militante, mas capaz de dissecar conflitos individuais e coletivos, de denunciar uma sociedade desigual e egoísta. Um testemunho que não negociava a substância literária dessa revelação crítica da realidade em troca do engajamento político radical. (MORAIS, 2012, p. 252)

Aliás, como a posição da família de Luís da Silva estava em um plano econômico dominante no passado e ele demonstra não aceitar ter perdido a chance de usufruir dessa glória, para Luís seria difícil admitir a justiça que as massas exploradas merecem, mesmo que agora ele faça parte delas. É um problema de reconhecimento que também identificamos em sua própria história de vida, singular, pois ele não consegue admitir que o passado causou reflexos em sua personalidade fechada e aborrecida. Desde a morte do pai, quando ele também é obrigado a encarar o ponto mais profundo do declínio da família, Luís da Silva experimenta uma incontestável primeira angústia: “Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim

mesmo. A casa era dos outros, o defunto era dos outros.” (RAMOS, 2011, p. 31), o motivo do sentimento é que ele não tinha mais nada, nem ninguém, enquanto o pai permanecia eternamente “escondido debaixo do pano branco” (Idem, p. 32) como um fantasma.

Quando o narrador, agora adulto, abandona o sertão e vai para a cidade, ele passa a morar na rua do Macena, local que será cenário da maior parte da trama. Com a finalidade de descrever aquele ambiente, anuncia que, para a sua história, o quintal tem mais relevância do que a parte de dentro da casa, e logo descobrimos que assim o é porque ali ele conhece Marina. Mas além da visão do lugar onde acontece o primeiro encontro com a moça, ele pormenoriza a paisagem de sua janela de uma forma interessante, visto que usa adjetivos pouco prováveis para se referir às flores, por exemplo, e sendo assim, parece confundir a descrição dos objetos com a descrição de personalidades humanas:

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo *feio, pobre, sujo*. Até as roseiras eram *mesquinhas*: algumas rosas apenas, *miúdas*. Monturos próximos, águas *estagnadas*, mandavam para cá emanções desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra. O vozeirão de Vitória era um murmúrio abafado. Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui. (RAMOS, 2011, p.51, *grifo meu*)

A importância daqueles itens pobres e feios é a mesma que Luís estipula para os vizinhos, se não tivesse se dado ao trabalho de olhar novamente, mal os teria percebido. Isso porque as pessoas, tanto como a paisagem, não são suficientes para modificar a solidão instaurada por ele e para ele. À vista dessa correlação inconsciente feita entre paisagem e pessoas, podemos considerar a principal teoria sobre o sentimento que dá nome ao livro. Sigmund Freud, médico fundador da psicanálise, define angústia como:

a reação à situação de perigo, dela é poupado o Eu ao fazer algo para evitar a situação ou subtrair-se a ela. É mais correto dizer que os sintomas são criados para evitar a *situação de perigo* que é sinalizada pelo desenvolvimento da angústia. (...) Adquirimos uma nova concepção da angústia. Até aqui nós a enxergávamos como um sinal afetivo do perigo, mas agora, tratando-se tão frequentemente do perigo da castração, ela nos parece constituir a reação a uma perda, a uma separação. (FREUD, 2014, p.68-70).

O sentimento vivido pelo narrador cabe perfeitamente na segunda definição dada por Freud, afinal a circunstância em que a angústia se apresenta na vida de Luís é consequência de muitas separações: da casa da infância, dos familiares que viu morrer, da noiva, das ideias em continuidade lógica. Por fim, a maior de todas as perdas é a separação da possibilidade de concretizar relações humanas não reificadas

O desfecho de tamanha angústia – um sentimento que antes era um estado de luto e se tornou uma autocondenação do narrador à solidão – constitui a ação fatal: matar Julião Tavares para reagir à sucessão de perdas. O assassino, cercado de um vazio fatal, sai de uma condição retraída e comedida, para realizar o que para ele é uma cobrança patente: tirar uma vida não parece ser crueldade na medida em que se perdem os valores minimamente humanos.

A combinação desses sentimentos desassociados à ideia de continuidade da história resulta nos desejos de higienização da cidade e em súbitas explosões de raiva que, muitas vezes, permanecem não ditas e realizadas apenas na subjetividade de sua consciência fragmentada. Dessa forma, seus pensamentos deformam suas ações, e, enquanto representam um período histórico hostil à realização da atividade consciente, limitam as suas perspectivas futuras .

A angústia também está neste desconforto do assassino que alucina com a angústia do que o levou a cometer o ato, mas não pode assumir a culpa, ao contrário, deixa justificada a necessidade de exterminar a representação maior da organização social que o faz se sentir como um bicho. Julião é a justificativa que ele arranja para o trajeto descompensado e um marco dentro da vida medíocre e animalizada. Dentro dessa atmosfera, Luís não consegue usar a sua inteligência objetiva para encontrar autonomia de vida.

1.2 – A FANTASMAGORIA E O TRABALHO ALIENADO

Chegamos ao ponto em que é necessário pensar se a condição angustiada do narrador já compreendida como algo que tem causa ligada ao seu passado hereditário – o passado brasileiro – e à memória esfacelada, é fundamentada, também, pelo seu cotidiano. Para tanto, consideraremos, de início, algumas de suas relações com os outros personagens descritos sob a sua visão.

Luís da Silva não tem a melhor autoestima que se possa imaginar, mas, sim, o oposto. Chega a se reconhecer (em pensamento) como um “pobre-diabo” ou um “rato assustado” diante de outros homens, estes bem vestidos, que conversam alto sobre política e negócios. E as causas imediatas disso são sua condição financeira, seu cargo subordinado no trabalho, suas roupas e seu próprio comportamento estranho. Apesar disso, em contraste, ele se coloca em uma posição diferente – mais alta – em relação à Vitória, empregada que limpa a sua casa: “A *minha* criada Vitória anda em cinquenta anos, é meio surda e possui um papagaio inteiramente mudo.” (RAMOS, p.41, *grifo meu*). O pronome possessivo em relação a ela evidencia o poder social que aquela relação dá para ele: a funcionária é uma singela posse, resquício do que eram os escravos para seus avós.

O relacionamento do protagonista narrador com Vitória é um dos mais frequentes da obra, ela está sempre pela casa, trabalhando, constituindo o ambiente, ouvindo as conversas e informando o narrador sobre as últimas notícias da rua. De acordo com os aspectos da convivência entre os dois, percebemos como ele a tem em baixa consideração, entretanto, por ter certa utilidade, sua presença é suportada: “Passar a vida naquela insipidez, aguentando uma criada surda, reumática, cheia de manias!” (RAMOS, 2011, p. 50). A ideia inicial de Luís era de que, futuramente, ao casar-se, iria substituir a empregada pela esposa, ou seja, ele prevê uma mudança aparentemente benéfica para ele, mas sempre prejudicial às mulheres envolvidas, em que uma ficaria sem emprego e a outra condenada a um tipo de servidão conjugal.

Prova disso é que, em um trecho, Luís encontra-se em casa, onde também era seu gabinete de trabalho, tentando escrever um artigo para o jornal, mas os barulhos ao seu redor o incomodam: “Vitória resmunga na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncam na rua.” (RAMOS, 2011, p. 22). É interessante notar como ele enumera, nesse trecho, os sons produzidos por uma mulher, por um bicho e por uma máquina, elementos que se confundem em importância dentro de sua realidade abjeta e, ainda, estão em uma distância progressiva: a voz que vem da cozinha dá prosseguimento à lata de lixo

em movimento no jardim e depois ao carro na avenida. Tudo isso produz uma sinfonia aborrecida e traduz a capacidade de irritabilidade do narrador-personagem com a composição do ambiente. Essa não é a única vez em que um estorvo sonoro principiado por Vitória é descrito, em outros momentos ele também reclama: “Ouço a voz áspera de Vitória e isto me desagrada” (RAMOS, 2011, p. 34).

Entretanto, Luís da Silva não está constantemente irritado com a mera poluição sonora que chega ao seu escritório, um empecilho para que ele se concentre, ele parece desconfortável também porque não consegue identificar a fonte de alguns sons, não consegue ter controle sobre eles, e por isso tem medo daquilo que não consegue ligar à sua visão. Já vimos que alguns tipos de sons podem desencadear o processo angustiante no narrador-personagem ou ainda podem levá-lo a lembranças amargas e confusas. Cabe agora compreender como a falta de materialidade, a qual justifica o problema do som fantasmagórico, está ligada à estrutura social composta por conexões mal resolvidas.

A alienação dá-se quando a condição humana é posicionada em um mesmo patamar que uma mercadoria e, por isso, confunde-se com esta. Karl Marx aclara esse problema do mundo capitalista ao destacar de quais formas a separação de capital, renda de terra e trabalho é prejudicial para o trabalhador, diz ele: “A procura por homens regula necessariamente a produção de homens assim como de qualquer outra mercadoria.” (MARX, 2010 p.24). Dessa forma, a delimitação da propriedade privada é causa da expropriação das fontes de vida do trabalhador. Em concomitância, ocorre outro processo: a matéria humana, ou seja, a força de trabalho criadora e modificadora do mundo começa a perder sua fisionomia real e fica escondida por trás de um valor abstrato e caracterizado por uma instabilidade que diz respeito às vontades do mercado. Consequentemente, ocorre a reificação, quando o ser humano se torna aquisição de um empregador, vendido por um salário que garante apenas sua subsistência.

Não é por acaso, então, que Luís da Silva usa o pronome possessivo para se referir à Vitória, ela é uma mercadoria para ele. Portanto, o enredo nos estabelece, desde as primeiras páginas, essa relação de classe alienada entre os dois, em que a empregada fica com a mais baixa relevância. Da mesma maneira, quando ele empresta dinheiro para seu amigo, surge a ideia de posse: “amigo todo entregue aos telegramas estrangeiros, mas que me custou cem mil-réis. Parece que até certo ponto Moisés é propriedade minha. Os cem mil-réis vão fazer muita falta.” (RAMOS, 2011, p. 38).

Mas quanto ao valor atribuído pelo narrador a si mesmo há consciência de sua posição mediana no mundo: “Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor”. (RAMOS, 2011, p. 50). Esse reconhecimento é de um homem que tem seu

emprego, seu domicílio alugado e seu salário, suficiente para pagar Vitória. Contudo, é interessante notar que essa afirmação aparece no livro como resposta a uma conversa sobre política, mais especificamente sobre expectativas de um “Governo duro. E que reconheça os valores” (Idem), e isso soa tragicamente cômico, porque a dureza deste governo sobre o qual Luís da Silva e seus companheiros de trabalho no jornal conversam irá sim reconhecer alguns valores, mas somente aqueles mais conservadores, deixando sujeitos medianos, como o narrador-personagem, em um abafamento social, à mercê da vida que, por conta da violência colocada como ordem autoritária, é angustiadamente silenciada em sua alienação.

Essa categorização de homem com seu valor miúdo ainda é bastante desenvolvida na obra. Luís alterna a satisfação de receber algum ordenado com a problemática da falta de dinheiro constante e tem que tomar decisões sobre qual dívida pagar primeiro e, depois, quais caminhos deverá evitar sob o risco de encontrar com quem correntemente tem débitos: “Dr. Gouveia há de ter paciência: espera mais uns dias. Deixarei de andar pela rua do Sol para não encontrá-lo. [...] Escondo-me, estive algumas semanas sem ir ao café, com receio de ver o judeu.” (RAMOS, 2011, p. 36).

Adiante, ele, já desesperado por ter contraído dívidas com o enxoval prometido ao casamento falido, chega a cavar a terra do jardim de casa, à procura do dinheiro enterrado por Vitória. Luís da Silva supunha conseguir pagar a dívida ao Gouveia em *mais uns dias*, mas, percebendo que o ordenado ainda iria demorar e que as possibilidades de adquirir um empréstimo eram nulas, desespera-se. Para Luís é devastador tomar a decisão de desenterrar o dinheiro: “Uma ação indigna. Perfeitamente, ação indigna, mas não ousei confessar a mim mesmo qual era a ação, qual era a indignidade. Horrível fixar aquilo no pensamento. Não queria pensar.” (RAMOS, 2011, p. 130). Há muitas questões envolvidas: abaixar-se para mexer na terra em busca de restos de quantias enterradas é tarefa de um bicho: “Cavando a terra com as unhas, como um gato!” (RAMOS, 2011, p. 132); renunciar que Vitória poderia acordar e vê-lo naquela situação é aflitivo: “A ideia de que ela poderia surgir, resmungando, arrastando os pés reumáticos, paralisou-me os dedos.” (RAMOS, 2011, Idem); e rememorar como ao lado da mesma mangueira, sobre a qual ele se curvava, um dia encontrara-se com Marina – “Meses atrás ali no escuro, nua, o corpo todo coberto de carocinhos miúdos como pontas de alfinetes.” (RAMOS, 2011, p. 131) – era fonte de raiva e sentimento de impotência por tê-la perdido para um homem que não precisava cavar o chão a fim de ter algum dinheiro. Sendo este um romance de frustrações, faz sentido que a situação do narrador vá ficando cada vez pior.

Além do ordenado insuficiente para pagar suas dívidas, outros aspectos do trabalho na repartição de Luís da Silva podem ser interessantes a esta análise. O primeiro indicador de que

sua ocupação não é satisfatória está em suas constantes reclamações e declarações internas como: “Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida.” (RAMOS, 2011, p.23). Em outros momentos de sofrimento, ele retoma a vontade de partir em vida nômade, afinal ele demonstra não ter mais limites para suportar aspectos da vida pretensamente pequeno-burguesa urbana, sendo a repetição da jornada de trabalho o pior deles.

Além disso, o trabalho não o abandona, porque, por ter o escritório na sala de jantar de casa, a jornada se mistura aos momentos de ócio assim como sua condição de subalternidade no trabalho se reproduz em outros ângulos da vida. Por exemplo, quando ele tenta escrever, desconcentrado, termina fazendo livre associação de palavras, imagens e sentimentos e, assim – sem perceber como – chega a um conjunto desconexo da premissa: nomes referentes ao trabalho burocrático.

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo. (RAMOS, 2011, p. 22)

Ao gastar tempo pensando em Marina, ele logo dá um jeito de transformá-la em palavra escrita. E usa seu domínio – adquirido por meio da rotina no jornal – sobre o nome grafado para desalinhá-lo e transformá-lo em pequenos significantes, porém desligados de seus significados. A brincadeira de fazer anagramas parece inocente, mas indica o preceito de sua função no trabalho, mais especificamente a tarefa de um redator em plena época da ditadura: distorcer palavras e mediar uma falsa realidade. Isso é evidente pelo que ele mesmo conclui, mais adiante, ao passar o olho no jornal: “Eram notícias sem importância, mas julguei perceber nelas graves sintomas de decomposição social” (RAMOS, 2011, p.89). Aquela decomposição rotineira das palavras está intimamente ligada à decomposição social, afinal sabemos que a distorção do significado e da mediação que as palavras podem fazer constitui parte do projeto político golpista da ditadura militar. Ademais, nessa cena, os objetos que ele desenha abrem caminho para o desfecho das ideias, pois à medida que ele vai separando pequenas palavras de outros sentidos de dentro do nome de Marina, ele parte da natureza do *ar* e do *mar* até a violência humana da *ira* causada pelo *amor* e tudo isso intermediado pelo ofício do poeta: a *rima*. Sendo assim, não adianta brincar com o nome de Marina, como se detivesse o controle mesmo que

fosse apenas da palavra,. Por ser um pobre-diabo, será ignorado por ela assim como o é pelos sujeitos remediados, possuidores de bens e cargos superiores para quem trabalha justamente compondo sequências de palavras para o jornal.

Ademais, responder a ordens de um trabalho repetitivo e desumanizador não é exclusividade da conjuntura fictícia do romance, nem do Estado organizado por um governo ditatorial. Para entender tal contexto, retomemos as condições iniciais do capitalismo. Após a Revolução Industrial, a situação dos trabalhadores de áreas agrícolas se transformou rapidamente, ao passo que sua subsistência a partir de então é proveniente apenas de seus salários e não há mais condições de manter mesmo uma pequena propriedade. Como manifesta Friedrich Engels, esses novos proletários ainda antes

não eram verdadeiramente humanos: eram máquinas de trabalho a serviço dos poucos aristocratas que até então haviam dirigido a história; a revolução industrial apenas levou tudo isso às suas consequências extremas. (ENGELS, 2010, p.47).

O trabalho mecânico tomou as rédeas do mercado e, à medida que equipamentos mais modernos surgiam, mais baratos os produtos eram vendidos e as pessoas eram obrigadas a responder às novas necessidades dos capitalistas em uma sádica corrida de interesses que não eram compatíveis aos seus.

No Brasil, o processo de decadência da oligarquia e da entrada do operariado como classe abundante aconteceu bem mais tarde do que na Inglaterra, pois o país teve uma industrialização tardia devido ao tempo de colônia portuguesa, ao tempo de escravidão e à forma com que se organizaram pequenos grupos poderosos na agricultura. A industrialização ocorreu, então, decisivamente, durante o governo do Getúlio Vargas, nos anos 30, época em que a história de *Angústia* ocorre. Dessa forma, vivia-se um processo de implantação das máquinas e isso se refletia na composição social.

Com o tempo, o trabalho intelectual aperfeiçoado pela escrita também foi mecanizado e o poder das instituições passou a reger a produção de textos tanto da indústria cultural em ascensão quanto das carreiras jornalísticas. Para o narrador do romance em análise, a escrita é algo tão estranhado que não se assemelha a sua linguagem cotidiana: “A minha linguagem é baixa, acanalhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam.” (RAMOS, 2011, p.60). Isso deixa evidente como escrever não é encarado por ele como ação que absorve a vida e reflete uma realidade, mas como uma justificativa para alcançar um fim: o pagamento. No seguinte trecho, vemos o quanto o narrador-personagem Luís da Silva entende seu trabalho como parte de uma

engrenagem:

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. [...] Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos. O que tem calor 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? (RAMOS, 2011, p.165)

A cena descrita transmite uma sensação de transcendência das leis físicas: quando ele diz que se afasta da terra é porque está sendo carregado por papéis e sons, todos elementos burocráticos de escritório. É preciso tirar os pés do chão para se submeter a um trabalho mecânico, para abrir mão do “bom, útil, verdadeiro e belo”, afinal uma vida autêntica não envolve esse tipo de função repetitiva sem resultado concreto, esse é um construto que ensina pessoas a objetivarem a abstração do capital, algo não orgânico, fora da terra. A repetição de ações é violenta, nela há um conjunto de pessoas já sem necessidades corpóreas. A serenidade rege as relações vividas – visivelmente presas a um ciclo de repetição de aflições – dentro do trabalho, que perdem seu caráter histórico e cultural para tornarem-se naturalizadas, levando à percepção falsa de que sempre foi assim e sempre será.

Luís da Silva chega a essa função não porque um dia se encantou com as letras, mas como esclarece: “Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto.” (RAMOS, 2011, p. 56). Por isso ele vende com facilidade seu trabalho escrito, é um serviço estranho para ele e qualquer valor financeiro oferecido por aquilo é suficiente para efetivar a transferência: “Nem foi preciso copiar: arranquei a folha do livro e recebi o dinheiro, depois de jurar que a coisa estava inédita.” (RAMOS, Idem, Ibidem).

Nesse sentido há uma contradição: primeiro ele tem o cuidado de admitir a mecanicidade da sua escrita, mas é curioso imaginar que, mesmo supondo não ter valor, ele guarda um livro de versos em sua bagagem desde quando andava sem rumo. Parece ser esse um cuidado inconsciente com o livro de versos. Em outro momento, a discrepância se reafirma: ele chega a ter devaneios em que imagina ter escrito um “livro, livro notável, um romance” (RAMOS, 2011, p. 140) e que por isso passa a ser reconhecido e elogiado por críticos. A seguir,

a ideia, que ele chama de “megalomaniaca”, não consegue animá-lo o suficiente, ao contrário, abate-o mais ainda. Escrever um livro como este está muito distante de sua realidade.

Contudo, naquele ínterim, se com os capitalistas Luís da Silva não se identificava, por outro lado, os vagabundos também constituíam um grupo social do qual ele não poderia fazer parte, por mais que ele tentasse chamar atenção às semelhanças entre eles:

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. (RAMOS, 2011 p.122)

Vê-se que o problema, que o afasta da classe dos pobres, tem como uma das causas sua forma de falar, a construção de frases e a escolha lexical. Além disso, a roupa, os modos, a palidez, tudo isso fazia parte da caracterização de um funcionário que fazia parte do sistema do qual vagabundos são excluídos. Ele próprio nota que, no final das contas, essa linguagem não lhe serve para nada além de ferramenta de trabalho alienante para ele e para os leitores desavisados: “A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (RAMOS, 2011, p.89).

Entendemos como a situação medíocre de Luís da Silva – que se sente farsante entre empregadores e vagabundos – tem causas ligadas à sua condição de classe, que por sua vez tem raízes históricas profundas. Por isso, *Angústia* não é um romance que reproduz apenas o psicologismo imediato de um narrador-personagem, porque revela o cuidado de, a todo tempo, deixar evidente a precariedade da consciência de classe e sua implicação no inconsciente devastado de um homem. Dessa forma, algumas leituras da obra poderiam ser feitas considerando-se sua redação à moda da época modernista, devido aos recursos e temas presentes neste momento: os fluxos de consciência e a análise sobre os traumas infantis, os quais reverberam em problemas da vida adulta. Entretanto, mais do que procurar, de modo psicanalítico, pelo significado de uma agonia, a compreensão crítica da obra pressupõe a materialidade do violento conflito entre Luís da Silva e Julião Tavares.

Para entender as condições materiais que geram o conflito entre dois homens, retomemos os ideais da força humanizadora que eleva o ser humano à categoria mais evoluída em relação a outros animais. Vejamos, por isso, como o materialismo dialético vê a categoria do trabalho:

A ideia central do marxismo, no que se refere à evolução histórica, é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através de seu próprio trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, transforma ele mesmo em homem, por intermédio de seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. (LUKÁCS, 2010a, p.14)

Sendo assim, não nos seria interessante pensar apenas no inconsciente do narrador-personagem ao analisar a rejeição ao trabalho artificial e, por isso, mentalmente exaustivo do jornal. Esse é o singular da obra, a intimidade de Luís. Devemos pensar sobretudo no significado do termo consciência, a partir da noção de que ela é um elemento natural a todas as pessoas a partir de suas percepções sobre o mundo, como ingrediente da capacidade humana de criar e alterar o mundo a seu favor. Sendo assim, como Mauro Luis Iasi afirma, a consciência é “uma realidade externa que se interioriza” (IASI, 1999, p.17), ou seja, se a percepção mundana externa ocorre em contato com outros seres, tem-se um elemento sociológico em discussão.

Iasi reconhece as relações familiares como o primeiro contato do indivíduo com a realidade externa e, portanto, o primeiro determinante (que tem sua construção histórica) da consciência. Como já discutimos neste trabalho, a decadência familiar deixou profundas marcas em Luís da Silva e reflete muito as condições do mundo que ele enxerga. Prosseguindo, a composição da consciência não termina durante a educação familiar, ela permanece em formação ao longo de toda a vida, e logo encontra o peso da determinação do mercado: “o capital determina o como, quando e o que fazer” (IASI, 1999, p. 22). Quando o sujeito internaliza todas essas determinações, passa a ser dirigido pela lógica capitalista e não questiona mais sua própria natureza e seus desejos dentro do sistema, ele, apenas, muito confuso, sabe que não está satisfeito.

O resultado da consciência que aos poucos se interioriza, absorvendo as regras do mercado, é a perda da de uma perspectiva generalizante sobre a realidade, que impede que se compreenda a conexão entre pessoas devido aos fatores sociais em comum. Esse é o caso de Luís da Silva, o qual não chega a considerar que a sua solidão tenha fundamento na vida mesquinha pequeno-burguesa. O ser humano, sob esse translúcido véu de consciência em um mundo regido pelo capital, torna-se alienado, mais especificamente, dentre os aspectos do conceito marxiano de alienação, ele é um ser “estranhado de seu ser genético”, ideia sobre a qual Marx (2010) discorre nos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Por conseguinte, o homem que estranha seu pertencimento à humanidade se relaciona de maneira igualmente decadente com outros homens, fazendo com que seus vínculos correspondam às relações de mercado. Em *Angústia*, em congruência, a narrativa deixa claro: a empregada e a esposa são posses; o diretor,

o secretário e o político são opressores que dão ordens; enquanto os vizinhos e os colegas de trabalho são figuras de importância tão baixa quanto a do próprio Luís. A lógica desse mundo pode ser explicada da seguinte forma: “Na relação do trabalho estranhado cada homem considera, portanto, o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra como trabalhador.” (MARX, 2010, p. 86). Chegamos à conclusão de que o narrador do romance em análise é alienado, mas a obra não se encerra nessa alienação justamente porque a expõe de forma desmistificada.

O jornalista e crítico literário brasileiro Franklin de Oliveira (1987), em uma mesa-redonda, durante a qual se discutiu a produção de Graciliano Ramos, chama atenção a essas questões de classe, trabalho e alienação representadas pelo autor e assinala que vários personagens de *Angústia* e *São Bernardo*, por exemplo, são sujeitos de classe média “todos frustrados. Em Graciliano, a frustração existencial tem base econômica. O Luís da Silva é uma espécie de personagem do romance da desilusão, um sujeito desintegrado da profissão etc.” (OLIVEIRA, *apud* GARBUGLIO, 1987, p. 427). Ao apontar para a classe em comum desses personagens, Oliveira percebe que a figuração do traço desumano de um ser social é realista quando se relaciona ao ambiente reificado: “Qual o drama de todos os personagens de Graciliano? É a impossibilidade do encontro de um com o outro, de um ser-para-o outro” (1987, p. 428).

Carlos Nelson Coutinho, em análise sobre as literaturas de vanguarda e em contraposição às críticas de Lukács a algumas obras desse formato, lembra o conceito hegeliano de “consciência infeliz”, o qual remete ao pessimismo dos anos 30 em face das organizações políticas e econômicas. György Lukács critica essa consciência devido às conclusões limitantes originadas por ela, como, por exemplo, a de que a humanidade estava frente a uma contradição insuperável, mas Coutinho destaca que a arte pode refletir essa contradição em todos os seus aspectos sem impor o derrotismo como realidade. Isso porque o reflexo estético cria um particular e como o autor aponta:

houve também artistas e escritores de vanguarda – o que Lukács frequentemente ignorou – que, mesmo sem superarem sua “consciência infeliz” e seu pessimismo, foram capazes de plasmar tais contradições em sua figura social-concreta, apresentando a sua aparente insolubilidade como condição contrária à essência do homem e criando assim autênticos símbolos realistas que expressavam os impasses concretos do homem contemporâneo. (COUTINHO, 2005, p. 34)

Desta maneira, o narrador-personagem desenvolvido por Graciliano Ramos, em uma realidade infeliz, abarca os problemas do capitalismo tardio e carrega o peso de uma alienação

tão mais fincada na sociedade do que aquela definida por Marx. Seria falso colocar um indício de superação diante dele, pois sabemos que ele não o perceberia, afinal ele é o símbolo de um sentimento pessimista. Luís da Silva tem uma impressão falsa do mundo e das relações, e isso o impede que tenha uma sensação de pertencimento a qualquer classe social. Ele é um ser social em contradição pelo fato de não se saber como ser social, que se reflete em suas ações. Portanto, acreditamos que é realista a representação de sua consciência alienada no formato do romance. György Lukács, em ensaio sobre *O romance como epopeia burguesa*, diz:

somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão (LUKÁCS, 2011, p. 205).

Encontramos a representação da classe social pequeno burguesa alienada em Luís da Silva, mas em vez de acomodar-se aos conformes dessa posição, ele parece extremamente furioso por causa dessa condição. E por mais que ele não encontre uma conexão com o mundo capaz de substituir a alienação pelo olhar íntegro sobre a realidade, ele insiste em descrever a sensação de inadequação todo o tempo para afirmar sua essência inadequada ou, ainda, inconformada. Adiante cabe-nos acompanhar o desfecho narrativo de toda a problemática do narrador-personagem discutida até então e investigar se as perspectivas realistas de um sobressalto de resolução do problema estão no livro, sendo que o narrador não teve condições para interpretá-las de tal forma, mas que, em nossa hipótese de que foi produzido um realismo de “corte naturalista”, o leitor pode identificar.

1.3 – NOITES DE ALUCINAÇÃO

A própria composição do romance *Angústia* ilustra a transitoriedade entre as perambulações oníricas do mundo de Luís da Silva e seus alicerces na realidade, pois a obra apresenta os dois estados, de consciência e inconsciência, por meio de singelos afastamentos que podem ser, em alguns casos, a mera mudança de atmosfera evidente entre um trecho e outro. Por causa dessa proximidade entre as situações, a narrativa mostra como é deteriorante viver daquela forma, o que resulta no desajuste do narrador-personagem. Temos, nas linhas inaugurais do romance, um exemplo dessa composição entre interior e exterior, que se expressa nas visões que Luís da Silva apresenta: um pesadelo do qual não pode acordar e, ainda, aponta o caminho para o concluído desfecho:

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

A menção às visões atormentadoras nos leva a entender que a história a ser narrada localiza-se temporalmente em um passado ainda traumático e agora iremos, junto ao narrador, fazer uma espécie de reconstituição de um crime. O narrador-personagem toma o propósito de apresentar: a sua história, o seu cunho casmurro e derrotista, os figurantes de cada cena e o ambiente; não obstante ele seja incapaz de cumprir a tarefa e tirar conclusões lógicas sobre a relação dos elementos objetivos e subjetivos entre si. Isso se deve a sua constituição fragmentada entre consciente e inconsciente – como vimos em tópicos anteriores dessa análise – como também a interrupções aborrecidas para reclamar sobre questões singulares que se colocam todo o tempo para impedir o prosseguimento da vida: “Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-se a paradas constantes, buliu-me com os nervos.” (RAMOS, 2011, p. 57) ou para revelar desejos desprezíveis: “Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro...” (RAMOS, 2011, p. 29).

As interrupções são parte essencial da trama, pois elas estão ali colocadas para retardar o momento do clímax – sendo isso uma característica da composição do romance burguês – e, além disso, para representar quais são as barreiras mentais ao desenvolvimento da ação do narrador-personagem. Anteriormente, vimos que Franklin de Oliveira (1987), ao evidenciar a reificação nas obras de Graciliano, faz uma comparação interessante: ele diz que Luís da Silva

pode ser visto com um personagem do “romance da desilusão”, mas não desdobra a relação do personagem com a categoria. Em *A teoria do romance* (2009), Lukács aborda esse conceito da desilusão a partir da transição da configuração de mundo passível de representação estética entre a epopeia e o romance, pois nesse momento “separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (LUKÁCS, 2009, p. 129). Em *Angústia*, as voltas ao passado – tanto o mais distante quanto o mais recente – aprisionam Luís da Silva à situação cruel de desumanização que atingirá seu ápice após o assassinato de Julião. Mas será que o narrador-personagem teria os meios necessários para lutar contra esse tempo de degradação?

Segundo Hermenegildo Bastos, em *Angústia* “os acontecimentos têm uma evolução fatídica, assim também o modo de narrar, ambos tomados por alucinações.” (2011, p.13). Mas temos essa impressão durante toda a leitura porque desde as primeiras páginas o narrador sabe que o crime já aconteceu e as voltas ao passado esclarecem motivos para o infortúnio que agora não pode mais ser atenuado. Luís da Silva luta contra o tempo, pois conviver com a justificativa confusa de seus atos é insuportável e isso só aumenta a frequência das alucinações, já que também se torna cada vez mais necessário o encontro do ser desumanizado com o seu reconhecimento em tal forma.

Além disso, a cidade está tão degradada quanto ele, que caminha e não percebe a realidade material circundante, por isso sente-se um vulto. A cidade torna-se fantasmagórica, as pessoas só se notam quando uma se coloca no caminho da outra, atrapalhando-se mutuamente:

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 tivesse encolhido o chofre; o automóvel para bruscamente a alguns centímetros de mim, com um barulho de ferrugem, um raspar violento de borracha na pedra e um berro do chauffeur. Entro na realidade cheio de vergonha, prometo corrigir-me. [...] 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. [...] A multidão é hostil e terrível. (RAMOS, 2011, p. 136-137)

Toda a construção do espaço é ameaçadora, nessa cena vemos como o pau do andaime, o automóvel e até a calçada oferecem perigo, como se pudessem ter más intenções e se voltarem

contra o narrador-personagem, assim como as pessoas parecem se voltar. Isso mostra como o narrador, aprisionado na própria alienação, não se identifica com a cidade e com outras pessoas. Ele sozinho, então, julga não pertencer a nenhuma classe social, rejeita essa possibilidade e prefere conservar-se cada vez mais para dentro de si, tanto que bate a cabeça distraído andando pela rua. O espaço descrito também mostra o aspecto das pessoas mergulhadas na agitação das tarefas diárias, por isso elas pisam nos pés dele, que anda lento.

Angústia apresenta a situação de um narrador-personagem como indivíduo separado de uma classe e, portanto, extremamente hostil em relação ao mundo devido a sua solidão, entretanto a miséria dele não é descrita minuciosamente, pois dá-se importância à construção do sentido da narrativa e, sendo assim, se constrói também um elemento objetivo ligado à essência. Na cena da obra de Graciliano, as pessoas que se esbarram nas ruas não servem para evidenciar uma tese sobre a cidade, mas constituem o aspecto alucinante do narrador-personagem. Ou seja, o que Luís da Silva percebe como insignificante – o ato de andar pela rua da cidade – torna-se uma situação aterrorizante quando se ele depara com obstáculos humanos em meio à visão enevoada da cidade hostil a todos, e nesta névoa está tanto a dificuldade do narrador de organizar os pensamentos e olhar à frente – um problema subjetivo – quanto o aspecto intimidador do espaço – um problema objetivo. Por fim, a descrição compreende aspectos da urbanização e, ainda, aspectos do estado de espírito de Luís da Silva.

Ademais, tendo em vista os problemas existentes em um âmbito capitalista, e tendo em vista que a condição material é a base da história humana, percebemos que, no centro da angústia de Luís da Silva, estão a miséria e as dívidas acumuladas. Portanto, ele não é apenas mais um homem comum caminhando pela cidade rumo ao trabalho ou absorvido pelo cumprimento das tarefas cotidianas, ele é mais um homem comum que caminha sentindo as possibilidades de subsistência escaparem do horizonte por lhe faltar dinheiro no bolso para pagar por suas necessidades básicas. Tanto que as alucinações se tornam mais densas no período em que está pior financeiramente:

Andava sujo, as calças com os fundilhos rotos e as bainhas esfiapadas, a gravata feita uma corda. Apanhava os jornais esquecidos nos bancos e procurava os anúncios miúdos para ver se descobria trabalho, mas as letras dançavam, fugiam. Imaginava fortunas absurdas: dinheiro achado na rua, um roubo que nunca tive coragem de praticar, o aparecimento de um fazendeiro rico e atilado que me diria: - “Ninguém percebe o seu valor, rapaz. O que lhe falta é roupa. Roupa e trato. Vamos comer no restaurante.” (RAMOS, 2011, p.107)

Identificamos, logo de imediato, a comparação feita entre a gravata e a corda no

pescoço, como um dos principais atributos da condição social de Luís da Silva: ele sente que, à medida que se acentua a falta de dinheiro, aproxima-se o aviso do último prazo dado para algo acontecer e, na mentalidade do narrador, a expressão é compreendida ao pé da letra, ou seja, como o anúncio de um enforcamento. Além disso, percebe-se que a divagação termina com o fundo de esperança de voltar a ter os benefícios de sua família, de seu avô rico. Ele acha que aquela vida de afortunado deveria ser sua por direito, ele acredita que tem um valor, e que só precisa ser logo reconhecido pelos outros. Trata-se, talvez, da difusão do pensamento pequeno-burguês decadente, elevado ao seu extremo, mas também dissolvido na sociedade brasileira, onde as famílias ricas dão o curso natural para seus filhos futuramente bem sucedidos. Luís da Silva sente todo tempo estar sendo submetido a uma injustiça. E, quando se fala em injustiça, ele de imediato a assimila às memórias do que os populares, seja no sertão seja na cidade, fazem com os criminosos: a obtenção de justiça feita pelas próprias mãos. E, assim, lembra dos cangaceiros, lembra da violência naturalizada desde a infância, e lembra do principal objeto que lhe remete à morte: a corda, a qual retoma o primeiro fio que o conduz a pensar nas desgraças de sua vida, o fio grosso da cobra estrangulando seu avô.

Neste ponto, torna-se importante pensar sobre o tempo em *Angústia*. Como analisada no primeiro tópico deste capítulo, a questão hereditária exerce muita influência na personalidade de Luís da Silva. Além disso, o narrador-personagem busca interpretar o presente questionando o passado, como se, de súbito, a realidade tivesse se deteriorado: “A caveira desdentada era horrível, toda queimada de cigarros, o frontal cheio de buracos que serviam de cinzeiros. De que teria morrido o dono daquela caveira?” (RAMOS, 2011, p.108); “A senhora não nasceu assim. Era forte e bonita. Passou de carrapeta a bola de bilhar. A senhora é um pedaço de pano sujo.” (RAMOS, 2011, p. 147). Ao olhar para as marcas do tempo tanto em uma caveira quanto na vizinha, para ele, torna-se um mistério pensar na causa generalizada de toda aquela decomposição. No entanto, não é possível compreender a medida do tempo sem admitir que ele não ocorre de forma determinada. Ademais, na estrutura de composição textual temos outro indício desse problema: a compreensão da passagem do tempo. De acordo com Fabiano Vale:

Além de representar a expansão da consciência do personagem, o emprego constante das formas verbais no presente ao longo da narrativa tem um outro efeito: fazer com que os planos espaço-temporais do presente e do passado confundam-se entre as primeiras reminiscências, restos de lembranças de uma vida numa fazenda e numa vila, com o seu cotidiano na cidade atual. Tudo vindo aos trancos e barrancos no sacolejar do bonde, lugar que ocorre boa parte dessas lembranças iniciais. Essa intercalação faz com que a leitura do

romance nos passe uma sensação de um eterno presente, de uma instabilidade temporal constante, de um tempo que não progride. Mais uma vez fica aqui a sensação de amontoamento que, aos poucos, vai se decantando. (VALE, 2016, p.88)

Em um outro momento interessante para esta análise, encontramos Luís da Silva tão fixado nesse círculo de ideias entre injustiça e morte que até os sons noturnos de outro domicílio o fazem pensar em como deveria ser legítimo o direito de acabar com tudo aquilo que lhe tira a paz: “a respiração do homem se arrastava, entrecortada, encatarroada, fungada, interrompida por um pigarro, uma respiração de quem está estrangulando.” (RAMOS, 2011, p. 113). A cena se desenvolve e ele vai ficando cada vez mais nervoso pelos sons que lhe atrapalham o sono, até que começa a pensar em apertar o pescoço de um homem, que tanto poderia ser aquele do domicílio ao lado quanto qualquer outro, e prenuncia a sensação de fazer morrer um homem, senti-lo debater-se até ficar imóvel. Diz que não se lembra de Julião Tavares nesse momento: “O que me aparecia na mente era o sujeito calvo e moreno que eu presumia ser o marido de d. Rosália e talvez nem fosse. Enfim desejava matar um homem que me roubava o sono.” (RAMOS, 2011, p. 115). Vê-se, assim, que não interessa a Luís da Silva sequer a adequação da imagem mental com quem atrapalhava seu sono naquele instante, ali se concretizava o desejo de matar um homem.

No trecho, também vemos a introdução de uma mazela que irá contribuir para a mentalidade caótica do narrador-personagem: a insônia. Quando ele começa a descrever noites de insônia, como consequência, também não consegue mais deixar a casa, pois “parecia-me que, na minha ausência, Julião Tavares penetraria na casa e levaria o que me restava: livros, papéis, a garrafa de aguardente” (RAMOS, 2011, p. 110). Sendo assim, retoma o medo de que seja mais uma vez injustiçado em relação às suas propriedades privadas, ou seja, que além de lhe terem sido tirados o direito de viver da mesma fortuna que o avô, o direito de se apropriar da natureza através de seu trabalho (como funcionário alienado, ele vende sua força de trabalho e estranha o lucro que produz aos donos do jornal) e de que, ainda por cima, agora Julião Tavares, representante do capitalismo, venha também tomar seus pertences miseráveis. Pensar nisso também o levava a querer de volta Marina, outra posse sobre a qual ele reivindica direito, e chega a esperar que ela se arrependa e volte para ele enquanto há tempo.

Mas se pensamos em Luís da Silva como um perverso e infeliz desvalido, há outro personagem na obra que faz a contrapartida, evidenciando o que é de fato ser pobre no contexto capitalista. Seu Ivo, um errante que entra nas casas pedindo comida, interpreta uma figura pertencente a qualquer cidade moderna:

Seu Ivo não mora em parte alguma. Conhece o Estado inteiro, julgo que viaja por todo o Nordeste. Entra nas casas sem se anunciar, como um cachorro, dirige-se às pessoas familiarmente, sempre a pedir comida. Passa alguns meses numa cidade, some-se de repente; aboleta-se nas povoações, nas fazendas, na capital. Frequenta as salas de jantar e as cozinhas. Quase não fala: balbucia frases ambíguas, aperreado, sempre na carraspana. Faz o que lhe mandam, recebe o que lhe dão, mas não agradece e não faz nada com jeito. (RAMOS, 2011, p. 58)

Seu Ivo é apresentado no começo da história e, depois, por um tempo, ele some, mas em um momento de alucinação de Luís – enquanto pensava com ódio em Julião Tavares e Marina juntos – escuta-se um bêbado cantando na rua e o narrador se lembra: “Que fim teria levado seu Ivo, coitado?” (RAMOS, 2011, p.109). É estranho imaginar que Luís esteja sentindo falta do pedinte, pois é mais lógico considerar que, narrativamente, a situação se aproximava de um limite e pedia uma intervenção. Assim, chegamos à função de seu Ivo.

Além de figurar um típico representante social da classe dos miseráveis, Seu Ivo é uma figura chave para a narrativa, pois ele presenteia Luís com o instrumento do assassinato, um pedaço de corda e, nesse momento, Luís tem uma das crises de insanidade mais atordoantes da narrativa, justamente quando ele percebe que tem certeza de que aquela seria sua arma para matar Julião:

Entrei a caminhar de uma parede a outra, mas como numa das viagens batia com a biqueira do sapato no cano de água, desisti do exercício e pus-me a andar em torno da mesa, descrevendo círculo que pouco a pouco a reduziam. Afinal ia quase tocando as cadeiras e isso me dava a impressão de que seu Ivo e a mesa estavam sendo amarrados. Sentei-me. O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas ideias continuou. (RAMOS, 2011, p. 152)

É significativo que a arma do assassino tenha sido entregue por um personagem que se configura na narrativa como alguém que não tem mais nada a perder. Separados, talvez Seu Ivo e a corda não produzissem esse efeito fatal, além disso, o fato de ele achar aquela corda, guardar e dar de presente ao narrador contradiz a própria descrição de seus costumes, logo ele que “não agradece e não faz nada com jeito”. A ação dele cumpre o caráter inesperado da narrativa, ela caracteriza o momento em que um acaso encontra a premeditação de um destino letal. Afinal, tendo em vista todas as sugestões sobre a relação entre morte e sufocamento dispostas ao longo do livro, o leitor também se assombra com a coincidência daquele presente incomum. Luís, andando em círculos, vai entrando profundamente naquela ideia macabra e literalmente em círculos menores dentro do primeiro traçado, ou seja, como se entrasse em um labirinto em forma concêntrica até finalmente atingir seu centro. Pensar em uma corda amarrando seu Ivo à

mesa, também complementa o modo de pensar fatalista, afinal, quando ele chega a essa conclusão que une pontas de seus pensamentos (subjetivo) com a corda ali em suas mãos (objetiva), o que ele realiza não é uma compreensão libertadora sobre as voltas que sua mente tem dado durante todo aquele tempo, o que ele realiza é a decisão de amarrar o símbolo maior de suas frustrações, mesmo que tenha que amarrar o próprio destino ao ato fatídico.

Não cabe sequer imaginar que seu Ivo tivesse alguma noção do que poderia significar o seu presente, para ele era só uma corda boa para amarrar a rede. Mais à frente, descobriremos que ele tinha o costume de entrar nas casas para pedir comida e para furtar pequenos objetos, mas não intencionando vendê-los e sim presentear outras pessoas. Compreendemos, assim, como esse personagem se move à procura da sobrevivência própria, no entanto, com isso ele também descobre objetos antes ignorados pelos seus donos e, com a facilidade de alguém que é tão invisível quanto esses objetos, toma-os e leva-os para onde eles serão úteis. Na narrativa esse processo é equivalente, pois com seu presente ele tira da escuridão um anseio de Luís e entrega em forma de corda o desfecho. As questões grandiosas, já descobertas, não interessam a ele: prova disso é que, quando escuta as conversas de Moisés, Pimentel e Luís sobre a revolução ou sobre a situação na China, ele fica indiferente: “Não entendo. Vossemecês são brancos, lá se arrumem.” (RAMOS, 2011, p. 59), mais concentrado na comida que pode ganhar naquele lugar e depois no cochilo que tiraria para curar a bebedeira. Vemos que ele é de fato um elemento social invisível e na própria fala, mesmo que curta, deixa a entender qual lado da herança histórica escravista lhe coube receber.

Dando prosseguimento, apresentados os representantes dos mais pobres, iremos analisar agora um personagem da elite burguesa que também é uma figura chave para a história. Surge Julião Tavares, personagem responsável pelas interrupções nos debates entre companheiros do jornal e pelo namoro minguido de Luís com Marina. Luís se lembra de que quando conheceu Julião percebeu já os indícios de arrogância e falsidade: “Julião Tavares não tinha nenhuma das características que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor” (RAMOS, 2011, p.55), pois ele chega dando ordens em sua casa sobre as publicações a serem escritas para o jornal, sem pedir licença, e se intromete nos debates entre Moisés, Pimentel e Luís da Silva; todos colunistas do jornal que são obrigados a suspender as penas e ouvir descontentes as opiniões do patrão. Acontece que, nas discussões entre os companheiros, costumava haver espaço para que cada um dissesse suas opiniões, como ele lembra: “As de Moisés são francamente revolucionárias; as minhas são fragmentadas, instáveis e numerosas; Pimentel às vezes está comigo, outras vezes inclina-se para Moisés.” (RAMOS, 2011, p. 59), mas a intervenção de Julião no ambiente suprime qualquer possibilidade de debate,

pois ele chega com palavras vazias, elogios e falsa camaradagem, ou seja, um conteúdo muito difícil de se argumentar contra.

Enquanto somos mais bem apresentados à figura de Julião, fica perceptível como suas falas mistificam a realidade, pois ele usa as palavras sem um sentido de mediação da realidade, mas de engrandecimento da própria imagem. Por usar adjetivos em excesso, ele afeta o real sentido do que está falando e transforma todo o discurso em um espetáculo burguês, sem importância, o mesmo que o jornal faz sob o seu comando. Logo cedo, Luís nota como Julião usa a oratória questionável para conseguir o que quer, como, por exemplo, para seduzir mulheres:

Ouvi-o, na festa de aniversário de um figurão, conversar com uma sirigaita. Eu estava bebendo cerveja no jardim, e eles num caramanchão diziam besteiras horríveis. Como falavam alto, percebi claramente as palavras de Julião Tavares. Não tinham sentido. (RAMOS, 2011, p. 60)

Como pode alguém com um discurso tão vazio ter tanto poder de influência? Ora, a inversão de qualidades em um mundo capitalista se preocupa muito mais em manter a situação apaziguada proporcionada pelos discursos sem sentido do que deixar o funcionamento social tornar-se cognoscível a todas as pessoas. A fala de Julião faz parte de um projeto para sustentar a alienação social. E, como percebe Alfredo Bosi, Graciliano Ramos “é um escritor que só se relaciona positivamente com o povo quando ele vê no povo a capacidade de criticar a linguagem dominante ” (BOSI, *apud* GARBUGLIO, 1987, p. 441). Dessa forma, ao longo de seus romances, o autor parece desvendar o projeto burguês, chamando atenção ao irracionalismo do discurso dominante em oposição à realidade popular, por isso ele se conecta aos personagens quando faz críticas ao excessivo ou inadequado uso das palavras ao longo de toda a sua carreira literária: ele reconhece a necessidade de desmistificar a linguagem dos aproveitadores.

Quanto aos amigos de Luís da Silva, a relação com Moisés é interessante, pois mostra que Luís, apesar de estar totalmente contrário a Julião Tavares e à burguesia, classe que este representa, também não se entende como militância. Sendo assim, quando as conversas com o amigo conduziam a declarações intensas sobre a revolução, Luís carregava seu ar pessimista e logo se entediava daquele assunto. Silviano Santiago, em análise sobre essa relação diz:

A incompatibilidade entre os amigos prossegue e cala fundo nas respectivas posturas políticas. O que interessa a Moisés “é o sofrimento da multidão, a tragédia periódica das secas”. Cala mais fundo ainda no tocante à concepção de literatura: “Moisés atacaria os livros feitos com frases bem-arrumadas. A arte deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política.” Luís da Silva, ao ler o slogan “Proletários, uni-vos”, pichado no muro sem a vírgula e o traço

de união, comenta: “Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim”. (SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, 2011, p. 348)

Portanto, o narrador, na tentativa de posicionar-se do lado de fora dessa disputa, encontra meios de criticar tanto o discurso vazio da elite quanto o discurso desajeitado da esquerda da época. Entretanto, esse intento de tornar-se alheio aos extremos só é possível em seu inconsciente problemático, pois nele vive um Luís da Silva imerso no passado e por isso alheio à realidade. Na vida objetiva narrada não há como fugir disso, o narrador-personagem precisa enfrentar o aviltamento de sua situação de classe, o trabalho maçante e o stress constante pelas palavras que escuta, que lê, que escreve e, pior, que precisa dizer e não é capaz. Nesse sentido, retorna o inconsciente como causa da incapacidade de organização semântica de Luís que o acomete em diversos momentos de angústia frente ao que ele considera injustiça, pois aqueles problemas que o prendem à infância são os mesmos que impedem o prosseguimento das ideias rumo a um possível esclarecimento sobre como se soltar das cordas amarradas ao pescoço, determinantes de seu destino.

E se Luís se coloca tão afastado dos discursos de outros, qual a responsabilidade dos personagens que o cercam em provocar suas ações? Ao que suas ideias demonstram, os outros representam papéis facilitadores para um desfecho provável:

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.” (RAMOS, 2011, p. 148)

Todas as pessoas, para Luís da Silva, são instrumentos, umas para as outras, da fatalidade decadente do tempo, sendo assim, elas não se sustentam na sociedade, elas, como indivíduos, levam o sofrimento ao outro. Mas Julião Tavares não representa somente um sujeito que causa o sofrimento de outro, ele parece mais representar uma força objetiva que oprime diversas pessoas de uma época: o capital. O fato de ele manter um caso com Marina e depois tê-la abandonado não é só um problema de relacionamento entre um casal, é a representação de um ser que se apropria da vitalidade, da beleza, da força de outro e depois parte sem culpa.

Às vésperas do assassinato, a narrativa evolui em um ritmo muito mais veloz do que em relação ao restante do livro. Luís da Silva fica extremamente inquieto após sentir-se armado com a corda no bolso. Ele pensa sobre a opinião pública dividida em posicionamentos sobre o crime como se ela já o houvesse cometido e simultaneamente recusa o ato: pensa em jogar a corda fora. Entretanto, em meio a essa indecisão, percebe que não adianta mais se livrar do

pedaço de corda, pois, desde que o apanhou e conciliou o objeto à ideia, o horror já estava estabelecido. Portanto, cada vez que o narrador colocava a mão no bolso e sentia o formato da corda, arrepiava-se e temia que alguém percebesse o desarranjo nos gestos e rapidamente transitava entre espaços de convivência: o café, onde escutava a conversa dos colegas e se zangava com o tom tranquilo do ambiente em oposição ao seu estado de espírito, ou o domicílio, onde aturava a presença de Vitória e a culpa recente por ter pegado na calada da noite parte do dinheiro que ela havia enterrado.

E a troca de cenas se adianta também rapidamente, sem marcações temporais, como acontece em um sonho ou em um delírio. Logo, Luís da Silva está perseguindo Marina que se aprofundava por ruas de um bairro miserável rumo à casa onde pagaria uma mulher para interromper sua gravidez, fruto da relação com Julião Tavares. Os acontecimentos que se seguem têm maior intensidade dramática porque se preenchem da raiva de Luís por sentir a gravidade do desequilíbrio do mundo despencar sobre tudo o que ele nunca teve controle: os pés furtivos de Marina se afundando na areia antecipavam a mulher que ela se tornaria – cabisbaixa, sem vaidade, sem mais saltos altos, mais próxima do chão – do mesmo modo que, há muitos anos, os pés visíveis do cadáver de seu pai anteciparam o início de sua jornada solitária em um mundo sem pertencimento.

Tomado de fúria, Luís realiza a ação que pretendia ao seguir Marina: humilhá-la. Mas isso não é o suficiente para arrematar sua raiva. Ele, transtornado, conversando consigo em voz alta, toma o caminho em direção à Julião Tavares e o persegue. Nesse percurso, justificado pelos pensamentos alucinados – pois chega a conclusões a partir de raciocínios incompatíveis com a lógica da realidade – julga sofrer uma última humilhação de Julião Tavares porque este não tem qualquer instinto de autopreservação ao andar pela rua à noite para que perceba o perigo se aproximando. Luís se sente mal tanto porque, se o inimigo se virasse e notasse a sua presença, o crime teria sido evitado, quanto porque sente que sua qualidade de predador é diminuída por não sentir o medo da presa: “Ao mesmo tempo encolerizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada?” (RAMOS, 2011, p.195). Sendo assim, sem muito alarde, a corda vai parar no pescoço de Tavares e a inadequação humana do narrador-personagem Luís se concretiza em existência desumana e não mais em um estado de espírito passível de mudança.

A apresentação da história narrada por um sujeito que começa em estado de alucinação e refaz os passos até lembrar todos os detalhes do crime, a composição impalpável da cidade e personagens como seu Ivo são todas características que justificam, para Luís, aquele modo de enxergar o mundo. E Graciliano deixa que seu narrador-personagem guie o leitor, que seguramente se sentirá desconfortável por acompanhar um relato de um caso tão comum na

realidade e ao mesmo tempo tão desprezível. Apesar do estado de consciência fragmentado refletido ao longo das páginas, o arranjo final da obra não é confuso para o leitor, pois ele entende que essas intervenções foram necessárias para esclarecer o modo de operar das ações e, mais além, para esclarecer a essência da solidão que, como símbolo da modernidade, na verdade representa um problema material dos indivíduos sem reconhecimento de classe ou de algum tipo de pertencimento social.

A angústia que se desenvolveu durante toda a obra termina grande e toma conta do narrador-personagem sob um novo nome: a culpa. Luís delira, com febre, e não suporta a ansiedade de ser interrogado, de ser preso, de ser notado pelas pessoas, de ser julgado por um tribunal popular que o circundou durante toda a vida. Mas isso nunca acontece, Luís da Silva matou um homem e continuou sendo um homem ordinário: “Continuaria a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas. – “Perfeitamente.” O sorriso sem vergonha concordando com tudo.” (RAMOS, 2011, p. 220). E assim o livro se fecha em um longo delírio de Luís da Silva condensado em um parágrafo único que ocupa cerca de quase dez páginas. Neste, ele relembra situações, pessoas, escuta de relance vozes e sente presenças e percebe que alguns colegas o visitam, mas não sabe ao certo o que conversou com eles naquele período de febre. Aos poucos, essas figuras que o cercam vão se acomodando na cama, junto a ele, e descansam todos durante cerca de trinta dias. Depois, da cama irá se levantar cada um para cumprir seu papel na história, retomada nas primeiras páginas do romance. Fecha-se assim o ciclo de vida de um narrador, afundado em uma condição problemática da qual ele não foi capaz de se livrar e que, por isso, nesta história, aprisionou inúmeros outros personagens ao seu redor: sem direito a uma saída, a uma superação.

CAPÍTULO 2 – UM “REALISMO DE CORTE NATURALISTA”?

No capítulo anterior, a singularidade do personagem Luís da Silva foi examinada em relação à trama vivenciada em *Angústia* e, ao mesmo tempo, procurou-se relacionar as características psicológicas dele com o desenrolar da narrativa. Sendo assim, até então, temos uma análise sobre como o narrador-personagem é atravessado por um estado de alienação e como sua situação o levou a um círculo vicioso de delírio e desumanização.

Portanto, nesta segunda parte, iremos analisar a forma como o campo social e histórico enriquece a composição da obra, ou seja, veremos a relação desta com uma visão mais abrangente da sociedade e da época em que foi escrita. Simultaneamente, faremos uma análise mais específica sobre alguns dos possíveis elementos naturalistas encontrados ao longo do romance, pois, tendo somado singularidade e universalidade, compreenderemos de forma mais definida o uso desses elementos e o efeito produzido ao leitor.

2.1 – A FICÇÃO E A REALIDADE SOCIAL

Antonio Candido (2015), em um resumo destinado a leitores estrangeiros intitulado *Iniciação à literatura brasileira*, posiciona tendências literárias dentro de três momentos distintos – “manifestações literárias”, “configuração do sistema literário” e “sistema consolidado” – usando a perspectiva histórica. Ao fazer isso, Candido registra as obras dos principais autores que foram parte significativa da formação e da consolidação do sistema literário brasileiro, realizando sobre cada um desses críticas certas, relacionadas com a preocupação estética de cada época e com os conteúdos inseridos a partir da relevância das discussões intelectuais. Dessa forma, na terceira parte do resumo, ao explicar os contextos e diferentes cenas em que o Modernismo se desenvolveu entre os anos de 1930 e 1940, ele cita o “romance nordestino” e o caracteriza como “geralmente orientado por um realismo de corte naturalista e ancorado nos aspectos regionais.” (CANDIDO, 2015, p.106). Assim, o mesmo motivo que justifica o adjetivo “naturalista”, usado pelo crítico para assinalar aquela produção literária associada aos elementos notadamente naturalistas – como o determinismo e a animalização – que reconhecemos em *Angústia*, é o que nos leva a questionar se Graciliano Ramos, autor alagoano que escrevia justamente nos anos 30, de fato usou esses elementos de forma consciente e com um resultado talvez diferente daquele das obras naturalistas.

Para responder à questão, cabe ter em vista o significado de Naturalismo na forma literária, o qual “expressa uma concepção científicista que reduz o homem às funções

fisiológicas e ao determinismo do ambiente e da raça” (FREDERICO, 2013, p.93). Essa concepção deformada sobre a realidade é fruto da decadência ideológica, ou seja, da má interpretação sobre o princípio dos fenômenos que constituem a sociedade. Por ela, ignora-se a relação dialética entre subjetividade e objetividade e leva-se em conta apenas o aspecto imediato de uma situação. Sendo assim, cada ação, cada acontecimento, cada existência humana fica presa à imagem fixa de uma definição escrita, que pode ser perfeitamente descrita, mas permanece desligada das forças históricas reais e contraditórias objetivamente atuantes na realidade. Esse tipo de descrição taxativa se aproxima dos valores positivistas ao considerar que a natureza deve ser explicada pelos métodos de uma única ciência e, portanto, determinada a uma existência incontornável.

Um autor do movimento naturalista pode representar ou o mundo frívolo da classe dominante ou o mundo de misérias da classe trabalhadora, mas, de qualquer forma, acaba representando ambientes decadentes que negam qualquer possibilidade de superação histórica das contradições advindas do desenvolvimento histórico. Nesse tipo de estrutura narrativa, o autor usa seus personagens como modelos para confirmar uma tese: cada situação pertence a uma circularidade sem escapatória. No naturalismo, é possível que se perceba uma parte da causa de algum problema relacionado ao drama humano universal, mas, sem a totalidade dessa causa, a representação artística tende a levar o enredo até o limite de um beco sem saída.

Em *O romance como epopeia burguesa*, György Lukács (2011) fala da transição entre um mundo passível de ser representado pela forma épica a um mundo moderno que precisa de uma renovada forma poética para compreender o novo tipo de herói em sua jornada. O crítico percebe que esse novo herói deve retratar o desarranjo de um homem que foi desligado da totalidade comum do mundo antigo, isto é, um homem solitário à procura de um sentido sobre sua existência. No romance, a forma estética que surge como resposta a essa mudança dos tempos, o autor não deve ser capaz de sugerir a solução para realinhar os valores éticos do homem moderno com aqueles do passado, mas ele deve, efetivamente, representar quais ações decisivas de um personagem condensam a dialética entre singularidade e universalidade perdida entre as contradições da sociedade burguesa. Essas ações colocadas em uma trama fictícia irão refletir sentimentos humanos derivados de situações determinadas.

Dessa forma, o romance burguês, para que seja realista – e não naturalista –, precisa equilibrar, por um lado, a determinação do mundo circundante à trama e, por outro, o grau de liberdade da ação do personagem para além de uma perspectiva fatalista, sem o condicionamento de um destino pré-moldado. Se o autor não consegue manter esse equilíbrio, é porque faltou a firmeza para delimitar toda a existência da forma estética em razão da ação

humana, como afirma Lukács:

Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da ação. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. (LUKÁCS, 2011, p.205)

Um dos problemas do naturalismo é justamente se apegar demais às descrições com intenção de cumprir um efeito estético semelhante a um ornamento sem funcionalidade na arquitetura de uma casa e transmitir um ideal estático através dele. Por isso, mesmo que a obra envolva uma infinidade de adjetivos e destaque detalhes impressionantes de uma cena, se ela não direciona a existência de cada elemento textual à ação do personagem permanecerá distante da realidade. Logo, o modo de refletir a realidade deve se dar por meio do desenvolvimento de acontecimentos fortemente ligados ao enredo, pois, de outra forma, a escrita não assimilará a vida humana: apenas servirá de distração sobre esta.

Além de voltar os elementos da narrativa à ação, ainda é necessário pensar sobre o sujeito que a exerce. Em um mundo moderno, o ser social está relacionado a alguma classe social, sendo assim, ele enfrenta determinações colocadas pela sua condição econômica em uma camada mais elevada ou rebaixada. Ademais, muitas vezes, as pessoas, por não reconhecerem suas condições de classe, rejeitam a perspectiva de mudança e, portanto, não procuram se movimentar, juntas, contra as imposições do sistema capitalista. Esse problema irrompe da intencionalidade da ciência burguesa decadente, a qual tem função apologética, ou seja, intenciona justificar a submissão humana aos valores do capital como um processo natural de organização. A obra de arte realista, por evidenciar a verdadeira essência do homem, desmistifica essa ideia apologética ao conduzir o leitor, por meio das ações do personagem, à percepção real do mundo. Afinal, na literatura, por mais que o personagem não tenha consciência de que as causas de seu destino individual estão conectadas ao condicionamento de classe, a obra permite que o leitor compreenda as contradições absurdas, e não naturalizadas, da situação, apresentadas por meio da forma criada pelo autor.

Em *Angústia*, Graciliano configura no narrador-personagem Luís da Silva um ser social preso à realidade imediata em seu limite máximo e as consequências disso. Mas a obra não se limita a essa imediatividade. Cabe-nos analisar, então, o narrador Luís da Silva – sujeito sem horizonte de possibilidades de vida autêntica, plena e não alienada – associado ao conteúdo, à forma de composição do livro em questão que dá pistas suficientes para indicar como causa da

situação as condições históricas e psicológicas de um adoecimento mental em uma conjuntura de inumanidade do indivíduo.

Ademais, ao falarmos das condições do período em que vive o narrador-personagem e do período da elaboração escrita pelo autor, estaremos também nos dedicando aos assuntos que envolveram uma importante época de produção literária brasileira, localizando a obra, antes de tudo, no mundo do romance de 30, levando em conta a possibilidade de ver a história como algo inteligível. Naquela época, o Brasil começava a tomar consciência de seu atraso e por isso “produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso.” (BUENO, 2005, p.78).

Assim sendo, a discussão sobre o Modernismo e – dentro deste movimento– o debate sobre o romance de 30 se liga a um contexto anterior: aquele que irrompe desde a formação da literatura brasileira. Cabe fundamentar este capítulo por essa assertiva, pois a análise de qualquer produção artística humana deve ter consciência do seu pertencimento a um plano maior, construído ao longo da formação cultural de um país, que se dá, inevitavelmente, através de um plano de continuidade dialético. Desta forma, autores como Antonio Candido e Luís Bueno serão essenciais para guiar a noção do progresso literário pelos caminhos da busca pela compreensão crítica de uma época refletida pelas palavras de um literato. Sobre isso, consideremos essa citação de Antonio Candido, selecionada por Luís Bueno, e reproduzida no capítulo *O lugar do romance de 30*:

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isso, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado (“clássicas” de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como “normal” porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou. (CANDIDO, 1980, p. 186, apud. BUENO, 2005, p. 65.)

Nesse trecho, o crítico ressalta como, apesar das primeiras aparências do Modernismo

não estarem no método de composição de Graciliano ou Dyonélio, esses autores devem aos seus predecessores a abertura estética dentro do sistema literário. Foram estes que abriram portas a maiores possibilidades de representação estética por meio da quebra de convencionalismos. Nesse sentido, esse sistema só foi possível por causa daquilo que Candido chamou de “formação da continuidade literária” (2017, p. 25), a qual ele desenha em uma imagem: “espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo.” (CANDIDO, 2017, p. 25)

A metáfora de Candido nos dá uma boa noção do que é o progresso. Suponha-se que cada corredor tenha duas tarefas: ir adiante e não deixar a tocha apagar. Carregar a tocha significa uma forte intenção humana que todos têm em comum, mas, além desta, alguns contrastes serão percebidos entre eles, pois cada um terá a capacidade de correr em uma velocidade diferente: uns terão mais incentivo do que outros e as condições climáticas inevitavelmente irão mudar, tornando mais difícil manter o fogo aceso. À medida que o tempo dessa corrida se expande, imaginemos que existirão épocas em que percursos mais favoráveis serão enfrentados e épocas em que pedras ou até montanhas irão dificultar os passos, testando, por conseguinte, maiores possibilidades de ultrapassagem do corredor. Assim, essa história de transmissão literária é ela mesma submetida às condições de superação humana.

Isso dito, avalia-se que muitas das produções artísticas nos anos 30 foram uma resposta às expectativas de renovação frustradas dos anos 20. Naquela época, os intelectuais brasileiros, sensibilizados pelas movimentações políticas e ideologias estrangeiras, começavam a escrever engajados em algum dos lados da polarização política: a extrema direita ou a extrema esquerda. Ademais, era aquele um contexto de ascensão dos autoritarismos na Europa e a necessidade de expressar-se politicamente, mesmo no Brasil, tornava-se mais evidente. Mas quanto a isso devemos nos preocupar com “o quanto a ideia de uma produção romanesca dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si tem sua origem anterior ao exame das obras nelas mesmas” (BUENO, 2015, p.36), ou seja, as obras literárias, mesmo aquelas anteriores a esse momento de polarização, dizem muito sobre o estilo de escrita e a forma de criar de seus autores. É a partir disso que se compreende a visão política desses artistas

Entretanto, apesar da polarização ser real e ter tido um efeito revolucionário na cultura brasileira, não podemos dizer que as boas intenções dos escritores já eram o suficiente para produzir boas obras. É preciso que o apreço pela realidade na formalização de uma obra esteticamente bem acabada produza o efeito partidário, senão a obra literária tende a perder sua força ao longo da história e se torna um objeto datado e caricatural. Esse partidarismo, de acordo com György Lukács, está ligado à apresentação de um particular, pois ele explica:

Se quisermos agora compreender conceitualmente o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade, deveremos observar que se trata, por um lado, da reprodução o mais possível fiel da própria realidade objetiva, mas que, por outro lado, a finalidade a que aqui se visa não é compreender conceitualmente as leis universais, e sim representar mediante imagens sensíveis um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade, cujas características formais não pretendem uma aplicação universal no sentido da ciência, mas tendem a fixar universalmente uma experiência que assumiu a forma deste determinado conteúdo. (LUKÁCS, 2010a, p. 195)

E o romancista do regionalismo no Brasil teve que lidar com esse desafio enquanto administrava a mudança social que ocorria ao seu redor. Entendemos que Graciliano não caiu nesse erro, pois, como lembra Candido (2015), “nele o toque moderno está no refinamento da tradição e na capacidade de reduzir o real às suas linhas essenciais” (p. 107). Nesse caso, a redução do real pretende fazê-lo caber no destino de um indivíduo (singular), ou seja, em um personagem. Espera-se que esse sujeito seja colocado em posição de enfrentamento de uma realidade social para adquirir formas próprias de agir diante do que lhe é proposto. György Lukács (2010b, p.191) irá dizer que, para tanto, o artista não precisa privar os traços individuais do elemento singular, mas intensificá-los, ou seja, usar a composição da personalidade de uma única pessoa para enfatizar o sistema do qual ela faz parte, por exemplo: a alienação de Luís da Silva está ressaltada em momentos em que tinha vontade de dizer algo, “mas esmorecia, sem coragem para a discussão.” (RAMOS, 2011, p.168). Após engolir palavras, o narrador-personagem demonstra irritação com a própria incapacidade de dizer, ele sente raiva do sufocamento de ideias: “Repisava no mesmo terreno, desajeitado. Uma teimosia estúpida. Procurava andar para diante, sentia-me burro, e isto me irritava mais. Ridículo, absolutamente ridículo.” (Idem, ibidem).

Além da influência das ideias da época, a universalidade, representada mediante imagens sensíveis pela obra de Graciliano, apresenta-se na composição da ficção. Em um texto publicado em *Garranchos*, Graciliano responde ao escritor e crítico modernista Prudente de Moraes Neto sobre a questão da possibilidade de produção de romances no Brasil. Prudente de Moraes afirma que há um problema no país ocasionado pela falta de material que possa interessar ao leitor, como, por exemplo, pessoas e relações complexas. Graciliano responde que essa crítica não parece ser justa, pois não é necessária uma população cheia de indivíduos, com vidas repletas de emoções e aventuras, para criar uma história. Ademais, mesmo se pensarmos apenas nos costumes mais complexos e exóticos da população brasileira, reproduzir somente isso não seria gerar um romance, mas apenas descrever um mundo pitoresco, como em uma

fotografia da natureza. Graciliano afirma, como contraponto a Neto, que “onde houver um ser dotado de imaginação há uma obra de arte em perspectiva” (RAMOS, 2013, p.189).

E a imaginação do escritor brasileiro associada à movimentação política nos interessa neste momento porque a literatura produzida depois dos anos 30, mais especificamente a regionalista, consegue superar o mero descritivismo da natureza local e adquirir um aspecto realista sem perder a tonalidade brasileira. É o que aponta Antonio Candido (2017), em *Literatura e subdesenvolvimento*, ao avaliar como a consciência do atraso catastrófico do país levou os escritores a formularem obras que encaram a pobreza em contradição à diversidade natural não mais de uma forma passiva, “tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais.” (CANDIDO, 2017, p.171). Sendo assim, o regionalismo se apresentou por meio desses escritores que, motivados em representar a situação desvelada do problema das estruturas desiguais, recorreram à imaginação que tanto coloca uma obra de arte em perspectiva, quanto universaliza vestígios do formato naturalista em sua narrativa, aproximando-se do realismo.

Nesse sentido, assim como Honoré de Balzac teve que recorrer à descrição para captar a realidade social de seu tempo e lugar, Graciliano Ramos também teve que optar pela escolha de elementos naturalistas para representar artisticamente a crueza do atraso nacional, porém, sem submeter a imaginação criadora a tais elementos, alcança uma formulação estética realista no romance. Portanto, enquanto em Balzac a descrição não “chegou a se tornar o princípio fundamental da composição” (LUKÁCS, 2010b, p. 153), da mesma forma, em *Angústia*, a forma de agir fatídica e que, muitas vezes, vê seres humanos como bichos não toma conta de toda a obra, pois suas próprias lembranças e ideias contraditórias indicam que o naturalismo é um problema e não a totalidade da vida.

Dessa maneira, essas observações sobre o elemento naturalista colocado em um patamar elevado – pois em Graciliano Ramos se torna ferramenta crítica para falar sobre um mundo reificado – indicam como o autor se utilizou das ferramentas próprias para lidar, por meio da escrita, com as mudanças sociais de sua época e com a opressão política que se intensificava enquanto asfixiava boa parte da população. A escolha do escritor, em *Angústia*, consiste precisamente em esmiuçar as ideias de um personagem mediano em sua trajetória rumo ao crime: Luís da Silva flerta com a selvajaria até finalmente encontrar-se em uma rua escura com uma corda na mão guiado pelas por múltiplos fatores determinantes. Ao criar esse enredo, Graciliano Ramos usou, mais do que a voz do narrador, o seu monólogo interior, tomando esse método já muito reproduzido por autores estrangeiros a fim de “representar os problemas do seu próprio país, compondo uma forma peculiar.” (CANDIDO, 2017, p. 187).

Ao posicionar boa parte da narrativa na subjetividade do narrador-personagem, o autor foi capaz de apresentar aquela que Antonio Candido denomina “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (2017, p. 195), pois ele precisou posicionar as excessivas determinações do mundo descompassado, já que elas compõem a realidade brasileira, e relacioná-las a uma técnica antinaturalista: o monólogo interior. Assim entendemos melhor como o discurso extremamente determinista do narrador não é o suficiente para tornar a obra um relato naturalista, visto que seu inconsciente, ao mandar avisos de um adoecimento mental para Luís da Silva, esclarece para o leitor como é problemático viver sob aquele mundo concentrado na obsessão e que aquilo é uma forma de se viver limitada e não uma verdade humana. Por isso, decidimos tomar os aspectos psicológicos da narrativa, não com o objetivo de fazer uma leitura psicanalítica da obra, mas como forma de composição literária que promove um vínculo entre uma totalidade e a singularidade do narrador-personagem e seus relatos, comprovando, assim, que a deformação que caracteriza a ambientação da narrativa está vinculada à história do Brasil e às atrocidades do sistema capitalista desumanizador.

Sendo assim, enquanto o naturalismo pretende representar uma derrota da história humana e não a contradição viva que faz a história progredir, a forma de *Angústia* nega a mecanicidade dessa derrota apesar de representá-la, em primeira instância, no pessimismo que toma conta de Luís da Silva. Isso porque o monólogo interior aponta a inadequação do narrador àquela atmosfera e mesmo que essa recusa em se submeter ao tédio de um mundo sem perspectiva de mudança termine mal para o narrador-personagem, apenas a indicação de que ela existe já é a afirmação de uma contradição e não de uma determinação derrotista.

Tendo em conta a importância do monólogo interior associado às exposições descritivas do mundo feitas por Luís da Silva, empreende-se, assim, apanhar trechos e observar como as descrições são úteis à intenção da obra e se essa intenção, por fim, é abrir portas para um mundo que sabe reconhecer – sendo este o primeiro passo para a superação – situações reificadas e suas consequências.

É evidente que as descrições naturalistas surgem da linha de pensamento do narrador e fazem parte de suas alucinações, mas, ao se encontrarem com uma relação concreta, algo da vida dele que o faça ter tanto interesse a ponto de esmiuçar aquele assunto, a descrição assume função na narrativa: evidenciar o caráter problemático de um homem fragmentado que julga o mundo. Como na cena em que ele cria toda a ambientação miserável da vida de uma mulher grávida a qual ele esbarra na rua:

Era o tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as janelas

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 o 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 chamar a parteira dos pobres. (RAMOS, 2011, p.139)

Como ele pode fazer todas essas observações sobre a vida de uma mulher que meramente encontrou na rua? Esse tipo de descrição parece ter um tom naturalista, como se o absurdo do narrador criar essa narrativa a partir de um estereótipo remetesse ao que autores reconhecidamente naturalistas fazem: desdobram detalhes para que se acentue o cheiro, a pobreza, os elementos mais desagradáveis da realidade objetiva. Entretanto, a cena não termina nesse fluxo de descrição, visto que Luís da Silva logo lembra de outra grávida, essa sim mais próxima e um dos componentes de sua vida frustrada: Marina. Assim, ele perde o caráter frio e analítico sobre a situação e se irrita ao enxergar uma gravidez se transformando na outra: “Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. [...] Eu fervia de raiva. Se tivesse encontrado Julião Tavares naquele dia, um de nós teria ficado estirado na rua.” (RAMOS, Idem, Ibidem)

Essa cena em que se descreve a mulher grávida pode ser comparada com outra cena, de *Primo Basílio* de Eça de Queirós. Segundo a crítica de Machado de Assis, as descrições tão fatalmente determinadas pela mão do autor criaram um “realismo sem condescendência” (ressaltamos que, para Machado, nesse texto, o termo “realismo” corresponde ao naturalismo). Neste, a composição narrativa não se liga ao destino do personagem e todos os acontecimentos parecem, assim, circunstanciais e as emoções esvaziadas. O exemplo a que nos referimos é “De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a “gravidez bestial”. Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avoluma o substantivo e o autor [Eça de Queirós] não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais.” (ASSIS, 1986, pp. 340-341). Assim, em *Primo Basílio*, a carvoeira grávida é apenas um elemento de impacto momentâneo que serve para supor uma noção de moralidade desconectada do destino humano.

Caso a existência da mulher grávida em *Angústia* não fosse ligada à recém descoberta do narrador-personagem sobre a gravidez de Marina e ao julgamento fatalista dele sobre a situação, então Luís da Silva teria apenas esbarrado em uma oportunidade para o autor discorrer sobre o meio social e as terríveis mazelas das mulheres do subúrbio. Entretanto, o trecho que, inicialmente, pensaríamos ser uma descrição naturalista encontra-se, então, ligado ao enredo, à personalidade do narrador e, ainda, a mais uma justificativa para o ódio de Luís por Julião. Uma

cena descritiva, impactante em si, ao ser ligada à ação central do livro, ao destino do protagonista, torna-se narrativa em movimento e, como deixa evidente György Lukács, no reflexo literário:

O verdadeiro conhecimento das forças motrizes do processo social e o reflexo exato, profundo e sem preconceitos da ação deste processo sobre a vida humana assumem a forma de um movimento: um movimento que representa e esclarece a unidade orgânica que liga a normalidade à exceção. (2010b, p. 161)

Outro problema do naturalismo na literatura é a representação do personagem humano em condições animalizadas, o que restringe o universo das ações a instintos primitivos. Em *Angústia*, o narrador, a partir de sua visão incompleta sobre o tempo e sobre as pessoas, deixa notório como suas ideias remetem a comparações simplistas entre pessoas e bichos. Isso porque a falta de uma noção subjetiva da realidade na qual está inserido impede que ele se realize como homem, tal qual a caracterização das outras pessoas, que, segundo ele, são ratos, formigas, coruja, o próprio narrador também se vê como bicho acuado: “Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (RAMOS, 2011, p.37). Mesmo em uma das suas memórias da infância, ele se lembra da época da alfabetização e faz uma correlação com a sua brutalidade: “pois, como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita.” (RAMOS, 2011, p.27).

Mas nem sempre ser um bicho é algo ruim para ele, vejam-se, por exemplo, os delírios de febre após o assassinato cometido em que ele pensa: “Um porco, parecia um porco. Esta comparação não me entristecia. Desejava ser como os bichos e afastar-me dos outros homens” (RAMOS, 2011, p. 216). É um discurso evidente de negação da possibilidade de empenho para que se resolvam os problemas apresentados. Volta aquela ideia de recusar o tempo e retomar o passado, quando tudo era tranquilo. Mas, na impossibilidade de viajar no tempo, até mesmo pensar em viver em um presídio acalmava-o quando pensava que aquilo lhe livraria de muito problemas “Adulações, medo de perder o emprego, de voltar às estradas, à caserna, aos bancos dos jardins, à mesa da revisão.” (Idem, p. 217).

Em um momento anterior, há um contraste em relação a esse homem assustado querendo virar porco; quando está prestes a matar Julião Tavares. Na cena em questão, o aspecto animalesco toma conta do narrador-personagem, dessa vez, para ajudá-lo a concretizar a ação: “Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares” (RAMOS, 2011, p. 196). A impressão que esse trecho

transmite é de que algo sobrenatural acaba de acontecer: o narrador foi tomado por uma agilidade completamente estranha ao que se esperava baseando-se nas suas autodescrições: um homem magro, franzino e medíocre. Para realizar a ação decisiva – sua resposta aos aborrecimentos da vida –, ele se move tão bem quanto um animal predador. Isso é muito marcante na narrativa, pois constitui um momento, talvez único, em que Luís da Silva não está desajeitado, sentindo-se inadequado, é possível pensar que a natureza contribuiu para que tudo acontecesse de forma rápida e precisa, ele mesmo conclui: “Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente.” (RAMOS, Idem, *ibidem*). E essa última comparação com um animal, misturada com transfiguração, atualiza brevemente o estado mental de Luís da Silva, pois, após enforcar Julião Tavares, as humilhações que o narrador sofria diariamente perdem a cor, ficam cinzas e se desfazem em fumaça. Sabendo que essa sensação de alívio irá de encontro com a realidade quando ele voltar para casa e perceber que terá que suportar a mesma amolação cotidiana porque pouco mudou com a morte de Tavares, notamos o caráter cíclico do enredo como uma resposta à ação do narrador-personagem: culpabilizar e eliminar um outro homem por causa de suas frustrações não tira a corda do pescoço de Luís da Silva.

A posição do narrador-personagem neste ponto, de considerar-se animal, deve-se, pensamos, a dois motivos. Primeiro porque o autor precisa de um elemento literário que indique como, aos poucos e durante muito tempo, foi diminuindo o autorreconhecimento humano do narrador-personagem, e é muito significativo que ele, quando criança, já tenha visualizado cascos no lugar das mãos justamente quando aprendia a ler, situação que idealmente o aproximaria dos valores sociais, entretanto, devido à dificuldade de absorver o mundo por meio das palavras, nasce o problema que o perseguirá até a vida adulta. E segundo, porque a identificação animalesca é que lhe dá o impulso para matar, ou seja, que pressupõe a perda dos últimos resquícios de e proporciona a concretização da consciência racionalidade catastrófica.

A obra de Graciliano Ramos, ao trazer à tona aspectos da loucura do narrador-personagem do romance, estabelece a relação com a sociedade que possibilitou o amadurecimento daquele tipo social. É importante notar isso porque as aflições patológicas de Luís da Silva muitas vezes começam impulsionadas pelas características da atmosfera. Em *Angústia* está proposto um ambiente extremamente opressor ao indivíduo: solitário, entediante e gradativamente ultrajante e por longos anos ele não encontra lugar de onde tirar forças para se desvencilhar daquele mundo. Daí a comparação feita pelo narrador nas diversas vezes em que retoma o desafio depreciativo: “Não sou um rato, não quero ser um rato” (RAMOS, 2011, p.24). Luís da Silva responde da maneira que lhe é possível com seus traços retraídos. Ao longo das páginas, cresce a sensação de ambiente que se fecha de possibilidades de superação humana

edificante e resta o mural de um Brasil simulado na vida urbana de costumes que almeja distinção, mas que em verdade só demonstra ser autêntico no sentimento de brutalidade concentrada e prestes a explodir.

A animalização está vinculada à tensão entre necessidade de se viver como um homem e a opressão alienante da sociedade degradada que empurra Luís da Silva para a desumanização. Graciliano Ramos não naturaliza as causas da animalização dos homens: a seca, a miséria, o atraso, a decadência dos ciclos econômicos no Brasil. Nada disso é natural, mas produtos das estruturas sociais, isto é, do processo social em que os homens estão engajados. Sobre isso diz Antonio Candido, já nos romances latino-americanos da fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, adotou-se:

um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual. [...] Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça. [...] É o caso, em *Huasipungo*, de certo emprego diminutivo das palavras, do ritmo de pranto na fala, da redução ao nível do animal; tudo junto encarna uma espécie de diminuição do homem, sua redução às funções elementares, que se associa ao balbucio linguístico para simbolizar a privação. Em *Vidas secas* Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência. (CANDIDO, 2017, pp. 191-192)

Nesse sentido, é importante destacar que, além de todos os elementos sociais e políticos, os quais denunciam o mal funcionamento e a truculência do Estado Novo – regime em vigor nos anos 30, instaurado por Getúlio Vargas, descrito por historiadores, sociólogos e mesmo por Graciliano Ramos em alguns outros escritos –, está a autonomia da obra literária em análise, pois nela esses já estão englobados dentro da forma estética que neste trabalho é o que mais nos interessa. Como lembra Candido, nossa missão, como críticos, é “distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito.” (2017, p. 36)

É por isso que a angústia do narrador-personagem (e do Brasil) naquele momento existe sim por causa da política do Estado Novo, por causa do acúmulo de contradições sociais no país, empilhadas desde a colonização, mas essencialmente todas essas calamidades estão transfiguradas, ou seja, delineiam algo que vai além do que seria um documento formal. Nas

palavras do romance, os embaraços que atordoam Luís da Silva são fantasmas materializados inesperadamente e repetitivamente pelo plano subjetivo da obra. Ele enxerga familiares, funcionários da fazenda do avô e seu inimigo Julião Tavares entre lembranças de corpos cadavéricos e almas que mesmo ainda encarnadas já lhe parecem estar liquidadas. Além de tudo isso, Luís parece perder forças diante das alucinações: “tinha a impressão de que estava amarrado de cordas, sem poder mexer-me.” (RAMOS, 2011, p. 107) e, nesses momentos de mal estar físico e mental, chega até a esperar qualquer ajuda, mas imediatamente retoma a névoa de seus pensamentos enquanto pessoas, bichos e cidade (vivos ou mortos) voltam a se confundir entre si. Isso é decisivo não só no sentido de guiar atitudes de quem deseja se livrar dessas amarras e não sabe como fazê-lo sozinho, mas para contextualizar sua condição oprimida.

Contudo, para falarmos das condições sócio-históricas que acompanham a produção do autor, devemos esclarecer a definição de história a este respeito sob a orientação de estudos marxistas e sendo ela composta por um processo orgânico, semelhante àquele da literatura. Assim, György Lukács (2010a), em análise quanto aos *escritos estéticos de Marx e Engels*, chama atenção a dois pontos que serão essenciais a este trabalho de leitura crítica:

O primeiro consiste em que o sistema marxista – em nítido contraste com a moderna filosofia burguesa – não se desliga jamais do processo unitário da história. Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária, a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento etc., como um processo unitário único, procurando descobrir as leis gerais e as leis particulares (isto é, aquelas que são especificamente de determinados períodos) deste processo. Isso, contudo, não implica, de modo algum – e é este o segundo ponto de vista –, um relativismo histórico. A essência do método dialético, de fato, está exatamente em que para ele o absoluto e o relativo formam uma unidade indestrutível: a verdade absoluta possui seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias. E, por outro lado, a verdade relativa, enquanto verdade real, enquanto reflexo aproximadamente fiel da realidade, reveste-se de validade absoluta. (LUKÁCS, 2010a, p. 11-12)

Entendemos, então, que toda evolução humana é engendrada pela história, esta entendida como uma ciência, ou seja, um estudo aprofundado sobre diversos contextos os quais sempre poderão apresentar um reflexo resultante da mescla dialética entre o relativo e o absoluto. A obra literária é um reflexo e, quando tem compromisso de ser “aproximadamente fiel da realidade”, consegue abranger uma parcela do desenvolvimento humano em movimento dentro da ação (*práxis*) do personagem. Isso é diferente de estabelecer um acontecimento do presente como algo completamente casual, sendo que ele tem bases históricas, e difere do estabelecimento de uma causa absoluta e inelutável.

Feita essa breve exposição sobre a relação equivalente entre história e reflexo artístico, cabe pensarmos a contraposição entre esses dois conceitos, posto que a natureza da arte tem

sido objeto de discussão acentuada há muito tempo entre estudiosos. Na *Poética*, de Aristóteles, encontramos bases teóricas suficientes para iniciar o debate quanto a isso, pois ele especifica uma característica essencial ao conteúdo da poesia ao afirmar “que a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade.” (2008, p. 54). A história, então, deve se atentar com exatidão ao registro dos fatos. À vista disso, Hermenegildo Bastos (2016), ao verificar a historicidade da poesia, esclarece em outras palavras o que a *Poética* coloca:

A poesia evoca e preserva os fenômenos históricos decisivos. Por fazê-lo converte-se em memória da humanidade. A história, como ciência, registrará os acontecimentos, apontará as suas causas complexas, como também os efeitos, não menos complexos. A poesia não explica – evoca. Pela evocação, o fenômeno passado (uma experiência da espécie humana) é revivido como atual. (BASTOS, 2016, p.39)

A afirmação de que a poesia “converte-se em memória da humanidade” configura mais um eixo de orientação para a análise da obra literária. O leitor que se depara com um romance escrito em 1936 não precisa voltar ao passado, ou ainda aos livros de história, para compreender o enredo, pois para ele já será suficiente a particularidade da vida humana ali representada, que servirá em proveito do reconhecimento. Logo, a matéria da história é essencial para constituir a particularidade, entretanto Hermenegildo Bastos destaca que, segundo Lukács, ainda era um limite para Aristóteles reconhecer a “indestrutível unidade de singular e universal” a fim de formar-se o particular, ou seja, ele não compreende como aquilo que já aconteceu (que é um singular) e o que pode acontecer (que é um universal) são cada um o “contraponto dialético” do outro.

Essa noção que faltou a Aristóteles só foi alcançada após um desenrolar filosófico entre gerações de intelectuais, como foi abordado por György Lukács em *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade* (2011). Neste livro, o autor húngaro discorre sobre a questão do reflexo estético tendo como tema central a formação do particular desde as contribuições de Kant, quem primeiro apresentou o problema da contradição, que servirá como base para o método dialético. Em seguida, posiciona Schelling um passo à frente no sentido de que ele conseguira usar a dialética em relação à estética. E assim, segue a cronologia até que sinaliza o momento em que Hegel dá mais um passo na tentativa de solucionar a questão, tornando-se o “primeiro pensador a colocar no centro da lógica a questão das relações entre singularidade, particularidade e universalidade” (LUKÁCS, 2018, p.49), o que configura um grande avanço para expressar o particular como categoria estético-social.

Por fim, o argumento que irá se validar de todo o progresso desses filósofos e dar a

configuração mais acertada sobre a particularidade para György Lukács é o materialismo dialético proposto por Marx e Engels, o qual parte de uma crítica construtiva às proposições de Hegel. Dessa crítica assinala-se, também, o início da vida dedicada a estudar toda a decadência ideológica burguesa estabelecida após a dissolução do hegelianismo, “última grande filosofia da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2010b, p.51). Esse é o conceito fundamental que sustentará textos como *O Capital*, pois surge a necessidade de discutir “o nascimento e a decomposição da economia clássica, isto é, da maior e mais típica ciência nova da sociedade burguesa” (Idem, *Ibidem*).

E assim, enquanto o materialismo se desenvolveu a partir da preocupação sobre um processo de transição histórico do século XIX que já apresentava aspectos decadentes, em 1930, Lukács irá se preocupar com o “caráter problemático da dialética e da “racionalidade dialética numa época em que a humanidade é frequentemente ameaçada de autodestruição” (MÉSZAROS, 2013, p.30), ou seja, o período da ascensão do nazifascismo, quando é absolutamente essencial chamar atenção para a estrutura geral e complexa que compõe a civilização e que não pode ser relativizada. Dessa preocupação, surgirá toda a crítica feita às representações estéticas naturalistas e surrealistas, que reproduziriam falsos particulares: a vida fragmentada ou a vida generalizada.

Em *Angústia*, tanto uma hipótese sobre a obra ser determinista, característica do naturalismo, quanto uma hipótese sobre ser excessivamente intimista, característica do surrealismo, podem surgir para o leitor, mas isso apenas se seus elementos de composição forem separados, ou seja, se encarmos Luís da Silva ou como resultado de um ordenamento social ou como padecente de um adoecimento mental ocasionado pelos traumas da infância. Essas duas formas separadas simplificam a obra a ideais que fogem do cuidado da literatura e não parecem ser o que, de fato, o autor deixou como resultado estético.

Para comprovar isso, vejamos como o realce à situação material de Luís influencia o mundo físico e psicológico sensibilizado no qual ele vive. Segundo análise de Hermenegildo Bastos (2011) sobre *Angústia*, personagens como Vitória ou seu Ivo e suas relações com o narrador indicam o valor social de troca em uma sociedade capitalista falida, pois o narrador-personagem toma um empréstimo do dinheiro que Vitória enterrava no quintal e por causa dessa transgressão – já que ele retira clandestinamente as moedas no meio da noite – “ele viola o mundo de Vitória e se habilita a assassinar Julião Tavares” (BASTOS, 2011, p. 15), em seguida ele recebe a corda de seu Ivo como compensação das refeições dadas. Habilitado e com a arma em mãos, Luís ainda se justifica, como percebe Hermenegildo Bastos:

“Dinheiro foi feito para circular”, diz Luís da Silva, e de fato, quando ele devolve as moedas de Vitória, o faz com juros. Vitória, assim como seu Ivo, tem algo de bruxa. A saúde do dinheiro é circular, transformar-se em mercadorias que devem ser por sua vez transformadas em dinheiro. Esta é a “saúde” do dinheiro, o que, contudo, fica comprometido pelo entesouramento de que fala Marx em *O capital* (MARX, 1986, p.88). A saúde é abstrata, existe apenas em tese, donde as infundáveis crises do capitalismo. O mundo de *Angústia* é um mundo do capitalismo em crise, do Brasil dos anos 30. (2011, p.14)

Entretanto, ele repete essa justificativa para si mesmo como se a saúde do dinheiro circulando fosse igual à saúde das pessoas presas à circulação da história se repetindo no ciclo decadente que ele enxerga da infância à vida adulta. Além disso, a lógica da narrativa é estranha em relação ao esperado de uma transação financeira, pois a mercadoria adquirida com o empréstimo do dinheiro é o preâmbulo para o ato de matar Julião, homem rico. Portanto, matar Julião Tavares é um afronte à ordem social e à saúde do capital, ou seja, a ação anuncia uma pequena crise ao capitalismo, entretanto não é nada que, por si, possa abalar a existência do sistema.

Por sua vez, a morte, no enredo, não gera sentimento de perda que possa causar descontinuidade a um processo cotidiano de vida daqueles que perduram. Pensar em Julião Tavares morto não afeta de forma objetiva a rotina de Luís da Silva: seu trabalho e sua casa ainda são os mesmos. O que se segue ao assassinato é que o narrador carrega o peso da concretização de um crime, mas antes ele já carregava a mesma angústia, somente pelo anúncio mental de que aquilo iria acontecer uma hora ou outra. Essa forma de encarar a morte nos remete aos outros momentos em que essa aparece no romance, como por exemplo a lembrança da morte de Camilo Pereira da Silva: Luís da Silva se lembra apenas dos pés do cadáver do pai à vista, o restante do corpo permaneceu por baixo de um lençol branco, como se a única parte morta fossem os pés. E como o narrador afirma “Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes” (RAMOS, 2011, p. 31). A fragmentação do pai morto impede que aconteça o luto, o desapareço do passado, e por isso os fantasmas seguem povoando a mente do narrador. Isso fica evidente quando ele imagina por onde anda a alma do pai: “As outras almas mais antigas, Trajano, seu Evaristo, sinhá Germana, não me atemorizavam; mas aquela, tão próxima, ainda agarrada ao corpo, dava-me tremuras.” (RAMOS, 2011, p. 33).

A imagem dos pés em foco será retomada ao longo do romance porque Luís da Silva costuma caminhar enquanto direciona as vistas para baixo, desse jeito ele admite: “A minha curiosidade se concentrava nos sapatos dos transeuntes. Passaram os tamancos de um carregador, os chinelos de Antônia, umas botinas velhas que julguei serem de Lobisomem” (RAMOS, 2011, p. 86). O narrador se prende a essa visão não apenas para justificar, ao leitor,

como sua mentalidade está fixamente presa naquela parte do corpo que simbolicamente remete ao pai, afinal, olhar os pés das pessoas na rua e imaginar a quem eles pertencem é tomar uma parte pelo todo, algo que o narrador-personagem faz deveras – como veremos no tópico seguinte, ao tratarmos de Marina.

Dessa forma, entendemos melhor como as ideias progridem na obra. Ao passo que começamos a perceber, sob a análise da psicologia do narrador-personagem, como se apresenta a ruína mental do narrador desde um acontecimento significativo como a morte do pai e, a partir disso, chegamos ao ponto de encontro com a análise social em que ele causa a morte de um indivíduo a fim de aniquilar as aflições da realidade e assim o faz, pois, para ele, o que chama atenção é uma parte de seus problemas (Julião Tavares) e não o todo (o mundo capitalista em crise). Portanto, Lukács, de forma dialética, compreenderá que uma obra de arte, ao intencionar fazer um reflexo realista, deverá:

representar mediante imagens sensíveis um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade, cujas características formais não pretendem uma aplicação universal no sentido da ciência, mas tendem a fixar universalmente uma experiência que assumiu a forma deste determinado conteúdo. (LUKÁCS, 2018, p. 195)

É importante perceber, também, que a ruína do personagem-narrador se dá junto à ruína do enredo que se relaciona a um tempo determinado. Sendo assim, Fernando Cerisara Gil, ao afirmar que o romance é um drama entre dois tempos, diz que a particularidade no romance de Graciliano e no romance de urbanização:

é o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista. De um lado, tem-se o tempo presente da cidade, da vida urbana: de outro, o passado do campo, da vida rural. A meu ver, são as contradições e os conflitos dessa diferença histórico-temporal que dão feição particular à narrativa de *Angústia*. (GIL, 1997, p. 92)

Graciliano Ramos é um autor reconhecido pelo olhar fino sobre a espécie humana e sobre a linguagem, tanto que para ele essas duas matérias nunca estão desvincilhadas uma da outra. Como ele diz em *Linhas tortas*, um texto que ficou muito conhecido, “as palavras foram feitas para dizer” e, para se dizer algo relevante no meio literário, é necessário nutrir-se muito de mundo. Em *Angústia*, são justamente as palavras que cumprem o papel de dizer um mundo do qual pouco se fala, mas que é real, o mundo da desumanização reificação:

Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias [do ser

econômico] aparecem necessariamente numa forma reificada; e, por causa dessa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja, a de relação entre os homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. Na consciência humana, o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade ele é: aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens. (LUKÁCS, 2010a, p.19)

E uma crítica que a narrativa apresenta, interpretada em nossa leitura por meio das chateações de Luís da Silva, é o mal uso das palavras que eram jogadas ao vento sem servir para as relações sociais. Julião Tavares, por exemplo, discursa e tem a atenção das pessoas enquanto não diz nada que pudesse ser aproveitável, tanto que encontramos poucas falas diretas dele no livro, vemos, em compensação, o desconforto de Luís em relação àquilo:

Falava alto, atirava cumprimentos aos conhecidos e era amável em excesso, mas a amabilidade traduzia-se em palavras vãs. O que me aborrecia era saber que essas palavras eram aceitas: tinham significação antigamente e continuavam a circular. Eu engulhava, metia a mão no bolso e apertava a corda. (RAMOS, 2011, p. 185)

Nessa afirmação, encontramos um indício da percepção do narrador-personagem sobre um mundo deteriorado tanto no passado como no futuro, uma indicação de que as palavras de ordem aceitas precisam mudar. Só que a técnica de mudança não é efetiva em um contexto maior. Luís da Silva, com um olhar concentrado na especificidade de um momento, direciona esse desejo de mudança para o assassinato correlacionado ao objeto guardado no bolso.

Ao fim deste primeiro tópico, concluímos que o realce dado à realidade imediata e aos sentimentos angustiantes causados por ela se deve ao narrador-personagem ser o mesmo indivíduo esfacelado apresentado no primeiro capítulo desta dissertação. Além disso, demos mais um passo em direção à resposta da pergunta que abriu este capítulo e que compõe o título desta dissertação – é possível que Graciliano Ramos tenha usado em *Angústia* elementos do naturalismo, mas produzido, em sua totalidade, um romance realista? Isso porque compreendemos que Graciliano Ramos parece fazer uso da descrição prolongada de um mundo miserável ou a comparação entre pessoas e animais de forma consciente, de modo que a carga desses elementos fica sob responsabilidade do personagem que narra. Sendo assim, apresenta-se o mundo desenhado pelos olhos de um sujeito alienado e ainda há possibilidade de interpretarmos os problemas do naturalismo já que este sucede de uma enorme limitação diante da forma de enxergar a realidade por meio de fragmentos encarados como totalidade histórica.

2.2 – O MUNDO INVERTIDO DO DINHEIRO CONTRA AS RELAÇÕES HUMANAS

Nos momentos em que Luís da Silva se dedica a observar a rua e as pessoas que por ali transitam, vez ou outra, ele se prendia a alguma imagem assimilada para desencadear lembranças. Assim acontece quando assiste algumas mulheres cuidarem de um jardim e, por causa das unhas pintadas e pontiagudas delas, ele se lembra de Berta: “a primeira mulher de jeito com quem me atraquei” (RAMOS, 2011, p.49). Na cena narrada, o dinheiro é o primordial elemento mediador do encontro, tanto que, quando ela o convida para o quarto, ele mantém a mão nos bolsos para certificar-se de que os cobres, que ele havia ganhado no jogo, ainda estavam ali e logo pergunta: “Quanto é que a senhora costuma receber?” (Idem, Ibidem).

Esse encontro com a prostituta caracteriza boa parte de como se constituem as relações de Luís da Silva com as mulheres. São casos breves, intermediados por alguma quantia e costumam se encerrar em aborrecimentos. Por isso, na trama do livro, o noivado minguado entre ele e a vizinha está muito além de um mero romance desiludido, na verdade, a questão que se discute são as atrapalhadas relações humanas envolvidas pela história do narrador-personagem. Por isso, discutiremos como são apresentados alguns dos outros personagens pela narração de Luís da Silva, tendo foco nesses relacionamentos afetivos mal-acabados e de quais formas eles são atravessados pelo mundo capitalista. Para fazer essa análise, como o título deste tópico anuncia, usaremos o texto de Karl Marx, que faz parte dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, para entender

como o dinheiro, enquanto conceito existente e atuante do valor, confunde e troca todas as coisas, ele é então a confusão e a troca universal de todas as coisas, portanto, o mundo invertido, a confusão e a troca de todas as qualidades naturais e humanas. (MARX, 2010, p.160)

Uma história que nasce como narrativa, ao retomar os acontecimentos que levaram a um desfecho perverso, permite que se criem expectativas pessimistas sobre a interpretação adotada pelo narrador sobre o mundo. Nesse sentido, em relação à perspectiva de Luís da Silva, vimos a infecundidade de seus dias contemporâneos espelharem a decadência de sua história em cada desdobramento narrado. Entretanto, esse panorama do narrador-protagonista não se restringe a sua própria existência: ele ressoa em outros personagens, afinal, a vida desses outros está sendo avaliada de acordo com o ponto de vista daquele que narra, e a relevância de cada um corresponde ao modo com que interferiu no destino do narrador.

O leitor, ao notar a presença compatível de alguns personagens àquele mundo exaurido de dignidade, irá entender como os seres circundantes ao narrador são sugados por determinações – como a pobreza ou o papel social de gênero – que engolem o mundo impossibilitando-o de apresentar escapatórias aos seus destinos. Nesse contexto, enquanto Luís da Silva parece inquieto e raivoso, outros personagens convivem entre si resignados à situação opressiva do ambiente, como é o caso de d. Adélia, mãe de Marina, pois ela tem como principal função na narrativa demonstrar o empenho em juntar retalhos para costurar a vida dela e da família: passava noites acordada calculando dívidas e se preocupando com o comportamento da filha. Toda a motivação dessa mãe não foi suficiente para prevenir que Marina se desvencilhasse dos valores morais e se entregasse a uma ilusão por tanto sonhar com a ascensão social. Essa construção de d. Adélia é feita pelo olhar do narrador que sente pena ao pensar sobre o destino miserável da mulher: “Depois transformaram a senhora nisso, d. Adélia. Um trapo, uma velha sem-vergonha.” (RAMOS, 2011, p. 146). Como já analisamos, essa imposição do olhar determinista na narrativa existe porque o narrador está preso à mentalidade cíclica de um destino decadente para todos.

D. Adélia cumpre seu papel de esposa e mãe em relação ao contexto moral da época, ao mesmo tempo em que sofre porque está sobrecarregada de responsabilidades. Para o narrador, é perceptível que ela tenha, na maior parte do tempo, que engolir em seco as palavras, e fazer o que se espera dela: sacrificar-se diariamente pelos outros. Contudo, Luís da Silva também era obrigado a reprimir ideias em seu trabalho, só que, diferentemente de d. Adélia, ele se revolta contra o encarregado que lhe impõem ordens, enquanto ela está duplamente restringida pelo sistema: a condição econômica e o marido lhe oprimem. Assim, a obra evidencia - não em primeiro plano e de maneira bastante enviesada - a condição da mulher pobre, mãe de família, mas, narrada por um homem mergulhado no modo de ver corrente.

Além disso, o pré-julgamento determinista de Luís da Silva não é o único critério para apresentar os outros personagens, pois muitas vezes o leitor compreende um pouco sobre a caracterização dos outros por meio de falas, atitudes e detalhes os quais, talvez, sequer o narrador tenha dado atenção suficiente. Esses detalhes são significativos para essa análise, como, por exemplo, a resposta desinteressada de seu Ivo quando escuta falar sobre uma revolução: ela indica como o sujeito miserável não reconhece possibilidade de participar ou, ainda mais, de receber benefícios na causa defendida pelo militante, um pouco mais intelectualizado que ele. Ou, ainda, a cena em que Marina demonstra incerteza quanto ao desejo de casar-se com Luís da Silva – mesmo antes de conhecer Julião Tavares – ao responder, sem muito ânimo, à proposta dele. Esta última situação deixa o narrador desconfortável, pois ele

não sabe responder bem a algo que foge de seu controle: “Essa anuência chocha me desorientou. Várias vezes tinha pensado em amarrar-me a ela, e nunca me passara pela cabeça a ideia de que a minha amiga hesitasse. Mordi os beijos, despeitado.” (RAMOS, 2011, p. 74).

A introdução desses pormenores na obra sugere como o autor toma o cuidado de posicionar elementos da vida real em movimento, ou seja, que acontecem mesmo sem a expectativa do narrador. Dessa forma, o fluxo de consciência, ou seja, a transcrição das ideias de Luís da Silva, beneficia o encontro da singularidade com a totalidade da realidade na obra, afinal, por mais que a apresentação da história não se dê por um ser onisciente, os fatos são apresentados, muitas vezes, sutilmente, além da vontade consciente do narrador-personagem, logo, eles assumem uma grande abrangência. Essa forma de compor a obra nos lembra o ofício dos escritores enquanto produzem uma obra realista, os quais, segundo György Lukács, em análise aos escritos estéticos de Marx, apresentam uma “honestidade estética incorruptível, isenta de qualquer vaidade” (2010a, p.33). Sendo assim, a condição de d. Adélia, de seu Ivo e de Marina não diz respeito apenas à vontade do escritor de problematizar a miséria ou as questões de gênero da sociedade, mas à realidade do Brasil.

Dando prosseguimento à análise dos personagens, iremos nos aprofundar agora nas características de Marina, a mulher que, rondando pelo quintal de Luís da Silva para atrair atenções a si, tornou-se objeto de obsessão do narrador-personagem. De início, às vistas do narrador, a imaturidade dela é contrastada com a beleza do corpo bem feito. De acordo com o enredo apresentado, depois da troca de olhares e sorrisos, Luís fica amigo dela e descobre, desde os primeiros diálogos, que muita coisa do que ela diz o irrita bastante: “o que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas.” (RAMOS, 2011, p.52). Mas apesar dos aborrecimentos, ele não consegue mais se concentrar nos livros após o primeiro encontro, apenas pensa nela.

Como já vimos, Luís da Silva tinha o costume de permanecer como mero observador e gastava seu tempo admirando a paisagem da janela de sua casa. Até que Marina quebra essa rotina, pois começa a interagir com ele e dá indícios de aceitar namorar o vizinho. Mais à frente, ela chega a hesitar em aceitar o casamento proposto por ele. Mas a hesitação logo passa e eles prosseguem com os preparativos: Luís da Silva vai falar com o pai de Marina sobre a união conjugal e inicia os investimentos para o enxoval. Entretanto, subitamente, o caso entre os dois se desfaz. O curto período de namoro entre Luís da Silva e Marina é estranho, já que não envolve promessas amorosas de ambos e termina tão desenxabido como começou. Em contrapartida, ao conhecer Julião Tavares, Marina se empolga com a promessa de um relacionamento mais próspero e sua medida para criar expectativas é a apresentação de Julião

Tavares: antes de tudo era um sujeito bem vestido, o que sugere seu pertencimento a uma classe social elevada.

Nesse ponto chegamos à indicação narrativa de que Marina, em acordo com os critérios de pré-julgamento do narrador, toma decisões imprudentes porque persegue uma aparência falsa de uma vida melhor às custas de um homem que possa lhe patrocinar. Essa qualificação de Marina já estava sugestionada em algumas de suas falas, como por exemplo quando ela declarava fascínio pelo estilo de vida de uma vizinha: “D. Mercedes estava hoje chamando a atenção de todo mundo na igreja do Rosário. Vestido cor de cinza com vivos encarnados, luvas cor de cinza, bolsa encarnada e sapatos encarnados.” (RAMOS, 2011, p.52). A admiração pela outra mulher, neste caso, se deve às roupas e à impressão causada pela sua aparência e não se prolonga mais do que isso, pois para ela não fazem diferença os meios que levaram à aquisição daquelas roupas tão nobres, ela apenas decide que também as quer. E Luís da Silva percebe essa disposição à futilidade e tenta chamar a atenção da moça: “– Marina, nem só de smoking vive o homem” (Idem, *ibidem*). Ao dizer isso, ele quer repreender o excessivo encanto da vizinha pela aparência das pessoas, quase como se pudesse prever a situação difícil em que ela se colocaria ao se deixar levar pelo sonho de uma vida luxuosa.

E se Luís da Silva se dá conta do projeto limitado de Marina quanto à vida, seus pais também percebem como esses devaneios iludidos da filha podem prejudicá-la no futuro. É por isso que d. Adélia pede que Luís da Silva ajude a arranjar um emprego para Marina, afinal, além das dívidas que se acumulavam para a família, a mãe também se deparava com a necessidade de ensinar para a filha única uma forma menos ingênua de encarar as relações sociais. Apesar da preocupação, mais à frente, os pais dela pouco irão interferir no relacionamento com Julião Tavares porque saboreiam os prazeres dos presentes e a esperança de que, com aquele homem rico, a filha se case. Sendo assim, o olhar ingênuo da jovem mulher sobre relacionamentos amorosos existem como moeda de troca revela-se uma interpretação, em menor escala, das relações em um mundo capitalista desenvolvido, pois neste, assim como acontece na trama, os interesses financeiros superam preocupações naturalmente humanas, pois a lógica do afeto permanece encoberta pelos valores reificados da sociedade moderna.

O interesse de Luís da Silva por Marina poderia ter acabado depois que ele teve certeza de que ela escolheu ficar com o outro por causa do dinheiro. Entretanto, ele não pode deixar de pensar nela e um dos motivos mais imediatos para isso é que paredes finas separam a casa dele da casa dela e isso facilita que ele (que trabalha em casa) ainda escute toda a movimentação. Desta feita, o rancor pela rejeição da vizinha se acentua à medida que também cresce o seu ódio por Julião Tavares. Sendo assim, dentre todos os sentimentos desumanizados representados

naquele contexto social e que lutam para emergir de alguma forma, temos acinzentada a paixão obcecada de Luís da Silva. Marina, essa causa de um estorvo de emoções dele, é uma personagem limitada no sentido de sua importância para o desenrolar dos fatos. Por causa disso, ela não é vista como ser completo, mas dividido em partes por Luís da Silva. E é assim, porque ele tem medo de encará-la por completo: ele entende a mulher como uma criatura, ou seja, uma espécie diferente. Sendo assim, por não compreender a criatura – como ele mesmo a chama – só consegue enxergá-la desmembrada, já que é mais fácil analisar as partes do corpo soltas, pois somente esses pedaços justificariam a necessidade de um casamento com uma mulher que ele sequer tolera a personalidade. Problemas como este demonstram a dificuldade do narrador-personagem de compreender a realidade a partir de contradições.

Quando o narrador-personagem percebe que não terá verdadeira correspondência de sentimentos com Marina, ele atribui parte da causa disso aos costumes que considera degenerados da sociedade moderna. Luís da Silva admira a vida que seu avô teve, pois ele era abastado e impunha ordem sobre todas as suas propriedades, dentre elas, a esposa, Sinha Germana:

Que me importa que Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinha Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas que tempo! Trajano possuía escravos, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro. Tudo agora diferente. Sinha Germana nunca havia trastejado: ali no duro, as costas calejando a esfregar-se no couro cru do leito de Trajano. — “Sinha Germana!” E sinha Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos. Malícia nenhuma. Como a cidade me afastara de meus avós! O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta. (RAMOS, 2011, p. 111)

Nota-se que, para o narrador, entre Trajano e ele a principal diferença são as posses. Ele pensa que as mulheres não têm dono, mas logo depois contradiz isso ao imaginar como a vida do avô é que era boa, por isso afirma “mas que tempo!”. Também sabe que seu problema com Marina foi falta de dinheiro para tê-la, pois o dinheiro lhe traria o respeito que o avô tinha diante de todos. Dessa forma, para Luís da Silva, não é possível possuir mulheres obedientes como antes e essa percepção está intimamente ligada a um saudosismo confuso, que sabemos estar ligado às transformações econômicas que atingiram sua família, dentre elas, o fim da escravidão. Por meio de uma reclamação que ele faz sobre as mulheres, visualizamos uma das características certamente desumanizadas do narrador-personagem: a passagem de tempo para ele é algo abstrato, pois ele não vê as mulheres de forma diferente da que seu avô e seu pai as

viam: elas são posses, ou ainda, corpos fetichizados que devem ser úteis para oferecer prazer e obedecer ordens. Para Luís da Silva, a história é a mesma sempre, só mudam os hábitos das pessoas, pois ele enxerga passado e presente como realidades idênticas, como se não houvesse acontecido qualquer desenvolvimento social ou, como se o desenvolvimento ocorrido significasse apenas uma desvantagem em relação ao passado, o que evidencia seu ponto de vista conservador e sua nostalgia reacionária. A forma ideológica decadente que conduz essa linha de pensamento para o narrador-personagem é o que o impede de conquistar uma perspectiva de superação da angústia ou de qualquer outro problema de sua vida. E, como afirma György Lukács, isso: “é, apenas, o reflexo da inconsistência do ponto de vista do observador e não tem nada a ver com a história propriamente dita” (2011, p.220).

Os defeitos de Marina também são idealizados por Luís, já que, ao serem notados, não repercutem em um efeito ruim, pois são adequados à personalidade humana ímpar que ele atribui a ela. Ele chega a assumir que Marina é construída por ele e termina o solilóquio deixando uma brecha, não aproveitada, de como ele pressente ser uma visão mais completa de Marina:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. (...) Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo das nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo. (RAMOS, 2011, p.79)

Pensar na cor dos cabelos e no suor percorrendo o corpo de Marina causa desejos intensos a Luís da Silva, mas que rapidamente se acovardam: “Lá estão novamente gritando os meus desejos. Calam-se acovardados, tornam-se inofensivos, transformam-se, correm para a vila recomposta.” (RAMOS, 2011, p. 30). Nesse sentido, ele demonstra que algo o aflige mesmo antes de suspeitar que Julião Tavares poderia tomar as atenções da mulher. A aflição de Luís da Silva parte de sua própria personalidade, o que não poderia ser diferente, já que sua percepção própria pressupõe uma inferioridade que o caracteriza como “pobre-diabo”.

Marina tinha sonhos de ascendência social que a impediam de sentir-se presa a algo, seus sonhos de tornar-se rica e independente da responsabilidade que os pais tentavam ensinar a ela estão caracterizados em sua admiração por uma espanhola da vizinhança sustentada por um amante misterioso e que se vestia com roupas elegantes. Esse tipo de descrição não é suficiente para compreendermos quem é Marina, mas serve para evidenciar como Luís da Silva

assume um caráter moralista para criticar a ambição dela como se fosse algo que, ao assumir a mesma forma capitalista de livre competitividade do restante do mundo, pudesse ser escandalizado visto que uma mulher assumiu tais desejos de poder aquisitivo.

Nessa lógica, o narrador faz a aposta para conquistar Marina, após ser influenciado por sugestões dela, compra roupas novas, tecidos e até um presente para ela. Mas acontece que o dinheiro despendido por causa de Marina é uma fonte de frustração para Luís da Silva, pois aquilo que ele investe não rende o esperado. Imagina-se que, ao afirmar isso, estejamos nos referindo a investimentos financeiros de excedentes salariais que retornariam multiplicados, mas o rendimento esperado, e o motivo dessa frustração, é uma realização carnal.

E para entender melhor os desejos físicos do narrador e apontarmos o ponto em que eles degradingam, lembremos, por exemplo de quando Luís da Silva, ao sentar-se para tomar aguardente, decide convidar uma mulher para se sentar com ele. Sabe-se que essa mulher é uma prostituta, pois, ao descrever o local, ele já informou o público que o frequentava: homens e prostitutas. Há uma semelhança dessa mulher com o narrador: quando ela, uma “criaturinha magra”, entra no local e é ignorada por quase todos. Eles trocam algumas frases pouco significativas até que os dois saem rumo ao local onde a mulher atende seus clientes. Por fim, o encontro é um fiasco, o narrador enojado com o local sujo e com a pobreza da mulher termina fumando alguns cigarros, divagando sobre questões, como a vida de d. Mercedes (outra referência de mulher assumidamente sustentada por amantes), e oferece o pagamento à rapariga. Ela não aceita o dinheiro porque durante aquele tempo eles apenas sentaram-se e conversaram, mas ele se ofende ainda mais com a recusa: “Não me faça cometer um desatino. A senhora é relógio para trabalhar de graça?” (RAMOS, 2011, p. 93).

Ora, tanto o dinheiro investido para o casamento quanto o dinheiro para pagar a prostituta culminaram em relações frustrantes e constrangedoras. Lembremos que Luís repete em seus delírios que o dinheiro foi feito para circular e nessas situações ele de fato circula, porém rende situações que, apesar de beneficiarem a saúde do mercado, causam um enorme prejuízo à saúde mental daquele que gasta. Na verdade, o enredo acaba sugerindo que a movimentação do dinheiro de fato era o objetivo do direcionamento amoroso de Marina por Luís da Silva, entretanto ela recebe uma oferta maior de Tavares e responde à demanda.

Seria uma leitura muito simplista afirmar que esse encontro de Luís da Silva com a prostituta remeta apenas à representação do encontro de dois estranhos que não terminou bem pelo desconforto da situação. Na cena, está evidente uma contradição sobre a expectativa gerada pela ideia de que aquele que tem dinheiro em mãos consegue realizar todas as suas vontades. Assim, como afirma Karl Marx:

O dinheiro, na medida em que possui o atributo de tudo comprar, na medida em que possui o atributo de se apropriar de todos os objetos, é, portanto o objeto enquanto posseção eminente. A universalidade de seu atributo é a onipotência de seu ser; ele vale, por isso, como onipotente. [...] Se o dinheiro é o vínculo que me liga à vida humana, que liga a sociedade a mim, que me liga à natureza e ao homem, não é o dinheiro o vínculo de todos os vínculos? Não pode ele atar e desatar todos os laços? Não é ele, por isso, também o meio universal de separação? (MARX, 2010, pp. 157-159)

Após o pagamento das roupas e dos tecidos que garantiriam um casamento com Marina ou quando o tempo gasto com a prostituta precisou ser acertado, o dinheiro, como *objeto*, se transferiu das mãos do narrador-personagem de *Angústia* e manteve seu atributo onipotente, como *afirmação do objeto*, sob a tutela de seus novos, e efêmeros, possuidores. Já o vínculo, como vimos nesses dois exemplos vivenciados por Luís da Silva, é tão rapidamente feito e desfeito em meio às negociações, que, efetivamente, não passou de uma ilusão. Nessa lógica, Luís da Silva não investiu na criação um envolvimento verdadeiramente afetivo ou erótico com nenhuma das mulheres, pois a força realizadora de intermediações partiu do dinheiro e não do homem.

Além disso, a irrealização dos desejos sexuais de Luís da Silva também tem ligação com a sua mentalidade fragmentada, apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. E essa é a premissa básica da obra: os fatos apresentados, por mais que demonstrem uma ampla realidade social, surgem a partir das vontades reprimidas do narrador-personagem, ou seja, caminham junto à narrativa. Luís da Silva, aperreado pelos fracassos contínuos de sua vida, não se reconhece como parte de um grupo social nem se reconhece como indivíduo singular. Sendo assim, o seu corpo parece estar tão desmembrado quanto o corpo de Marina sob seu olhar. Ademais, como ele não compreende todas as sensações, o desejo sexual é estranhado e muitas vezes descrito de forma surreal. Pode-se avaliar como os efeitos da proximidade de Marina indicam isso na seguinte cena:

Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó e tão bem-vestida como se fosse para uma festa. Ao pegar-me a mão, ficou agarrada, os dedos contraídos, o braço estirado, mostrando-se, na faixa de luz que entrava pela janela. Isto me dava a impressão de que o meu braço havia crescido enormemente. Na extremidade dele um formigueiro em rebuliço tinha tomado subitamente a conformação de um corpo de mulher. As formigas iam e vinham, entravam-me pelos dedos, pela palma e pelas costas da mão, corriam-me por baixo da pele, e eram ferroadas medonhas, eu estava cheio de calombos envenenados. Não distinguia os movimentos desses bichinhos insignificantes que formavam o peito, a cara, as coxas e as nádegas de Marina, mas sentia as picadas — e tinha provavelmente os olhos acesos e

esbugalhados. Com uma sacudidela, desembaracei-me da garra que me prendia e tornei-me um sujeito razoável. (RAMOS, 2011, p.81)

Já vimos como a metáfora de que os ratos roíam as entranhas de Luís da Silva está relacionada à sua incapacidade de sentir prazer e efetivar fisicamente essa sensação, mas há outra comparação interessante que envolve animais na obra: aproximação física entre o narrador e Marina. Nela percebemos a figuração da estranheza em relação à sensibilidade do narrador por ele mesmo narrada, sendo que as imagens evoluem como se fizessem parte de um terror surrealista, pois partem da aproximação de um ser ameaçador e completam a emboscada ao causar um desconforto doloroso. Na descrição, duas espécies de animais participam dessa comparação, a cobra e as formigas. Primeiro, Marina surge como uma cobra, símbolo fálico, que, na narrativa, remete muitas vezes à corda que será usada para enforcar Julião, que se aproxima e se enrosca nele. Ao ter contato com a pele do narrador, o formato da cobra se confunde com o seu braço e, subitamente a cobra adquire formato de mulher, mas apenas o formato do corpo, porque a composição em si ainda não era humana: era um cordão de formigas. Aos poucos elas tomam o corpo de Luís da Silva e o picam, assim como uma cobra faria, espalhando pequenos pontos doloridos no seu corpo. Essa é a descrição do nervosismo que a mera aproximação de Marina causa, um efeito surreal e intenso. Isso mostra que, por mais que ele considerasse a vizinha burra ou fútil, seu corpo (nunca analisado em completude sequer física) o afligia por causar sensações inexplicáveis, até mesmo assustadoras.

Esse não reconhecimento dos sentidos é uma recusa à natureza e, portanto, à naturalidade das relações entre pessoas. De acordo com Vera Cotrim e Ana Cotrim, Karl Marx menciona as questões da sensibilidade humana nos *Manuscritos econômico-filosóficos* e, ao fazê-lo, “desvenda a relação mulher-homem como relação imediatamente natural entre seres humanos. Precisamente por isso, argumenta que a humanização dessa relação se constitui como parâmetro do estatuto humano da sociedade como um todo.” (2020, p. 20). Essa conclusão a que chega Marx nos ajuda a perceber aquilo de que Luís da Silva está privado, por estar imerso em uma vida progressivamente mais desumanizada. As expectativas entre Marina e Luís da Silva se desfazem espontaneamente. Cabe-nos reconhecer, por isso, como relações enfraquecidas assim o são, muitas vezes, por causa do mundo estranhado onde as conexões entre as pessoas acontecem mutuamente assentadas por interesses formulados pelo falseamento da realidade.

Portanto, a relação homem-mulher torna-se, nesses casos estranhados, relações de ambos com o dinheiro e de ambos com a frustração porque permanecem solitários. E, nesse caso, a solidão assume a função de cárcere ao impedir que um casal possa se formar a critério

dos desejos humanos, ou seja, desejos ligados aos sentidos humanamente essenciais. Nesse sentido, Ana Cotrim, ainda analisando os conceitos de Karl Marx sobre as relações homem-mulher, afirma:

Isso quer dizer que, quanto mais livre e espontânea é essa relação, mais livres e espontâneas são as relações entre os indivíduos, mais o gênero humano alcançou a liberdade; quanto mais essa relação é medida pelo sentido da propriedade, mais as relações humanas em geral são mediadas pela propriedade, mais o gênero humano se acha sob o domínio da propriedade privada; quanto mais os homens veem nas mulheres o seu butim, relacionando-se com elas como presas de sua volúpia (para usar os termos de Marx), menos os indivíduos se relacionam em geral como seres humanos, e mais um ser humano é para o outro uma coisa e um meio de satisfazer carências meramente animais. Por isso, essa relação é o metro pelo qual se pode medir o grau de humanização do gênero humano. (COTRIM, 2020, p. 146).

Sendo assim, a angústia do narrador está solidificada tanto no emprego entediante, que lhe paga pouco, quanto na barreira que se coloca entre ele e a possibilidade de realmente desenvolver uma relação espontânea, isto é, sem o intermédio de algo como o dinheiro. Dessa forma, a barreira entre Luís da Silva e Marina fica bem definida pelo formato do dinheiro, aliás, pela falta de dinheiro. O narrador-personagem se depara com o recalque, um mecanismo de defesa mental, como outro empecilho para criar vínculos afetivos. Antonio Candido nota esse recalque associado às frustrações cotidianas “estão marcados por três símbolos fálicos: as cobras da fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião” (1999, p.37). De fato, é evidente que a frustração de Luís da Silva apresentada ao longo do enredo toma a forma de uma corda, a qual será utilizada para cometer o assassinato. Mas a frustração, mesmo que acumulada, encontra referências bem próximas ao tempo presente da narrativa, enquanto o recalque precisa tomar um caminho mais distante temporalmente para encontrar raízes. Desde a infância, o narrador entende, a partir das referências de outros sobre si, que lhe foi designada uma natureza grosseira e uma das primeiras vezes em que ele se surpreende com o contraste dessa caracterização com outros elementos do mundo é quando ele está na escola e alguém o compara a um cavalo, necessitando estudar para “desasnar”. Depois disso, a mudança do interior para a cidade suprime o aspecto bruto daquela criança-asno, entretanto, em determinado momento, ele deseja voltar àquele estado de natureza, deseja abandonar a cidade, pois, assim, “perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende a trotar.” (RAMOS, 2011, p. 87). Tomar o rumo de volta ao aspecto de um ser animalesco, tornar-se um homem cavalo é a representação do recalque de Luís, pois esse desejo contempla uma reação à realidade que ele não quer experimentar porque é constrangedora e

porque é frustrante.

Ademais, a sensação de contraste físico na cidade por causa da aparência é algo que o envergonha quando ainda era recém-chegado. Isso fica evidente na resposta ao convite de Berta, sobre a qual falamos no início deste tópico: “Madame, eu sou um bicho do mato, nunca me encostei a uma pessoa como a senhora. Seja franca, madame. Quanto é que lhe devo dar?” (RAMOS, 2011, p.49). É interessante como ele compreende o custo da relação com a mulher, pois, mesmo que se sentisse ainda brutalizado naquele mundo urbano, ele já tinha conhecimento sobre o elemento em torno do qual todos ali se organizavam: o custo. Dessa forma, a aproximação com a mulher marca um primeiro contato com o novo mundo e com a lógica do mercado.

Mais adiante, Luís da Silva, já incorporado, embora anormalmente, ao mundo do capital, deseja casar-se para substituir a mulher que cuida da casa, Vitória, por uma que pudesse lhe oferecer, a longo prazo, o mesmo que Berta lhe ofereceu. Mas ele tem consciência de que, para isso, para arranjar uma esposa, o custo deveria ser maior do que aquele cobrado pela prostituta. Ele se preocupa muito com o dinheiro para financiar esse casamento, bem mais do que com a mulher: “A minha situação não era das piores. Uns três contos de economias depositadas no banco. Há gente que se casa com menos e vive.” (RAMOS, 2011, p.54). Ele afirma, por isso, que não se casou antes porque preocupava-se com a pobreza: “sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas.” (RAMOS, 2011, p. 47). Apesar da despreocupação com os sentimentos, o personagem era perturbado por um fator fisiológico: o desejo sexual, o qual será simbolizado por um rato em suas entranhas.

Esse problema do rato que roía a própria realização sexual do narrador-personagem retoma a nossa discussão sobre animalização e desumanização do personagem e nesse caso se liga exatamente ao recalque de emoções. Diversas vezes, Luís da Silva tenta lidar com esse desejo e por isso procura, por exemplo, convidar d. Aurora, dona de uma pensão na qual ele ficara por um período, e a neta, para irem ao cinema. O motivo do convite nada mais é do que os ratos estarem o perturbando ao roer suas entranhas, mas, ao chegar lá, decepcionado com o dinheiro gasto para aquele passeio, ele sente que o rato para de lhe roer, ou seja, bastou pensar nos desgostos financeiros que a presença daquelas mulheres se tornou uma chateação. Isso rompe com o desejo sexual e frustra a sua virilidade, situação semelhante à vivenciada com a prostituta pobre no lugar sujo. Os ratos são então símbolo da intensidade dos desejos e da posterior falência destes.

Faz sentido pensar como Julião Tavares está relacionado a esse desejo sexual falho, ele diz, antes de conhecê-lo, que ele deve “ser um rato, como o pai”, ou seja, mais uma lembrança da irrealização dos desejos. Devemos lembrar também que Julião engravida Marina dando certeza a Luís de que ele é capaz de fazer aquilo que ele sente dificuldades para realizar.

Dentre as interrupções do narrador, a vontade de judiar de Marina responde ao roer dos ratos que o atormentam quando tem desejos e não consegue concretizá-los. Nesses momentos, surgem desejos como o de afogá-la, inclusive ele pensa até em serrá-la viva: “Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado.” (RAMOS, 2011, p. 71)

A última descrição de Marina pelo narrador é explicitamente determinista, porque ele correlaciona o sofrimento dela e a postura submissa que ela adquire à conclusão de que aquilo seria um castigo natural. Entretanto, para uma mulher, a compreensão sobre um destino cruel como este é muito mais complexa do que as organizações moralistas do patriarcado podem imaginar, afinal, o que faz Marina mudar de atitude é a culpa por sentir que fora abandonada e humilhada devido ao seu desvio em relação ao padrão comportamental feminino pré-estipulado. No entanto, ao mesmo tempo, esse desvio também não se afirma como um ato da vontade de Marina, mas antes como o avesso, também estereotipado, da possibilidade de ascensão social disponível nos limites mesquinhos da dimensão patriarcal. Sendo assim, ao contrário de Luís, ela sequer chega à conclusão de que ter sido explorada por Julião é uma consequência do modo de agir compulsório capitalista em que se deseja realizar todas as vontades mesmo que às custas da vitalidade alheia. Para Marina, o destino que lhe aponta a vida miserável e silenciada da mãe é um castigo para sua libertação sexual enviesada. O fim de Marina, sugerido pelo narrador, é: “Marina deixaria de pintar as unhas e iria trabalhar no asilo das órfãs.” (RAMOS, 2011, p. 129). Sendo assim, trabalhando para as órfãs, ela estaria doando toda a sua vitalidade em busca da purgação de seus erros.

A história de Marina é deprimente vista aos olhos de uma sociedade conservadora, pois a ilusão da promessa de Julião Tavares de boa vida causou uma decepção que deixou marcas em seu corpo: o aborto na clínica clandestina deixou tamanha tristeza que resultou, ao menos na sentença impingida a ela por Luís da Silva, uma consciência de inferioridade, que não deixa de reverberar a voz comum do tempo: “Marina permaneceria de vista baixa, esconder-se-ia como um rato e falaria gemendo, concordando com d. Rosália.” (RAMOS, 2011, p.181). Entretanto, essa questão, mesmo que distante das formulações atuais, parece dizer que o autor captava, pela figuração das relações homem - mulher entre os personagens, um problema estrutural da vida em sociedade, que toma forma candente e explosiva sob as formas

do desenvolvimento capitalista.

Portanto, personagens como Marina caracterizam como o mundo do capital se apropria da dominação entre gêneros para gerar níveis de exploração entre a população. Ademais, isso sugere a base da justificativa moral para que ocorra a opressão das mulheres estruturada junto aos ideais do capitalismo. Valores morais que Luís da Silva insiste em repercutir.

Além disso, a causa da intensidade em que se cruzaram os caminhos de Luís da Silva e Marina não é qualquer aspecto físico da mulher ou a sedução provocada, mas o fato de que ele se fixou em alguém agudamente, assim como se fixou no desejo de matar. Assim, é possível pensarmos em um paralelo: enquanto ele quer se juntar a ela, independentemente de suas razões, ocorre a formação de um panorama que idealiza um futuro um pouco melhor para o narrador; já enquanto ele alimenta a ideia de matar Julião Tavares (sujeito que se colocará entre o casal), o panorama porvindouro é muito mais sombrio. Sendo assim, o narrador-personagem será colocado entre dois sentidos ao longo da história, sendo estes o sentido da aspiração a uma vida e o sentido da aniquilação da vida, afinal matar o outro é concretizar também uma determinação fatal para o assassino. Marina, na encruzilhada desses dois sentidos de Luís da Silva, torna-se uma ferramenta para justificar a determinação da vida do narrador para ele mesmo e ele, ainda, termina dando-lhe um destino suposto, o qual não sabemos se se concretizará: a decadência da juventude e da beleza após a perda da inocência. Isto é, ao final dessa história, o futuro de três personagens estará aniquilado.

Marina é vítima do fatalismo de Luís, assim como ele intenta e cumpre sua justiça moral contra Julião Tavares, ele também a condena quando a persegue após sair da casa na qual realizara o aborto e repete insultos. Ao chamá-la de “puta”, ele sentencia a nova categoria social em que ela estava inserida: deixa de ser uma “moça boa para se casar” e torna-se “prostituta”, por isso ele aproveita para sugerir que ela vá se oferecer para um soldado: “Atirei-lhe assim o pior ultraje. Como os pequenos militares são desprezados, julguei demolir Marina apontando-lhe os dois rapazes. Bem-aventurados os que têm sede de justiça.” (RAMOS, 2011, p.183). Este julgamento moralista do personagem reafirma valores que transcendem épocas e devasta a vida de mulheres nas mais diversas condições, mas a sua ocorrência na obra não pretende apenas impressionar o leitor⁵, ela também reafirma a nostalgia constante do passado do protagonista que se torna cada vez mais acentuada, pois pensar em Marina o faz pensar em como deseja ter uma sensação a qual sempre lhe é impedido ter, a qual sempre falha antes de chegar ao ápice,

⁵ Como afirma Luís Bueno (2015), *Angústia* é um dos livros publicados entre 1933 e 1936 que problematiza “a figura reduzida da mulher” (p. 302).

sensação semelhante a de imaginar que o avô poderia ter lhe deixado uma fortuna, mas perdeu tudo antes disso. A relação entre Marina e Luís da Silva, assim como a relação dele com outras mulheres, evidencia mais uma vez o aspecto estranhado da vida absorvido por ele.

Por fim, neste capítulo, buscamos compreender alguns elementos que compõem *Angústia*, sendo a aparência das relações entre Luís da Silva e os outros e, principalmente, a apresentação desmembrada de Marina, personagem que representa um último impulso para que Luís da Silva acentue o direcionamento de seu ódio a um único indivíduo, Julião Tavares. Além disso, quando direcionamos o foco às relações humanas sensíveis impassíveis de se realizarem concretamente ao longo da narrativa, foi possível correlacionar os efeitos do dinheiro como elementos que mediam as relações pessoais humanas e os sentidos confundidos de Luís da Silva. Com isso, concluímos que as determinações da trama e recortes moralistas feitos sobre Marina são produtos da mentalidade adoecida de Luís da Silva pelas condições sociais e históricas que o envolvem.

CAPÍTULO 3 – O PODER DESFETICHIZADOR DA LITERATURA

No último capítulo, visualizaremos *Angústia* a partir de um olhar mais direcionado ao seu efeito como obra literária. Dessa forma, pretendemos agora verificar a totalidade do romance em busca da resposta à questão problema desta dissertação: é possível compor uma obra literária realista utilizando-se de elementos de “corte naturalista”? Com essa intenção, primeiro será proposta uma discussão sobre a tipicidade do narrador-personagem em *Angústia*, em que será abordada a questão da particularidade como categoria central no reflexo estético realista. Em seguida, considera-se a importância da confissão realizada pela obra, feita em primeira pessoa e através da escrita, o que nos levará a pensar sobre o gênero do romance em questão.

Otto Maria Carpeaux afirma que o autor, intencionalmente ou não, demonstra em seus romances um mecanismo de destruição para o mundo que o atormenta: “Os romances de Graciliano Ramos são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é esta vida. [...] Transforma esta vida real em sonho – pois ao sonho, enfim se acorda.” (CARPEAUX, apud RAMOS, 2011, pp. 339-340). Nessa mesma linha de pensamento, acreditamos que a totalidade da obra em análise neste trabalho tem um poder transformador, pois evidencia contradições e, por isso, revela a fetichização da sociedade, sendo este o primeiro passo para desfetichizá-la.

3.1 – A “UNIDADE VIVA” EM *ANGÚSTIA*

Com intenção de verificar de que forma uma obra literária é realista, cabe-nos investigar como ela capta sentimentos singulares – e contraditórios – e os universaliza em uma “unidade viva” considerando que “a arte deve tornar sensível a essência” (LUKÁCS, 2010a, p.28). A ideia de transfigurar o eixo central da vida (a essência) em palavras para compor um romance parece intrincada, mas, apesar de ser de fato uma operação complexa, pode ser definida como a criação de uma espécie de espelho orgânico capaz de refletir a realidade em movimento e a consciência humana acerca dela. Dessa forma, o conceito de típico, na estética marxista, compreende essa unidade produzida pelo artista a qual é capaz de condensar amplos aspectos do mundo real em seus escritos, dentre os quais se mesclam a imaginação e a legitimação da história humana.

A tipicidade, que será o núcleo da discussão do capítulo final desta dissertação, deverá ser compreendida como um elemento dissolvido em toda obra literária que se arrisca a elevar uma trama singular até o ponto mais próximo da particularidade humana, ou seja, obras que

demonstram como o caso de um narrador ou de um personagem ficcional figura a trama da vida que todos da mesma espécie compartilham, ainda que de posições distintas. Ao falarmos de trama, imaginemos um tecido entrançado em que cada pequeno nó constitui uma singularidade necessária. Nesse paradigma, seria impossível transmitir a complexidade do todo se um desses pontos do tecido fosse focado apenas em sua própria existência, por isso nos interessa muito mais visualizar articulações dentro do contexto em que elas existem. Em conformidade com a constituição do tecido, a narrativa precisa encaixar a situação dos personagens em um plano possível e, a depender do material e da habilidade do artista, criar um objeto íntegro que tenha sentido para quem o tomar em suas mãos.

Para se considerar o romance *Angústia* realista, podemos admitir que a particularidade do narrador-personagem, Luís da Silva, se dá entre a representação de um mundo em que as possibilidades de superação da contínua flagelação entre os homens parecem estar ausentes – sendo este mundo o reflexo da especificidade daquele tempo histórico no Brasil – e a representação de um narrador-personagem que confessa sua reação criminosa a este mundo. Dessa forma, sob a condução de Graciliano Ramos, a forma do romance realiza a progressão desastrosa do narrador particularizado e permite que o leitor acompanhe o crescimento do sentimento de inconformidade de Luís da Silva sobre as forças objetivas alienantes mais imediatas (o trabalho na repartição, a limitação das ações em vista do pouco dinheiro em mãos, as relações inautênticas entre as pessoas) e como essa noção culmina numa sensação de inadequação ao mundo. Entretanto, o narrador, para fugir da opressão alienante que o aflige, cai em outra armadilha: sua mente adoecida indica a violência, imediata e individual, como subterfúgio para encontrar equilíbrio entre sua miséria e a vida privilegiada de seu adversário mais evidente, Julião Tavares.

No livro, por mais que o narrador-personagem não veja salvação para a integridade humana mediante todas as dificuldades colocadas e expandidas pelo próprio desenrolar da trama, a representação de uma realidade pode evidenciar, por causa das contradições colocadas às vistas, um último recurso que indique superação do momento no qual se está inserido. Do mesmo modo, o elemento formal, que permite ao leitor organizar as memórias quebradas do narrador-personagem em um todo lógico composto por contradições, constitui a tipicidade da obra.

Assim dizendo, Luís da Silva recusa a integridade de todas as pessoas, inclusive a própria, entretanto isso não impede que o leitor entenda a racionalidade da história, mesmo no contexto da irracionalidade do narrador. Isso fica aparente na estrutura, pois a história de *Angústia* só se torna cognoscível a partir da junção do plano de memórias recentes ao plano das

reminiscências passadas. No primeiro plano, se organizam, em um eixo narrativo linear, os acontecimentos da vida de Luís da Silva na cidade – onde ele interage com Vitória, Marina e Julião Tavares. No segundo, estão os indícios de subjetividade, em que se manifesta, sem linearidade, o passado mal resolvido do sertão – onde Camilo Pereira, o velho Trajano, padre Inácio e José Baía se impõem como presenças atemporais. Assim sendo, se houvesse apenas um desses planos a conduzir a narrativa, a obra seria ou a mera representação do determinismo ou uma confusa dramatização do subjetivismo de um homem. Além desses dois planos, de acordo com Antonio Candido (1999), no ensaio *Os bichos do subterrâneo*, há um terceiro plano, que entendemos, neste trabalho, ser uma consequência do plano subjetivo, que é o da alucinação. Neste último, encaixam-se cenas do cotidiano narradas em descrições expressionistas, em que pessoas adquirem traços de animais e mistura-se o presente com o passado até que algo chama de volta a realidade objetiva, como na passagem em que Luís da Silva, fuma e assiste, através da janela, uma discussão entre dois homens:

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 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. (RAMOS, 2011, p. 34)

Por essa lógica de associação dos três planos, vemos, por exemplo, de que forma alguns hábitos de Luís da Silva são reflexos de sua personalidade obsessiva: “lia anúncios que havia no espelho. Juntava letras das palavras mais compridas e formava nomes novos. [...] Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia” (RAMOS, 2011, p. 160). E a repetição de gestos, desses cacoetes do narrador-personagem, aos nossos olhos, adquire regularidade e ritmo ao longo do desenvolvimento da narrativa e logo percebemos que isso lhe dá um caráter maquinal: “Mover-me-ia regularmente, como um bonde” (RAMOS, 2011, p. 189). E, por fim, concluímos que o trajeto entre obsessão e automatização do homem é equivalente ao trajeto de alienação dos homens na sociedade. Esse tipo de análise está além do que o narrador-personagem seria capaz de concluir sobre si, mas está presente na obra formalizado como apresentação das ideias organizado pelo autor.

Há ainda outro elemento passível de interpretação lógica pelo leitor na relação do narrador com vestígios da época da escravidão, o que também remete à herança de poderio que

nunca chegou a Luís da Silva: ser senhor de engenho, viver bem como seu avô, o velho Trajano. Em determinado momento, ele, ao colocar a mão no bolso onde guarda a corda dada a ele por S. Ivo, sente a textura dos fios amarrados e o formato o faz lembrar de um chicote, símbolo de poder e punição aos subordinados:

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 beiços 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 coro de boi ou numa rede de cordas, como Quitéria, como o velho Trajano e Camilo Pereira da Silva. (RAMOS, 2011, pp. 163-164)

Nesse trecho, vemos de que forma o narrador-personagem apresenta o Brasil como um ambiente composto pela fusão de violências – entre a ancestralidade e a contemporaneidade e, também, entre opressores e oprimidos –, afinal ele tem o sentimento de brutalidade e de força muito antigo em suas mãos, mas também admite que aquilo é a causa da sua miséria. Ele entende que o prolongamento da história o levou até aquele momento, até aquela situação angustiada, mas o que poderia render uma oportunidade de pensar em quebrar o ciclo o conduz a uma nostalgia reacionária: queria poder voltar ao passado e viver simplesmente em um mundo com contradições diferentes e em uma posição confortável, como a de seu avô, por muitos anos. Tal declaração não transforma o romance em um tratado sobre a recusa do futuro ou da luta por um futuro melhor, o que se entende é que toda a desumanização do homem, relacionada à alienação, ocasiona aquela forma de pensar voltada a um passado nostálgico.

No trecho em análise, também podemos ressaltar como Luís da Silva busca encontrar em si a herança de “duas raças infelizes” nas feições do rosto. Neste propósito ele admite – por estar, com a corda no bolso, prestes a enforcar um homem – ser a continuidade de um ancestral avô branco que resolveria frustrações e reafirmaria a força através da violência, mas também admite ter vestígios do avô caboclo, o qual suportaria o rebaixamento diário de sua existência, ao passo que teria o sangue arrancado pelo açoite. Dessa forma, o narrador-personagem manifesta de forma realista uma contradição que também é um traço fundamental para definir a sociedade brasileira, deixando claro que o passado doloroso, e mal resolvido, reencarna em indivíduos de tempos em tempos à medida que permanece recalcado nas estruturas da vida social. György Lukács enxerga que essa ampla significância social condensada nas atitudes de

um personagem é a forma em que a verdade do processo social se faz presente em obras realistas:

A literatura, nesse sentido, integra a personalidade humana nas atitudes assumidas pelo protagonista que conduz suas ações ao mesmo tempo em que carrega uma verdade social que não é apenas um produto determinado por estereótipos ou pela vontade do autor, afinal “esta verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais” (LUKÁCS, 2010b, p.161).

Além de procurar vestígios de ancestralidade, que o conectem ao passado, Luís da Silva busca uma conexão capaz de fazê-lo pertencer a algum ambiente social, por isso ele tem uma ideia fixa de tentar comparar-se, buscando semelhança com pessoas, grupos, mas isso nunca dá certo. É o que ocorre na cena em que se passa uma conversa desconexa com o dono do bar em frente ao local onde Marina abortava. Naquele instante, Luís, irritado, tentava levantar um debate crítico sobre palavras de “ameaça aos ricos” escritas nos muros das casas, enquanto o outro homem, certamente desconfiado devido à quantidade de perguntas, desviava do assunto. Então Luís da Silva deixa a mente fugir daquela conversa mal concebida e se lembra de romances de língua estrangeira que leu e imagina ter mais equivalências com os personagens daqueles livros do que com o bodegueiro:

Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam. (RAMOS, 2011, p. 174)

Mas, apesar de considerar estúpido o homem que lhe servia aguardente, admite que pior do que ele ainda é “Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor de minha repartição, o amante de d. Mercedes, outros desta marca” (Idem, *ibidem*).

Para o narrador-personagem, as pessoas podem ser classificadas em determinados níveis e dentre eles há aqueles que precisam ser odiados por ele, como é o caso de Julião Tavares, representante dos que constituem o poder dominante e estabelecem pactos entre si. Mas também há os ínfimos, como são os homens de uma classe explorada, que são infelizes de maneiras singulares, complexas e distantes, esses, por mais que estejam relativamente em pé de igualdade em relação ao personagem-narrador, não têm linguagem para se comunicar entre si, o que constitui sua fragilidade. Por fim, há os personagens dos romances e, esses, sim, familiarizam-se com Luís da Silva. É interessante como o desenrolar de ideias do personagem-narrador chega até o campo da ficção, pois isso quer dizer que, por vezes, a literatura consumida por ele serve de intermediação para uma realidade em que os homens são passíveis de semelhança e

reconhecimento, mesmo que seja por uma língua estrangeira. Alguns aspectos da narrativa, como esse, inserem muito sutilmente referências sobre o papel da literatura na vida humana.

Luís da Silva está entre dois conjuntos de classe. Seu trabalho no jornal e a leitura de romances estrangeiros o distanciam do homem que trabalha no bar e, por outro lado, sua condição subalterna no mesmo emprego impede que ele domine algo no solo desta pátria e se torne um tipo de Dr. Gouveia. No vão entre as duas classes, o que ele ainda falta reconhecer é a condição alienada, que o aflige tanto quanto os outros, mesmo que não seja sob a mesma aparência, pois esse reconhecimento, enfim, seria o primeiro passo para encontrar um pertencimento compartilhado com outros da espécie humana e, por conseguinte, seria a abertura para criar-se um olhar desfetichizado sobre a sociedade. O leitor de *Angústia*, ao deparar-se com essa contradição entre dois mundos que o narrador-personagem não consegue decifrar, logo une as pontas – o sentimento de inadequação, a angústia, a obsessão por fragmentos das pessoas e dos objetos, tudo isso diz respeito ao estranhamento das relações humanas – e compreende que aquele mundo é extremamente fetichizado e por isso permite que o narrador veja tudo ao seu redor de uma forma determinista.

Em *O direito à literatura*, Antonio Candido (2011) fala sobre a natureza e a função da literatura de, justamente, construir um caminho para a compreensão da vida. Nesse ensaio, o autor encontra meios para justificar a capacidade didática dos livros que, por indicarem as contradições sociais condensadas em um elemento típico, nos humanizam. E o escritor de livros consegue desenvolver essa tipicidade pelo formato da obra, organizado de forma lógica, indicando que o conteúdo da aventura de um personagem tem uma coerência própria, racional. Assim, diz Candido: “Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.” (CANDIDO, 2011, p. 179). Isso está em consonância com a definição de realismo de Lukács:

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade é sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens. Portanto, todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação.” (LUKÁCS, 2010b, p. 81).

Em *Angústia*, o formato que apresenta vários planos – da memória, da objetividade e da subjetividade – é que lembra, incessantemente, ao leitor, as contradições profundas do personagem Luís da Silva e do meio social que se faz daquela forma angustiante pelas

contradições dos homens que modificam o mundo.

Ainda sobre os movimentos do formato da obra que aperfeiçoam um desvelamento da realidade, é interessante notarmos que, quanto mais se aproxima o assassinato, Luís da Silva tem, em meio aos surtos, ideias extremamente sãs. Como quando se compara a um autômato percorrendo a linha do bonde, o mesmo bonde que, em movimento, costumava fazê-lo ter digressões sobre o passado. Depois, ele próprio se torna o bonde, o seu corpo é o veículo alienado que responde comandos de seguir em uma linha determinada para frente e para trás. Esse trecho dá indícios de uma possibilidade de consciência da alienação, pois ele questiona a impossibilidade de sair dos trilhos, o que seria o ponto final para suas ações repetitivas impulsionadas pelo ordenamento social degradado (trabalhar, obedecer ao chefe, ganhar dinheiro, gastar). Nesse momento decisivo, o narrador-personagem pensa sobre como estava a serviço da linha do trem enquanto a seguia e isso cria uma imagem potente de sua própria vida até então:

Nessas marchas compridas a que me habituei – um, dois, um, dois – a fadiga adormece e quase não penso. Exatamente como se uma vontade estranha me dirigisse, um sargento invisível que se descuidasse do exercício e fosse pelo campo, embrutecido pela cadência – um, dois, um, dois – esquecido da voz do comando, pensando nos versos de um Julião Tavares ou nos bilhetes de outra Marina. Ando meio adormecido. Se alguém me gritasse: - “À direita, à esquerda”, volveria à direita, volveria à esquerda, sem procurar saber donde partia a ordem. Por que à direita? Por que à esquerda? Poderia ser meia-volta. Mas ninguém fala, e vou para a frente, sem perceber que posso voltar, libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente, parando, observando as casas e as pessoas. (RAMOS, 2011, p.189).

O soldado, sob o controle de um sargento, que serve de arquétipo para o diagnóstico de Luís da Silva, nem sabe de onde partiu o comando para sua marcha, pois está distraído com os percalços do caminho (como um Julião Tavares ou uma Marina). Não saber de onde partem as ordens ou qual o motivo para obedecê-las é um exemplo prático da fantasmagoria em um mundo moderno em que elementos que complementam racionalmente a realidade estão disfarçados justamente para que as pessoas trabalhem irracionalmente a fim de manter a estrutura social do ambiente que as oprime. Nesta linha de raciocínio, o narrador-personagem completa com uma afirmação do que poderia ter feito naquele momento: dar meia-volta. Ou seja, considerando-se que neste trecho ele está perseguindo Julião Tavares para assassiná-lo, voltar seria desistir de cometer o desígnio. Entretanto, ele precisaria ouvir algo, avisando-o que poderia acordar do sonambulismo, para se libertar das ordens fantasmagóricas.

Ora, o sentimento que cresce em todas as direções e se concentra bastante em Luís da

Silva é o ódio a algo que ele mesmo mal compreende, um ódio que cresce, enquanto ele, sonâmbulo, não deixa de seguir os trilhos do trem. E por sentir-se dessa forma, ele comete um ato bestial, o que não nos surpreende, pois ao longo de sua vida a perspectiva animalesca tem caracterizado tanto a ele quanto aos outros: o narrador-personagem se transforma cada vez mais em selvagem ao mesmo tempo que também transforma quem ele enxerga em selvagens. Portanto, o isolamento, o sonambulismo, em suma, a alienação, como fenômeno histórico e social, é que impede que a raiva do narrador-personagem seja emancipadora, a ponto de conduzi-lo a uma condição desumanizada. Entretanto, o ódio – o qual consideramos um sentimento resultante da inadequação – assegura o sentimento de humanidade à obra, pois é um dos únicos planos em que os sentidos conscientes da realidade de Luís da Silva são acionados. Portanto, o formato literário não está preso ao ciclo determinista do olhar do narrador porque a desmoralização de Luís da Silva, em suas precárias relações interpessoais, rende uma reação humana, compartilhada, contextualizada e, pela soma de todos esses fatores, universalizada.

A questão do isolamento, anunciado pelas precárias relações interpessoais do personagem-narrador, é fundamental para compreendermos o aspecto de universalidade de *Angústia*. Isso porque ela tem base histórico-crítica, como identifica Karl Marx, ao analisar o indivíduo isolado numa sociedade de livre concorrência em que os laços são preponderantemente mercantis e mais intensos que nunca. Quando a isso, ele diz:

O homem, no sentido mais literal, é um *zoon politikon* [animal político - grego - N.E.], não somente um animal sociável, mas também um animal que não se pode isolar senão dentro da sociedade. A produção por indivíduos isolados, fora da sociedade – fato raro que pode ocorrer muito bem quando um civilizado, que possui dinamicamente em si mesmo as forças da sociedade, se extravia acidentalmente num meio selvagem – é algo tão insensato como o desenvolvimento da linguagem na ausência dos indivíduos que vivem e falam juntos. (MARX, 2008, p.239)

Além disso, o ódio, o qual também podemos chamar de sentimento de revolta, leva Luís a um estado extremo de agressividade, que o dissocia ainda mais do aspecto de ser historicamente político. Como Antonio Candido aponta, Luís da Silva “é, por excelência, o selvagem, o bicho, escondido na pele dum burguês medíocre” (1999, p.80). Por causa da situação a qual ele foi submetido, ele se encontra em um estado de animalização não por ter se acomodado, mas pela brutalidade irracional com que decide responder às frustrações. Como um sujeito endurecido poderia lembrar de uma ternura, de algum ato revolucionário que nunca existiu em sua vida? Mesmo a sua chegada à cidade, com intenções de encontrar uma vida melhor, encerra qualquer perspectiva de sonho no funcionalismo público. A mudança para ele

é algo ruim, pois ela só abre caminhos para o abismo da morte ou para a sobrevivência em estado de morto-vivo, cada vez mais arruinado, porque não é possível se adaptar ao mundo do capitalismo, que é hostil à vida autêntica dos homens e, por isso, encarcera-os em categorias burocráticas.

Entretanto, o narrador-personagem não vive em eterno estado de torpor, já que sentir ódio por Julião Tavares é uma percepção sobre a dimensão da relação entre duas classes: a de um funcionário e a de um capitalista. E isso se dá primeiro no plano das sensações, o qual só poderia ser bem apresentado no formato do monólogo interior, e depois no plano da ação, quando ele executa a consumação do ódio no assassinato.

Quanto ao espaço, é possível pensar que Luís da Silva vive entre dois mundos porque ele enxerga sempre fantasmas de seu passado, mas, além disso, ele também parece viver na extremidade do mundo físico, pois as lembranças do pai, do avô, da infância não impressionam conscientemente seus sentidos, pois ele mesmo percorre as ruas como um espírito preso ao limbo, sem conseguir tocar ou ser tocado por sentimentos além do ódio entrincheirado na obsessão. Entretanto, o local perdido pelo qual o enredo desta história se desenvolve não é produto apenas da mente dilacerada do narrador-personagem, ele também é o local no qual a modernidade se desenvolve.

O narrador-personagem, ao retomar continuamente o passado, traz à forma do romance uma possibilidade de representar uma contradição brasileira precedente aos anos 30, ou seja, de um período em que coexistia um setor agrário escravocrata ao mesmo tempo em que crescia o interesse de uma burguesia por constituir um mercado interno. Sendo assim, aquela contradição ainda deixa uma ferida aberta na sociedade, pois a classe descendente dos decadentes oligarcas, principalmente a parcela que não foi capaz de se inserir em boas posições dentro do novo modelo econômico, tornou-se empregada dos burgueses e, mais tardiamente, dos monopólios. Cada vez mais oprimida pela alienação de seu trabalho, essa classe ainda pode carregar valores familiares violentos e distorcidos sobre a ideia de poder, sendo assim, valores recalcados. A singularidade de Luís da Silva e da situação dos netos de famílias que hoje são miseráveis encontra a universalidade nessa subjetividade recalcada, fonte de perturbações mentais e atitudes delinquentes.

E como resultado da tipicidade do personagem, o leitor se depara com outro aspecto da obra: o de uma confissão. Aspecto também identificado em *São Bernardo*, por Hermenegildo:

E quando começamos a ler a narrativa e nos inteiramos dos problemas de composição, a história já acabara. Paulo Honório se confessa violento,

possessivo, dominador. Se tudo começasse de novo, seria tudo igual. Ele reconhece que não estava à altura de Madalena, mas não poderia mudar nada. Nem consegue ser o fundador de uma nova linhagem, como queria. Quando a narrativa começa, ele já tomara consciência disso. É a narrativa de um limite, que não é meramente pessoal, mas social e nacional. (BASTOS, 2015, pp. 28-29)

Em *Angústia*, o personagem-narrador apresenta uma história ainda mais cíclica do que a de *São Bernardo* porque, na última linha do romance, Luís da Silva se deita no colchão de paina atormentado pela febre e pelas alucinações até que acorda, ainda meio atordoado, lá nas primeiras páginas do livro. Assim, aquele que deveria ser o fechamento da história é o gancho que puxa de volta o início. De modo que esse formato literário condensa a tipicidade do personagem, que, dentro de seu universo de dores e mágoas, não consegue virar uma esquina sem encontrar a própria bestialidade. O destino desse personagem-narrador típico - que partiu da singularidade de uma história de desejo e derrota até encontrar as profundezas de uma subjetividade extremamente desconfigurada - é a contradição de um mundo reificado produzido pelo sistema capitalista.

Assim, ainda é importante ressaltar que, se Luís da Silva confessa um limite seu que é um reflexo da sociedade, assim como Paulo Honório, em *São Bernardo*, isso não quer dizer que o conjunto da obra partiu de uma ideia determinista. Na verdade, essa contradição apontada por *Angústia* foi construída ao longo da narrativa e se insere em cada elemento, cada personagem, cada descrição. O resultado da obra aponta uma contradição da vida que é algo concreto. E como diz Karl Marx:

O concreto é concreto, porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso, o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, embora seja o verdadeiro ponto de partida e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação. (MARX, 2008, pp. 258-259)

A narrativa parte da vida de Luís da Silva, que é um sujeito mediano singular, ou seja, essa singularidade é uma determinação, que é o ponto de partida tomado pelo autor. À medida que a trama acontece e ele toma suas decisões, impulsionado pela angústia de seu presente e de seu passado, forma-se a concretude da síntese da obra. Essa concretude é a cognoscibilidade de uma contradição humana que partiu da forma de funcionamento ideologicamente decadente de um sistema que precisa ser superado para que a história progrida.

Afinal, a concentração do sentimento recalcado – que limita a capacidade do narrador-personagem de se relacionar afetivamente – e do mesmo sentimento transfigurado em ódio – que possibilita a Luís da Silva matar Julião Tavares –, além de refletir a essência do mundo

naquele período, também reflete aspectos do fazer literário. Sendo assim, autor e narrador da obra se encontram por meio da motivação de relatar um acontecimento, de tentar organizar o fluxo de ideias e, por fim, de encarar a essência da vida que aos poucos vai se moldando ao formato de uma narrativa. No próximo tópico deste capítulo, ampliaremos a discussão sobre o assunto.

3.2 – A FORÇA CRIADORA DE GRACILIANO RAMOS

Na literatura, a forma estética é capaz de realizar as conexões que o personagem, naquela situação da narrativa, não seria capaz de fazer. Em *Angústia*, sendo o narrador o próprio personagem dilacerado em suas memórias carregadas de traumas, a seleção de informações do passado que ganha espaço na escrita do livro é um dos elementos estéticos que garante a construção de sentido da personalidade de Luís da Silva para o leitor. Sendo assim, a decisão do autor de usar o monólogo interior responde à necessidade de não deixar toda a construção da narrativa às custas da vontade consciente do narrador-personagem mentalmente confuso, pois, para entender a desordem do tempo presente, foi necessário retomar momentos que eventualmente incorporaram aspectos doentios nos traços de temperamento do narrador-personagem. Como diz Lukács:

O costume de distanciar os acontecimentos, que permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operada pela práxis humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores, até mesmo nos casos em que eles adotam a forma da narração na primeira pessoa, isto é, quando fazem supor que o narrador seja um personagem da própria obra. (2010b, p.167)

O autor faz essa análise mediante a narrativa de um conto de Tolstói, *Depois do baile*⁶, em que o observador de uma cena de violência perturbadora precisa retomar um tempo anterior, para justificar a surpresa diante das atitudes de um homem que antes ele considerava decerto bondoso. Ivan Vassílievitch, o narrador-personagem do conto, transmite essa história a seus ouvintes na intenção de confirmar sua teoria de que “tudo depende do acaso”, pois, durante uma caminhada, escutou sons de uma confusão e foi verificar de que se tratava e, ao se aproximar, descobre que ali estava seu pretenso sogro – o qual dançara e se divertira com ele em um baile pouco antes – castigando intensamente um tártaro desertor. Ivan não saberia da capacidade vil daquele senhor tão admirado por ele há pouco, se o acaso não o tivesse levado a caminhar em vez de ir para casa dormir. Tampouco, o leitor compreenderia a intensidade desse caso se não lhe fosse apresentado o contexto anterior à cena contemporânea. Sendo assim, a práxis marcante ocorrida foi decisiva para definir quem era aquele personagem quando narrava sua história: um homem grato pelo acaso ter-lhe apresentado uma verdade. Portanto, para apresentar uma realidade justa às condições do personagem, muitas vezes a narrativa precisa, assim como Ivan Vassílievitch fez, recuperar e contextualizar episódios do passado.

⁶ TOLSTÓI, Liev. *Contos completos*. Tradução e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo, 1ª ed. Cosac Naify, 2015.

É por isso que, quando o escritor condiciona seu trabalho à representação apenas mais aparente da realidade, com intenção de abranger todos os detalhes de um momento – e deixa passar a importância da casualidade no enredo –, ele tende a não criar o ambiente de reconhecimento sobre a complexidade das personalidades humanas ao leitor. Afinal, nesses casos faltam peças fundamentais para que se compreenda o germe de uma decisão do personagem. Graciliano Ramos, em *Angústia*, não comete esse erro, pois vê-se claramente que as ações de Luís da Silva têm base narrativa: além de serem influenciadas pela casualidade, acontecem por consequência de outras ações. Assim, a amargura do narrador-personagem, por exemplo, se fosse compreendida apenas por meio dos acontecimentos temporalmente mais próximos à narrativa se limitaria a ser uma resposta da personalidade de um homem que recentemente foi trocado por outro em um relacionamento com uma mulher. Entretanto, entendemos que o gosto amargo molesta o paladar de Luís da Silva desde que começou a ser tratado como bruto, ainda criança, portanto, a rejeição de uma mulher, para ele, intensifica seus sentimentos de insuficiência em um contexto social.

No caso de um romance narrado em primeira pessoa, como é o caso em *Angústia*, Lukács afirma que relatar acontecimentos do passado trazidos ao enfoque do presente “propicia a necessária seleção dos elementos essenciais na influência dos acontecimentos e dos seres humanos” (LUKÁCS, 2010b, 167) sobre o personagem. Sendo assim, a forma do texto precisa construir percepção, aprendizagem e até mesmo o sofrimento de um personagem, de modo que ofereça a experiência completa ao leitor, que seguirá atento até o desfecho, com interesse autêntico sobre a história, pois aquele drama passa a ser humanamente compartilhado.

Ainda assim, a fim de aproximar mais a obra do público, o autor pode estar envolvido na íntima apresentação de atributos dos personagens e de ideologias, pois não há forma mais humana de se colocar verdades no papel do que tirá-las de dentro de si. Graciliano Ramos escolhe objetos, como a loucura, o crime ou a situação dos miseráveis para figurar o extremo de questões humanas, como os questionamentos sobre a escrita, a crítica aos discursos vazios gerados pela aparência do capitalismo, e a descrença política. Sobre a proximidade de seus romances e a própria vida, Graciliano Ramos explica em uma entrevista:

- Poderia, hoje, deixar de escrever?
- Quem me dera poder deixar...
- Sua obra de ficção é autobiográfica?
- Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse

analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (RAMOS, 2014, p.198)

Como ele menciona, pouco antes, nessa mesma entrevista, ele expõe que fixou algumas impressões que teve sobre seu próprio delírio enquanto estava internado em um hospital no último capítulo de *Angústia*. Ele se aproveitou de sua experiência singular para registrar o desmantelamento de um personagem enquanto elevava aquele sentimento a uma condição universalmente passível de compreensão. Sendo assim, ele se apropria de uma descoberta íntima e imediata e a transforma em nova imediaticidade, fazendo com que ela reflita uma singularidade e uma universalidade dentro do formato da particularidade estético-literária.

Graciliano usa a efervescência da literatura regionalista, que inclui personagens e temas, aproveitando, ainda, para apresentar a história diretamente do juízo desses personagens, colocando, como o faz em *Angústia*, o homem bestial como narrador da própria história. Vimos no tópico anterior que, ao reunir personagem e narrador, ele produz um particular.

Isso dito, verifiquemos, então, a inserção de elementos do gênero confessional em *Angústia*, pois o plano de necessidade da obra está justamente na confissão, única forma de retomar todos os acontecimentos, organizá-los e realizar as ligações entre memória e presente. É por meio da confissão que autor e narrador-personagem desembaraçam o fio narrativo ao mesmo tempo em que alinham lembranças e presente.

Iniciemos esta última análise pela melhor compreensão da tendência da obra de se voltar à introspecção confusa do narrador-personagem. Durante o Modernismo, tornou-se comum construir histórias longas, bem detalhadas e com embates decisivos, usando-se o tempo psicológico e as sensações mais íntimas dos personagens protagonistas em relação à dor da tomada de consciência sobre a vida. Nesse período, inaugura-se o formato de romance que figura a essência de uma época, em que, cada vez mais, é necessário pensar sobre o irracionalismo reacionário imposto pelas ideias da burguesia decadente ao plano da intelectualidade. Para tanto, um dos meios encontrados por Graciliano Ramos é localizar os desprazeres de uma mente adoecida e fora de ordem em um personagem pressionado pela sensação inumana de não encontrar lugar onde possa ficar e pertencer ao mundo. Luís da Silva, em *Angústia*, é impelido, pela realidade de seu tempo, a narrar sua história por meio subjetivo, o qual, por mais que esteja desorganizado, ainda constitui um plano de existência sensível.

Já em sua vida privada, para Graciliano Ramos, o encontro com o sentido humano se deu por meio de sua produção literária, como esclarece Antonio Candido em *Ficção e confissão*: o autor começa produzindo histórias de maior cunho ficcional, mas, ao longo das

publicações, aumenta o tom de revelação quanto a algo que diz respeito a ele como ser humano e a toda sua produção escrita, como o próprio gênero característico que lhe revela quem é nos mais diversos aspectos de contradição. Assim, Candido abre o ensaio informando que talvez seja melhor para o leitor de Graciliano Ramos “aparelhar-se do espírito de jornada” para não tropeçar ao se surpreender com a mudança gradual da produção literária do autor, que, “principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais.” (1999, p.13). Assim, inferimos uma evolução que vem de dentro das obras, resultante das ações providas de força humana mediante diversas ambientações de alguns de seus livros. Tendo conhecimento disso, consideremos que, nesse sistema literário, a obra *Angústia* constitui um grande salto em direção às “emoções pessoais” representadas, pois é narrada por um personagem com liberdade formal de dizer e deixar que se leiam seus pensamentos. Isto resulta na abundância do sentimento angustiante, que conduz uma história que se revela aos trancos e barrancos, muitas vezes nem tanto por vontade do personagem, mas pelo efeito da composição.

Se é assim, como podemos pensar um gênero literário que compreenda o formato de *Angústia*? Neste caso, cabe lembrar a concordância dos críticos quanto a um aspecto dessa obra: ela difere dos outros escritos do autor, difere do seu estilo até então conhecido, o que nos leva a pensar se seu gênero também é peculiar dentro de um sistema de produções. Até mesmo Graciliano, em suas cartas, deixa claro que a estranheza também o afeta por causa do excesso de palavras e das repetições que ele revisa, assim que tem oportunidade, depois de sair da cadeia. Em *Memórias do Cárcere* (2011), o autor também fala sobre os problemas de *Angústia*:

O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda parte. Aquele assassinato, realizado em vinte sete dias de esforço, com razoável gasto de café e aguardente, dava-me a impressão de falsidade. Realmente eu era um assassino bem chinfrim. O delírio final se atamancara numa noite, e fervilhava de redundâncias. Enfim não era impossível analisar esses derramamentos. O diabo era que no livro abundavam desconexões, talvez irremediáveis. Necessário ainda suar muito para minorar as falhas evidentes. Mas onde achar sossego? (RAMOS, 2011, p.17-18)

Nesse caso, podemos até interpretar esses “derramamentos” como propósito de fazer a representação de sentimentos daquela época, pois, empregados em um novo mundo ficcional, eles descrevem aquele emprego aborrecido e aquela casa suja de Luís da Silva pelas palavras que, apesar de rudes, ainda não são o suficiente. Mediante o desespero de um ciclo infeliz que não se rompe, em casos extremos de agonia, é necessário realmente repetir:

- Que miséria! Que miséria!

Repetia as palavras como um idiota, olhando as duas brasas imóveis em cima do muro. Mas os dedos continuavam a remexer os torrões. Cavando a terra com as unhas, como um gato!

- Que miséria! Que miséria! (RAMOS, 2011, p.132)

Além disso, a repetição pode assumir a função de ferramenta cognitiva em vista do esquecimento, então repete-se a palavra até que ela encontre um significado armazenado na memória de mais difícil acesso. E esse valor da repetição dentro de um romance toma o formato do texto e usa-o para espalhar elementos idênticos que podem parecer desconexos e cansativos, mas ao fim completam-se em um mesmo sentido que precisava ser lembrado. A função disso, como resultado artístico, para o leitor, é a consciência sobre si. Sendo assim, Celso Frederico nos lembra:

No difícil e obscuro sistema hegeliano, a arte é, simultaneamente, uma manifestação que torna o Espírito consciente de seus interesses e um modo através do qual o homem diferencia-se da natureza, situa-se em face do próprio ser, faz objeto de contemplação, exterioriza-se, desdobra-se, projeta-se, representa-se a si próprio e, assim, toma consciência de si. Para o homem, a arte é uma forma de conhecimento e uma afirmação ontológica. (FREDERICO, 2013, p.27)

Na história contada em primeira pessoa, compreendemos que há um relato em que o enunciador, ao fazer uso de inúmeras repetições, tenta decifrar a si e ao mundo. Em *Confissões*, de Santo Agostinho, por exemplo, o narrador formula suas perguntas de forma contínua e repetitiva, a partir disso compreende-se que ele não esperava uma resposta sonora de alguém ou de alguma entidade, mas um encontro íntimo consigo que reafirmasse sua fé. No caso de Luís da Silva, em *Angústia*, a função da confissão é, de forma não declarada, procurar um sentido para o homem perante uma sociedade de classes na qual não se encaixa. Entretanto, ele repete palavras, lembranças, imagens e gestos, mas o ato confessional permanece incompleto para ele: a revelação fica a cargo do leitor do seu relato.

Ainda quanto ao gênero literário, Adonias Filho dirá que “*Angústia* não mantém posição definida e ausenta-se de qualquer posição literária” (2011, p 240). Ele chega a essa conclusão porque viu a dificuldade que os críticos enfrentaram (e ainda enfrentam) para assentar o livro em um nicho relativo ao gênero textual. Não se sabe se o romance é uma autobiografia escrita pelo personagem ou se é uma transcrição de suas memórias. E é assim porque a obra não dá nenhuma resposta explícita quanto a isso, apenas deixa algumas pistas, por exemplo, quando ele deixa alguma marca de interlocução: “À noite chegava-me a casa, empurrava a porta e, quando eu menos esperava, desembocava na sala de jantar, que, *não sei se já disse*, é o meu

gabinete de trabalho.” (RAMOS, 2011, p. 55, grifo meu), por isso fica aberto o questionamento.

Entretanto, uma certeza que temos diz respeito ao estado arruinado do narrador, o qual, tendo trabalhado como escritor jornalístico, sente falta de um dos sentidos mais emblemáticos para quem exerce a função, o tato: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são mais minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis.” (RAMOS, 2011, p. 21). Por isso é válido considerar que, naquele momento, as mãos dissociadas do restante do corpo tateiam a história que se inicia e orientam, pela tremedeira, as repetições do relato como quem bate nas mesmas teclas da máquina de escrever sem controle consciente. Suponhamos, então, a partir de agora, que essas mãos confessam desligadas do corpo com intenção de unir partes desencaixadas do homem, Luís da Silva. Sendo assim, o autor se insere nesse ponto, ao apresentar uma parte da vida e dos pensamentos do narrador-personagem, guiando a mão de Luís da Silva na escrita da obra *Angústia*. Dessa linha de raciocínio, compreendemos que o autor realiza a organização, em meio a um emaranhado de memórias e delírios, suficientemente coesa para que o leitor tenha acesso a toda a realidade circundante aos acontecimentos que conduziram a narrativa.

Localizado o livro no gênero confessional e ficcional, devemos lembrar que esse ainda pode ser desmembrado em categorias para facilitar o reconhecimento de sua estrutura em cada cenário, destarte ele pode ser uma autobiografia⁷, livro de memórias ou um diário. Uma característica comum entre todas essas – e que justifica que *Angústia* é um pouco das três – é o sujeito que fala sobre si e a exposição de algo íntimo naquilo que ele escreve.

É importante enfatizar que, na narrativa em 1º pessoa, tudo é produto da mente do narrador. Por conta disso, o olhar atravessado pela raiva de Luís da Silva pode nos fazer questionar a confiabilidade da narrativa, mas a história nos chega através dela e esta é tudo que temos para desvendar os elementos daquela história. Só que, em *Angústia*, ainda há o embate: o olhar do narrador media o mundo por meio de pensamentos deterministas enquanto o resultado da obra não o é.

Mas se já sabemos que *Angústia* é diferente de outros livros publicados pelo autor, podemos comparar o posicionamento dos narradores entre alguns romances com base nas vozes de indivíduos que narram acontecimentos vividos, mas que são bem diferentes entre si. Sobre *Caetés*, romance inaugural do autor, é interessante notar que o professor da Universidade

⁷ Para enquadrar na mesma categoria de gênero considero aqui como definição de autobiografia aquela de Philippe Lejeune. Diz ele: "A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística." (LEJEUNE, 2008, p.104)

Federal do Paraná, Luís Bueno (2015, p. 232), o qualifica como uma novidade do romance social da época por causa do seu “caráter introspectivo” e explica que esse gênio da obra se deve muito ao narrador em primeira pessoa, uma mudança notável em relação às outras obras produzidas naquele período. O narrador-personagem é João Valério, sujeito tímido que se apaixona por uma mulher casada, Luísa, e depois carrega o remorso pelas consequências cruéis desse amor. No seu relato, ele acumula declarações daquilo que teria muita vergonha de dizer e muitos julgamentos aos outros habitantes da cidade pequena, os quais chegam a ser um pouco caricaturais.

Entretanto, o que mais nos interessa em João Valério é que ele reflexiona sobre o fazer literário durante a obra, algo que poderíamos chamar de metalinguagem, enquanto coincidentemente trabalha com documentos em uma firma, escreve para o jornal e tenta escrever um romance sobre povos indígenas caetés que comandavam aquele espaço da cidade no passado (há mais de cinco anos ele tenta terminar o romance). O que dificulta a sua produção escrita é principalmente o impacto da vida compartilhada entre ele e outros intelectuais da cidade: um misto de costumes sociais e políticos recheados de hipocrisia. De tal forma, encontramos uma semelhança digna de nota entre João Valério e Luís da Silva, já que a vida alienada de ambos é o principal elemento limitador da capacidade de escrita autêntica:

Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. Às vezes desenterro-os da gaveta, revejo pedaços da ocara, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do galeão de D. Pero. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contendo-me. E perco o hábito. (RAMOS, 2013, p. 199)

Além de tudo, o narrador de *Caetés* tem mais uma grande dificuldade atravessando sua escrita que é a distância entre seu cotidiano real e aquele que deseja narrar. Afinal, a vontade de escrever um romance surge da intenção de adquirir reconhecimento de todos na pequena cidade, de ter o nome publicado no jornal e poder afirmar seu domínio sobre um conteúdo pitoresco de um passado idealizado. A imagem do escritor, que deseja ascender socialmente através de uma poética pouquíssimo inspirada, compõe um fator histórico da formação da literatura no Brasil. Para João Valério, assim como para diversas reais figuras do nosso sistema literário, publicar um romance ou um compilado de poemas dependia apenas de um trabalho mecânico, desenvolvido por meio do treino repetitivo e da cuidadosa inserção de elementos formais pré-estabelecidos. Antonio Candido (2017, p.201), ao falar sobre momentos decisivos da formação da literatura brasileira, identifica esse fenômeno da escrita presa a uma rotina principalmente em períodos de transição formal entre escolas literárias, quando surgem autores

interessados em publicar algo que, mesmo medíocre, possibilitaria colocá-los em um círculo social no qual desempenham-se atividades de cunho intelectual, principalmente políticas. Logo, o narrador de *Caetés* encarna esse impulso de escrita inautêntico notadamente enraizado em nossa cultura social. O problema de João Valério se reflete sutilmente na composição do livro de Graciliano Ramos, por isso mesmo, ao falar sobre *Caetés*, Candido diz:

A atmosfera geral do livro se liga também à lição pós-naturalista, voltada para o registro dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heróicos do cotidiano e com certo pudor de engatilhar os dramas convulsos de que tanto gostavam os fogosos naturalistas da primeira geração. Imaginando torcer o pescoço ao que lhe parecia postiço e convencional, os sucessores adotaram a convenção de que a arte deve reproduzir o que há na vida de mais corriqueiro; e chegaram assim a um postiço avesso do que pretendiam liquidar, pressupondo na vida um máximo de pasmeira que ela não contém e, nos personagens, uma estagnação espiritual incompatível com a dinâmica inerente à mais rasteira das existências. (CANDIDO, 1999, p. 14-15)

Em *São Bernardo*, o narrador Paulo Honório abre o primeiro capítulo com uma apresentação bem característica de sua personalidade, anuncia-se cheio de influências, explicando que primeiro pensou em dividir a composição do seu livro entre alguns amigos, mas se desentendeu com eles e terminou com algumas primeiras tentativas falhadas. Depois, insiste e retoma a escrita por mãos próprias (a causa dessa insistência é Madalena, de quem ele lembrava a cada pio de coruja que escutava). A intenção de Paulo Honório é explícita “Tenciono contar a minha história. Difícil.” (RAMOS, 2009, p.11). E assim o faz, uma espécie de autobiografia impulsionada talvez pela vontade de entender algo que pode ser ele próprio ou Madalena, que assume características tão contrárias às dele a ponto de tornar-se o mais difícil aspecto de sua história. Ao analisar *São Bernardo*, Antonio Candido chama-o de produção ímpar em relação aos outros romances da época, e justifica:

Aqui não há mais, como em *Caetés*, influências diretoras, jeito de exercício. Há um processo estilístico maduro, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos. A aprendizagem laboriosa do volume anterior deu todos os frutos: narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacunas, onde cada palavra ou conceito, obtidos nas altas temperaturas da inspiração e lavrados pelo senso artístico, perfazem a unidade inimitável cujo efeito sobre nós procuramos inutilmente explicar. (CANDIDO, 1999, p. 31)

Em *Memórias do Cárcere*, livro publicado postumamente, o autor faz uma autobiografia de um período de sua vida em que foi submetido a uma situação brutal. Graciliano foi preso em 1936 sob suspeita de pertencer ao movimento comunista, mas sem acusação formalizada, por isso ficou sendo transferido entre presídios enquanto sua família mal tinha como saber onde ele

estava. Ele começa o livro justificando a escrita e por que demorara tanto para fazê-la: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados, há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencieei e porque me decido.” (2011, p. 9). Em *Memórias do Cárcere*, as próprias ideias do autor denotam preocupação em organizar uma bagunça, dentre ideias que, como ele deixa pressuposto no início, não podem ser consideradas completamente reais, pois denotam memórias que ele já pode ter perdido ou confundido. O resultado desse último livro faz o leitor compreender uma fatia pequena da insustentabilidade da situação dos presos políticos e o escritor, aproveitando-se da confissão que iniciou, também discorre sobre a escrita e a recepção de seus livros anteriores.

Em todos os livros se observa não só um prenúncio de confissão, como a dificuldade de fazê-la, dificuldade esta que está muito ligada à escrita e aos desafios enfrentados também pelo autor Graciliano Ramos. Isso se percebe, pois a matéria do mundo e dos homens desses romances é a mesma matéria da vida a qual o autor enfrenta, sendo assim, a essência de uma época encontra as preocupações mais singulares do escritor alagoano.

Já em *Infância*, como percebe João Luiz Lafetá, está a “gênese desta reflexão atormentada do ato de escrever.” (2004, p. 292) identificada em outros livros de Graciliano Ramos. Isso devido à jornada de aprendizagem da leitura ter iniciado “um processo de castração” (LAFETÁ, 2004, p. 294) por ser um meio de introdução da dura realidade civilizatória para o narrador-personagem de *Infância*. É possível entender, a partir disso, como é para um autor lidar com a escrita de um mundo que tanto o surpreendeu negativamente. Afinal, seu contato com a literatura deu-se aos trancos, ele diz “às vezes eu revelava progresso considerável, outras vezes manifestava ignorância de selvagem” (RAMOS, 2009, p. 235). Durante essa disputa entre manter-se selvagem ou deixar-se levar pelas letras, ele acaba conquistado pelos livros e amaldiçoado pela inquietude que esses causam.

Assim, separo dois acontecimentos de *Infância* que interessam a esta análise. O primeiro caracteriza a personalidade do menino e determina a sua principal ferramenta a ser usada para compreender o mundo. Quando estava em idade escolar, na fase de alfabetização, ele precisou se afastar da escola por algum tempo enquanto estava doente dos olhos. Assim, limitado ao espaço de casa e, pior, sob uma sombra que dissipava a imagem detalhada da rua, dos objetos e da natureza, ele se esforça para identificar os sons e entender o que acontecia ao seu redor. A maior lição que se pode tirar desse período é que, como ele diz, “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras.” (RAMOS, 2009, p.146). Um escritor precisa dar-se conta desse valor, pois assim compreenderá a necessidade de descrever uma cena com a medida certa das palavras que a tornem visível, viva e interessante, nesse caso, a literatura assume o papel dos olhos.

O segundo acontecimento chama atenção porque indica um período sensível em que nascem sentimentos estranhos ao narrador de *Infância*, os quais são repreendidos por ele mesmo. Isso acontece quando ele se apaixona, aos 11 anos, por uma menina chamada Laura. Talvez apaixonar-se nem seja a palavra certa para descrever o que ocorreu, na verdade ele só tende a pensar muito na figura da menina que era diferente das outras da escola pelo bom desempenho nas aulas de português. No entanto, ele se torna angustiado porque não quer associar seus pensamentos sobre Laura às indecências que lera em *O Cortiço*. A recusa ao naturalismo de Aluísio Azevedo se compara ao desejo de permanecer em um estado mais tranquilo, como aquele de ignorância, que se tinha antes de aprender a ler. Sendo assim, ele luta contra a natureza da pré-adolescência que se anunciava:

Eu desejava acordar, fugir ao pesadelo, restituir à criança as qualidades anteriores: de algum modo me sentir responsável pela medonha substituição. Angústia, arrepios. E despertava arquejando, mordendo os beiços, em desespero. Bicho, bicho monstruoso – e afundava na tristeza, pedia a morte. As ilusões quebradas, em cacos. Tinha nojo de mim mesmo. Sujo, precisando água e sabão. Mas isto não me limparia, as manchas eram indelévels. (RAMOS, 2009, p. 265)

Nessa descrição de sentimentos há muitas semelhanças com o terror vivenciado por Luís da Silva em *Angústia*, durante as noites que passava pensando em Marina. Entretanto, o narrador de *Infância* consegue superar o terrível dismantelo provocado pelas sensações impudicas, faz as pazes com as safadezas descritas em *O Cortiço* e admite que elas servem para atrair leitores. Já Luís da Silva não encontrou um meio sequer simbólico para superar o naturalismo obsceno da própria vida.

A essência da forma literária é capaz de transmitir a insegurança de Luís da Silva diante de Marina e, ainda, mostra as raízes desse sentimento ao longo de memórias das relações sexuais fracassadas do narrador-personagem e de representações simbólicas sobre a sua obsessão com o poder do patriarcado, que ele nunca chegou a exercer da mesmo forma que seus ancestrais. Assim, cabe lembrar que Luís da Silva é perseguido por fantasmas das figuras masculinas de sua vida – o pai, o avô, Amaro Vaqueiro, José Baía – porque buscava na companhia deles algum conhecimento sobre a masculinidade que lhe abrandasse a sensação de miserável incapacidade.

A castração de alguns sentimentos incompreendidos acompanhará Luís da Silva durante a vida adulta e seguirá sendo motivo de sua angústia, mas, além dela, a linguagem também é um problema, pois a confissão deixada em *Angústia*, por meio do narrador-personagem, é a de que, à medida em que se intensifica o comportamento alienado dos demais personagens em uma

sociedade regida pelo medo, pela violência e pelo dinheiro, a linguagem perde substância. Os diálogos, muitas vezes, parecem não ter significado algum porque os personagens repetem discursos vazios, sendo assim eles reproduzem a confirmação do estereótipo que o narrador já enxerga antes mesmo de ouvir alguma palavra.

No mundo dos negócios e na política, as declarações devem ser suavemente desprovidas de sentido efetivo ao mesmo tempo em que impõem domínio de um indivíduo ou organização sobre outro. Dessa forma, identificamos isso nas palestras de Julião Tavares, que, ao chegar em qualquer ambiente, apresenta um posicionamento apenas para marcar sua presença, enquanto todos ao redor sentem o impacto daquela aparência bem-vestida e se calam: “Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco línguas, emudecia. Eu que viajei muito e sei que há doutores quartaus, metia também a viola no saco” (RAMOS, 2011, p. 60).

Já em outro domínio, alguns personagens se aproximam com insegurança e fazem rodeios quando precisam pedir um favor a Luís da Silva. É o caso de d. Adélia ao preparar um pedido de desculpas pelo incômodo, antes mesmo de dizer o que precisa: “– Estive pensando... Se o senhor puder, ouviu? Pedir não é desonra. A gente faz das tripas coração. Necessidade tem cara de herege.” (RAMOS, 2011, p. 63). Nessa categoria também se configura o diálogo entre Luís da Silva e seu Ivo, sendo que este aceita até mesmo uma bronca injustificada sem contestar a irracionalidade do maltrato sofrido: “ – Está direito. Até logo, seu Luisinho. Deus lhe acrescente.” (RAMOS, 2011, p. 159).

Conclui-se, então, que há uma regra implícita que rege os diálogos e não é ela principalmente o significado das palavras, mas sim a classe social do enunciatador. E, neste ponto, encontra-se a grandeza da obra literária, pois, no caso de *Angústia*, está reproduzida a aparência de um mundo em que as palavras se tornam disformes, entretanto a essência fantasmagórica, que se apresenta pelo sentimento angustiante dos traumas do narrador-personagem, completa o significado deste mundo sem precisar dizê-lo mecanicamente. Dessa forma, encontramos a fonte dos problemas da realidade doentia da sociedade representada pelo autor: ao longo da história, ao longo de gerações familiares, não foram superados os principais agentes causadores de desordem e da desigualdade, sendo estes as relações de poder impostas pela violência, por títulos insignificantes, pela compra da servidão.

Em *Angústia*, imagina-se, de alguma forma, o que seria a vida em uma prisão, pois, quando Luís da Silva tem febre e delira em casa à espera da polícia encontrá-lo, ele intenciona escrever um livro quando estivesse lá. Mas a ideia é breve, ele logo prevê o desconforto da escrita em um lugar como aquele: “realmente era absurdo escrever um livro numa rede, numa

esteira, nas pedras cobertas de lama, pus, escarro e sangue. [...] Um livro escrito a lápis, nas margens de jornais velhos.” (RAMOS, 2011, p. 219). Ele não percebe que a escrita já é um desconforto em qualquer lugar, tanto a escrita para o jornal, que não é autoral e vai contra suas ideias próprias quanto a escrita pessoal – a que ele trouxe nas malas do interior para a cidade e a que ele acaba deixando registrada em *Angústia*: uma confissão desconfortável de algo que alguém precisa logo saber.

É interessante notar que, dentre os três outros romances que retomamos acima, não há excesso de palavras e repetições como há em *Angústia*, talvez por causa de um projeto de organização cronológica mais tradicional (como em *Caetés*) ou uma presença eloquente do narrador-personagem desde as primeiras páginas (como em *São Bernardo*), ou ainda uma decisão anunciada do autor de relatar suas *Memórias do cárcere*. O personagem de *Angústia* também narra acontecimentos dos quais se lembra, mas nunca dá a entender que esse livro faz parte voluntariamente de um projeto para ir além dos seus delírios. Além disso, em todos esses livros há a ambição da escrita conectando o espírito dos personagens ao do autor. E entendemos, de acordo com o que Antonio Candido apresenta em *Ficção e confissão*, que *Angústia* é um dos estágios do autor para chegar à confissão mais pessoal: o livro *Infância*.

Em *Angústia*, o fluxo de pensamento do narrador-personagem, ali colocado como se fossem notas mentais, constitui uma confissão de algo obscuro para ele mesmo, que expõe – somente ao leitor – o seu desconforto silencioso e, muitas vezes, oprimido. É por esse meio que se desdobra a figuração de contradições humanas, por isso os elementos do mundo são todos entregues a partir da avaliação contaminada do protagonista e sua personalidade desajusta até mesmo os personagens mais seguros de si. Como destaca Antonio Candido: “Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria.” (1999, p. 40).

A mistura das memórias de infância no sertão com as reações de Luís ao aspecto inóspito da cidade urbana insere uma questão interessante à narrativa, um elemento que demonstra o resultado da mistura cultural entre esses dois espaços. Sendo assim, na rua onde ele vive, há outras pessoas que também carregam influências da vida típica do interior, pois demonstram curiosidade excessiva em relação à vida alheia, e isso rende alguns casos relatados por Luís sobre figuras excêntricas e desfechos trágicos analisados pelo olhar popular. Em um desses eventos, a população chega até a usar uma figura folclórica para denominar um sujeito acusado de ter as filhas como amantes: o lobisomem. Os boatos incomprovados servem para criar um tribunal baseado no moralismo, afinal, a família dele não frequentava a igreja nem cumprimentava ninguém da vizinhança. Luís da Silva se irrita com os fuxicos, mas não

consegue ignorá-los, prende-se a duvidar do velho lobisomem devido a sua aparência que “não inspirava simpatia” (RAMOS, 2011, p. 77).

Por conseguinte, as conversas com os companheiros de trabalho sobre o homem suspeito e suas filhas o fazem lembrar de outro caso de julgamento popular, mas dessa vez ocorrido lá no sertão, em que um cearense recém saído da prisão fora acusado de estuprar a filha e, depois de muito apanhar, confessara o crime. Acontece que, depois, comprovou-se que ocorrera um mal entendido: médicos comprovaram que a menina não havia sido abusada, mas o povo exasperado já tinha condenado e executado a sentença. Após Luís da Silva relatar o acontecimento, Julião Tavares responde com naturalidade: “Natural. A justiça não é infalível.” (RAMOS, 2011, p. 78). O fim do trecho, com essa declaração de Tavares, é macabramente irônico, já que, em breve, Luís da Silva realizará uma ação que lhe parece uma cobrança de justiça: enforcar Julião.

Dessa forma, a narrativa ocorre entre diferentes épocas e lugares, mas repetindo situações como essas de violência e julgamento nas mãos do povo, entre sertão e cidade. As ações de Luís expressam problemas para lidar com o passado e para esperar um futuro. Isso pode causar a falsa impressão de que o romance se concentra em experiências psicológicas e dialoga, então, com o estilo de romancistas modernos estrangeiros, como William Faulkner, Virginia Woolf ou James Joyce, mas, no desenrolar da trama, percebemos que as idas e vindas no tempo não se limitam a descrever memórias, mas são úteis para a consolidação do desfecho. Afinal, quando o nó da corda enrosca no pescoço de Tavares, o leitor tem a sensação de que aquilo foi anunciado diversas vezes e entende como o raciocínio determinista do personagem principal está preso à sina de repetir o pior que o passado lhe ensinou.

O narrador revive, como se sonhasse, as memórias do passado, a visão dos mortos e isso vai se tornando cada vez mais pesado, pois é como se esses seres do passado realmente reivindicassem um entendimento, ou seja, como se eles quisessem chamar a atenção de Luís da Silva sobre a incompletude de suas existências. E isso não evoca para o leitor o movimento da história, chamando a atenção, da mesma forma, sobre as questões violentas ainda em aberto?

A composição de *Angústia* segue um destino humano ao procurar um sentido para a confusão da vida desumana. E essa procura se organiza por meio do testemunho escrito. Assim sendo, a linguagem escrita assume o formato de uma confissão que pretende organizar imagens, sons, cheiros para ter o mínimo de lógica possível. No entanto, o narrador-personagem não consegue compreender o motivo de suas fatalidades porque as contradições históricas e sociais não se decodificam para ele, para a classe social dele, que, pela imposição do mundo capitalista, deve estar fadada à alienação. Ele está longe de reconhecer seus sentidos mais humanos, a

capacidade de amar, de sofrer, de desejar. Tudo isso está aprisionado em sua condição financeira limitada, sua identidade social limitada, sua aparência de estrangeiro na cidade.

Angústia é uma obra renovadora para a ficção brasileira, pois consegue realizar um sentido ao término, enquanto trata da realidade psicológica e material que é infinita em suas contradições. Ao fim, o leitor une as pontas da corda, não para enforcar alguém, mas para ter uma noção sobre o que acontece quando dois homens pertencentes a classes sociais opostas, mas igualmente desumanizados – como Luís da Silva e Julião Tavares –, cruzam o rumo de suas vidas.

CONCLUSÃO

Ao pensarmos no realismo e na sua atualidade, temos noção da necessidade de estudar o passado através de representações artísticas literárias que reproduzem mais do que o retrato isolado de uma temática, pois são trabalhos de artistas que interpelam a realidade com um ponto mediador particular em suas histórias. Fazemos isso para ter uma compreensão crítica sobre aquela época e sobre a vida e suas contínuas mudanças.

Assim, a literatura promove o encontro do leitor com um conceito sensível, compartilhado por todos nós, a consciência humana. Essa consciência nos faz entender as contradições de uma época, as quais, em um plano maior, constituem pontos da história em que a vida encontra uma limitação que precisa ser superada. Com isso, temos a segurança de que a história é orgânica e complexa, e, por isso, não se repete e não acaba sem perspectivas de um passo adiante a ser tomado. No último capítulo, as evidências de que a obra de Graciliano Ramos revela contradições da sociedade nos deu a certeza de que a proposta inicial deste trabalho encontrou uma síntese interessante, que não é definitiva, mas espera-se que tenha contribuído à discussão sobre a obra e sobre os métodos narrativos.

Em *Angústia*, procuramos encontrar o efeito realista da narrativa como um todo e, para isso, partimos da investigação de elementos menores. Assim, a primeira parte desta pesquisa se debruça sobre o narrador-personagem Luís da Silva. Ele é um homem inegavelmente atormentado pelo passado e por sua vida consumida por sentimentos como o tédio e o fracasso. Assim, analisamos a decadência de Luís da Silva da infância até o tempo em que se encontra e registramos a relevância das memórias esfaceladas, que volta e meia aparecem em formas fantasmagóricas nos delírios do narrador-personagem. Seu avô era rico e dono de terras no sertão, seu pai enfrentou a crise em que a fortuna da família desvaneceu, e Luís, despossuído, ficou com a sina de sobreviver sozinho. Tudo de que ele se lembra, então, vem do desconsolo por se diferenciar tanto a condição de seus ancestrais da dele. E essa diferença diz respeito à falta de valores materiais que, no capitalismo, indica a falta de valor social.

Desse mergulho que fizemos nas memórias de Luís da Silva, pensando sempre na influência da história do Brasil e da decadência social sobre o narrador-personagem, compreendemos a razão do sentimento que dá nome ao livro, pois Luís da Silva sente a angústia da alienação em várias formas. Ele é alheio às mudanças concretas entre seu tempo e da sua infância e, por isso, vê tantos fantasmas; é alheio à presença das outras pessoas e, por fim, é alheio aos próprios sentidos humanos, pois se vê, por exemplo, incapaz de chorar após ver o corpo do pai morto. Essa impossibilidade de o corpo reagir aos instintos reflete outra

impossibilidade, que é a mais profunda, a de estabelecer relações humanas autênticas. Ora, para Luís não há como se deixar desenvolver um amor porque esse sentimento é estranhado por ele. De fato, ele sente desconforto até do próprio corpo e, por essa razão, sempre que presta atenção a si, sente que existem ratos lhe corroendo de dentro para fora.

O personagem vive em um estado de fragmentação, pois suas memórias não lhe são úteis, sendo assim, só podem representar o recalque de muitos sentimentos e não a composição de uma consciência plena. Os trechos que narram cenas do passado não são interpretados por ele, mas, ao leitor atento, servem de explicação para aquela personalidade frustrada dele. Por isso, ele vê o mundo de uma forma naturalista: determina um futuro pessimista e etiqueta outras pessoas a partir de suas características estereotipadas.

A vida burocratizada de Luís da Silva não permitiu a sua reconciliação com a realidade, e, portanto, ele não encontra sentido para assumir algum compromisso com a sociedade, pois ela, dividida ao modo do sistema capitalista, torna-se uma luta gananciosa pela sobrevivência individual. Ele percebe isso ao trocar palavras secas com um homem que dormia na rua: “O isolamento em companhia de uma pessoa era mais opressivo que a solidão completa.” (RAMOS, 2011, p.206). Nesse sentido, a intenção de unir pontas, a própria forma estética do livro nos dá a dica: começo e fim da narrativa acontecem no mesmo momento em que o laço se fecha ao redor do pescoço de Julião Tavares e Luís da Silva é levado a viver delírios de febre.

Às vistas da natureza humana fundamentada pela história, evidenciamos em *Angústia* a importância de considerar a centralidade do trabalho não reificado para reestabelecemos algumas relações humanas apagadas pelo mercado. Além de termos mais uma produção dos anos 30 evidenciando fatalidades sociais causadas pela ditadura em um país em que a sociedade é hierárquica, de raiz escravista e violenta.

Luís da Silva, um homem medíocre, não tem em seu horizonte possibilidades de vida autêntica, plena e não alienada porque as condições da totalidade social somadas a uma singularidade se concretizam nessa situação de inumanidade. Logo, o narrador-personagem não consegue realizar conexões lógicas entre passado, presente e futuro e, por isso, é alienado em seu tempo. Por conseguinte, o processo de consciência de classe também não se constitui e o sujeito não se apropria da realidade.

Neste trabalho, ao criticar o Naturalismo e o psicologismo, cabe lembrar da condição apologética burguesa que reescreve, de forma falsa, narrativas humanas e que se beneficia da alienação consequente para manter sua posição econômica, mas também sofre com ela, pois não há como fugir do mundo que criou. Então todas as classes sociais compartilham pedaços de corda soltos (a fantasmagoria), como os que aterrorizam a vida de Luís da Silva.

Ademais, na narrativa de Luís da Silva, encontramos personagens estereotipados pelo olhar alienado do narrador-personagem. Marina é um representante desses, pois é notável que ela, descrita da forma que é, é um personagem parcamente desenvolvido. Sobre ela, é centralizada a descrição do corpo, do caráter caricato de mulher superficial e de um suposto destino aviltante. Entretanto, sua presença é elevada de um simples acaso à necessidade para nos mostrar o caráter vulgar de se pensar em relacionamentos humanos e como essa é uma das causas da solidão e do delírio de Luís da Silva. Fica exposto, pelo desmantelamento do narrador, que ele é quem a vê como uma posse, investe para ficar com ela e substituir a empregada por uma esposa e, ao ter seus planos avariados, persegue-a para acusá-la de ser uma mercadoria escangalhada.

György Lukács se dedicou a estudar a arte realista porque reconhece nela uma forma de refletir a “essência da substância humana”, enquanto a economia capitalista de seu tempo demonstrava um efeito devastador sobre a forma de perceber as relações humanas. Como vimos no segundo capítulo, a forma de se pensar a história como uma linha de contínuo determinismo e o poder inversor da intermediação do dinheiro contra os vínculos sociais conduzem a formas vulgares de se reduzir a vida e essas tendências resultam da decadência ideológica também discutida neste trabalho. Lukács enfatiza que “todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independente do grau de consciência que tenham de todo este processo.” (LUKÁCS, 2010a, p. 19). Ao falar em “princípio humanista”, o crítico húngaro se refere à defesa da integridade humana, algo que Graciliano Ramos concretiza ao fazer a representação acentuada da não integridade de Luís da Silva, chamando atenção às contradições diretamente ligadas a ela.

Por fim, após nos empenharmos em responder ao complexo questionamento quanto ao formato da obra e a possibilidade do romance realista ter um “corte naturalista”, compreendemos que a composição de *Angústia*, de Graciliano Ramos, não deve ser categoricamente enquadrada, de forma normativa, na posição de obra realista ou obra naturalista. O romance, em sua complexidade, tem muitas facetas e dele ainda poderiam ser feitas muito mais correlações sociais do que as que fizemos neste trabalho.

Nossa conclusão se concentra na avaliação de que o realismo de *Angústia* se concretiza no fato de que o leitor, que une as pontas da narrativa, compreende que o livro evidencia a deformação da essência humana, pois Luís da Silva mostra a composição de mundo decadente e cheio de matéria morta. No entanto, a totalidade da obra não se resume a essa decadência, pois faz a exposição do narrador-personagem adquirir potência crítica em defesa da dignidade humana, deixando evidente que sentimos angústia por causa da estranheza e não conformação

possível a aquele mundo. Entende-se também que é possível, ao extrair lógica da confissão de um narrador-personagem, tornar cognoscível as contradições de um sistema orgânico para se pensar em superá-las.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. Arnaldo do Espírito Santo; José Beato; Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, Machado. Crítica. In: **Obra Completa**. Volume 5. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BASTOS, Hermenegildo. Ficcional e Verídica (Notas sobre a historicidade da poesia). In: **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 94 jun./dez.2016. ISSN 2236-0999.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Educação pela noite**. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 7 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1995.

COTRIM, Ana; COTRIM, Vera. Hegel e Marx sobre o patriarcado. In: CHICOTE, Francisco García; CORRÊA, Ana Laura dos Reis (Org.). **Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília**. Dossiê: Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis. Volume 29, Número 52. Brasília: PósLit, 2020, pp 120-150.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução: B. A. Schumann; supervisão, apresentação e notas José Paulo Netto. São Paulo: Boitempo, 2010.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. 1 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

IASI, Mauro Luis. **Processo de consciência**. São Paulo: CPV, 1999.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: **O pacto autobiográfico, de Rousseau à internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.104.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos: 1932-1967** (seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,

2011a.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: Marx, k. e ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels** (tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida). 1.ed. São Paulo: Expressão popular, 2010a.

_____. **Introdução à uma estética marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética.** São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: **Marxismo e teoria da literatura.** (seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho). 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

_____. Narrar ou descrever. In: **Marxismo e teoria da literatura.** (seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho). 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

_____. **O romance histórico.** Tradução Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política.** Tradução e introdução de Florestan Fernandes. 2ªed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos.** Tradução, apresentação e notas: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MÉSZÁROS, István. **O conceito de dialética em Lukács.** Tradução Rogério Bettoni. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

BIBLIOGRAFIA SOBRE GRACILIANO RAMOS

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição brasileira.** São Paulo: Annablume; FAPESP, 1999.

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 277-309.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia.** (75 anos). Incluso *Fortuna Crítica*, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011. p. 331-340

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

COELHO, Marcelo. Graça pôs uma pedra no meio do caminho. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. (75 anos). Inluso Fortuna Crítica, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011. p. 290-294.

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

GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: O amanuense Belmiro e Angústia. In: **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 261-269.

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

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

MOURÃO, Rui. **Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano**. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

BASTOS, Hermenegildo. Arte e liberdade em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: **Miscelânea**, Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011. ISSN 1984-2899

_____. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 60, p. 19-33, abr. 2015.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: **Cultura e sociedade no Brasil – Ensaio sobre ideias e formas**. 4º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização**. Unicamp: Institutos da Linguagem, 1997.

GONÇALVES, Floriano. Graciliano Ramos e o romance; ensaio de interpretação. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 248-254

MORAES, Dênis de. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

OLIVEIRA, Franklin de. Mesa-redonda. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo;

FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 417-454

VALE, Fabiano Ferreira Costa. **Angústia, de Graciliano Ramos: uma narrativa de tempos sombrios**. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BIBLIOGRAFIA DE GRACILIANO RAMOS

RAMOS, Graciliano. **Angústia** (75 anos). Edição comemorativa. Incluso Fortuna Crítica, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Conversas**. Organização: Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Garranchos**. Org. Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.