



**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**“Enxoto de imagens luxuriantes”: o processo de  
escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos**

**Fabiano Ferreira Costa Vale**  
Orientadora: **Professora Germana Henriques Pereira de Sousa**

Brasília, 2011

Fabiano Ferreira Costa Vale

**“Enxoto de imagens luxuriantes”: o processo de  
escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos**

Dissertação de Mestrado em Literatura,  
apresentada à Coordenação do  
Programa de Pós-Graduação em  
Literatura do Departamento de Teoria  
Literária e Literaturas da Universidade  
de Brasília.

Orientadora: Professora Germana  
Henriques Pereira

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Brasília, 2011

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras

VALE, Fabiano Ferreira Costa. “Enxoto de imagens luxuriantes”: o processo de escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 28 de julho de 2011.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

---

Presidente e Orientadora Professora Doutora Germana Henriques Pereira

---

Examinador Professor Doutor Hermenegildo Bastos

---

Examinador Professor Doutor Bernard Herman Hess

---

Examinadora (Suplente) Professora Doutora Deane M. Fonsêca de C. e Costa

Julho de 2011

## Agradecimentos

São tantos os companheiros de jornada que a memória falha. E para evitar que os seus nomes se percam nas brumas do tempo, cantá-los-ei aqui um por um. Em primeiro lugar quero agradecer às professoras Ana Laura e Deane, pelos ensinamentos, pelo exemplo de militância, de coragem e de amizade; à minha orientadora, professora Germana, pelos apontamentos sempre assertivos feitos aos meus textos, cujo resultado é este trabalho; ao professor Hermenegildo Bastos, pelas diretrizes teóricas, conselhos, reflexões e leituras realizadas em sala, que serviram muito à pesquisa; aos professores Bernard Hess, Alexandre Pilati e Izabel Brunnacci; aos amigos e colegas do grupo de pesquisa Candidos: Ana Daniela, Anderson, Antônio, Diuvânio, Marcela, as Lucianas, Késsia, Isabela, João, Tatiana, Léo, Beth, Silvia, Gabriel, Maíra, Rafael, Paulo, Olavo, Leonice, Raquel, Eiliko, as Mônicas, Fernanda, os Marcos, Claudione, Ivone; pelas leituras, opiniões, análises dos textos do Antonio Candido aos nossos sábados quinzenais; à minha amiga, companheira, debatedora, professora, Daniele, por estar ao meu lado durante esses anos e ter-me apresentado aos Candidos, eis o início de tudo; aos colegas de trabalho das respectivas escolas CEM 414 e CEF 411 de Samambaia.

"Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado."

(MARX, 1974, p. 335)

## Resumo

Procurou-se nesta dissertação tratar do processo de escrita presente em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Entende-se por processo de escrita os fatores estilísticos utilizados por um autor na produção de uma obra de arte literária. Sendo forma social, a obra de arte é capaz de romper com o mundo da reificação, mesmo fazendo parte dele. Nesse sentido, os elementos de composição são duplamente organizados, seja por fatores internos, em nível autoral, seja por externos, como a tradição, a sociedade e a história. Portanto, a economia livresca entra em consonância com a economia da vida humana que, por razões históricas, é a do capital. Sendo assim, analisou-se a narrativa, os personagens, o narrador-protagonista e seu discurso como movimento interno da obra; como movimentos externos, refletiu-se sobre o solapamento da sociedade escravocrata brasileira, a Revolução de 1930 e a Era Vargas, em nível local; e a crise de 1929, as duas guerras mundiais, a ascensão de regimes fascistas, como fatores de uma história universal.

Palavras-chave: escrita, *Angústia*, economia, Graciliano Ramos, crítica literária.

## **Abstract**

In this dissertation, it was sought to study the writing process on *Angústia*, by Graciliano Ramos. It is understood by writing process the stylistic factors used by an author in the production of a literary work of art. As a social form, the work of art is able to break the world of reification, even if it is part of it. In this sense, the elements of composition are doubly organized, either for internal factors, in authorial level, either for external factors, tradition, society, history. Therefore, the bookish economy enters in line with the life economy that for historical reasons it is the capital. Thus, it was analyzed the narrative, the characters, the narrator-protagonist and his discourse as the book internal movement; as external movement. It was also thought about the washout of the slavery society, the 1930's Revolution and the Vargas Era, at a local level; and the 1929's crisis, the two world wars, the rise of fascism as factors from a universal history.

Keywords: writing, *Angústia*, economy, Graciliano Ramos, literary criticism.

## Sumário

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1 - <i>Angústia</i> e a tradição crítica literária	19
1.1 Coleção de fragmentos: o movimento da escritura em <i>Angústia</i> e a crítica literária brasileira	23
Capítulo 2 - O processo de escrita em <i>Angústia</i>	44
2.1 Economia do livro	47
2.2 O papel da metáfora e da comparação	54
2.3 Jogo de sombras: o movimento das metáforas	59
2.4 A construção dos personagens	66
2.5 O papel da descrição e da metonímia	71
Capítulo 3 - Escrita e movimento: captação de uma história em crise	76
3.1 O movimento de se estabelecer o conceito	77
3.2 A dinâmica da técnica: a imobilidade	78
3.3 A escrita como meio de captação da história	80
3.4 Movimento da história	83
3.5 Solapamento da sociedade escravocrata	89
3.6 Modernidade em crise: 1930	90
3.7 Fascismo brasileiro: uma resposta à brasileira para a crise do capital	101
Considerações finais	109
Referências	116



## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado “Enxoto de imagens luxuriantes”: o processo de escrita em *Angústia* está vinculada ao grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, que integra a linha de pesquisa Crítica da História Literária, do Programa de Pós-Graduação do TEL/ IL/ UNB. Esse grupo desenvolve suas atividades de pesquisa, extensão e docência, tendo como foco as relações entre forma literária e processo social, considerando o modo como se realizam tais relações em condições de produção modernas e periféricas.

O método crítico utilizado tanto neste trabalho quanto no grupo de pesquisa é o histórico-dialético, que investiga a representação literária de modo a perceber, em sua forma particular, um processo social em curso, relacionado a um desenvolvimento histórico universal. Esse processo está presente na arte pela sua disposição de significar um mundo em si mesma, concretizando-se, dessa forma, como produção da sociedade. Por essa razão, na investigação histórico-dialética, é necessário entender que a forma literária não é um veículo de conteúdo simplesmente, mas que, na sua particularidade, é capaz de transformar o singular em universal, e, assim, em relação à vida, pode dar a ver a lógica invisível da história em movimento.

Seguindo essa vinculação ao Grupo e à metodologia de análise crítico-dialética, as críticas e os trabalhos dos seguintes autores, a princípio, servirão de base teórica: Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux, Maria Izabel Brunacci, Letícia Malard, Pedro E. Urban, Lamberto Puccinelli, Hermenegildo Bastos, Luis Bueno e José H. Dacanal, bem como outros importantes teóricos. Esses autores fornecerão discussões e análises prévias dos seguintes temas abordados nesta dissertação: *Angústia* e a tradição crítica literária, o processo de escrita em *Angústia* e o movimento da história e da escrita.

Diante do exposto, cabe ressaltar o lugar que ocupa a obra de Graciliano Ramos nos estudos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa, que produziu como resultado dissertações de mestrado e teses de doutorado, além da publicação de alguns livros. Esses trabalhos revelam uma certa tradição de pesquisa

realizada pelo grupo a respeito deste autor, cuja singularidade artístico-literária se manifesta nos principais romances analisados: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953).

Sendo assim, dentro da tradição de pesquisa, o primeiro trabalho a respeito é *Memórias do cárcere, literatura e testemunho* (1998), do professor Hermenegildo Bastos, que propõe analisar o conjunto da obra de Graciliano a partir do livro *Memórias do cárcere*. Nele serão discutidas questões como autoquestionamento literário, relações entre literatura, testemunho e autobiografia. Percebe-se, pois, a estruturação em abismo da narrativa de Graciliano Ramos, em que se faz dele leitor e crítico de sua própria obra.

Questões como autoquestionamento, ficção e realidade tornar-se-ão conceitos-chave para pesquisas a serem desenvolvidas pelo grupo posteriormente. É o caso do trabalho de Izabel Brunacci (2005), cujo resultado é a tese de doutorado intitulada *Graciliano Ramos: um escritor personagem*, publicada em forma de livro no ano de 2008. Resumidamente, Izabel Brunacci discute a representação literária do posicionamento de classe do escritor como questão concernente à literatura moderna; o escritor como mediador de contradições inerentes à vida social; questões de produção da literatura latino-americana e brasileira; e a literatura como forma-mercadoria que tenta fugir ao processo de reificação numa sociedade produtora de mercadorias. Essas questões são tratadas em *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*.

Assim, Izabel Brunacci discute temas significativos para a Teoria da Literatura, que são objeto de investigação em *Vidas Secas*, tais como: os procedimentos pelos quais o escritor se relaciona com a linguagem oral das camadas populares da sociedade; o autoquestionamento da literatura como arte compromissada com o projeto burguês de sociedade; a construção de uma língua literária nacional a partir do embate entre a língua culta e a expressão oral inculta.

Outra contribuição aos estudos sobre as obras de Graciliano Ramos é a tese de Vivianne Fleury (2006): *Um fausto cambembe: Paulo Honório*. Essa pesquisa parte de alguns pressupostos da crítica já feitos ao romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, principalmente aqueles relacionados ao

narrador Paulo Honório. Segundo a autora, o narrador padece tanto do chamado "dilema fáustico" quanto da cisão entre um eu-narrador e eu-narrado. Dessa forma, o seu trabalho será constituído de duas partes: "O dilema fáustico" e "Cisão fáustica".

Na primeira, será feito um contraponto entre as narrativas fáusticas europeias e as latino-americanas, fundado em seus dados históricos com o objetivo de investigar a maneira pela qual o mito ocidental liga-se à matéria local. Já na segunda parte, Fleury investiga a questão da cisão do narrador de *São Bernardo*, que se constitui como um projeto modernizador em região periférica. A autora finaliza o seu estudo questionando a qualidade peculiar dos países em condição periférica e o caráter da sua modernização, que se deu de forma incompleta, percebendo como *São Bernardo* tornou-se, de certa maneira, uma resposta literária à tragédia da modernidade ocidental.

*O escritor e o infante*: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância* (2007), de Bernard Hess, é outra importante contribuição aos estudos graciliânicos. Essa tese procura investigar *Infância*, de Graciliano Ramos, como uma obra de arte literária que tematiza tanto o mundo do infante como a condição do escritor. O autor informa que Graciliano adota uma técnica literária que cria um espaço discursivo, no qual se organiza uma estrutura narrativa em dois planos, cujas questões de classe, como do letrado e do iletrado, do escritor e do infante, do moderno e do arcaico, estão em contradição.

Para Hess, Graciliano Ramos concebe uma literatura de autoquestionamento. Nela, o escritor rememora as experiências infantis, fazendo uma releitura das condições pessoais e históricas vividas, combinando memória, autobiografia e ficção, sendo representação literária tanto do mundo infantil quanto da própria condição de escritor no mundo, de forma que tal condição é recriada, reelaborada esteticamente.

Dessa forma, Bernard Hess investiga em sua tese a formalização da relação entre o escritor e o menino, a qual se encadeia no plano discursivo da narrativa, ao refletir como Graciliano participa do espaço da narrativa, sem apagar ou transfigurar o menino, e, também, sem reduzir a dimensão do problema da condição de escritor representada na obra. Em suma, a forma

literária de *Infância* constituir-se-á como espaço discursivo dessa representação, concretização singular da representação do Brasil e de seu processo formativo, estética simultaneamente local e universal para a disparidade histórica entre os projetos literário e social.

Juntamente às teses mencionadas, a dissertação de Valéria Teixeira, *Autoquestionamento literário em Vidas Secas e Memórias do Cárcere* (2008), alicerçada em estudos de Antonio Candido a respeito do subdesenvolvimento da nação, analisa as obras de Graciliano Ramos, *Vidas secas* e *Memórias do Cárcere*, como narrativas que apresentam a questão do autoquestionamento, uma vez que a literatura é um problema a ser discutido, da mesma forma que o problema do atraso da nação.

Sendo assim, Teixeira percebe nos romances uma leitura da realidade brasileira. Por isso, *Vidas secas* terá como tema a constante caminhada dos retirantes nordestinos, numa região do país que, de certa forma, não acompanhou o desenvolvimento do capitalismo brasileiro, tornando-se crítica da realidade histórica nordestina-brasileira-universal. *Memórias do Cárcere* é, por sua vez, para a autora, um livro no qual Graciliano Ramos narra a própria experiência de ter sido preso político no período de vigência do Estado Novo, sob a acusação de subversão. As duas obras em questão tratam, cada uma ao seu modo, da realidade histórica brasileira.

Teixeira ainda informa que Graciliano Ramos surge como um escritor que se posiciona na perspectiva do dominado, visando entender a condição de subdesenvolvimento da nação, bem como o complexo das inter-relações históricas entre a Metrópole e Colônia, entre as nações centrais e as periféricas, entre a classe dominante local e a massa explorada. Esteticamente, Graciliano Ramos põe a sua própria literatura em estado crítico, em que ela volta-se sobre si mesma e se autoquestiona, reformulando-se constantemente. Por fim, a autora finaliza dizendo que nos textos de Graciliano Ramos, mais que representação literária, há representação política, enfocando o tema da utopia de justiça social, junto à crítica da realidade e da própria literatura.

Em sua dissertação *Literatura e nação: um estudo sobre São Bernardo e Grande Sertão: Veredas* (2009), Daniele Rosa analisa nessas duas obras como o processo de modernização se dá por meio da tentativa de resgate de um

modo ainda arcaico de relação social e da linguagem popular. Essas duas obras evidenciam, em sua forma, a dialética local-universal em âmbito literário e em sua realização na sociedade brasileira.

Tendo como perspectiva a importante relação entre forma literária e processo social, Rosa buscou trabalhar em sua dissertação questões como: distanciamento e aproximação entre as formas estéticas, seus períodos históricos e suas manifestações literárias, com o intuito de verificar a relação entre esses autores e o sistema literário brasileiro, dentro da evolução da narrativa regionalista ficcional, percebendo o que levou e que resultados possíveis esses romances possuem no sentido em que são percebidos como construções de significação do real.

Nesse sentido, a pesquisa de Daniele Rosa procurou aprofundar o estudo da construção e do papel do narrador em *São Bernardo* e em *Grande Sertão: Veredas*, objetivando aproximar mais as obras do processo de formulação literária da história nacional, intimamente relacionada com as tentativas de modernização socioeconômicas do país. Por meio de uma dupla temporalidade na forma estética e na história brasileira, a autora mostra, então, como a história da nação é percebida pela perspectiva particular de seus narradores, Paulo Honório e Riobaldo.

Sendo assim, o autoquestionamento apresentou-se em *São Bernardo* e em *Grande Sertão: Veredas* como parte necessária de compreensão da história nacional e fundamentação do trabalho do escritor. A dissertação aponta ainda a problemática de representação da alteridade, que se manifesta como elemento estruturante da própria narrativa, sendo parte da preocupação dos narradores Paulo Honório e Riobaldo em como construir suas narrativas, de que forma se dará a relação delas com o mundo literário, bem como do discurso literário em sua aproximação com a oralidade e com a cultura popular.

Por fim, o trabalho de Daniele Rosa buscou problematizar a literatura como forma de conhecimento, com base no que ela própria apreende sobre o conflito que se estabelece entre a particularidade do país e a forma ideológica de percepção e relato do mundo, manifestada na estruturação literária, como problema social, histórico, político e estético.

Dentro dessa linha de pesquisa do grupo Literatura e Modernidade Periférica é que se insere a presente dissertação de mestrado com intuito de dar continuidade aos trabalhos sobre a obra de Graciliano Ramos, em especial, do livro *Angústia*. Diante disso, este trabalho divide-se em três capítulos, a saber: capítulo 1 – “*Angústia* e a tradição crítica literária”; capítulo 2 – “O processo de escrita em *Angústia*” e capítulo 3 – “Escrita e movimento: captação de uma história em crise”.

No primeiro capítulo, “*Angústia* e a tradição crítica literária”, buscou-se elencar o referencial teórico a respeito das obras de Graciliano Ramos, procurando demonstrar a singularidade artística da obra em estudo, bem como os pontos a serem desenvolvidos nos capítulos posteriores. Daí a necessidade de se traçar questões como as relações da crítica e do próprio autor com o livro; o movimento entre ficção e realidade no processo de escrita; a dinâmica da obra na economia do livro e sua ligação com a dinâmica da produção humana na economia do capital.

Em suma, objetivou-se estabelecer o movimento da tradição crítica em consonância com o movimento interno da técnica narrativa. Como método, selecionou-se os principais nomes da crítica literária brasileira e seus respectivos textos, que se referiam diretamente à *Angústia* ou ao conjunto da obra de Graciliano Ramos como um todo. Serviram de base as análises de Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido e Luís Bueno, em um primeiro momento. Seguindo-se a eles e dialogando com seus textos, os de Ana Paula Pacheco, Letícia Malard, Lamberto Puccinelli, Wander Melo Miranda, Jair Francelino Ferreira e Claudio Leitão.

Nessa perspectiva, Carpeaux afirma que a singularidade da obra de Graciliano reside em seu estilo, realizado com meticulosidade, lirismo, constituindo um processo de escrita baseado em experimentações. Antonio Candido dialoga com Carpeaux por meio de dois artigos, nos quais afirma que *Angústia* vai ser uma progressiva pesquisa da alma humana, propiciada por inovações técnicas, como a inclusão do monólogo interior no corpo da narrativa.

Por sua vez, Luís Bueno busca analisar *Angústia* sob o ponto de vista da recepção que esta obra teve pela crítica brasileira, bem como do seu

protagonista como representante de uma ordem em crise, constituindo-se em fator estruturante do livro. Seguindo essa linha, Ana Paula Pacheco insere-se na discussão levantada por Bueno e põe em perspectiva a dialética da ordem e da desordem. A autora dialoga com as ideias de Roberto Schwarz, com base em estudo feito sobre a obra de Machado de Assis, e de Antonio Candido, que analisou *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antonio de Almeida.

Letícia Malard, nesse sentido, investiga as relações entre o protagonista e os meios de subsistência, em que João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano vão formar o que ela denomina de “herói quadridimensional”. Puccinelli mantém o diálogo entre ficção e realidade iniciada pela autora mencionada acima e acrescenta a análise sobre as possíveis influências que afetaram o núcleo da personalidade de Luís da Silva, bem como as instituições sociais.

Wander Melo Miranda, de outra maneira, introduziu nos estudos de *Angústia* o conceito “eu estilizado”, por meio do qual, em torno desse “eu”, o processo de escrita vai se organizar. Por fim, Claudio Leitão, em sua análise, busca tratar da questão da memória e do exílio na escrita graciliânica.

No capítulo 2, “O processo da escrita em *Angústia*”, procurou-se tratar da técnica de escrita, dos meios de composição utilizados na construção deste livro, no qual é analisado o progressivo desenvolvimento das formas de narrar de Graciliano Ramos. Essas formas de narrar compõe a economia do livro, cuja análise leva a apreender o movimento próprio da escrita.

Nesse sentido, a escrita constitui-se como meio de captação da história em movimento, esta marcada pela contradição que, no caso brasileiro, caracteriza-se pelo solapamento de uma sociedade escravocrata e pelo início de uma modernidade baseada na expansão do capital sobre certos setores da sociedade brasileira. *Angústia* é um livro que traz em sua forma estética uma crise, personificada na figura de um personagem econômica, social e psicologicamente instável.

No subcapítulo “Economia do livro”, o conceito de economia é estabelecido e relacionado à literatura de Graciliano, caracterizada pela

contenção estilística, por inovações estéticas, tais como o monólogo interior ou narrativizado e pela ambiguidade como elemento estruturante, materializada esteticamente na cisão. Dessa forma, o autor utiliza em seu romance um processo de composição estruturado na metáfora e na comparação, em que elas, ao relacionar duas palavras de natureza diversa, produzem novas relações semânticas, impondo outro olhar sobre o mundo, além de sugerirem fases pelas quais tanto o personagem quanto o próprio romance passam. Pelo papel que a metáfora representa nesta obra, coube uma parte dedicada ao estudo desse recurso estético, tendo por base as indicações de Antonio Candido.

Em “A construção das personagens”, buscou-se demonstrar como os personagens são descritos a partir de relações metafóricas feitas com termos pertencentes ao reino animal (bestiário) e pela forma como o personagem-narrador os narra, de maneira fragmentária, em que a sinédoque é o principal recurso estilístico para tal fim.

Por último, em “O papel da descrição e da metonímia”, observou-se a função da descrição aliada à metonímia, que é a de chamar atenção para um processo desagregador, destrutivo da vida das pessoas e dos personagens na trama narrativa.

No terceiro e último capítulo, “Escrita e movimento: captação de uma história em crise”, serão tratadas a dinâmica da técnica narrativa da obra e sua estreita relação com a imobilidade histórica, em que a escrita torna-se ação e meio de captação da vida numa realidade estagnada. Nesse sentido, o movimento apreendido é o de uma história cujos principais eventos se desdobraram em dois níveis: um local, marcado pelo solapamento de uma sociedade escravocrata, pela modernidade crítica de 1930 e pela ascensão de um regime autoritário de feições fascistas no Brasil; e outro geral, que foi a grande Depressão e suas consequências, tais como a crise do capitalismo e a ascensão de alternativas para contorná-la.

Nesse sentido, o capítulo foi subdividido em “O movimento de se estabelecer o conceito”; “A dinâmica da técnica: a imobilidade”; “A escrita como meio de captação da história”; “Movimento da história”; “Modernidade em crise: 1930”; e “Fascismo brasileiro: uma resposta à brasileira para a crise do capital”.



No primeiro subcapítulo se define o que vem a ser o termo economia e sua aplicabilidade em literatura. Em “A dinâmica da técnica: a imobilidade”, buscou-se refletir sobre a dinâmica de encenar simbolicamente ideias, pensamentos e figuras no corpo da enunciação, captando uma história de coadjuvação tanto do país quanto dos personagens na obra, no qual o Brasil passaria por mudanças significativas socioeconomicamente, conduzindo-o a uma construção de um Estado moderno.

Ainda como subtópicos, tem-se “A escrita como meio de captação da história”, no qual se procurou evidenciar dois métodos de análise que tentam captar o movimento da história, a partir, principalmente, do texto *Narrar ou descrever* (1965), de Lukács, quais sejam o naturalista e o realista, em que a eleição de um deles tem a ver com o posicionamento que o escritor assume ante os eventos históricos. “O movimento da história” é o título dado ao subcapítulo que trata do movimento que se fará partindo da obra romanesca, focando o discurso do personagem enquanto elaboração ficcional, e chega até a história como totalidade da vida humana.

Em “Solapamento da sociedade escravocrata”, menciona-se o fato de que o relato do protagonista traz em si o drama pessoal de Luís da Silva, que comenta a queda social da sua família, sendo esta representante de oligarquia agrária falida, enquanto trata de outra história, especialmente a brasileira, marcada pelo fim de uma ordem senhorial ligada ao escravismo e à economia agrária monocultora do café.

Já em “Modernidade em crise”, trata-se especialmente da crise de 1929, procurando-se perceber os seus desdobramentos tanto nos países centrais quanto nos periféricos, como são percebidos e transfigurados em obras literárias, principalmente no livro ora em análise, por meio do acompanhamento da circulação do dinheiro, reconhecendo-o como fator estruturante da obra, no qual toda a sua economia se organiza.

Por fim, o subcapítulo “Fascismo brasileiro: uma resposta à brasileira para a crise do capital” tem o intuito de perceber como a emergência do governo getulista significou uma resposta à brasileira à crise do capital e como isso está plasmado na obra literária, por meio do discurso de um protagonista

que anseia por um governo forte, capaz de solucionar os problemas particulares que se prefiguravam.

Como parte dos estudos desenvolvidos no grupo Literatura e Modernidade Periférica, esta dissertação busca contribuir para o aprofundamento das análises sobre as obras de Graciliano Ramos, principalmente com a leitura de um romance tão importante que, ao completar seus 75 anos de lançamento, ainda mantém sua força como forma de hermenêutica da história brasileira e mundial.

# Capítulo 1

---

## ***Angústia e a tradição crítica literária***

*Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos.  
Eu não podia escrever. (Ag., p. 85).*

Como método, buscou-se neste capítulo selecionar os principais nomes da crítica literária brasileira e seus respectivos textos, que se referiam ao conjunto da obra de Graciliano Ramos como um todo e à *Angústia*, em particular. Serviram de base as análises de Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido e Luís Bueno, em um primeiro momento. Seguindo-se a eles e dialogando com seus textos, aqueles de Ana Paula Pacheco, Letícia Malard, Lamberto Puccinelli, Wander Melo Miranda, Jair Francelino Ferreira, Claudio Leitão.

Antonio Candido (1975) afirma que nas obras de Graciliano Ramos a técnica literária se adéqua perfeitamente à realidade expressa. Sendo assim, ele não se repetia tecnicamente, pois acreditava que uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada.

Percebe-se em *Angústia*, ainda de acordo com as observações de Candido, uma “técnica seletiva, a composição por fragmentos”, que no romance resultará numa “realidade deformada, nebulosa, tremendamente subjetiva, projetando um Eu em permanente crise” (CANDIDO, 1975, p. 13).

Nesse sentido, *Angústia* é um livro que narra a história de Luís da Silva, tímido e solitário funcionário público, que reside em um bairro longínquo e miserável, numa casa velha, tomada por ratos. Divide-se entre o trabalho da repartição e os artigos escritos por encomenda. Depois de algum tempo acamado, tentando se recompor de uma doença provocada por um abalo nervoso, procura voltar aos poucos ao trabalho e às tarefas rotineiras.

Nesse processo, por meio da memória, tenta recuperar o passado, a fim de reconstituir os eventos ocorridos anteriormente. Faz constantes menções ao seu período de infância, relatando inúmeras histórias desse tempo. Comenta também a decadência socioeconômica de sua família. Ao reconstruir os eventos pregressos, fala de seu relacionamento malfadado com Marina. Tem lugar também a sua amizade com Pimentel, Moisés e seu Ivo. Chega o momento em que conhece Julião Tavares, antagonista de Luís da Silva, e que vai aliciar Marina, pondo fim ao relacionamento entre ela e Luís. Julião Tavares será o fator de degradação da condição psíquica

do narrador-protagonista, que o conduzirá, inclusive, a consumação do crime.

Nota-se, então, na obra de Graciliano Ramos, pela primeira vez, um “banho de introjeção”, em que o autor recorre a certos “dissolventes das formas nítidas”, caracterizando-se na narrativa por meio de “idas e vindas, desvios, coleção de fragmentos” (CANDIDO, 1975, p. 13). É nítida na obra graciliânica:

a construção por fragmentos, quadros quase destacados, em que os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros perfeitamente, e se capta apenas por manifestações isoladas. (CANDIDO, 1975, p. 13).

Como Candido (1975, p. 15) bem salienta, será nesse processo de “escavação interior, [que] cada um destes desgraçados, na atrofiação da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão”.

*Angústia* ora se afasta dos romances sociais de 1930, ora não se adéqua aos romances de narrativa intimista. Esse problema, da crítica e da história literária, baseia-se nos aspectos centrais da produção de um escritor assumidamente de esquerda, que trabalhou com elementos próprios do romance psicológico, tais como uma introspecção profunda, monólogo interior, fluxo de consciência, os quais foram desprezados pelos autores do romance social, mas estão plenamente presentes em sua obra.

Assim, *Angústia* torna-se uma obra privilegiada no sentido de transfigurar como a separação feita pela crítica entre sociais e intimistas é invalidada e faz parte muito mais de uma perspectiva política e rigidamente datada do que da análise profunda dos elementos formais.

O posicionamento ocorrido na crítica é similar e, certamente, é resultado da própria estrutura em movimento da obra, como pode ser demonstrado no fragmento a seguir:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisa, 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 em 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. (Ag., p. 6)<sup>1</sup>.

A partir desse fragmento, é possível verificar que o processo de escrita é mostrado como angustiante a todo momento. Da mesma maneira que tal mecanismo é evidenciado no plano do conteúdo, o mesmo aspecto está presente, também, no plano da forma. A princípio, a fala se mostra delirante, caótica, condensada, mas, com o desenvolver da narrativa, “sombras” informes ganham contornos: “Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (Ag., p. 5).

Essas sombras são as “criaturas” que Luís da Silva não suporta e os “lugares” que se lhe tornam odiosos. Percebe-se o quanto a escrita, desde já, é um processo que lhe custa caro, e deixa marcas, tanto no ato da escrita como no tema da matéria narrada: “As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram. Impossível trabalhar” (Ag., p. 5).

As escoriações cicatrizaram, mas deixaram suas marcas. Se as cicatrizes permitem a identificação das ações do personagem, na narrativa elas também sinalizam e identificam os atos cometidos pelo personagem-narrador, constituindo na obra marcas tipográficas do personagem, da enunciação e do enunciado. São as marcas do trabalho artístico.

Evidente no plano do conteúdo, o processo se descortina também no da forma. Inclusive, é no nível mórfico que o vemos com maior força. O nome de Marina, por exemplo, é decomposto, tendo suas letras combinadas para constituírem outras palavras: “[...] Marina. Depois, aproveitando letras deste

---

<sup>1</sup> Nas próximas citações do romance serão indicadas apenas a sua sigla e as páginas.

nome, arranjo coisa, absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar” (Ag., p. 6). Cessadas as combinações, como mesmo afirma o narrador-protagonista, passa-se para os desenhos, dos rabiscos a outras palavras, imagens e assuntos que estarão presentes ou serão retomados ao longo do romance.

Essa ação, em princípio, pode parecer somente um sintoma do estado mental do personagem, sem motivo aparente ou com razões estritamente psicológicas. No entanto, ela demonstra mimeticamente o que será feito em toda a narrativa, seja em seu nível mais elementar, a palavra, ou no mais complexo, a própria estrutura composicional do romance.

Assim, o processo de escrita se evidencia em todos os elementos da enunciação, do mais particular ao mais geral, partindo do mórfico, passando pelo sintático e chegando ao composicional narrativo. Entendê-los significa apreender a dinâmica mesma da obra, tanto no plano dos seus conteúdos quanto no da forma. Uma vez descrita, essa dinâmica pode apontar para outro movimento, agora externo à obra, mas que possui como mediação a literatura, materializada no trabalho do escritor, que é a obra em si.

Nesse sentido, é preciso analisar a fatura da obra em sua relação íntima com a realidade, em especial, a realidade brasileira de 1930. Para tanto, faz-se necessário compreender, junto a esse movimento da própria obra, aquele que se constituiu na crítica sobre o romance.

### **1.1 Coleção de fragmentos: o movimento da escritura em *Angústia* e a crítica literária brasileira**

Conforme foi tratado no início deste capítulo, a escrita torna-se elemento e tema, problematiza-se no plano do conteúdo e, principalmente, no plano da expressão. Compreender como tal aspecto foi tratado pela tradição literária é essencial a esta pesquisa.

Assim, este subcapítulo converge esses dois aspectos centrais: movimento geral da obra, centrado na escrita, e o movimento da tradição crítica. No decorrer dos capítulos 2 e 3, serão tratados outros movimentos decorrentes da problematização da escrita, mas inicialmente será discutida a

escrita como movimento central do romance, e como esse aspecto foi abordado pela tradição crítica e como essas análises podem contribuir no aprofundamento crítico dessa importante obra do sistema literário brasileiro.

Primeiramente, é preciso salientar como são inúmeras as publicações a respeito de Graciliano Ramos e de seus livros. Na relação autor – obra, as explicações costumam gravitar em três eixos principais: biografia, psicanálise ou ficção e realidade. E essas explicações dialogam, direta ou indiretamente, com três importantes autores, intérpretes da produção artístico-literária de Graciliano: Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido e Luís Bueno.

Carpeaux, no artigo *Visões de Graciliano Ramos* (1973), aponta a peculiaridade da escrita de Graciliano, cuja "maestria singular" está no seu estilo:

[...] escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal [...] Estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver. (CARPEAUX, 1973, p. 7).

E esse trabalho, como bem salienta Carpeaux (1973), é realizado com bastante meticulosidade, em que se deve eliminar da obra tudo o que não for essencial, ou seja, as descrições, que podem ser pitorescas, o lugar-comum das frases feitas e, principalmente, a eloquência tendenciosa.

Carpeaux (1973, p. 10) vê, ainda, um certo lirismo na obra de Graciliano Ramos, mas um lirismo diferente, que beira ao que se poderia denominar de "antilírico". Então, esse lirismo mostra-se como "amusical, adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista, traindo, às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado; quer fixá-lo, estabilizá-lo".

Assim como o lirismo, o material graciliânico terá uma substância igualmente estranha:

é o mundo inferior; às mais das vezes, o mundo infernal. Lá, as almas são caçadas por um turbilhão demoníaco de angústias



[...] São aqueles dos quais o romancista Graciliano Ramos também se apieda [...]. (CARPEAUX, 1973, p. 7-8).

O “mundo inferior” é o mundo em que reside a agitação e as “almas caçadas”. Procura, pois, fixar e estabilizar tal mundo. Para dar-lhe concretude, materialidade: “elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixeza” (CARPEAUX, 1973, p. 11-13).

Dessa forma, o processo de escrita faz-se estranho, pois os personagens são “monstros, revoltados, caçados, nostálgicos da morte”. Para abrigá-los,

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

No caso de *Angústia*, para Carpeaux, citando Álvaro Lins:

As outras personagens são projeções do personagem principal. Julião Tavares e Marina só existem para que Luís da Silva se atormente e cometa o seu crime. Tudo vem ao encontro do personagem principal — inclusive o instrumento do crime. (LINS apud CARPEAUX, 1973, p. 11-13).

O mundo particular do sonho, no qual os personagens fazem parte e estão presos, gera o “motivo principal do romancista: cobiça de propriedade”:

[...] Por isso, nos romances de Graciliano Ramos, esses afetos ultrapassam toda medida; sugerem, ao lado dos afetos análogos na vida real, a impressão de sentimentos patológicos. (CARPEAUX, 1973, p. 14)

O autor observa ainda que, nos romances de Graciliano Ramos, o processo de escrita constitui-se por experimentações, técnica narrativa que, na

verdade, são tentativas que caminham para a destruição da memória, dissolvendo as lacunas em uma espécie de fantasia angustiada.

Dessa forma, os personagens-heróis de Graciliano Ramos serão a figura do sertanejo “desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel, para o mundo do movimento”. O objetivo comum é um retorno aos avós: “voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E para atingir esse fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiada, à qual está preso” (CARPEAUX, 1973, p. 15).

Antonio Candido (2006) dialoga com as observações de Carpeaux em dois artigos sobre *Angústia*: “Ficção e confissão” e “Bichos do subterrâneo”. Porém, as suas análises sofrerão variações no decorrer do tempo. Do primeiro para o segundo, uma certa antipatia cede lugar a uma visão mais simpática com relação à obra:

Obra prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a descrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis [...]. (CANDIDO, 2006, p.47).

O livro chega a ser classificado como dotado de fuligem e opacidade, em função do clima opressivo no qual o leitor é mergulhado. Revela-se um “estudo tão completo de frustração”, pondo em cena Luís da Silva, narrador-personagem, “um frustrado violento e cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação” (CANDIDO, 2006, p. 47).

Luís da Silva é a personificação desse aspecto fuliginoso e opaco presente na obra, pois nele “há depravação dos valores, sentimento de abjeção ante o qual tudo se colore de tonalidade corrupta e opressiva”. O resultado disso é o sentimento de autodestruição, “uma fúria evidente contra a sua vida e a sua pessoa, pelas quais não tem a menor estima” (CANDIDO, 2006, p. 47).

Como bem salienta Candido (2006, p. 48), sendo a consequência humana desse clima de opressão que estrutura toda a narrativa, para o personagem “a vida se torna pesadelo sem saída, onde as visões desnorream e suprimem a distinção do real e do fantástico”.

*Angústia* será o romance do desespero. E que desespero é esse? Aquele “oriundo do sentimento de um drama não só pessoal, mas também coletivo. Drama de todos, da vida malfeita, dos homens mal vividos” (CANDIDO, 2006, p. 50).

Essa gente está mergulhada no “nojo, a inércia, amarela e convicta”. Bloqueada pela vida, não sabe o motivo de tal situação. Vidas que são sugadas até virarem bagaço de cana. O mundo é da escassez, regido por “uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas cavilações” (CANDIDO, 2006, p. 50).

Observa-se, a partir da análise de Candido (2006), que Luís da Silva assimila o mundo ao seu mundo interior, em que os outros personagens tornam-se uma espécie de projeção dele próprio, conduzindo-o a uma falta de solidariedade para com cada um deles e para consigo próprio. Para o narrador, todos são objetos.

Para explicar o limbo das mesquinhas no qual essas vidas estão mergulhadas, Candido aponta motivos de ordem psicanalítica para “a consciência estrangulada de Luís da Silva”. A explicação sexual é a primeira, que se inicia com o isolamento posto pelo próprio pai, no qual “se desenvolveram os sonhos dos germes da inadaptação” (CANDIDO, 2006, p. 51).

Por todo o livro essa tensão causada pela repressão ao sexo, somada ao recalque e à frustração têm sua representação em três símbolos fálicos, conforme salienta Candido (2006, p. 52-53): “as cobras da fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião”. Inclusive, o assassinato do personagem Julião significará a afirmação dessa virilidade aviltada.

A fixação fálica e a sexualidade reprimida sugerem o tom e o clima asfíxiados do livro. Eis o uso de um certo psicologismo para evidenciar características da forma literária, que tem a ver tanto com a psicologia quanto com a construção dos personagens.

Além da motivação psicológica do estado mental do protagonista e seus aspectos presentes na narrativa, Candido ainda lembra as condições pelas

quais a vida de Luís da Silva se desenvolveu: a decadência familiar e a educação. Ambas ajudaram a estabelecer previamente um ambiente de derrota e transformaram as pessoas em seres agressivos:

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

Como bem identifica Candido (2006, p. 55-56), em uma rede de caos constitutiva da “imundície dos seres”, significativamente caracterizada pela estagnação, “são necessários certos arrancos bruscos, que não solucionam, mas constituem tentativa de seguir vivendo”, pois “Os seres [...] devem ser destruídos [...] esta ideia insinua-se devagar no espírito, numa progressão admiravelmente bem conduzida que é das melhores coisas do livro”.

Desenvolve-se, então, um monólogo interior, no qual as palavras pronunciadas não visam diretamente a um interlocutor, mas decorrem e são resultado de uma necessidade própria, de ouvir de si sua história.

Dessa forma, no livro *Angústia*, o narrador penetra e invade tudo que está a sua volta; tudo parece incorporado à sua substância:

O diálogo se reduz a pouco. A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. O devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor “as horas de um longo pesadelo”. (CANDIDO, 2006, p. 56-57).

Na narrativa surge, então, o uso do monólogo interior ou narrativizado como um recurso técnico novo, conforme será mais bem explicitado no decorrer desta pesquisa, somado a uma evocação autobiográfica, como manifestação da experiência vivida no cotidiano, tornando-se parte essencial do fluxo de vida interior.

Em razão disso, o personagem Luís da Silva tem muito do autor Graciliano, como, por exemplo, a vocação literária e o ódio para com o tipo burguês, entre outras coisas. Nesse sentido, pode-se afirmar que talvez Luís da Silva seja um actante criado com premissas autobiográficas e *Angústia*, uma autobiografia em potencial, pois se baseia numa subjetividade autoral, cujo trabalho literário transformou a realidade em forma literária, ou seja, transfigurou-se o homem em algo diferente e novo: o personagem de ficção romanesca.

Em sua atitude literária, há uma fúria permanente que faz com que Graciliano Ramos olhe para o que escreveu com certa irritação. Isso se deve ao seu anseio de perfeição, somado à sua timidez, que chega ao negativismo e ao pudor de mostrar algo muito seu. Como reflexo, na representação de Luís da Silva, essa tendência vai tocar o paroxismo. Ele olha da mesma maneira para os seus escritos, feitos para a venda, com asco, considerando-os literatura sem significado.

Observa-se em toda a obra de Graciliano uma antipatia, que vai da incontida teima à repugnância pura e simples, por todos aqueles que gozam de prestígio econômico e social, ou seja, serão alvos de seu ódio as pessoas ricas e importantes, os doutos, os fariseus, gente que de uma forma ou de outra estão compromissadas em vários níveis com a ordem que se estabeleceu.

Em suma, Candido (2006, p. 61) dirá que *Angústia* é “romance da carne torturada”. Todos os seus aspectos reunidos na “antinomia sujeira-limpeza”, tornando-se “um dos eixos para se compreender em profundidade a personalidade de Luís da Silva”.

Sob o prisma da análise da personalidade, em “Bichos do subterrâneo”, Candido (2006, p. 112) diz que “*Angústia* completa a pesquisa de Graciliano”, tendo em perspectiva os outros trabalhos desenvolvidos, *Caetés* e *São Bernardo*:

[...] que constituem essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial [...],

tenta descobrir o homem subterrâneo [...] que opõe [...] equilíbrio do ser social. (CANDIDO, 2006, p. 101).

Nesse artigo, Candido (2006) utiliza outros adjetivos e expressões qualificativas para caracterizar *Angústia*. As “partes gordurosas”, “fuligem” e “opacidade” dão lugar agora a uma “exuberância tumultuosa”. Sinal de mudança da avaliação do crítico para com o livro.

Mas, o crítico nota que *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* guardam semelhanças, que pertencem ao universo estilístico de seu autor:

Em todas elas estão presentes a correção da escrita e a suprema expressividade da linguagem, assim como a segura da visão do mundo e o acentuado pessimismo, tudo marcado pela ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística. (CANDIDO, 2006, p. 102).

Em cada livro que é publicado “vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória” (CANDIDO, 2006, p. 102-103). Vê-se, então, uma mudança em sua atitude literária, em que o imperativo fictício cede lugar para o depoimento.

No centro disso tudo reside um inequívoco desejo de “testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental” (CANDIDO, 2006, p. 103).

A mudança de atitude aqui percebida não acontece somente na arte graciliânica, mas também na disposição crítica de Candido. Antes, preocupado com as motivações psicológicas que explicassem a obra de Graciliano Ramos, agora se ocupa mais com o estilo e a unidade formal do autor.

Sendo assim, *Angústia* finaliza a pesquisa do ser humano iniciada pelo seu autor. Porém, a visão do romance mais forte é a de relatar a história de um homem marcado pela frustração, cujo olhar recai sobre si mesmo de forma mórbida e impiedosa. Tal ótica fará que ele se veja e enxergue os outros com nojo e ódio enormes.

Diante do quadro dramático do personagem em questão, que passa a sensação de falta de ar da obra, tecnicamente, *Angústia* será o livro de maior complexidade estilística de Graciliano:

Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o Naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. (CANDIDO, 2006, p. 113).

Comparado aos outros romances, a narrativa passa a impressão de estar emperrada. Ela vai se construindo vagarosamente,

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

Tal característica imprimirá ao tempo novelístico do romance certa riqueza, em que os fatos demonstram três faces: pertinente à própria realidade objetiva; referência à experiência pretérita e à visão subjetiva deformadora. Dessa forma, o relato movimenta-se por entre os três planos, dando-lhe intensa carga dramática e alucinatória.

Algumas inovações com relação à caracterização psicológica de Luís da Silva foram efetuadas pelo crítico. Por exemplo, um atributo animalesco, que não existia no primeiro artigo, foi-lhe imputado. De acordo com Candido, o protagonista é por excelência selvagem, um animal escondido na pele de um burguês marcado pela mediocridade. Percebe-se uma faceta paradoxal na personalidade do narrador-personagem, cujo fruto será o sentimento de culpa e autonegação, já que:

Passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas,

inadaptado, vendo a marca da fragilidade em tudo e em si mesmo. (CANDIDO, 2006, p. 114).

Os animais que aparecem no romance simbolizam a natureza conturbada do protagonista. Serão cobras relacionadas a recordações da infância, a impulsos de destruição e sexo reprimido; ratos que povoam a sua residência, roendo-lhe os manuscritos. Inclusive é a esse animal que se autoidentifica, em seus movimentos mais torpes, e reconhece os demais personagens.

O que se assiste em *Angústia* é uma análise do Eu profunda que, ao buscar atingir, de forma simbólica, a totalidade do homem dilacerado, encontra a necessidade de estabilização. Assim, o assassinato mostra-se como um ato de equilíbrio, para onde convergem, por exemplo, todas as constantes da obra, tais como o devaneio, a deformação subjetiva; dessa associação de ideias emerge o passado, junto à visão estilhaçada e turva da realidade presente.

Candido (2006) aqui modifica a sua interpretação, pois a morte de Julião Tavares significava, em *Ficção e confissão*, um ato relacionado com a recuperação da virilidade de Luís da Silva; agora assume um valor a mais: um ato de equilíbrio, necessário à fragmentação e à nebulosidade da realidade a qual está destinado Luís da Silva e todos que o circundam.

Em suma, o que se observa em *Angústia* é a passagem de um realismo objetivo para um realismo trágico, no qual a problemática do Eu se sobrepõe ao próprio mundo, em sua integridade, o que acaba por gerar a sua deformação, já que ao introjetar sobre si tudo à sua volta, a narrativa de Luís da Silva dissolve tudo ao seu redor, pois

A deformação de tonalidade expressionista a que chega em *Angústia*, no limite de sua pesquisa da personalidade, tem como base um conhecimento seguro da realidade normalmente percebida e das técnicas destinadas a exprimi-las. (CANDIDO, 2006, p. 119-120).

Esse movimento que se estabelece na obra, na passagem de um realismo objetivo para um realismo trágico, é semelhante ao próprio movimento



de construção crítica de Antonio Candido, que passa de um livro gorduroso para a obra mais complexa de Graciliano Ramos. Tal movimento, interno à obra, avança sobre a própria crítica, que precisa também avançar em seus recursos de análise.

É nesse sentido que Bueno (2006), no livro *Uma história do romance de 30*, busca analisar *Angústia* sob o ponto de vista da recepção que esta obra obteve pela crítica brasileira. Tal acolhida foi marcada por essa constante variação, inclusive do próprio Graciliano. Para o autor, isso se deve ao:

Sobe-e-desce que pode ser entendido como decorrente da variação do que tem sido valorizado pela tradição do romance brasileiro no decorrer do século XX. 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 Pena [...]. (BUENO, 2006, p. 621).

As experiências trabalhadas por Graciliano Ramos, que o aproximou dos escritores mencionados, segundo Bueno (2006), foram a introspecção exercitada em veloz profundidade, o aspecto fantasmagórico dado à narrativa e uma psicologia que ultrapassa os limites de qualquer previsão.

Logo após a apreciação da Academia, que coloca *Angústia* entre os dez melhores romances brasileiros, analisado primeiramente como intimista, acontece uma guinada: o nome de Graciliano cada vez mais se liga ao romance realista, então é sua escrita definida como seca e concisa. O livro então, para essa crítica, parece perder um pouco da perspicácia que lhe é inerente.

Essa escrita seca e concisa é uma resposta da “consciência artística de um homem que escreveu num tempo em que o romance tinha que dar um recado político e pronto” (BUENO, 2006, p. 622). Por isso, o projeto do livro tem de ser diverso das demais obras. Daí o impasse e as inúmeras repetições presentes em seu corpo. No entanto, o afastamento não é tão grande assim.

Luís da Silva difere dos outros protagonistas de Graciliano, como João Valério e Paulo Honório. Eles são o início de alguma coisa, enquanto Luís

representa o final melancólico do destino de uma família e de uma ordem da qual fazia parte.

E que ordem é essa? A de um passado familiar marcado por requintes de grandeza não mais acessíveis. Eis uma das dimensões do impasse e negação da alteridade: “o passado permite apagar o outro porque remete a uma ordem em que tudo está em seu lugar e, portanto, não há infelicidade” (BUENO, 2006, p. 624).

Incapaz de adaptar-se na ordem da infelicidade, Luís da Silva assumirá uma posição de inferioridade. Para lidar com ela, evade-se e coloca-se à margem. Sua atitude é tomar para si a posição de espectador da vida e das pessoas:

O início do hábito de se manter a distância, observando, nascido da transferência do ambiente seguro da fazenda para o estranhamento da vila e da escola, e o momento em que esse hábito vai se tornar insuficiente marcam, num só movimento narrativo, a existência das duas ordens a que Luís se liga e a precariedade da forma como consegue conciliá-las para se manter tranqüilo. (BUENO, 2006, p. 624-625).

Bueno (2006, p. 625-626) enxerga o isolamento do protagonista como o resultado de “características psicológicas muito marcantes de Luís da Silva. Uma delas é a sua mania de limpeza”, como “uma barreira de água e sabão o separa do mundo”. Outra é o desejo de fuga diante dos momentos de crise.

Solidão e incapacidade de adaptação fazem com que não haja para Luís da Silva um lugar no qual se adapte à nova ordem, pois seus valores o impedem de identificar essa nova ordem de relações como sua e parte integrante dessa ordem social.

Ver é um ato muito importante para Luís da Silva. Algo que atinge proporções dramáticas, uma vez que a invisibilidade é uma de suas marcas. A escrita será para ele uma forma de resolver essa questão. Mas, “o problema com a atividade de escrever é que se por um lado ela lhe dá visibilidade, de outro o anula” (BUENO, 2006, p. 629).

A animalização dos personagens também passa pela perspectiva das ordens, pois, como bem salienta Bueno (2006, p. 631): “em relação àquela família de operário, estava por cima, e ele transfere a posição de rato para Marina, convertendo a si mesmo em gato, ainda que vagabundo”.

Explicação semelhante é dada ao malfadado casamento que afasta de “Luís a possibilidade de inserção definitiva nessa ordem urbana em que ele já se figura tão bem, deixando de lado a pequenez que carregara por toda a vida” (BUENO, 2006, p. 631).

O assassinato de Julião Tavares, cuja “imagem da sua morte nasce de uma história que pertence àquela ordem e não interfere em absolutamente nada na vida presente”, só vem afirmar a inutilidade desse crime. Luís da Silva continuará invisível, “e tudo que o ato de forte vontade lhe rende é a certeza de que não pertence a ordem nenhuma” (BUENO, 2006, p. 634).

Resumindo, “é justamente a convivência com duas ordens diferentes de valores que explica o fracasso do acontecimento-chave do romance e, ao mesmo tempo, dá a medida da visão do outro em *Angústia*”. Nesse sentido, “para Luís da Silva, no entanto, absolutamente todos são o outro, tão inacessíveis e tão inapagáveis” (BUENO, 2006, p. 636), como si próprio.

Sendo assim, *Angústia*, conforme observa Bueno (2006, p. 641), “chega a um ponto máximo de exploração psicológica do problema da relação com o outro”. Graciliano Ramos empreende “a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir”.

O que une esses três analistas, de interpretações diversas, mas que acabam se complementando, é o ponto de vista que enxerga em *Angústia* uma forma bastante peculiar, cuja experimentação estilística do autor atinge um grau elevado. Para Carpeaux, tal singularidade reside em sua arquitetura que conduz o romance para uma destruição iminente. Candido vê o banho de introjeção do protagonista como marca principal da obra. E, finalmente, Luís Bueno aponta a questão das “ordens” como fator dramático constitutivo não só da personalidade de Luís da Silva, mas também da narrativa. Tais aspectos, centrados no movimento interno da narrativa, são essenciais a esta análise e demonstram a profundidade crítica da obra em si.

Somando-se a essas análises, o trabalho de Ana Paula Pacheco insere-se na discussão da dialética da ordem e da desordem, desenvolvida por Luís Bueno. Em seu artigo *Graciliano e a desordem* (2007), a autora dialoga com as ideias de Roberto Schwarz, a respeito de Machado de Assis, e de Antonio Candido, ao referir-se a Manuel Antonio de Almeida, em seu ensaio “A Dialética da malandragem”<sup>2</sup>.

Em Machado de Assis, será a percepção das relações de personalidade na vida cotidiana, determinadas pela relação de favor, que lhe forneceu seu núcleo formal. Com Manuel Antônio de Almeida,

na sua construção literária [...] são representados [...] aspectos da relação de equivalências e contaminações recíprocas entre ordem e desordem na sociedade brasileira da primeira metade do XIX. (PACHECO, 2007, p. 229).

Presente na literatura do século XIX, esse movimento de ordem e desordem “continuou presente na representação literária”. É o caso da ficção de Graciliano Ramos, onde ainda “persistem o revezamento e a equiparação entre ordem e desordem, em diferentes classes sociais, mas como estagnação e violência” (PACHECO, 2007, p. 229).

Pacheco (2007, p. 233) percebe em *Angústia* “um quadro mais amplo de inversões e integração entre os dois polos, resultando na indistinção de ambos”, que vão se manifestar na “consciência do protagonista, flagrando de modo radical [...] tal limite de indistinção entre ordem e desordem, sedimentado no mais fundo da subjetividade”:

A conjuminância entre ordem e desordem, em *Angústia*, traz a imagem trágica da cisão de um sujeito que já não se reconhece, e cuja violência é o extremo da própria desordem interna que aflora ligada ao senso de uma ordem que não se cumpre no mundo. (PACHECO, 2007, p. 234).

---

<sup>2</sup> Ver: CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, 1970.

Essa ordem, como bem salienta Pacheco (2007, p. 229-234), não se efetiva, pois “cria reações dúbias e um modo dúbio de lidar com a própria exclusão”. Por exemplo, Marina desperta em Luís da Silva certo impulsos, pois tem seu autocontrole ameaçado por ela, uma vez que era “um homem de ocupações marcadas pelo regulamento”, que o faz “concordar que uma ordem autoritária pudesse melhorar alguma coisa” (PACHECO, 2007, p. 229).

O relacionamento amoroso com Marina funciona como uma espécie de detonador, do qual aflora, via uma consciência perturbada, a própria desordem (como uma ordem perversa e regularizada), na qual se dá a vida cotidiana, em seu fluxo normal. Tem-se, então, um mundo que se desperta, que se torna resultado e fruto das alucinações e, dialeticamente, mais real, já que:

A desordem mental do protagonista vai de par, todo o tempo, com a inversão de valores apontada no quadro social, o que se faz presente também nas personagens secundárias. (PACHECO, 2007, p. 236).

Inversões estas que constituem uma desordem estabelecida, praticadas tanto em esfera privada quanto na própria esfera pública, na qual se pontua como base de um contexto de opressão, justificado por fins ordeiros. O narrador observa esse contexto que revela os dramas do sujeito inserido nesse cotidiano, mas não como uma exceção, ao contrário: como uma parte dessa dinâmica social estabelecida.

Daí ser inevitável a comparação feita por ele com o passado patriarcal de sua família, principalmente nos momentos em que se encontra mais perturbado. Por uma questão de limites colocados pela sua classe, Luís apenas passa de um polo a outro, vivendo a indistinção. Nesse sentido, seu relato vai ser, de certa maneira, uma recordação do passado histórico brasileiro ligado à escravidão.

É aqui que se vislumbra uma possível solução: o crime. Essa possibilidade vai aproximar, de certa forma, Luís da Silva a Fabiano, de *Vidas Secas*. Porém, de um modo diverso. Fabiano não chega a executá-lo. Já Luís vai até o fim na sua consumação. Para o personagem, como bem salienta

Pacheco (2007), o crime se constitui como o único ato de afirmação da vontade possível em sua vida. É nele que o protagonista pensa estabelecer-se como sujeito; sujeito para si mesmo e para o inimigo na iminência da morte.

Tecnicamente, a desordem da consciência narrativa equivale a uma ordem bárbara estabelecida. E essa consciência tem um “poder ordenador, na medida em que desperta para a crítica do mundo invertido”. O horizonte que se estabelece para o protagonista “é de barbárie, um estado de coisas em que já não é possível distinguir valores autênticos ou crer numa desordem transfiguradora, contra a ordem vigente” (PACHECO, 2007, p. 239).

Pode-se concluir sobre Luís da Silva, junto às afirmações de Pacheco (2007, p. 240), que “é pela ótica do ressentimento, daquele que ficou fora do mundo do favor, que [...] passa a enxergar, com alguma clareza crítica, as engrenagens da ordem iníqua”. Isso faz dele “um narrador confiável”, pois não tem a desfaçatez de um “narrador cínico”, que “faz da ordem o que bem quer”.

Somando-se a essa análise, o texto de Leticia Malard (1976), bem anterior ao de Pacheco, investiga as relações entre o protagonista e os meios de subsistência. Assim, os personagens João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano vão formar o que a autora denomina de “herói quadridimensional”.

Especificamente sobre *Angústia*, Malard aponta o aproveitamento de teorias de Sigmund Freud, no qual se percebe o estado neurótico do herói por meio de um discurso replicado, baseado em experiências da infância marcadas negativamente. E essa vivência será decisiva no comportamento do indivíduo.

A autora lembra, inclusive, que o romance psicológico estava em voga na década de 1930, sendo Edouard Dujardin e Virginia Woolf grandes representantes desse gênero já no final do século XIX. O que marca tais romances é a influência das teorias freudianas difundidas à época. Malard ainda aponta para o fato de que *Angústia* será a primeira e única obra de Graciliano Ramos representante desse gênero, caracterizada pelo associacionismo subconsciente de ideias, no qual o passado se projeta sobre o presente e se reflete no futuro.

Por sua vez, Puccinelli (1975) mantém o diálogo entre ficção e realidade iniciado por Malard (1976). Nele, as relações são procuradas, inclusive, de onde surge o próprio título do seu livro: *Graciano Ramos: relações entre ficção e realidade*.

Tal aspecto demonstra que *Angústia* se estrutura essencialmente em torno de “duas ordens de fatos: as recordações de infância do personagem central e o assassinato de seu rival” (PUCCINELLI, 1975, p. 3). Para este autor, uma explicação de “natureza psicológica” faz-se necessária porque:

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

Puccinelli (1975), então, analisa as influências que afetaram o centro da personalidade de Luís da Silva. Lança mão da análise sociológica para procurar e identificar instituições que, revelando a ação do meio sobre o indivíduo, vão ser responsáveis diretas pelos processos fundamentais de sua formação. Sendo assim, serão alvo de estudos a ação do meio social, a violência, a família patriarcal decaída, a ordem social e econômica escravocrata e a escola.

O empreendimento só foi possível porque Puccinelli (1975) observou um nexo factual entre os três romances analisados (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*). Em sua perspectiva:

se trata de romances escritos na primeira pessoa, técnica que lhes empresta o caráter de “histórias de vida” e que neles o personagem central é sempre um homem, e um homem mal sucedido, o que integra os sentimentos e os pensamentos dos três num visão pessimista da existência e do mundo [...]. (PUCCINELLI, 1975, p. 53).

Miranda (1992), por sua vez, propôs em seus estudos sobre *Angústia* o conceito “eu estilhaçado”. É em torno desse “eu” que o processo de escrita vai se organizar. A escrita, dessa forma,

caracteriza-se pelo transbordamento e pelo excesso: acúmulo de superposição de imagens e figuras desconexas, justaposição especular de micronarrativas, reiteração obsedante de elementos análogos. (MIRANDA, 1992, p. 50).

O crime aparece como elemento “deflagrador do processo escritural”, para o qual “convergem as contradições indissolúveis de um eu estilhaçado, cuja configuração tenta-se encontrar” (MIRANDA, 1992, p. 51).

Excesso de linguagem transbordante marca a ausência de um eu, que procura enxergar a si mesmo e ao mundo, num processo caótico, cuja finalidade é propiciar a Luís da Silva

interpretar-se, e como toda interpretação é interminável, ele está condenado a diferir, a dispersar-se em afirmações que não se mantêm sob a exigência de uma clarificação explicativa duradoura. (MIRANDA, 1992, p. 53).

Buscando outro feixe de relações, Ferreira (1999, p. 2) percebe nos textos fictícios de Graciliano Ramos um claro interesse pela “tradição religiosa do seu meio”. Mas não o faz sem uma “visão crítica sobre o assunto”.

E é essa mesma visão crítica que ele traz para os romances e contos de Graciliano Ramos, questionando os valores religiosos de seus personagens. Em *Angústia*, tal questionamento efetua-se mediante a alusão metafórica e crítica desses elementos.

Por tratar a realidade como matéria-prima, Graciliano trata literariamente essa tradição religiosa, presente na estrutura de seus romances. Em outras palavras, o que Ferreira procura é

[...] verificar como o homem Graciliano se relaciona com a tradição religiosa do seu meio [...], como os seus elementos,



[...] são incorporados pelo romancista no processo de criação de suas obras e seus personagens. (FERREIRA, 1999, p. 2).

A alusão ao mito da serpente surge em *Angústia* como uma espécie de personificação do demônio. Na Bíblia essa figura, ou personagem, aparece para induzir o homem a rebelar-se contra as ordens divinas. A referência à serpente liga-se ao desejo, no princípio ainda inconsciente, de Luís da Silva de livrar-se de seu rival:

A serpente surge no texto não como inspiradora da perdição, mas como instrumento da libertação do homem do jugo de seus opressores; representa, portanto, não o mal, mas o instinto natural do homem de ser livre, de não estar sujeito a nenhum tipo de dominação, mesmo que esta se apresente, como na bíblia, na forma de um criador justo e todo-poderoso. (FERREIRA, 1999, p. 47).

Leitão (2003), em sua análise, busca tratar da questão da memória e do exílio na escrita graciliânica. Sob tal perspectiva vai enfatizar o fato de *Angústia* ser “um livro composto por fragmentos construídos entre monólogos e instantes de fluxos de consciência”. No primeiro fragmento tem-se o tom da escrita e a “exacerbação da audição e da visualidade”. Já no segundo, o que se vê é a “tematização da busca das origens” e a “sofisticada operação de alternâncias de tempo percorridas pelo protagonista” (LEITÃO, 2003, p. 33).

O exagero dos sentidos, a busca das origens e a alternância temporal culminaram nos devaneios realizados pelo narrador-protagonista: “devaneio gráfico de decomposição do nome de Marina” (LEITÃO, 2003, p. 33), como salientado no fragmento do romance já tratado, assim como um amplo devaneio da imaginação, representado no ir-e-vir do bonde:

O presente dos retornos súbitos e os passados, remoto ou recente, desde os dois primeiros fragmentos de *Angústia*, apresentam um mecanismo de trânsito da memória, pela imaginação, ou, pelo menos, um arranjo descontínuo da

cronologia de todos os segmentos do passado. (LEITÃO, 2003, p. 34).

Todos os autores mencionados aqui, direta ou indiretamente, são unânimes com relação à singularidade artística de *Angústia*. Tal aspecto fez com que a crítica oscilasse com relação à recepção do romance, conforme se esperou ter demonstrado neste capítulo. Caso notório é o de Antonio Candido, que chegou a publicar dois artigos, sendo o segundo redentor do primeiro.

Mas essa relação de simpatia e antipatia, enaltecimento e ostracismo, não é apanágio apenas da crítica brasileira. É também do próprio Graciliano Ramos, que publicamente condenava o livro, porém, na intimidade, afirmava ser a sua melhor obra.

Esta pesquisa detém-se de igual modo nessa particularidade que apresenta *Angústia*. Todo esse material ora levantado servirá de instrumento para a investigação do processo de escrita do romance, principal objetivo deste estudo.

Esse processo de escrita traz em si uma certa economia do livro, presente na forma literária por meio dos elementos composicionais da narrativa. Tais elementos possuem uma dinâmica própria que encena um movimento narrativo característico e peculiar.

Retomando o importante fragmento do romance, anteriormente tratado, o arranjo, as combinações feitas pelo narrador a partir das letras do nome “Marina” são também o trabalho de dispor e de harmonizar – no sentido de combinar elementos ligados por uma relação de pertinência e não simplesmente concordância – internamente na obra o movimento da representação literária.

Assim como Luis da Silva pensa “em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados” (Ag., p. 6), a obra transfigura em si, em seu ato de escrita, a ficção e a realidade.

Será nesse movimento entre ficção e realidade, que o romance, como uma verdadeira obra de arte, será, por si mesma, uma hermenêutica, não

fechada para uma leitura e interpretação de seus elementos em si mesmos, mas sem se buscar estabelecer uma conexão direta com o contexto de sua produção. Na verdade, a obra assume seu sentido social quando se torna interpretação do mundo, na qual as contradições não estão dadas, e somente serão acessadas por meio do processo de transfiguração, ou seja, pelo reconhecimento do trabalho do escritor.

Ao captar esse movimento das contradições e transfigurá-las estilística e esteticamente, a obra de arte literária sincroniza a sua dinâmica com a dinâmica da vida humana: a vida de Luís da Silva e de todos os outros “sujeitos remediados” da vida cotidiana.

Perceber como se dá a dinâmica da obra e o seu papel na economia do livro é compreender a dinâmica da produção humana na economia do capital. Como bem salienta Lukács (1976, p. 315), será na “profunda configuração artística de lo que existe”, ou seja, na problematização do ato da escrita como tema e como fundamento da obra que se potencializa a captação da estrutura da realidade.

Conforme foi visto neste capítulo, a escrita, como ato de compreensão da realidade, é problematizada na narrativa a todo o momento. Luís da Silva discute desde a exposição dos livros nas vitrines, comparando-os às mulheres da Rua da lama, até o arranjo formal de sua expressão escrita. Essas questões foram salientadas pelo recorte crítico realizado anteriormente.

Assim, junto à imobilidade retratada no romance, ressalta-se o movimento expressivo da técnica narrativa em um jogo que vai de um sonho angustiado a um romance do desespero, como salientaram Carpeaux e Candido, respectivamente.

Junto ao movimento da tradição crítica, ressalta-se o movimento interno da técnica narrativa que, como objeto central desta pesquisa, merece ainda mais atenção. Parte-se de seu aspecto mais geral, o ato da escrita, problematizado nos planos da expressão e do conteúdo, para chegar aos seus elementos mais internos, a fim de acompanhar o escritor em seu processo hermenêutico; compreender os recursos que fizeram deste romance uma obra de arte que carrega em si o movimento da história do Brasil e do mundo.

# Capítulo 2

---

## **O processo de escrita em *Angústia***

*Em duas horas escrevo uma palavra: Marina Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisa, 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. (Ag., p. 6).*

Falar em processo de escrita é referir-se à técnica literária usada por um determinado autor. Entende-se por técnica os meios de composição utilizados na construção de uma obra de arte literária, ou seja, a estrutura formal empregada na escrita: as formas de narrar.

Dentro desse princípio, cabe analisar o progressivo desenvolvimento das formas de narrar de Graciliano Ramos, alicerçado numa pesquisa metódica da forma literária empreendida por este autor. Antonio Candido (1956), em seu ensaio *Os bichos do subterrâneo*, apresenta as três formas de narrar empregadas por Graciliano Ramos.

No primeiro grupo, encontram-se romances escritos em primeira pessoa. São os exemplos de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*. Essas narrativas formam aquilo que Candido (1956) denomina de pesquisa intensa da alma do ser humano. E esse estudo metódico conduz à natureza existencial do homem subterrâneo.

O segundo grupo de obras constitui-se das narrativas realizadas em terceira pessoa, cujos exemplos são *Vidas Secas* (1938) e os contos de *Insônia* (1947), nos quais predomina um ponto de vista mais saliente da realidade, priorizando-se o estudo dos modos de ser e das condições de existência, sem uma preocupação em demasia da análise psicológica dos outros.

Já o terceiro grupo é representado pelas obras de cunho autobiográfico – *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953). Nesses textos, percebe-se que a subjetividade do autor se expressa de forma mais significativa, nos quais a fantasia é dispensada em detrimento de uma melhor abordagem da problemática humana.

Nesse sentido, para Candido (1956), em todos os romances mencionados estão presentes a correção de escrita, a extraordinária expressividade da linguagem, a secura da visão de mundo e o acentuado pessimismo. Essas são características de sua produção literária, em que tudo é marcado pela ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística.

Além dessas características comuns entre as produções literárias de Graciliano Ramos, verifica-se certa inversão na sua atitude literária, em que a

necessidade de inventar cede à necessidade de depor. Essa transição se dá de maneira naturalmente consequente, sendo os dois níveis responsáveis por transmitir pontos de vista equânimes acerca da vida e do mundo.

Portanto, “como unidade profunda de seus livros, percebe-se um desejo intenso de Graciliano Ramos de testemunhar sobre o homem, que tanto os personagens criados e ele próprio são projeções desse impulso fundamental” (CANDIDO, 1956, p. 38).

Essas formas de narrar compõem aquilo que Antonio Candido denomina de estrutura ou de economia do livro, meio pelo qual os diversos elementos composicionais estão ou são organizados: narrativa, narrador, personagens, figuras de linguagem (metáfora, metonímia, sinédoque) e monólogo interior. Analisá-los significa apreender o movimento próprio da escrita, a dinâmica da técnica. Nessa perspectiva, a escrita constitui-se como meio de captação da história em movimento, história que é marcada pela contradição.

Em *Angústia*, o movimento contraditório encenado é aquele do solapamento de uma sociedade escravocrata e o início, bem como o avanço, de uma modernidade baseada na expansão do capital sobre certos setores da sociedade brasileira. Assiste-se, pois, a migração do capital do Nordeste para o Sudeste.

O progresso avança, muda e mergulha famílias e/ou grupos de indivíduos numa permanente crise; não só econômica, mas também social e cultural. Esse panorama se prefigura no Brasil na década de 1930, momento em que o capitalismo imerge numa crise de proporções mundiais: a grande crise de 1929. Seus efeitos foram sentidos em todos os países, seja de uma forma direta (países de economia capitalista) ou indireta (nações de economia comunista).

Os desdobramentos dessa crise ainda hoje são objeto de estudo. Alguns deles apontam a ascensão nazista e fascista na Europa como respostas às convulsões nas economias capitalistas. No Brasil, assistimos à Revolução de 1930 e, posteriormente, aos sucessivos golpes de Getúlio Vargas, mergulhando o país numa ditadura que durou 15 anos. Inclusive, é no período da Segunda Guerra, de 1937 a 1945, que Getúlio implementará o Estado Novo,

governo com simpatias fascistas. Porém, Vargas acaba se alinhando aos Estados Unidos e declarando, inclusive, guerra aos países do Eixo, composto pela Alemanha nazista, Itália fascista e Japão imperialista.

*Angústia* é um livro que traz em sua forma estética uma crise, personificada na figura de um personagem econômica, social e psicologicamente instável. A economia do romance será a da crise, para a qual as formas de narrar, o narrador, os personagens, as figuras de linguagem e o monólogo interior convergem, mediante trabalho literário, no trabalho da ficcionalização.

O processo de escrita, nesse sentido, será o mediador entre a economia do livro e a economia do capital, em que o primeiro reflete o segundo e o reduz estruturalmente. No tópico 2.1 Economia do Livro, a seguir, a especificidade e a relação entre ambas serão mais bem analisadas.

## **2.1 Economia do livro**

Há que se fazerem aqui algumas observações com relação ao sentido do termo *economia*. Primeiro, não significa controlar ou moderar despesas. Tampouco a ciência que se detém com os fenômenos relacionados à obtenção e ao uso de certos recursos materiais com o objetivo de gerar certo bem-estar. Longe também o sentido ligado a um conjunto de disciplinas formadoras de economistas, pertencentes à cátedra do curso de ciências econômicas de universidades e faculdades espalhadas pelo mundo.

O termo *economia* está mais próximo daquilo que se compreende como privação dos desperdícios ou excessos; moderação no consumo, em utilizar ou em realizar alguma coisa; em suma: ao modo pelo qual o homem produz e reproduz a sua existência. Ao mesmo tempo em que produz realidade, ele se faz enquanto homem. Vê-se, pois, um movimento ôntico de sentido duplo, partindo da Natureza à natureza do homem e vice versa:

A História é a história da auto-realização do homem; ela nada

mais é que a autocriação do homem por intermédio de seu próprio trabalho e produção: “o conjunto daquilo a que se denomina história do mundo não passa de criação do homem pelo trabalho humano, e o aparecimento da natureza para o homem; por conseguinte, ele tem a prova evidente e irrefutável de sua autocriação, de suas origens”. (FROMM, 1962, p. 36).

Dessa forma, o homem se constituirá pelo seu próprio trabalho, que modifica a natureza e a si próprio enquanto ser histórico. E esse trabalho, tal como registra o *Dicionário Houaiss* (2009), é o “modo como se distribuem e se coordenam os diversos elementos de um todo; organização, estrutura”.

É essa a acepção que servirá aqui como instrumento de análise: o trabalho literário como força produtora de realidade e constituidora de si mesma. Entender a natureza do trabalho literário é compreender a natureza da obra literária em sua situação de produção. O trabalho literário, então, será o mediador entre a economia do livro e a economia de sua produção enquanto produto social e econômico. Na assunção da estrutura do livro *Angústia*, procurar-se-á esta economia romanesca que põe em evidência suas partes na articulação com o todo.

Assim, Graciliano Ramos foi um autor que não cometeu desperdícios ou demasias verbais em seus textos. Moderou a pena na realização de romances tão expressivos e reveladores da literatura brasileira. Demonstra, sobretudo, em suas obras uma realidade marcada pela escassez, que deixa cicatrizes claras não só na vida objetiva, mas também na subjetiva:

Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:  
de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara. (NETO, 1994, p. 311).



Em *Angústia* não será o método de escrita alterado. A sua organização e estrutura são construídas sob o princípio de contenção estilística, que a “limpa do que não é faca”. Um livro, inclusive, revisto inúmeras vezes, no qual a escrita consistia em esmerilar toda e qualquer “crosta viscosa” e “resto de janta abaianada”.

Isso rendeu a reprovação de Graciliano Ramos para com a sua própria obra. Achava o seu romance *Angústia* mal escrito, inacabado, pois não teve tempo suficiente, segundo ele, para realizar as alterações que achava necessárias. Os excessos deveriam, imperativamente, ser retirados.

Maltratava sua obra sem piedade. Isso fica evidente a partir de outro livro do autor, *Memórias do Cárcere*, e de uma carta dirigida<sup>3</sup> ao crítico literário Antonio Candido. Faz parte da lógica de Graciliano depreciar seus próprios trabalhos. Por isso *Angústia* tem lugar privilegiado no conjunto da obra desse autor, confirmado pelas inúmeras revisões feitas por ele mesmo ao próprio romance, além dos diversos trabalhos que se propõem a estudar a obra, produzidos quando à época de sua publicação e até hoje.

Essa disposição para com o romance contaminou a crítica. Candido, em um de seus artigos, chegou a denominar algumas de suas partes de “gordurosas”. Para um escritor pouco afeito a excessos, oleosidade e fuligem são coisas inaceitáveis em suas composições.

Dessa forma, o processo de escrita adotado por Graciliano em *Angústia* baseia-se numa técnica narrativa seletiva. A composição formará um corpo, um todo, repleto de fragmentos: “Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada” (Ag., p. 41).

É esse caráter fragmentário que dará o tom e o clima do romance; uma realidade retorcida, nebulosa, de tronco grosso e cheia de espinhos, tal qual um mandacaru. Construir-se-á uma narrativa cujas ramificações levarão a uma subjetividade em permanente crise:

---

<sup>3</sup> Ver: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão* – ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me. Felizmente passam meses sem que isto me apareça. (Ag., p. 128).

A inserção de uma subjetividade em crise permanente num personagem concerne certa inovação estética ao livro *Angústia*. Não só a ele, mas à literatura brasileira como um todo. Letícia Malard (1976) informa que o romance psicológico estava em voga na década de 1930, sendo Edouard Dujardin, Proust, James Joyce, Henri James e Virginia Woolf grandes representantes desse gênero.

O que marca tais romances é a influência das teorias freudianas difundidas à época. Essas pesquisas empreendiam investigações sobre a natureza psicológica da alma humana diante de um contexto histórico específico: a modernidade. Malard (1976) ainda aponta para o fato de que *Angústia* será a primeira e única obra de Graciliano Ramos representante desse gênero, caracterizado pelo associacionismo subconsciente de ideias, no qual o passado se projeta sobre o presente e se reflete no futuro.

A narração, nesse tipo de romance, da decadência da família rural nordestina, por exemplo, não será realizada aos moldes do realismo fotográfico, presentes em descrições e narrações do regionalismo de 1930 e de Graciliano em outras obras, mas a apresentação de recordações vividas na infância, trazidas à baila inesperadamente no corpo da narrativa.

Sendo assim, para representar esse mundo, Candido diz que Graciliano Ramos modificará a técnica narrativa utilizada em livros anteriores, como *Caetés* e *São Bernardo*. Nos três a narrativa é igualmente em primeira pessoa, mas somente no último, *Angústia*, há a predominância do monólogo interior:

Julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (Ag., p. 5).

Nessa técnica literária, observa-se a transcrição de mecanismos do

pensamento para o texto. A impressão que se tem é a de que tudo transcorre na mente do personagem, no qual o "eu" fala a si mesmo; um diálogo travado consigo mesmo. Por pressupor a presença de um interlocutor, "o tu" (com quem se fala), o actante se desdobrará em duas entidades mentais: "o eu e o tu", "o eu e o outro". Tais entidades permutam ideias ou impressões, comparam-se. Em suma, alteram e intentam se entender na condição de pessoas diversas.

O Luís da Silva narrador-personagem é o "eu" de *Angústia* que começa a falar de si mesmo, tentando se restabelecer dos efeitos causados pelos eventos anteriores. Esse fato aproxima as duas instâncias. As visões persecutórias delineiam o movimento de aproximação e de distanciamento temporal e espacial entre o eu-narrador e o tu/outro-personagem, que se materializa no estranhamento propiciado pelas "sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios" (Ag., p. 5).

Essa indistinção é propiciada pelo emprego de uma técnica literária que até então sempre foi denominada de monólogo interior. No entanto, Sousa (2010), a partir do estudo dos trabalhos de D. Cohn (1981), realizados em várias obras literárias e no emprego que fazem do discurso indireto livre, utiliza o conceito de monólogo narrativizado, ou seja, a "capacidade de reproduzir o discurso interior dos personagens, e não realmente o discurso realmente pronunciado" (SOUSA, 2010, p. 24). Como a verbalização do conteúdo interno do personagem escapa-lhe, uma vez que os tropismos ainda não surgiram como palavras no discurso e os personagens não têm consciência daquilo que está acontecendo para consigo mesmos, cabe ao narrador fazê-la através de seu discurso.

O conceito de monólogo narrativizado aplica-se perfeitamente ao tipo de narrativa presente em *Angústia*, em que se tem a presença de um narrador reconstituindo os eventos, organizando-os em suma, pois na condição de personagem, no calor dos fatos, não poderia fazê-los, uma vez que para isso faz-se necessário uma instância autoral.

Em *Caetés e São Bernardo* existe, segundo Candido (1956, p. 46), "a separação entre a realidade narrada e a do narrador"; nos dois os figurantes são respeitados como tais e as cenas apresentadas como unidades

autônomas. O contrário acontece em *Angústia*. Nessa obra, “o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo” (CANDIDO, 1956, p. 46). O crítico aponta ainda outra característica presente em *Angústia*: o recurso a evocação autobiográfica, juntando-se, frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência cotidiana, para constituir o fluxo da vida interior.

Para Pedro E. Urban (2006), o romance de 1930 nasceu, cresceu e atingiu a maturidade com Graciliano Ramos. Aquele autor informa que o período em questão produziu obras heterogêneas, nas quais diversos temas de cunho regional foram tratados, além da representação de certos painéis sociais e experimentações de um viés mais intimista. A produção literária de Graciliano Ramos possui todas elas.

Nesse sentido, Pedro E. Urban informa que a estreia de Graciliano, com a publicação de *Caetés* (1933), significou uma ruptura deste autor com o estilo naturalista no qual ele próprio se formara. Vale lembrar que Graciliano Ramos era apreciador dos livros de Eça de Queiroz, cujas características estilísticas se fizeram presentes em seus primeiros trabalhos. No entanto, ao contrário do modelo de narrador em terceira pessoa adotado naquele momento, Graciliano fará uso do modelo de narrativa em primeira pessoa.

Urban não vê tal subversão do padrão em voga como algo gratuito e aleatório. No modelo de narrativa em terceira pessoa há uma posição de superioridade intrínseca do narrador à coisa narrada, que não atendia aos propósitos de Graciliano Ramos. Seu objetivo não era o de criar ilusão perfeita de uma realidade, como se ela prescindisse do autor; ele almejava a introspecção. Ao se posicionar contra essa interdição da literatura realista-naturalista, Graciliano “injeta novidade na velharia”, na avaliação de Luís Bueno, em sua obra *Uma história do romance de 30* (2006), como afirma Paulo E. Urban.

Dessa forma, a novidade nos trabalhos de Graciliano constitui-se na capacidade deste autor “imbricar sociedade e psicologia individual” (URBAN, 2006, p. 35). Tal nuance o colocará à frente de seus contemporâneos na década de 1930. Assim, sua primeira obra, *Caetés*, irá representar a antecipação de um conjunto de procedimentos importantes durante uma

década e necessários aos romances até então produzidos. Pode-se tomar como exemplo desses procedimentos a escolha por tratar de uma sociedade mesquinha a partir de uma visão de dentro dela.

Pedro E. Urban segue o seu ensaio demonstrando as críticas feitas à mediocridade geral dos personagens de *Caetés*, considerados por alguns críticos como fator negativo no romance. Porém,

o próprio Graciliano defendeu a literatura que se ocupava desses tipos, já que a grandeza da arte não vem diretamente dos tipos e situações representadas, mas sim da forma que eles ganham dentro da obra". (URBAN, 2006, p. 37).

Enfim, para Graciliano, de acordo com Paulo E. Urban, dar ênfase a questão social não significava desfazer-se da introspecção, uma fusão que só é possível quando o protagonista é um ensimesmado, diferentemente de um proletário revolucionário.

*Angústia* é um livro que tem como elemento estruturante a ambiguidade, materializada esteticamente na cisão. Cindem-se o narrador, a narrativa e os personagens. Em suma, qualquer parte sua que for analisada terá como princípio organizador da enunciação e do enunciado esse movimento de cisão. E como afirma Antonio Candido:

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (CANDIDO, 2006, p. 186).

Ao investigar esse sistema arbitrário, hipoteticamente, percebe-se na estrutura da obra uma notícia: a da mercantilização da arte, em especial, a da literatura. Entenda-se por mercantilização o processo pelo qual um produto, resultado da ação humana, é transformado em mercadoria, ou seja, o que era feito para atender a necessidades específicas, circulando socialmente, passa a

obedecer outras leis, no caso, a do capital:

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas, exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. E uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atento, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama. (Ag., p. 5).

É esta a notícia que a escrita de Graciliano, especialmente em *Angústia*, está dando: a de tudo se tornar mercadoria. Até mesmo ela, a escrita, não está imune. Aí reside a sua cisão. Procura se achar a partir da imensidão de pedaços. Fragmentos que tentam captar uma realidade retorcida e nebulosa, na qual tudo vira mercadoria: a escrita, personagens, livro etc.

Eis o mecanismo, a dinâmica que põe as coisas e as pessoas em movimento. Ou melhor, em circulação. Luís da Silva também é engrenagem que coloca em funcionamento a estrutura do romance, configurando a sua economia. Na obra, em um único movimento, igualam-se os escritores às prostitutas. De igual forma é o mecanismo de compra e venda, dinamizador da economia do capital. Ei-las sincronizadas. E as figuras de linguagem metáfora e metonímia estilisticamente acionam tal engrenagem, conforme serão mais bem discutidas nos tópicos a seguir.

## **2.2 O papel da metáfora e da comparação**

Graciliano Ramos utiliza em seu romance *Angústia* um processo de composição estruturado na metáfora e na comparação. Essas duas figuras de linguagem ajudam a pintar o quadro psicopatológico e narrativo de Luís da Silva. Sobrepostas essas figuras formam um mosaico simbólico, como na citação a seguir:

[...] Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (Ag., p. 7).

Em tal mosaico, as imagens se juntam (dinheiro e propriedades, as duas colunas, caixilho, dr. Goveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário), são comparadas (bando de vermes) e sublimam-se na metáfora (coisa amarela, cara de Julião Tavares e sombras). Percebe-se, pois, um movimento circular que parte da metáfora, passa pela comparação e termina na sublimação simbólica.

Esse percurso caracterizará todo o livro e demonstra o quão as temporalidades se fundem, por exemplo. A temporalidade, inclusive, é um dos elementos da narração a assumir um caráter igualmente problemático. Da mesma forma que os outros elementos (narrador, personagem, narrativa), ela também se cinde, sofrendo um progressivo regime de fissura.

Desse modo, num primeiro momento, passado e presente estão fundidos. Com a presença da conjunção comparativa “como”, tem-se, no segundo momento, as duas modalidades de tempo separadas. Numa terceira etapa, passado, presente e futuro não se distinguem. Tal indistinção está caracterizada pela metáfora e pela imagem.

Luís Bueno (2006), em seu livro *Uma história do Romance de 30*, especificamente no capítulo “Diante do Outro: *Angústia*”, observou um aspecto dual na posição de Luís da Silva, o que salienta ainda mais esse movimento acima indicado. Bueno usa o termo “ordem” para indicar a cisão socioeconômica e temporal vivida pelo protagonista, que lhe gera um impasse diante do mundo e do outro. Cindido, Luís da Silva manter-se-á a parte, isolado, assumindo a posição de espectador das pessoas e da sociedade.

O início do hábito de se manter a distância, observando, nascido da transferência do ambiente seguro da fazenda para o estranhamento da vila e da escola, e o momento em que esse hábito vai se tornar insuficiente, marca, num só movimento narrativo, a existência de duas ordens a que Luís se liga e a precariedade da forma como consegue conciliá-las para se manter tranquilo. Essa assunção da posição de observador se dará em todos os níveis da vida social de Luís em Maceió.

Esse impasse o impede de viver tranquilamente na ordem do presente e reconhecer os outros com quem convive. Luís nem pode viver na ordem do passado, ligado ao ambiente rural da fazenda, nem na ordem do presente, representada pelo meio urbano da cidade de Maceió. Apenas cabe-lhe conviver com ambas, como bem salienta Bueno:

Graciliano Ramos, através do conflito com o outro, empreendeu a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir – e talvez em toda a tradição do romance brasileiro apenas Machado de Assis tenha construído monumento comparável, nesse sentido, ao seu. (BUENO, 2006, p. 641).

Ainda sobre a relação do protagonista com o outro, o problema da alteridade, que gera uma cisão do primeiro, Antonio Candido, em *Tese e antítese* (1978), capítulo III “Catástrofe e sobrevivência”, analisa os personagens na obra de Conrad, conforme citação a seguir:

Nas suas obras mais significativas atuam certos fatores (entre os quais o exotismo e a aventura) que desvendam componentes sutis de dilacerantes, criando o meio propício à formação e eclosão dalguns dos seus temas mais reveladores: o *isolamento*, a *ocasião*, o *homem surpreendido*, dispostos à volta da preocupação fundamental com o *ato*, em que para ele se espelha realmente o homem. (CANDIDO, 1978, p. 62).

O *isolamento*, a *ocasião*, o *homem surpreendido*, o *ato*, são temas perfeitamente aplicáveis a Luís da Silva. O seu isolamento é físico (Luís da



Silva residirá na periferia de Maceió), moral (vive a marginalidade e mendicância) e temporal (não se encontra nem no passado nem presente). Assim, o problema da alteridade parece se estabelecer não somente no seu relacionamento com os outros que convive, como salientado por Bueno, mas também no reconhecimento de sua inadaptação; é ele também um outro naquele ambiente.

Predisposto a certo tipo de acontecimento, surge-lhe a *ocasião* (o assassinato de Julião Tavares). Esse homem se surpreende pela ocasião e pelo seu próprio ato, formando-lhe a dualidade no seu ser. Lembremos que a narrativa de *Angústia* é posterior ao ato. Daí decorre o movimento de fissura do personagem, acompanhado durante todo o relato, marcado pela temporalidade presente-passado e manifestado na forma do romance por meio do jogo que se estabelece entre o uso das metáforas e das comparações.

Por trás deste ato aparentemente gratuito, segundo Candido (1971), sempre existe um lento passado que o explica e quase o requer. Tal crise vivida tanto pelos personagens conradianos quanto pelo próprio Luís da Silva aparece em virtude de uma relação conflituosa com o grupo ou com os padrões em voga, conduzindo-os a uma possível superação ou dissolução social.

Perceber o movimento de fissura do narrador, marcado, num primeiro momento, pela estrutura narrativa (comparação, metáfora e imagem) e, num segundo, pela inadequação temporal, socioeconômica, moral, é também enxergar o movimento modernizador que se encena no país, igualmente repleto de fendas, mergulhando pessoas (personagens) numa impropriedade temporal e socioeconômica. Esse foi o triste retrato modernizador pincelado por Graciliano Ramos em 1930.

Sendo assim, a economia do livro, como foi evidenciado anteriormente, organiza-se por meio da ambiguidade, que se materializa estilisticamente na cisão do protagonista e da temporalidade, na qual os eventos acontecem, cuja integridade mental, à medida que o relato progride, se deteriora, principalmente após o assassinato de Julião Tavares, antagonista de Luís da Silva.

Além do personagem, a inteireza da narrativa gradualmente se solapa. E a construção metafórica de Luís da Silva, presente em seu próprio relato, é

uma tentativa de recuperação dessa integridade perdida, solapada por um movimento que o põe à parte na sociedade. Dessa forma, as metáforas são o meio para se chegar a tal fim, deixando de serem meros, mas ainda sim importantes, recursos estilísticos utilizados pelos literatos em suas composições, para tornarem-se instrumentos de outra natureza, refletores da condição humana em especial:

Metáforas não são meramente decorações periféricas ou mesmo modelos úteis, elas são formas fundamentais da consciência que temos sobre nossa condição: metáforas de espaço, metáforas de movimentos, metáforas de visão. (MURDOCH apud ROCHA, 2006).

Dentro da perspectiva de se enxergar as metáforas como meio de autoconhecimento, no romance ora em análise, tem-se, por exemplo, o que acontece quando o narrador-personagem realiza um devaneio gráfico com o nome de Marina, sua ex-noiva. É o que se pode chamar de uma “metáfora de visão”. Além disso, constitui a prova do estado mental em que Luís da Silva se encontra:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisa, 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 em 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. (Ag., p. 6).

Ao relacionar duas palavras que representam coisas de naturezas diversas, a metáfora produz novas combinações semânticas. Por sua vez, essas combinações impõem-nos um novo olhar sobre as coisas no e do mundo. O papel das metáforas em *Angústia* é justamente nos impor outro

ponto de vista sobre as relações e os eventos que parecem transcorrer sob o signo da superficialidade, do marasmo e da gratuidade.

O movimento das metáforas não caminha e nem conduz a narrativa para um fatalismo autodestrutivo, mas para mergulhar tudo numa crise, em que contradições se acirram. Eis o jogo.

### **2.3 Jogo de sombras: o movimento das metáforas**

A brincadeira com o nome de Marina feita por Luís da Silva, processo no qual resulta outras palavras “ar, mar, rima, arma, ira, amar”, sugere-nos além do estado mental do protagonista, ora mencionado nesta dissertação, uma possível divisão temática da obra. Algo que se poderia denominar de “fases”, tanto do romance em si quanto do personagem. O que marca essas mudanças é a metáfora, simbolizando cada momento pelo qual o livro e o personagem passam até mergulharem completamente na crise.

Sendo assim, as características do “ar” é semelhante à etapa inicial, em que o leitor é posto a par do que ocorrera:

[...] 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. (Ag., p. 5).

“Visões”, “sombras” e “calafrios” dão o tom, pintam o quadro fantasmagórico que se seguirá. São metáforas ligadas à visualidade. Logo, o que era informe ganha contorno, desanuvia-se aos poucos, forma “criaturas”, coisas e “lugares”: “Dinheiro e propriedades, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, Julião Tavares” (Ag., p. 7), brotam das sombras. Desenvolvidas, agora, “essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso” (Ag., p. 7), tanto para quem acompanha a história quanto para o narrador.

Conforme o movimento do “Mar”, há no romance um fluxo de idas e vindas na narrativa. Luís da Silva, por meio da enunciação, mergulhará em seu passado, buscando acontecimentos que justifiquem o presente ou suas ações futuras. Passado e presente, ou mesmo futuro, são duas ordens com as quais ele não pode conviver de um modo harmonioso. O trânsito entre essas duas ordens tem como mediação as metáforas de movimento. Daí a presença de palavras como “chuva”, “bonde”, “carro”, “navio”, relacionadas com o mesmo campo semântico de água e movimento. “O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo” (Ag., p. 9).

Como há uma espécie de espelhamento na constituição das “Rimas”, é possível identificar um espelhamento semelhante encenado entre Luís da Silva e Julião Tavares. Essa relação mostrar-se-á bastante tensa, culminando, inclusive, no assassinato deste último pelo protagonista. O aparecimento do seu rival faz com que Luís perca sua paz, alterando o seu comportamento, e o romance entra numa outra fase.

Uma dinâmica diferente crescerá até atingir proporções trágicas: “Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos” (Ag., p. 42). Ao mesmo tempo em que tal tensão conduz a uma rivalidade entre eles, distanciando-os, também os aproxima, pois o que Luís da Silva odeia em Julião é o reflexo de seu desejo, uma vez que ele não pode ser um Julião Tavares, mas quer sê-lo.

O ódio, dessa forma, será o motor para as ações de Luís. A partir desse momento, uma série de objetos aparecerá na narrativa anunciando o crime: “Vejo a figura sinistra de seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados de cordas” (Ag., p. 14). Aqui, logo no início do romance, surge uma cena que é do final da obra: o enforcamento de Julião Tavares. Por isso, a “corda” insinua-se como “arma”, pertencente ao desenlace, o que equivale à fase de preparação e planejamento do assassinato:

E não tirava os olhos da parede manchada, do rodapé vermelho, do cano.

– Um pedaço daquilo é arma terrível. Arma terrível, sim

senhor, rebenta a cabeça de um homem. (Ag., p. 89).

Sendo assim, “enforcamentos”, “canos” e “imagens de pessoas mortas” têm forte ligação com o termo “corda”, arma que consumará o homicídio futuro.

Vale lembrar que estes elementos estão lá porque a narrativa é contada de trás para frente. O narrador já viveu tudo e o reconta. Há uma diferença entre o momento da enunciação e aquele do enunciado. Ele só junta os elementos porque já os conhece, mas finge não saber. Demonstra ser tão ignorante quanto o leitor, mas não deixa de lhe dar dicas, criando um horizonte de expectativa e de suspense.

Para se executar um ato, principalmente se este for um crime, faz-se necessário uma força psíquica para a sua concussão. Munido dessa força, o actante poderá, então, pôr cabo aos seus planos ilícitos. No caso do protagonista ora em análise, a “ira” é a força psíquica e moral urgente para a realização do crime, e esta ganha vigor a partir do momento em que Luís da Silva descobre que Marina está grávida de Julião Tavares:

Queria que ela me iludisse, jurasse que não havia acontecido nada. Mordi as mãos para não gritar. Afastei-me, como um bêbado. Mas o ventre disforme continuava a perseguir-me. Era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que me enchia. (Ag., p. 130).

A afronta atinge um ponto insuportável. Agora, mais do que nunca, uma atitude deveria ser tomada. Era imperativo contornar tamanho disparate, humilhação, com uma ação que lhe devolvesse a honra subtraída: “Isto me cortava o coração e aumentava o meu ódio a Julião Tavares” (Ag., p. 131). A narrativa avança, e o ódio passa a ser a medida para todas as coisas e, principalmente, para os outros. A ira é uma régua com a qual os demais personagens são mensurados:

Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão. Julião Tavares era também instrumento, mas não tive pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou agora aumentado. (Ag., p. 136).

As fases pelas quais a obra passa, a atmosfera, os movimentos numa história imóvel, o espelhamento invejoso, as insinuações do crime, o ódio motivador são resultados da impossibilidade de Luís da Silva “amar”, relacionar-se de uma forma harmoniosa e equilibrada com o seu semelhante diferente: “O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (Ag., p. 97-98).

Se o amor era algo complicado para si, enxergá-lo no outro era motivo de inveja, ódio: “Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos” (Ag., p. 98). Essas criaturas, figuras que se movimentam num ambiente delirante, são imagens deformadas do outro, resultados de um olhar que não consegue apreender o semelhante em sua plenitude e igualdade, situação esta possível somente àqueles capazes de amar.

Esse conjunto de metáforas delineia as características singulares que o relato assume, marcado por fragmentos, devaneios, cisões. Formam um verdadeiro quadro simbólico do desajuste, por assim dizer, tanto da instância narrativa quanto do estado psicopatológico de Luís da Silva, narrador-protagonista.

Tais aspectos constituem os sintomas de uma crise mais ampla, manifestos estilisticamente na forma literária por meio de figuras de linguagem, que se estruturam numa economia do livro baseada na ambiguidade, mecanismo que denuncia a engrenagem da compra e venda do capital, cuja dinâmica põe em movimento pessoas e coisas, no sentido de conduzir as primeiras para o estado das segundas.

O processo de escrita é mostrado como angustiante a todo o momento nesta obra. De igual modo que tal mecanismo é evidenciado no plano do conteúdo o é, também, no plano da forma. A princípio, se mostra delirante, caótico, condensado, mas, com o desenvolver da narrativa, as obscuridades informes ganham contornos, nitidez. Antes, eram visões persecutórias que misturavam ficção e realidade para produzir calafrios.

Essas sombras são as “criaturas” que Luís da Silva não suporta e os “lugares” que se lhe tornam odiosos. Percebe-se o quanto a escrita, desde já, é um processo que lhe custa caro, e deixa marcas, tanto no ato da escrita como no tema da matéria narrada: “As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram. Impossível trabalhar” (Ag., p. 5).

As escoriações cicatrizaram, mas deixaram marcas. Essas cicatrizes, da mesma forma permitiram a sua identificação, aqui elas também sinalizam e identificam os atos cometidos pelo próprio personagem-narrador, constituindo marcas tipográficas nele, na enunciação e no enunciado de igual forma.

O processo de simbolização em *Angústia* evidencia-se, como já foi mencionado anteriormente, tanto no plano do conteúdo quanto no da forma, no nível mórfico das palavras, na sua decomposição e recombinação em outros termos. É um processo que conduz a inúmeras combinações, que vão desde o nome de Marina a desenhos, rabiscos a outras palavras, imagens e assuntos que estarão presentes ou serão retomados ao longo do romance.

Essa ação, em princípio, pode parecer somente um sintoma do estado mental do personagem, sem motivo aparente ou com razões estritamente psicológicas. No entanto, ela demonstra, mimeticamente, o que será feito em toda narrativa, seja em seu nível mais elementar, a palavra, ou no mais complexo, a própria estrutura composicional do romance.

Candido (1996, p. 87), em seu texto *Natureza da metáfora*, abre a discussão sobre a diferença entre metáfora e imagem. Não cabe reproduzir aqui esse debate, pois o que importa é que ambas guardam a "alteração de sentido pela comparação, explícita ou implícita, de dois termos".

O crítico ressalta ainda o estudo realizado por alguns tratadistas clássicos como Vico e Geoffroy de Vinsauf<sup>4</sup>, por exemplo. Eles delimitaram a análise dos tropos a quatro principais: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.

Candido lembra que, dessas categorias citadas anteriormente, a metáfora ocupa um lugar importante, já que é um tipo especial de imagem:

---

<sup>4</sup> Esses autores são citados por Candido em: CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

Ela se baseia na analogia, isto é, na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e, portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. [...] suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto. (CANDIDO, 1996, p. 88).

A metáfora se difere de outros tropos, como a metonímia, pela relação subjetiva estabelecida com os objetos. Isso fornece à obra amplitude e liberdade. Enquanto nos outros, a relação possui um caráter objetivo.

Tanto a imagem quanto a metáfora propiciam mudança de sentido. Isso as torna um recurso surpreendente de reordenação do mundo de acordo com a lógica poética. No entanto:

[...] a metáfora vai mais fundo, graças à transposição, abrindo caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente. (CANDIDO, 1996, p. 89).

O poder de ilustração da imagem e da metáfora pode ser aumentado desde que sejam unidas a outros tipos conhecidos. E as suas capacidades reveladoras são diretamente proporcionais às relações novas que geram. Tais relações mostram o mundo de outra maneira. Daí decorre o caráter revelador da imagem e da metáfora, uma vez que a metáfora rompe as fronteiras entre as palavras comparadas, criando-se assim uma espécie de realidade outra, nova (CANDIDO, 1996).

Candido observa que a metáfora está presente na linguagem comum, cotidiana. No entanto, há diferença entre a metáfora usada na literatura e a do cotidiano. Mesmo assim, segundo o autor, ambas constituem-se dos seguintes elementos: *semelhança, comparação subjetiva, abstração, transposição, formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico.*

Além dos elementos constituintes da natureza da metáfora, o autor ainda



elencas as diversas etapas pelas quais passam os estudos dos tropos, em especial, o da metáfora. Assim, três etapas delineiam-se em esboço: retórica, historicista, psicológica:

Na etapa retórica, o problema mais importante é o da classificação dos tropos, entre os quais a metáfora. Ela aparece como fruto de uma necessidade de expressão, em seguida como um ornamento do discurso; mas sempre como criação do homem a partir de uma língua usada teoricamente em sentido próprio.

Na etapa historicista, ela aparece ao estudioso como forma primordial de expressão, explicando-se pelo seu entrosamento em certo tipo de visão do mundo que abrange todos os aspectos da civilização e representa uma fase de desenvolvimento da sociedade.

Na etapa psicológica, ela é considerada principalmente em função da estrutura do espírito e de seu modo de "imaginar". (CANDIDO, 1996, p. 91).

Faz-se necessário aqui observar, nos apontamentos de Candido (1996), um caráter progressivo dos estudos sobre a metáfora, em que o seu papel como um tipo de expressão singular vincula-se organicamente à civilização.

Daí o seu aspecto revelador, que instaura novas realidades e, conseqüentemente, outra percepção, obrigando-nos a enxergar o mundo de uma forma diferente. Num mundo que caminha a passos largos para a reificação, onde tudo vira mercadoria; fetiche que conduz à morte:

[...] a linguagem figurada da poesia e a forma primordial que institui a visão do mundo, permanecendo em nosso tempo como sobrevivência. (CANDIDO, 1996, p. 96).

As metáforas, bem como as imagens, exercem um papel fundamental em *Angústia*, pois elas, ao instaurarem realidades novas por meio das relações estabelecidas entre termos de significados diversos, funcionam como resistência da arte ao seu próprio processo de mercantilização, mesmo sendo

mercadoria. Elas também servem para caracterizar os personagens, dando-lhes uma representação simbólica em coerência com a estruturação da narrativa. Como se verá no tópico seguinte, em *Angústia* se constitui uma espécie de bestiário, baseado no uso metafórico, em que propriedades de animais são atribuídas a seres humanos.

## 2.4 A construção dos personagens

Não sou um rato, não quero ser um rato.

(Ag., p. 7-8).

O narrador apresenta os personagens a partir de sua visão distorcida. Suas características físicas e psicológicas são mostradas de maneira sempre ampliada por meio de comparações a feições de animais. O rato, inclusive, é o animal que inicialmente aparece na narrativa: “ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas” (Ag., p. 5). Luís da Silva se compara a eles: “encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado” (Ag., p. 6). E a todos as outras personagens: “Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai” (Ag., p. 41).

O rato, pois, em *Angústia*, possui uma simbologia muito importante. Funciona como símbolo universal para onde todas as metáforas e comparações acabam convergindo direta ou indiretamente. São eles, por exemplo, que roem livros, panos, cham alto. Simbolizam a progressiva deterioração física, moral, intelectual e financeira do protagonista: “o rato roía-me por dentro” (Ag., p. 55). E esse roer por dentro ocorre também com a própria obra, cujo desenvolvimento assistimos por meio do olhar de Luís da Silva:

Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um

cheiro de podridão. Vitória se enfrenesiava, andava para cima e para baixo, manejando um regador com água e creolina, molhando tudo. Mas o fedor resistia. Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam para sepultura as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever. (Ag., p. 85).

Além dos ratos, entram outros animais: cobras, formigas, cães, gatos. Há outros comparados, mas esses são os mais importantes. Sendo assim, são as três mulheres que se assemelham a formigas; namorados que se amam como cães; a datilógrafa dos olhos de gatos; Luís da Silva e André Laerte se comportando como felinos. São as cobras, por exemplo, que irão tomar banho com Luís menino no açude, se arrastavam pelo pátio, se enroscava no pescoço do avô:

Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las. Às vezes a brincadeira se prolongava, mas afinal as cobras morriam, e perto dos cadáveres ficavam montes de pedras. Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. (Ag., p. 73).

As imagens vêm em três momentos do relato: durante as reminiscências, na enunciação propriamente, e quando há alguma projeção para uma ação futura. No caso do trecho mencionado, ainda a figura da cobra não está relacionada metaforicamente a nenhum personagem. Com o desenrolar dos eventos, a imagem da cobra começa a associar-se com outras, daí entram as cordas que o amarram, os canos da parede, etc. À medida que a narrativa avança, as fronteiras espaço-temporais se comprometem. O que fica evidente é o processo simbólico que insinua ações futuras que o protagonista tomará. Em outras palavras, é o prenúncio do crime, em que as imagens, por

meio do seu movimento de idas e vindas, desenvolvem e criam a sua presença no corpo da enunciação.

Assistimos ao processo de degradação geral que atinge a vida objetiva e subjetiva de Luís da Silva, uma vez que esses ratos *mijam-lhe* a literatura toda, *comem-no* os sonetos, pois o seu trabalho como escritor conjuga o mundo objetivo ao mundo subjetivo. Os ratos atrapalham-no em sua atividade, mas não o impedem de escrever. Mesmo ele dizendo que não podia redigir, acaba escrevendo assim mesmo.

Dessa forma, apesar de urinada e comida, a escrita literária escapa desse processo putrefatório. Ainda que faça parte desse mundo, seja contaminada por ele, há em si elementos que se impõem e lutam contra o seu envilecimento, pois “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66). O drama não é somente de Luís da Silva e de suas composições, mas o da literatura e de seus escritores de um modo geral.

Especificamente, um problema da literatura e dos escritores de 1930. É neste momento que os escritores brasileiros, devido à sua necessidade de aproximação do pobre, do humilde, do outro de classe, vão escrever suas obras sob a perspectiva da dificuldade da aproximação, o problema da alteridade. Daí a presença, na obra de Graciliano, de um personagem que não consegue se integrar às criaturas insuportáveis, “os vagabundos, por exemplo” (Ag., p. 5), nem ao “diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo” (Ag., p. 6).

O personagem é ser fictício que, na obra de arte literária, vive as situações colocadas pelo enredo. As ideias ganham expressividade por meio de suas falas e ações. Em suma, enredo e ideias tornam-se animados com advento dos protagonistas. Porém, apesar da importância inconteste dos actantes, como alerta Antonio Candido, a eficácia de uma obra de arte romanesca reside em sua estrutura, no modo como ela foi concebida, e não somente no personagem, pois ele

[...] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII,

XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (CANDIDO, 2007, p. 55-56).

Desse modo, a representação dos demais personagens em *Angústia* manifesta-se no modo como o personagem-narrador os narra, de maneira fragmentária. Essa narrativa é conduzida pelo olhar de Luís da Silva, que tudo invade e modifica, como observa Antonio Candido. O foco narrativo do narrador-personagem varia entre o momento em que ele conta o outro, os episódios referencialmente na terceira pessoa, e quando ele próprio se conta. Tem ainda o momento em que ele mergulha fundo nele mesmo, situação em que ocorre o monólogo interior ou narrativizado. Dessa visão emerge uma situação conflituosa, pois

[...] a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário. (CANDIDO, 2007, p. 56).

Sendo assim, a obra de arte literária, ao apresentar os personagens de modo fragmentário, recupera, por meio da técnica de caracterização, o conhecimento incompleto acerca do outro. Distante, a representação desse outro torna-se um estorvo, um fim a que tem de se chegar, mesmo que esses seres sejam “por sua natureza, misteriosos, inesperados” (CANDIDO, 2007, p. 56).

E o meio de se alcançar tal objetivo será por meio de uma construção de personagens baseada, da mesma maneira que na narrativa, na reunião de fragmentos. As características dos personagens vão emergindo aos poucos no romance até formar um todo articulado dentro de uma aparente desarticulação. A respeito da construção dos personagens, observa David Lodge (2010):

Os romancistas modernos preferem que os fatos sobre os personagens venham à tona aos poucos, de diferentes formas,

ou então que sejam depreendidos a partir das ações e falas. De qualquer modo, toda descrição ficcional é altamente seletiva; a técnica retórica típica é a sinédoque – a parte que assume o lugar do todo. (LODGE, 2010, p. 77).

A sinédoque é, pois, a técnica utilizada no romance para, mesmo distantes, os personagens se fazerem próximos, posto que sua existência não pode ser negada. Pelo contrário, sua representação se faz necessária: “Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa” (Ag., p. 5).

Já que sua existência é imprescindível, cabe agora tratá-lo, aproximá-lo em suma. E isso é feito por meio do processo de escrita que tenta captar este outro em movimento, em suas características, particularidades, mesmo que contaminadas pela visão do protagonista, inserido também em sua alteridade: “Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela” (Ag., p. 64).

Para ser narrado, descrito, o outro tem de ser tornado coisa, matéria do ato da escrita, objeto a ser dominado, manipulado, fracionado: “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisa, absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*” (Ag., p. 6).

Distanciado e aproximado pelo mesmo processo de escrita, o outro só lhe tem serventia desde que seja propriedade do trato narrativo: “Parece-me que até certo ponto Moisés é propriedade minha” (Ag., p. 23). Na condição de propriedade, esse outro pode ser formado e deformado. Informe, qualquer molde lhe cabe.

Sendo assim, o outro-personagem, para Luís da Silva, é um problema no sentido em que seja algo a ser dominado, ainda que a representação da inteireza de um ser não está ou pode ser dada, uma vez que esta é sempre incompleta e insatisfatória, mas

No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura

elaborada [...]. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (LODGE, 2010, p. 58).

O olhar reificador do protagonista em questão sobre os personagens representa, na forma literária, não só o seu quadro psicopatológico, como já foi mencionado aqui, mas o movimento modernizador que se prefigura na década de 1930 no Brasil. Esse movimento é marcado pelo crescimento progressivo do capital sobre os grandes centros urbanos do país, proporcionando avanços e recuos socioeconômicos e políticos. A dinâmica do capital constitui-se pela fetichização, em que tudo é transformado em mercadoria, coisa, objeto:

E que reconheça os valores.

Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. (Ag., p. 35)

Ao aparecer na forma literária, a caracterização fragmentária de personagens, e da obra como um todo, é ao mesmo tempo tentativa de apreensão da totalidade dos seres e mecanismo de denúncia do movimento reificador pelo qual elas passam. Mesmo estando dentro ou fazendo parte do mundo reificado, a arte trava uma luta permanente contra tal processo, na medida em que busca restabelecer no homem a sua fundamental humanidade.

## **2.5 O papel da descrição e da metonímia**

Penso em coisas percebidas vagamente: o gado, escuro de carrapatos, roendo a madeira do curral; o cavalo de fábrica, lazarento e com esparavões; bodes definhando na morrinha; o carro de bois apodrecendo; na catinga parda, manchas brancas de ossadas e vôo negro dos urubus. (Ag., p. 26).

O cenário descrito é digno de Portinari: decadência e miséria. Apesar dos temas e espaços retratados por ele serem o espaço urbano. A comparação aqui cabe perfeitamente, uma vez que em *Angústia* há dois espaços: um urbano, do momento da enunciação, e outro rural, que constitui o passado e a memória do protagonista.

As imagens apresentadas resumem aquilo em que a fazenda da infância de Luís da Silva se transformou, assim como o seu passado: um grande cemitério, no qual tudo definha, apodrece, seca e morre, tal qual acontece, por extensão metonímica, ao gado, às plantações, à casa dele etc.

Esse é o espaço imaginário, tão real quanto o espaço do presente. A condição na qual vive não mudou. Inclusive, é em função dela que Luís chafurdará a lama de seu passado a procura de respostas. Ir e vir à fazenda onírica da juventude. Mergulhar nas águas misteriosas do açude do tempo.

Para chamar a atenção para o horror de tal situação, a narrativa é suspensa para que a descrição exerça o seu papel. Ela tem uma função clara em *Angústia*, que é a de avocar-nos a atenção para um processo desagregador, destrutivo, no qual a vida das pessoas é sugada para reaparecer de uma forma fantasmagórica nas coisas.

Lukács (1965) observa, em seu texto *Narrar ou descrever*, que

As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas. (LUKÁCS, 1965, p. 78).

A poética de *Angústia* reside justamente em relacionar essa coleção de coisas que se deterioram e apodrecem, como a morrinha do gado, ao destino seco e retorcido de Luís da Silva, seu narrador e protagonista.

Então ele vai ser o autêntico narrador épico de que fala Lukács (1965), pois além de descrever o trágico drama da situação, o narrador mostra a função que as coisas exercem em sua vida, qual seja: a de denunciar o drama e o mal causados pela desagregação mesma da vida das pessoas.



Já que se falou em pintura, cabe mostrar a técnica utilizada. Para isso, dois recursos foram imprescindíveis. O primeiro, de ordem estilística, é a metonímia: “o gado, escuro de carrapatos”; “bodes definham na morrinha”; “catinga parda”; “manchas brancas de ossadas” e “voos negros dos urubus”. As cores sobressaídas são a preta, branca e cinza. O negro simboliza a ruína que carcome a vida dos animais e a utilidade dos objetos, conduzindo-os à brancura da morte. Tudo isso compondo a cena cinza (mistura do branco e do preto) da caatinga, onde os seres apodrecem, definham, secam e morrem.

Sobre esse aspecto metonímico da obra graciliânica, Jair Francelino Ferreira comenta a opinião adotada pela maioria da crítica, com destaque para Fernando Cristóvão, que diz ser a obra de Graciliano possuidora de

uma estrutura essencialmente metonímica, entendida como preferência pelas relações de contiguidade, em detrimento das relações de similaridade, que caracterizam a estrutura metafórica. [...] mesmo as metáforas [...], geralmente relacionadas com o mundo animal, “acusam a propensão metonímica do seu autor, por evidenciarem que a 'semelhança de sentidos', que as caracteriza está bastante próxima duma 'contiguidade de sentidos, alterando bastante a força criadora que é típica da metáfora”. (FERREIRA, 1999, p. 42).

Lima (2009), em seu artigo *As razões da metonímia em Vidas Secas*, vale-se de um teórico francês, Alain Frontier (1992), que afirma serem as figuras de linguagem metáfora e metonímia duas maneiras diferentes de olhar as coisas e de as enxergar. Vão para além de simples figuras de retóricas, como as classificam os manuais do assunto. De acordo com Frontier (1992 apud LIMA, 2009), a metáfora nos transporta para outro mundo, talvez melhor do que este; já a metonímia, ao contrário, não nos afasta nem nos distancia do mundo que se descortina aos nossos olhos, como se nele estivéssemos arraigados verdadeiramente.

Lima (2009) vê a preferência por um desses dois modos de representação, metafórico ou metonímico, não como resultado do gosto particular de um escritor, mas da necessidade que o autor tem de dizer,

informar, configurar e apreender esteticamente o mundo que deseja representar.

Em nome da precisão, quando Graciliano Ramos usa a descrição em *Angústia*, suscita que o processo metafórico, que estimula a fantasia, não se adequa em certos momentos à representação daquele mundo adverso, mas sim o metonímico, variando assim o uso desses recursos. Lima (2009), ao citar Alain Frontier (1992), afirma que a metáfora pode funcionar como válvula de escape de uma realidade incômoda, da qual a gestação do sonho e do mistério poderia significar justamente essa fuga. Porém, em virtude da preocupação social em revelar e analisar a existência humana em condições escassas e incipientes no romance, impõe-se que não se fuja, seja pelo devaneio ou pela imaginação, desse mundo realisticamente evocado.

Sendo assim, para marcar o movimento da descrição e a imobilidade da situação, percebe-se também a mudança das formas nominais dos verbos, que sai do particípio “percebidas” para o gerúndio “roendo”, “definhando”, “apodrecendo”. Além dessas formas verbais estarem relacionadas com o passado, também denotam circunstâncias de ações que perduram no tempo.

O gerúndio é a melhor forma que as expressa, congelando a cena e dando-lhe um aspecto imóvel e decadente à situação descrita ou ao que se quer chamar a atenção nela. Essa situação é de completa imobilidade, cujo único movimento possível que se encena é o próprio da narrativa, com as metonímias e formas nominais dos verbos, para caracterizar, contraditoriamente, uma realidade decadente, imóvel que caminha a passos largos para a morte.

David Lodge (2010, p. 66), em seu livro *A arte da ficção*, especificamente no capítulo “Ambientação”, comenta que “as descrições de um bom romance nunca são apenas descrições”. Elas servem tanto para evidenciar as características do ambiente quanto das personagens, em que um esteja em função do outro. Parece evidente que o papel das descrições assim se constitui em *Angústia*.

Nesse sentido, conforme foi verificado no decorrer deste capítulo, as metáforas e as metonímias vão instaurar uma realidade nova a partir da

relação de termos com identidades contrárias. A descrição, juntamente com essas figuras de linguagem, põe em movimento as coisas, não como protagonistas dos eventos, mas como integrantes dos destinos das personagens.

Em *Angústia*, tem-se uma forma estética em crise, personificada por meio de um personagem-narrador econômica, social e psicologicamente instável. Como reflexo a isso, o movimento instaurado no processo de escrita torna-se a mediação entre a economia do livro, conforme foi descrito acima, e a economia do capital, em que o primeiro reflete o segundo e o reduz estruturalmente. A relação entre ambas será mais bem analisada no capítulo a seguir.

# Capítulo 3

---

## **Escrita e movimento: captação de uma história em crise**

*- D. Aurora, tenha paciência. Veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam safados, d. Aurora. (Ag., p. 32).*

Neste capítulo, serão tratadas a dinâmica da técnica narrativa e sua relação com a imobilidade histórica e social brasileira, em que a escrita constituir-se-á como ação e meio de captação numa realidade estagnada, por um lado. Por outro, observar-se-á o movimento da história, cujos principais eventos são o solapamento de uma sociedade escravocrata, a modernidade crítica de 1930 e a ascensão de um regime autoritário de feições fascistas no Brasil.

Dessa forma, apontar-se-ão recursos estilísticos utilizados por Graciliano Ramos na feitura de seu romance, em que tais meios permitiram-no inovar a técnica literária empregada nos romances de 1930, principalmente comparando-se o seu próprio trabalho feito em livros anteriores com aquele de outros autores do mesmo período.

### **3.1 O movimento de se estabelecer o conceito**

De acordo com o dicionário eletrônico *Houaiss*, o termo “dinâmica” tem aplicação específica concernente à área do conhecimento relacionada principalmente à Física, significa “movimento interno responsável pelo estímulo e pela evolução de algo”. Em literatura, fazendo uso dessa acepção, cabe analisar que elementos da estrutura narrativa desempenharão essa função de impulsionar o seu próprio desenvolvimento, em outras palavras, que recursos literários são movimentados para que a dinâmica da obra aconteça.

Dessa forma, observou-se em capítulos anteriores as peculiaridades estilísticas presentes no livro *Angústia*, responsáveis por sua dinâmica. Essas peculiaridades presentes no processo de escrita constituem a economia do livro, que se materializam nas formas de narrar; no caráter fragmentário da obra e no clima alucinado do romance; na inserção de um sujeito em crise permanente, cujo foco narrativo se debruça sobre os personagens, a enunciação e sobre si mesmo.

Sendo assim, a técnica narrativa de *Angústia* apresenta em sua forma, estrutura, o monólogo interior ou narrativizado e o ponto de vista de Luís da Silva. Esses dois artifícios técnico-literários, como já foram explicados, dá ao

leitor a impressão de ter acesso ao conteúdo dos pensamentos do personagem, às ações vistas e não vistas, às temporalidades e aos lugares pelos quais o protagonista percorreu e viveu.

Observa-se ainda, junto ao trabalho realizado com as metáforas, a denúncia de uma realidade estagnada e desagregadora, que conduz tanto o personagem quanto o relato para uma crise permanente e progressiva. Esse é um artifício narrativo que dá à obra um clima simbólico. Tal fato acontece pois essa figura de linguagem relaciona dois termos de natureza semântica diversa, o que acaba impondo ao leitor outro olhar.

Diante de sua movimentação, não dá para ficar incólume frente ao jogo proposto pelas relações metafóricas encenadas no romance. Por sua vez, a dinâmica da técnica, além de se fazer ação em nível sintático, na própria construção linguística, produz-se enquanto movimento que capta a imobilidade histórica no nível externo aos eventos da enunciação.

Com base nos apontamentos feitos acima, o propósito de cada subcapítulo a seguir é estabelecer a dinâmica da técnica literária empregada no romance *Angústia* e a sua relação intrínseca com a imobilidade histórica, ou melhor, com a dinâmica deste e os movimentos da própria história em si, uma vez que ambas, tanto a literatura quanto a história, são construções humanas.

### **3.2 A dinâmica da técnica: a imobilidade**

Quando vinha uma ideia, afastava-a, agarrava-me a outra, que saía logo. Algumas voltavam com insistência. As botinas de Lobisomem estavam cambadas. O espírito de Deus boiava sobre as águas. Suava frio, mas prolongava a tortura que produziam as picadas das pulgas e a imobilidade. Afinal as picadas das pulgas e a imobilidade me distraíam daqueles beijos e daqueles uivos. (Ag., p. 101).

*Angústia* é um livro que encena um drama que se poderia dizer da imobilidade. Encenação de “ideias”, figuras, sombras que se movimentam no discurso da narrativa, são, porém, imóveis em relação a uma história na qual desempenham papel coadjuvante. A dinâmica consiste em encenar simbolicamente ideias, pensamentos, figuras no corpo da enunciação, captando uma história de coadjuvação.

E que história é essa? A de que o Brasil passaria por mudanças socioeconômicas significativas, conduzindo-o à construção de um Estado moderno, de feição ocidental. Tais transformações, porém, carregam em si inúmeras contradições. A década de 1930 vai ser o momento histórico, da realidade brasileira, em que essas contradições se acirram. Daí um conjunto de eventos que a caracterizam e a situam singularmente na história do Brasil. Para ilustrá-los, pode-se apontar o tenentismo e o posterior getulismo.

O jogo de idas e vindas de ideias metaforiza o processo de escrita que tenta captar essa dialética de movimento e estagnação, típica do momento em questão, que não é só da narrativa e de seus personagens, mas da própria história brasileira, como já foi mencionado. Como visto no trecho apresentado acima, serão botinas que tanto andaram e agora estão paradas num canto, tortas; de um “espírito de Deus” criador de todas as coisas que agora, como uma quimera, boia sobre as águas. Mesmo sendo rechaçadas, “algumas voltavam com insistência”. Em suma, para evidenciar a imobilidade, um movimento tem de ser representado: são as “picadas de pulgas”, a ação da própria “imobilidade”.

Pulgas, seres minúsculos, proliferam somente em ambientes favoráveis: úmidos e quentes, ou seja, em lugares com pouca higiene. Quente, úmido, estagnado, este é o palco em que a decadência representa o seu papel numa história inerte, de personagens arruinados por outra história que se prefigura, se movimenta, porém, escapa-lhes e os põe à margem, boiando sobre as águas:

Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito,

navios. Às vezes há diversos ancorados; rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de sururu. (Ag., p. 8).

A história imóvel que se encena não é só a de Luís da Silva, torturado pelas picadas de pulgas, mas também de Marina, a *ratuína*. Essas histórias são a redução, no plano individual, de uma outra história maior, que é a do próprio Brasil, cujo processo de mudanças significativas, pelas quais passaria no sentido de se construir uma nação moderna, nada mais fez que acirrar diferenças.

Gerou-se uma realidade marcada por contradições constatáveis facilmente: do lado esquerdo, os ricos; do lado direito, os miseráveis, pobres-diabos arruinados pela vida e pelas pulgas. Apesar de tudo, “as picadas das pulgas e a imobilidade me distrairiam daqueles beijos e daqueles uivos” (Ag., p. 101). Eis a escrita que tenta ser movimento numa história caracterizada pelo acirramento de contradições antigas e o surgimento de novas. O jogo dialético reside tanto no plano temático quanto no formal.

Como será mais bem explicado a seguir, esse é o meio pelo qual a literatura capta a história, através de si mesma enquanto forma de arte, uma vez que pretende ser diferença em relação ao mundo reificante, e de pôr em dinâmica, movimento, temas e procedimentos. Os temas ligam-se ao mundo das coisas externas, já os procedimentos pertencem ao universo de construção novelística. Em suma, são próprios da economia do livro.

### **3.3 A escrita como meio de captação da história**

Líquido se derramava: o homem triste enchia dornas.

(Ag., p. 54).

É diante dessa história, da narração da vida dos personagens, que se de um lado é imóvel, do outro se movimenta e escapa a quem tenta apreendê-la, que a literatura tenta, então, apreender esse movimento por meio de dois



métodos estéticos de análise, os quais tentam captar a história: o naturalista e o realista.

A questão de ser naturalista ou realista não é só uma problemática da tradição literária brasileira, mas também da tradição europeia. Lukács (1968) observa que a escolha por um dos métodos em questão, ou sua adesão ao estilo, tem relação com o posicionamento político de determinados artistas frente aos momentos decisivos da história:

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi [...]. A este respeito, eles são, também na sua conduta de vida, os continuadores dos escritores, artistas e sábios do Renascimento e do Iluminismo: são homens que participam ativamente e de vários modos das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme. (LUKÁCS, 1968, p. 56).

O método utilizado na maioria das obras dos quatro escritores mencionados por Lukács vai se contrapor ao utilizado por Flaubert e Zola. Esses autores assistem a uma sociedade burguesa cristalizada, o que pode impedir uma participação política mais ativa. Assim, esses autores acabam por recusarem-se a estabelecer alternativas coletivas e optam pelo isolamento, sendo uma posição diversa daquela dos outros escritores, mencionados na citação. Assim, boa parte das obras “tornaram-se estéreis e mentirosos apologistas do capitalismo” (LUKÁCS, 1968, p. 57).

As nuances do naturalismo e do realismo divergem, principalmente, quanto à tomada de posição dos escritores frente aos momentos críticos de um período de transformações estruturais de uma determinada sociedade. E esse posicionamento se constitui em ativo ou passivo, realista ou naturalista. Sendo a obra de arte literária o produto social que representa a dinâmica da vida, cabe ressaltar as características que permitem classificá-la como realista ou naturalista.

Sendo assim, faz-se necessário estabelecer as modalidades que permitem delimitar uma obra de arte realista. Esta seria aquela que capta a história em movimento, com as devidas mediações, de acordo com Lukács

(1968). Tal conceito se contrapõe à visão naturalista de representação literária. Para Émile Zola, por exemplo, o naturalismo era capaz de descobrir e exprimir diretamente a ação das leis da natureza. O naturalismo, em outras palavras, quer captar diretamente a realidade, sem mediações.

Obra de arte naturalista, então, seria aquela que desenvolve uma teoria determinista da história, formada por leis imutáveis de causa e efeito, assimilação em literatura das ideias positivistas, na qual os personagens (no romance) nada mais são do que meras peças de um jogo de xadrez com regras pré-estabelecidas, cujos movimentos são executados por jogadores que não pertencem ao jogo em si, mas o determinam.

Já a obra de arte literária de natureza realista caracteriza-se “pela profunda configuração artística do que existe” (LUKÁCS, 1976, p. 315). Particularmente, no caso brasileiro representado em *Angústia*, Graciliano Ramos apreende “o que existe” numa história marcada por contradições em que a história, como líquido, se derrama e pobres e tristes homens enchem dornas, enquanto outros, ricos, falam alto nos cafés.

Nessas circunstâncias, em *Angústia*, as ações parecem perder significado: é uma criada Vitória que tenta educar um papagaio, acompanhar os movimentos dos navios no porto, enterrar dinheiro no quintal; homens e mulheres que enchem dornas; mulheres que mexem e remexem a terra como formigas; o narrador-protagonista reconstruindo os eventos.

Ações e histórias esvaziadas de significados conduzem a um emparedamento dos destinos. O salto facilmente para o determinismo estaria assim concretizado, configurado. Se os fatos já estão dados, pouco resta a se fazer. A saída é a imobilidade, ficar parado observando o *show* da estagnação, as coisas serem carcomidas pela desagregação, pessoas reduzidas a objetos e a animais, descendo a uma condição inumana: “Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe” (Ag., p. 8).

Se tomássemos as circunstâncias assim, de um modo superficial, melhor seria adotar o método naturalista e sua visão teórica determinista e fatalista da história, captando-a diretamente sem as devidas mediações.

Porém, Graciliano opta por estratégia diferente, até porque participa ativamente da sociedade de 1930. Entra para o partido comunista em 1945, frequenta os círculos intelectuais da época, vai preso. Mas é na escrita que ele vai exercer sua militância de forma mais efetiva, escolhendo o método realista de representação, percebendo as contradições, representando-as em suas obras, na voz de personagens tão singulares da literatura brasileira como Fabiano, Luís da Silva, Paulo Honório e João Valério.

Por outro lado, da mesma forma que essa inércia parece estranha, ela é construção dos homens. E aqui reside a reificação em alto grau. Vê-se, pois, que as relações entre as pessoas são apagadas. Uma vez embaciadas, a história também o é. Fantasmagoricamente essas relações passam a ser entre coisas, não mais entre seres humanos. Daí a sensação de imobilismo, com atitudes e eventos sem significados. Não há o que se fazer. Talvez enxaguar as dornas do passado, remexer as terras do quintal das lembranças ou pegar um bonde cujo destino é a história, moderna e líquida.

### **3.4 Movimento da história**

Para se chegar ao movimento líquido da história, há que se demonstrar o movimento da técnica. O discurso de um personagem é, pois, uma das instâncias, ou elementos, que compõe a economia do livro. Essa fala permite também caracterizá-lo e situá-lo socialmente. Sendo assim, cabe aqui perceber como o discurso do protagonista percebe tais eventos históricos e plasma-os na forma narrativa. O movimento que se fará é aquele que parte da obra romanesca, focando o discurso do personagem enquanto elaboração ficcional e organizadora da instância narrativa, e chega até a história como totalidade da vida humana.

Não é à toa que esta frase surgirá na fala de Luís da Silva: “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina” (Ag., p. 9). Como representante literário dos agentes da modernização do país, quererá vencer as amarras que o prendem à crise pessoal por que passa. Na condição de membro da

intelectualidade, vê-se na obrigação de executar tal tarefa. Daí a revolução de 1930, movimento que pretende pôr o Brasil numa outra rota:

Insatisfeitas com o domínio imposto, durante praticamente toda a República Velha (1889-1930), pelas oligarquias agrárias – grupos que utilizavam o poder visando unicamente a seus interesses exclusivistas (entre os quais o mais poderoso era aquele ligado à economia do café) –, essas camadas médias irão pressionar no sentido de remover a oligarquia do poder. (TRONCA, 2004, p. 8).

Os chamados “tenentes” serão o segmento mais radical dessa camada. Eles deflagram, em virtude disso, uma série de movimentos armados. A revolta do Forte de Copacabana (1922) os inicia. Sucede-lhe outros levantes de mesma natureza, tais como a denominada Revolução de São Paulo (1924), que vai, inclusive, propiciar a formação da Coluna Prestes-Miguel Costa (1924-1927).

Essas classes médias, encabeçadas pelos tenentes, aspiravam a alguns objetivos: “basicamente, pretenderiam a realização de um ideário liberal-democrático: voto secreto, a moralização das eleições e vagas reformas sociais” (TRONCA, 2004, p. 9). Oriundos da cidade, esses grupos estavam fora da influência do coronelismo, o que lhes permitiu fazer frente aos interesses agrários, principalmente àqueles ligados ao setor cafeeiro.

A revolução de 1930, principal acontecimento histórico em que mudanças significativas foram postas pela primeira em perspectiva, tanto para a política nacional quanto para a literatura, mostra-se como o resultado das pressões promovidas por esses setores das classes urbanas.

No entanto, a mudança efetiva não acontece, e as aspirações liberal-democráticas foram malogradas. Há várias razões para explicar esse insucesso, mas a principal reside na “própria natureza dessas classes médias” (TRONCA, 2004, p. 9). No Brasil, como grupo social, elas dependiam da grande propriedade agrária. Aqui reside a peculiaridade brasileira, pois, em outros países, nos Estados Unidos, por exemplo, esse grupo era constituído por pequenos proprietários independentes:

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

Dependentes e sem projeto, não puderam fugir desse universo político-ideológico. Viram-se obrigadas, em 1930, a fazer alianças e compromissos com outras forças oligárquicas. Essas forças são lideradas por Getúlio Vargas, que também estavam empenhadas em demover do comando as oligarquias cafeeiras, sob a autoridade de Washington Luiz. O Estado Novo surge como a materialização política desse pacto.

O compromisso estabelecido por esses grupos revolucionários revelam as suas debilidades, uma vez que as classes médias dependem das oligarquias, estas são afastadas do poder em virtude da crise instalada na economia do café e as novas oligarquias, mesmo com o poder nas mãos, pouco podem fazer, pois a economia do país ainda depende do café.

E os outros setores, principalmente o operariado urbano, tiveram um comportamento passivo durante os anos de 1920. Reprimidos pelo Estado oligárquico de um lado e divididos em inúmeras correntes políticas de outro, esses setores estabeleceram-se como ameaça potencial aos regimes dominantes. O temor surge a partir de ações dos trabalhadores nos anos de 1917-1920, que deflagraram inúmeras greves nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, sob a liderança de correntes políticas anarquistas.

Diante desses fatos, a impressão que se tem é a de um vazio, um vácuo de poder, uma vez que nenhum dos setores aptos em potencial para assumir o comando do país possuía projeto para isso e nem condições para fazê-los sozinhos.

Estilisticamente, todos esses fatos e questões aparecem no livro *Angústia* transfigurados por meio da fala de Luís da Silva, que anseia por uma

ditadura militar que finde a crise na qual se encontra. Reside, em suma, na própria construção do personagem, pois Graciliano compõe um tipo urbano bem comum, representante dessa classe média ora referida: funcionário público, escritor, jornalista, intelectual, ex-militar:

Depois era a caserna. Todas as manhãs nos exercícios.  
–"Meia-volta! Ordinário!" As peças do fuzil, marchas na lama, a bandeira nacional, o hino, a tarimbas sujas, os desaforos do sargento. Em seguida vinha a banca de revisão: seis horas de trabalho por noite, os olhos queimando junto a um foco de cem velas, cinco mil-réis de salário, multas, suspensões. (Ag., p. 24).

Em coerência com esse personagem, representante do tipo ora em questão, a narrativa baseia-se, pois, em um discurso redutor do passado, dos personagens, do próprio relato e de si mesmo. Configura-se na fala de Luís a tentativa de se justificar o presente, posto que "o que tem de ser tem muita força" (Ag., p. 198), do que passar a história a limpo, perceber as contradições inclusas nela.

Há que se fazer justiça ao personagem também, não somente condená-lo. O personagem tem suas limitações ficcionais, que tornam invisíveis essas contradições ou impossível de captá-las. Luís da Silva por ser o personagem-narrador, a visão de mundo projetada vem dele, constituindo-se como consciência dominante. Todavia, ele sucumbe e essa consciência se torna delirante. Então tudo que sai dali pode ser posto à prova.

Mas é justamente em compor um personagem com tais implicações, que o autor o faz coerente com a história. Luís da Silva é verossímil com o intelectual brasileiro de 1930, pertencente à classe média, cuja pretensão era a de modernizar o país via revolução, nem que fosse via pactos ou mediante governos de caráter ditatoriais. Ao fazer isso, Graciliano põe em movimento tais ideias acerca das questões da década de 1930, incorpora-as em seu texto como matéria de reflexão, captando assim as nuances e peculiaridades da realidade.

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

Como é de conhecimento, esse processo revolucionário foi malogrado. Em seu lugar coube a instalação de uma ditadura de caráter fascista no Brasil. Até aqui o país faz coro a uma tendência mundial, pois, diante da crise financeira de 1929, crise, sobretudo, do próprio capitalismo, e por falta de uma organização política efetiva de outras classes, como o proletariado, foi necessária a realização de pactos com setores conservadores da sociedade, estes temerosos de uma transformação profunda. Assim, certas nações europeias (Alemanha e Itália) vão dar lugar a regimes fascistas, cujas transformações dar-se-ão mediante uma retórica do ódio, com a eliminação do outro e o apagamento da história como construção humana.

Em resumo, o fim do século XIX assiste a uma série de transformações históricas que repercutiu social, econômica e politicamente no mundo e na vida brasileira daquela época, cujo início se dá com o questionamento do estatuto colonial em alguns países da área de influência metropolitana. É justamente neste momento que inúmeras nações ganham a sua independência política, mas não econômica.

Foi um momento peculiar da História em que a burguesia vive o seu auge, consolidando-se como classe dominante. Junto com ela, emergem outras classes, como o operariado e a classe média. Posteriormente, essas novas classes pressionarão governos por mudanças socioeconômicas.

A revolução burguesa propiciou pujança econômica, que desencadeou mudanças sociais e culturais. Em função disso, surgirão e serão postas em circulação novas ideias, fomentadas pelo ensino e pelas letras, acompanhadas pelos novos gostos literários.

A vida no campo e na cidade passa também por mudanças significativas, na qual boa parte da população rural migra para as cidades em

busca de novas condições de subsistência e de formar a nova classe de trabalhadores da indústria nascente.

No plano econômico, o Brasil passa por uma mudança estrutural: a economia ligada ao regime escravocrata entra em ruína com a abolição da escravidão de 1888. Isso faz com que grupos relacionados, as oligarquias agrárias ligadas à economia do café, acompanhem a crise que se segue em escala mundial.

No campo político, transformações de natureza governamental acontecem. O que se vê é a transição de um regime monárquico para um republicano. Assim, todas essas transformações não ocorreram de modo pacífico. Foram assistidas por crises institucionais, econômicas e financeiras. De uma maneira direta ou indireta esses acontecimentos ligam-se às crises que ocorrem em 1930 e à ascensão de governos autoritários na Europa e no Brasil.

Em literatura, todos esses eventos estão materializados na obra na medida em que entram como fatores que organizam o texto. No caso de *Angústia*, o que vemos é uma narrativa da febre, noutras palavras, um relato da crise. Crise que não é só do estado psicológico, social e moral do personagem, mas também da narrativa em si. Um drama individual, no plano particular, e coletivo, no plano geral. Ao falar da ruína de sua família, na condição de proprietários rurais, Luís da Silva conta a história, de uma forma indireta, do drama das oligarquias agrárias que entram num processo de derrocada frente às transformações econômicas.

Essas transformações fazem com que ele migre da fazenda onírica para a Maceió dos pesadelos, dos casebres miseráveis que contrastam com as casas dos ricos. É também a cidade da fome, dos ratos que lhe roem a barriga, o dinheiro, os livros; que lhe *mijam* toda literatura. Em contrapartida, faz-se da mesma forma lugar de estabilidade, do emprego, nem que seja maçante, que o conduz à *vida de sururu* diária, de funcionário público, jornalista, literato. Luís da Silva vai ser, de forma transfigurada, a representação literária das classes médias do Brasil frente aos desdobramentos históricos da década de 1930. Como o centro da relação dialética entre forma literária e processo social, Luís



da Silva é o intelectual que pensa o país e tenta transformá-lo para atender às suas angústias individuais.

### 3.5 Solapamento da sociedade escravocrata

Eu andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi. Minha avó, sinhá Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tomava pileques tremendos. Às vezes subia à vila, descomposto, um camisão vermelho por cima da ceroula de algodão encaroçado, chapéu de ouricuri, alpercata e varapau. Nos dias santos, de volta da igreja, mestre Domingos, que havia sido escravo dele e agora possui venda sortida, encontrava o antigo senhor escorado no balcão de Teotoninho Sabiá, bebendo cachaça e jogando três-setes com os soldados. (Ag., p. 10).

É pelo relato do protagonista que se tem conhecimento de seu drama pessoal. Porém, não é somente um drama do personagem que fala de sua história arruinada. Ao comentar a queda social da sua família, sendo esta representante de oligarquia agrária, Luís da Silva trata da história humana, especialmente a brasileira, marcada pelo fim de uma ordem senhorial ligada ao escravismo e à economia agrária monocultora do café.

Sob a perspectiva da desagregação, *Angústia* é a triste narrativa de um personagem que enxerga a sua própria desorganização enquanto grupo e pela desorganização interna de seus membros enquanto personalidades. Sinhá Germana xinga escravas inexistentes. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, cujo resquício de poder ainda se encontra apenas no nome imponente e completo, toma pileques e é carregado pelo antigo escravo, mestre Domingos, agora dono de venda, pequeno comerciante.

Ao descrever tais personagens pertencentes ao ambiente pessoal, Luís da Silva evidencia não só o movimento descensional vertical por que passa a sua família, e ele também, mas configura indiretamente num âmbito mais

amplo e geral a ruptura da ordem senhorial e escravocrata, solapada pela abolição do regime servil.

O ano de 1888 vai aparecer, então, como o marco dessa decadência e da quebra do poder do patriarcalismo rural. A propaganda abolicionista e as diversas rebeliões de escravos trincarão as instituições políticas na qual o regime servil estava apoiado. Duas alternativas apresentam-se para a camada senhorial: engajar-se na luta republicana ou assistir indiferente à queda do regime.

Alguns senhores perceberam a oportunidade advinda da mudança que se encenava. Por isso, trabalharam para que a monarquia caísse. Psicologicamente, eles manifestaram a capacidade de se ajustar às novas condições. Outros mergulharam na indiferença e na inércia. Estes foram os que mais se arruinaram social e psicologicamente.

Em tal ambiente caracterizado pela deterioração psíquica e social, emerge ao mundo o personagem central do romance, Luís da Silva, que “andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi” (p. 10). Observa na própria família degradada a atmosfera fantasmagórica do passado. Desamparado e abandonado, vê-se obrigado a movimentar-se num mundo que só existe na mente dos seus familiares.

Nesse sentido, o relato da ruína do personagem transfigura a queda de um dos pilares da economia brasileira e indica o início de um importante momento de crise, no qual se confrontam os desejos de modernização, os pactos de poder das classes dominantes e as iniciativas de mudança social; conforme será mais bem tratado no tópico a seguir.

### **3.6 Modernidade em crise: 1930**

Observaram-se em subcapítulos anteriores os movimentos peculiares da história brasileira, quais sejam: solapamento de uma economia oligárquica baseada na produção do café e no escravismo. A mudança conduz à política monetária do Encilhamento, criada em virtude de uma crise financeira que assolava o país. Outro desdobramento é alteração de regimes de governo, no

qual o Brasil sai de uma monarquia e passa para uma República. Posteriormente, levantes de caráter militar ocorrem, foram assim denominados de Revolução de 1930, em que setores da classe média brasileira intentam implementar reformas modernistas com o intuito de levar a nação à modernidade. No entanto, fracassa. Um governo autoritário assume o controle do país por meio de pactos entre os setores revoltosos e a nova oligarquia nascente.

Em um plano maior, acontece uma crise de proporções enormes, cujas consequências são sentidas em todas as áreas de influência do capitalismo. O propósito deste subcapítulo é tratar dessa crise, procurando perceber os seus desdobramentos tanto nos países centrais quanto nos periféricos, como são percebidos e retratados em obras literárias, principalmente no livro ora em análise. Sendo assim, inicialmente será o acompanhamento da circulação do dinheiro como fator estruturante da vida social e, conseqüentemente, da obra, percebendo como no processo social e na forma literária esta economia se organiza:

- Sim ou não. Sim ou não. É estúpido, absolutamente estúpido.  
Afinal o dinheiro foi feito para circular. (Ag., p. 120).

No romance *Angústia*, o dinheiro aparece como personagem coadjuvante, mas de suma importância para o desenvolvimento da narrativa. Inclusive, é em torno dele que o relato se organiza. Sugere as etapas pelas quais tanto o livro quanto o próprio narrador-personagem passarão. Tem-se um momento de escassez, estabilidade e novamente falta do dinheiro. Essas fases estarão evidentes na própria sucessão dos eventos, bem como nas atitudes do protagonista. Sendo assim, configura-se a economia do livro e a dinâmica da técnica.

A fase que corresponde à escassez coincide com o início do relato de Luís da Silva, o qual tenta recuperar os últimos eventos de sua vida. O personagem busca, então, estabelecer-se da noite passada, em que as coisas e os fatos estavam anuviados. Vai se lembrar da infância marcada pela ruína da família, da vida errante como professor e, por fim, da mendicância na

cidade. É a falta de dinheiro que lhe dá desejos de mortandade, impede-o de pagar o Moisés, de comer e até morar decentemente.

Apesar disso, Luís passa a fazer alguns investimentos, convida a neta de d. Aurora para sair. Tríade “bonde, sorvete, cinema” (Ag., p. 33). Ganha certa quantia no jogo e possui uma carta de recomendação que lhe propicia o emprego na repartição. As coisas vão bem e estabilizadas:

O aluguel da mesa estava pago. Andava em todas as ruas sem precisar dobrar esquinas. Por uma diferença de dois votos, tinha deixado de ser eleito Secretário da Associação Alagoana de Imprensa. Quinhentos mil-réis de ordenado. Com alguns ganchos, embirava uns setecentos. Podia até casar. Casar ou amigar-me com uma criatura sensata, amante da ordem. (Ag., p. 35).

Com dinheiro, pensa em realizar o projeto pessoal de se casar. Conhece Marina, com quem deseja contrair noivado. Esse empreendimento lhe consumirá todos os recursos e economias: “O dinheiro tinha voado, tinha-se esbagaçado, virara camisas de seda, pó-de-arroz” (Ag., p. 78). “Agora não tinha dinheiro” (Ag., p. 116).

Sem dinheiro, Luís da Silva caminha para a aflição. Desgastam-se lhe as roupas. Procura novos empréstimos. Aumentam-lhe as dívidas. É neste momento que ele percebe o ato estranho de sua empregada de enterrar o dinheiro no quintal. Reluta por um instante em se apossar dele. Por fim, resolve o dilema moral com uma justificativa, dizendo, para si mesmo, que se trata de um empréstimo. Em seguida, assistimos a uma cena dramática e, ao mesmo tempo, bizarra de Luís da Silva cavando a terra. Depois dá o grito: “O dinheiro foi feito para circular” (Ag., p. 120).

Justamente no momento em que o dinheiro não circula é que entra em perspectiva a crise de 1929, que, nas palavras de Gazier (2010, p. 7), significou “uma monstruosa desordem material e humana”. Ela carrega em si elementos e significações que terão desdobramentos de caráter político, social, psicológico e cultural:

Por trás do New Deal de Roosevelt, da trágica ascensão do nazismo e das Frentes Populares, só para ficarmos na política, existe a afirmação de que um certo tipo de capitalismo faliu e de que uma barreira inadmissível foi transposta. O abalo foi não só material, mas também espiritual. (GAZIER, 2010, p. 8).

O que se observa é a falência de todo um sistema econômico, em que a materialidade far-se-á mediante a uma “queda generalizada da produção em quase todo o mundo industrializado (com exceção da URSS e do Japão)” (GAZIER, 2010, p. 9). A queda afetará os países ligados ao capitalismo industrial, seja na condição daqueles que decidem os seus rumos, seja daqueles que simplesmente o acompanham. Cada um vai produzir respostas para a crise, dependendo de suas peculiaridades históricas e de seu relacionamento com o capitalismo e seus desdobramentos.

Gazier (2010) dirá que a crise de 1929 situa-se no intercurso dos dois conflitos de proporções mundiais, Primeira e Segunda Guerra, cujos principais agentes e envolvidos são nações europeias. As duas grandes guerras serão suas respostas para a crise. Os esforços e os custos financeiros do primeiro conflito, como consequência, não serão sentidos. No entanto, abrirão caminho e possibilidades para a Segunda Guerra Mundial, conflito de proporções maiores e mais abrangentes, em que “autoritarismo e o antiparlamentarismo culminam nas ditaduras fascistas e nazistas, bem como na URSS lenista e stalinista” (GAZIER, 2010, p. 57).

Porém, Gazier observa que a emergência do nazifascismo na Europa pode ser entendida como “um componente da crise de 1929”, mas as origens e os motivos “devem ser procuradas para além das convulsões de 1929-1932 – que foram mais profundas e violentas nos Estados Unidos, por exemplo” (GAZIER, 2010, p. 58). A observação de Gazier reforça a ideia da singularidade dos posicionamentos das nações frente à grande depressão e suas alternativas para ela.

Diante dessa desordem generalizada do capitalismo, tanto o nazifascismo como a situação e a experiência da URSS, que realiza um processo revolucionário que a conduz ao socialismo, constituir-se-ão como alternativas evidentes à crise de 1929, ligadas por sua vez às condições

históricas e econômicas concernentes a cada região de influência do capitalismo. No caso do Brasil, devido ao seu passado escravagista, relacionado a uma outra etapa do capital, produzirá suas alternativas. Por exemplo, os movimentos e as agitações que ocorrem em 1930:

Essas são as linhas gerais do dramático pano de fundo sobre o qual a crise se desenrola. É impossível omiti-las quando se deseja estabelecer seu impacto no mundo e prestar contas das diversas políticas que tentaram superá-la. (GAZIER, 2010, p. 59).

Os setores mais desassistidos da sociedade serão os que mais sentirão os efeitos do desastre material, manifestos em alguns indicadores socioeconômicos da crise, tais como a multiplicação dos despejos e a proliferação de agrupamentos miseráveis. Isso encontra-se representado nos textos literários, principalmente na produção estadunidense, em que a ruína e a desagregação de vidas e destinos, além de criarem um clima de completa ausência de perspectiva, tornar-se-ão temática principal dessas obras que:

[...] relatam trajetórias exemplares de trabalhadores oprimidos pela exclusão da sociedade, que acabam tentando roubar sem sucesso, antes de encontrarem um destino autodestrutivo [...]. (GAZIER, 2010, p. 61).

Não só a produção norte-americana fará a representação literária da desordem provocada pela crise. A literatura brasileira também segue o mesmo caminho. Em *Angústia*, por exemplo, o narrador observa as diferenças entre as residências dos ricos e a dos pobres, comenta a ruína pessoal e a relaciona com a desagregação de sua família, antigos donos de terras sem mais nenhum poder. Relata sua errância pelo sertão nordestino e sua mendicância na cidade. Nela passa e residir em bairros miseráveis, locais que serão as favelas, resultado do aumento populacional urbano em virtude da migração de contingentes do setor rural. Ele, inclusive, rouba e comete um crime que mais aceleram o seu destino autodestrutivo do que o soluciona. O clima do romance

entra numa completa falta de perspectiva, explicada, em parte, pela falência das ações do protagonista.

Mesmo com a deterioração econômica de alguns setores da sociedade, como os camponeses que viveram uma grande pobreza, outros têm uma situação privilegiada, pois, mesmo em plena crise, seu poder de compra aumenta. Decorre tal fator de uma aparente baixa dos rendimentos do capital, propiciado pelos donos dos meios de produção, que sacrificam os seus investimentos:

Diversidade de situações e de mecanismos: a crise teve seus vencedores e perdedores, que variaram segundo os conflitos e as opiniões políticas tanto quanto segundo o jogo de fatores econômicos. (GAZIER, 2010, p. 65).

Nessa fase, o capital mostra-se passivo, estagnado. Fazendo-se um paralelo com a trajetória do actante em análise, observa-se que é justamente em tal ocasião que Luís da Silva estabiliza-se financeiramente, o que lhe permite realizar investimentos e a fazer compras. É a consumação do noivado com Marina e aquisição de roupas e do enxoval. Findas as economias pessoais, entra em perspectiva a crise e os seus desdobramentos, como a deterioração psíquica e moral pela qual passa o personagem.

De imediato, as dificuldades econômicas proporcionadas pela crise não conduziram a reivindicações sociais. O descontentamento generalizado advém somente com a estabilização da depressão. Nos países industrializados, o abalo social vai se manifestar paulatinamente sem, contudo, causar maiores desordens.

Amorfo, os descontentamentos se materializarão na aventura grupal de jovens pelas ferrovias dos Estados Unidos. Promovem, de cidade em cidade, saques e desordens. Causam preocupação e temor desde que estejam associados para realizar ações em conjunto. Na América Latina o que se segue é uma onda de levantes político-militares, compostos por setores da classe média desses países. No Brasil, o tenentismo vai ser um movimento com essas características. Surge como consequência da realidade histórica brasileira,

marcada por contradições ocasionadas pelas transformações do capital, resultando, inclusive, na permanência de duas etapas numa mesma situação.

O desemprego é uma realidade com duas consequências bem definidas. No plano individual, a perda do trabalho tira a capacidade das pessoas de se revoltarem contra essa situação. Caso ela perdure por mais tempo, coletivamente a capacidade de organização e de protesto se enfraquece e se perde. Dessa forma,

É inútil diferenciar as agitações pontuais que se opõem aos governos em aspectos específicos e as tentativas de organização dos desempregados. (GAZIER, 2010, p. 66).

O que se torna evidente é a falta de um projeto político que possa organizar essa classe de trabalhadores vítimas das desordens econômicas da crise. Na condição de manifestações, não conseguiram ameaçar efetivamente a ordem estabelecida, tanto é que a vitória de Adolf Hitler dar-se-á nas urnas, mediante processo eleitoral e plenamente democrático. Gradualmente, a instabilidade foi assumindo uma dimensão cultural e política.

Os levantes militares no Brasil também não conseguiram ameaçar efetivamente a ordem estabelecida, pois igualmente não havia um projeto político sólido que conglomerasse outros setores da sociedade, como o então nascente proletariado e os excluídos de toda forma. Sem projeto, esses setores revoltosos não conseguiram se opor às antigas oligarquias agrárias e tendo de fazer pactos com outras que também disputavam o poder e a primazia de modernizar o país.

No romance *Angústia* essa falta de projeto configura-se nos encontros realizados na casa de Luís da Silva. Vão lá Moisés, Pimentel e seu Ivo. Depois quem marca presença é Julião Tavares. Moisés é um pequeno comerciante, judeu, conhecido por suas ideias revolucionárias e comunistas. Pimentel é um jornalista que lhe encomenda constantemente artigos. Julião é o seu antagonista, cuja família enriquece em virtude de negócios estabelecidos:

Às vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhar



adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda. Moisés entrava, puxava uma cadeira, sentava-se, abria o jornal. Vinha Pimentel, amarelo, triste, silencioso. Seu Ivo, bêbedo, acocorava-se a um canto e punha-se a babar, cochilando. Nenhuma dessas pessoas me incomodava. Trabalhava diante delas como se estivesse só, e ninguém me interrompia. (Ag., p. 43).

Cada um em suas respectivas atividades ou estados, ninguém estabelece um diálogo ou entendimento. Luís nunca sabia o que Pimentel e Moisés estavam dizendo, pois estava sempre envolvido com suas atividades e reflexões. Seu Ivo sempre embriagado e faminto, pouco se comunicava. Julião tinha formação diferente, por isso inibia as manifestações e distanciava-se dos demais. Por todos esses aspectos, a ausência de diálogo entre os personagens transfigura, no plano da representação literária, a falta de projeto político dos setores da sociedade brasileira de 1930, como a classe média, responsáveis pelas revoluções e mudanças.

Do ponto de vista cultural, Gazier (2010) ainda aponta que a década de 1929 será marcada pela popularização do cinema e do rádio, que surgem em virtude da nascente indústria cultural, fator de estímulo e dinamização do setor como um todo. As produções cinematográficas surgem com o objetivo de distrair um público ansioso por ventilar os pensamentos e as ideias frente a uma época de incertezas. Os gêneros mais produzidos serão comédias, filmes de aventura, de gângster e reconstituições históricas.

De forma similar, essa questão aparece em *Angústia* por meio de algumas relações metafóricas que Luís da Silva utiliza para descrever pessoas ou caracterizar situações:

Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse num cinema. (Ag., p. 214).

Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema quando se apresentam mulheres nuas. (Ag., p. 12).

Os convites que o protagonista faz a algumas mulheres é também uma maneira de também tratar do assunto: “Convidei d. Aurora e a neta para o cinema” (p. 33), “ – D. Mercedes é linda. Parece uma artista de cinema” (p. 37):

Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente. O porteiro sabe que trabalho na imprensa e não pediu bilhete de ingresso. Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali a distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou uma besta.

Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. (Ag., p. 75).

É desse período também, logo depois de 1929, a publicação de livros cujo objetivo é o de exprimir testemunhos pessoais. Como exemplo, tome-se *A caminho de Wigan* (1937), de George Orwell, que relata o cotidiano de mineiros e operários desempregados situados no norte da Inglaterra. Orwell faz uma meditação política sobre a alienação e os destinos de classe.

Nos Estados Unidos, por sua vez, desenvolve-se uma literatura de combate, em outras palavras, um naturalismo de combate, caracterizado por seu teor de certo determinismo e simbolismo. São exemplos de tal literatura as seguintes obras: *O grande capital*, de Dos Passos (1936), e *As vinhas da ira*, de John Steinbeck (1939). O livro de Steinbeck trata da epopeia de camponeses arruinados e expulsos do Oklahoma, que migram e tentam conseguir emprego na Califórnia depois de uma terrível aventura na estrada. Nessa obra literária nota-se claramente a influência do cinema: *travellings*, *plongées*, vistas panorâmicas, fazendo com que a obra possua uma singular construção visual:

Em uma palavra, parece que podemos resumir o impacto cultural da catástrofe econômica num movimento urgente de

engajamento e testemunhos; o romance apresenta certa regressão formal em relação às experiências revolucionária internacionais dos anos 1920 (Faulkner, Proust, Döblin, Joyce...), mas impõe despojamento e brutalidade, e dialoga com o cinema, a fotografia e a investigação. Esses caminhos cruzados, à sua maneira, compõem o mapa da convulsão. (GAZIER, 2010, p. 71).

Em contrapartida a essa tendência da literatura de combate surgida nos Estados Unidos, no Brasil vai aparecer o chamado romance de 30, que foi a produção ficcional brasileira de inspiração realista produzida a partir da década de 1928. A partir de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, que inaugura o referido ciclo, predominou nas obras a temática rural, apesar de alguns romances urbanos constituírem parte do mesmo período.

Em comum, os romances de 30 possuem certas características, como, por exemplo, a verossimilhança, retratação direta da realidade com base em elementos históricos e sociais, linearidade narrativa, tipificação social, além de uma construção ficcional de um mundo que deve dar a ideia de abrangência e totalidade. São características dessa literatura o regionalismo, a introspecção e a liberdade linguística.

Ao que concerne à temática, os romancistas de 30 enfatizam as questões sociais e ideológicas, visto que é uma época de efervescência política no país e no mundo. Em consonância com o romance de 30, surge um grande número de estudos dedicados a investigar e analisar a sociedade brasileira, destaca-se especialmente a obra *Casa-grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre.

Observou-se o impacto que teve a crise sobre questões culturais no Brasil e no mundo. Cabe agora ressaltá-lo do ponto de vista político. O ano de 1933 será marcado, por um lado, pelo aumento significativo da pressão política e sindical operária. Por outro, o momento é de intervencionismo, melhor dizendo, de ativismo estatal. O Reino Unido, por exemplo, vai ser o primeiro país a admitir e a praticar intervenção estatal e protecionismo como medida político-econômica. Nos Estados Unidos, Roosevelt estabelecerá proteção social obrigatória e generalizada. Na Europa e na Ásia, as chamadas

“economias militares” praticarão a cartelização industrial, autossuficiência em perspectiva expansionista, centralismo bancário, manipulações monetárias e controle rigoroso das importações e das exportações:

Muitas vezes se atribuiu a saída da crise ao crescimento das despesas militares.

[...] o sucesso a curto prazo da recuperação nazista (e também japonesa) acontece sobretudo devido à presença de um Estado autoritário que se encarrega do futuro econômico. (GAZIER, 2010, p. 83).

O rearmamento tardio e o crescimento vertiginoso de alguns países (Alemanha, Itália e Japão) farão com que essas nações procurem zonas de influência por meio de tentativas neocoloniais. Os países dominados não representarão um papel amortecedor dos efeitos da crise, como se supunha, uma vez que eles, fornecedores de matérias primas, viveram uma prévia crise comercial intensa e duradoura. Essa crise anterior será um dos desencadeadores da outra crise maior, cujas consequências se revelam tão duras para eles quanto para as economias dominantes. Dentro do panorama em questão, a América Latina é a região de influência mais afetada. Em suma:

O traço comum a todas essas experiências, muitas vezes brutais, está no crescimento urbano, duplamente estimulado pelo afluxo de massas camponesas miseráveis, desorientadas, e por um embrião de burguesia local mais ou menos nacionalista. (GAZIER, 2010, p. 87).

Em outras palavras, trata-se de “ter havido focos de crises latentes específicas, durante os anos 1920, no mundo periférico, focos que a depressão ocidental revela, mas não cria” (GAZIER, 2010, p. 88). É justamente dessas crises específicas que trata a literatura produzida em tais áreas de influência. Será uma literatura relacionada com as igualmente singulares condições históricas de formação das periferias do capitalismo, ligadas às suas etapas anteriores de desenvolvimento, como o escravismo.

Essas regiões surgem em função da expansão do capital. Talvez seja por esse motivo que os seus desdobramentos e mudanças tenham-lhe

causados impactos mais sérios e profundos. Serão sociedades marcadas por contradições socioeconômicas evidentes, uma vez que foram e são lugares onde se desenvolveram sucessivas etapas de desenvolvimento e influência do capitalismo que, em dado momento, entram em conflito, gerando uma realidade contraditória.

### **3.7 Fascismo brasileiro: uma resposta à brasileira para a crise do capital**

Enquanto na Europa e na América do Norte vários países tomam medidas para contornar a crise, tais como o intervencionismo estatal, proteções sociais amplas e generalizadas, rearmamento tardio e revoluções socialistas, outros Estados na América Latina caminham para a instalação de regimes autoritários. O Brasil foi um deles, no qual após a Revolução, Getúlio instala o assim chamado Estado Novo.

O intuito dessa retomada histórica é perceber como a emergência do governo getulista significou uma resposta à brasileira à crise do capital e como isso está plasmado na obra literária, por meio de um discurso de um protagonista que anseia por um governo forte, capaz de solucionar os problemas particulares que se prefiguravam. A fala de Luís da Silva se caracteriza por aspectos reducionistas do outro e da história. Em certa medida, a fala de Luís se assemelha ao discurso fascista, que igualmente quer justificar o presente por meio de um passado manipulado. Em comum, os dois discursos querem se estabelecer como falas capazes de mudar o mundo.

Cabe aqui ressaltar que *Angústia* não é uma obra romanesca que trata do fascismo, mas, pelo contrário, prenuncia primeiramente os desfechos da Revolução, em que o resultado é o próprio malogro. Prenuncia, ainda, o risco da ascensão de um governo autoritário, com características fascistas. Sendo assim, o conceito será colocado, bem como as nuances que o caracterizam como fenômeno histórico, que se desenvolveu de forma particular em diversos países.

Ouçamos Luís da Silva:

Agora Moisés está contando as perseguições aos judeus, na Europa. Lembro-me do tio dele e digo comigo que provavelmente a narração é exagerada. Se Moisés não fosse inteligente, com certeza muitos daqueles fatos não existiriam. Sofrimentos. Iniquidades.

– Há tanto disso! Mas somos fatalistas, estamos habituados e não temos imaginação como vocês. (Ag., p. 24)

[...]

– Necessitamos um governo forte, seu Luís, um governo que estique a corda. Esse povo anda de rédea solta. Um governo duro.

E eu havia concordado, naturalmente:

– É o que eu digo, doutor. Um governo duro.

E que reconheça os valores.

Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. (Ag., p. 35).

Por ser uma narrativa em primeira pessoa, a perspectiva de *Angústia* é o ponto de vista de Luís da Silva, aquele que nos diz como os fatos se deram: “agora Moisés está contando as perseguições aos judeus”. Já foi dito aqui que o olhar dele a tudo invade e modifica. Então, ficamos sabendo de toda a sua experiência sensível do mundo, dele e do outro, que afetaram de uma forma ou de outra a sua subjetividade.

Essa atividade perceptiva desenvolve-se sobre o espaço exterior, sobre o mundo interior e sobre o próprio corpo, lugar limítrofe da exterioridade e da interioridade, e centro de referência da atuação perceptual do sujeito. Em *Angústia*, os objetos da percepção sofrem um processo de redução impiedoso, e dele nasce objeto percebido, construído em suma. Levando-se em conta o que foi apontado, o discurso de Luís da Silva é resultado dessa percepção, constituindo-se como lugar que transforma o mundo. Tal fator faz com que a fala dele em muito se pareça com a retórica fascista, que percebe a realidade sob uma perspectiva redutora da alteridade.

Emparelhados os colóquios ficcionais e fascistas, faz-se necessário esmiuçar o conceito de fascismo, bem como o de discurso fascista. Sendo

assim, Silva (2008, p. 112) denomina de fascismo “[...] o conjunto de movimento e regimes de extrema direita que dominou um grande número de países europeus desde o início dos anos 20 até 1945”. Surge como fenômeno e possibilidade da moderna sociedade de massas. Cada fascismo terá como características comuns a defesa de originalidade histórica e nacional, em que um notável historicismo somado a certo passado justificador apoderam-se da história de forma inescrupulosa: “a malversação da história, e não a história, é um traço comum dos fascismos” (SILVA, 2008, p. 124).

O autor observa ainda que há uma tendência marcante na historiografia sobre o fascismo de só se considerar como fascismos, de fato, os regimes políticos que chegaram ao poder. Nota que tais regimes chegaram ao poder mediante pactos e alianças com outras forças conservadoras. Isso faz com que eles sejam obrigados a abrir mão de parte de suas ideias originais. Tal postura justifica-se:

Mais do que cinismo, tal ambivalência dos fascismos demarca os limites da autonomia do fascismo, em meio às demais forças conservadoras, que o limitam e o redesenham. (SILVA, 2008, p. 125).

Silva diz ainda que o fascismo deve ser visto e considerado enquanto fala que pretende mudar o mundo. Daí o seu caráter metapolítico enquanto movimento, cuja principal função e objetivo eram superar o fazer político liberal e avançar onde o marxismo ficou estagnado:

O fascismo surge como uma forma de ação total, envolvente e explicativa de toda a vida, incorporando a morte e a irrazão – que tanto assustam as massas anônimas das sociedades modernas [...] –, propondo uma identidade não-idêntica ao moderno, resistindo à transcendência no mundo moderno, sendo assim uma forma de proteção perante o desconhecido, a transcendência teórica liberal ou mítica, ou a transcendência prática, proposta pelo marxismo. (SILVA, 2008, p. 127).

O discurso e o pensamento fascistas enxergam o liberalismo como elemento desagregador. Todo o corpo doutrinário antiliberalista do fascismo surge em função dessa crítica. Sendo assim, o pensamento fascista desenvolve e aplica conceitos-chave, tais como "vontade de poder", "espaço vital", "ideia-força" (SILVA, 2008, p. 137). O que propicia ao Estado fascista assumir uma conduta de expansão em todos os sentidos.

O momento é oportuno para a retórica fascista, pois muitos homens experienciavam um sentimento pleno de estranheza e de inutilidade perante o Estado, no qual projetos de vidas e esforços pessoais são destroçados. Em diversos países, a secularização, o avanço de uma sociedade liberal e a dissolução de laços identitários e tradicionais agem como fatores de desestabilização de uma certa segurança:

[...] capacidade de atração do fascismo sobre as massas, sua capacidade de oferecer segurança e refúgio, superar o estranhamento do homem comum ante a sociedade moderna de massas. (SILVA, 2008, p. 139).

A sociedade liberal burguesa, que distingue o público do privado, condena os indivíduos ao sucesso ou ao fracasso, transforma questões sociais em pessoais, de acordo com o pensamento do fascismo, deveria ser substituída por "formas solidárias e orgânicas" (SILVA, 2008, p. 141). O fascismo se apresenta como um meio de reconstituição de identidades perdidas. Aqui está toda a sedução e o encantamento da fala fascista. Nem liberalismo, muito menos marxismo, o que se propõe é:

[...] um terceira via. Este seria o caminho para a paz social, superação dos conflitos da sociedade de massas que se anunciava. (SILVA, 2008, p. 142).

Em resumo, o que a fala fascista quer é a instauração de uma comunidade solidária, harmônica, sem conflitos, com base em um regime de produtores. Isso faz com que seja aberto um vínculo ambíguo, propositadamente manipulado, orientado, com o socialismo. O objetivo era criar um dirigismo estatal, fundamentado na organização corporativa, para se tonar



um valioso instrumento anticrise para uma sociedade industrial, liberal e de massas que havia perdido a própria identidade.

Os custos para a construção dessa sociedade serão altos. Com valores tem-se a desconfiança impiedosa para com qualquer tipo de alteridade, que inclusive se manifesta na violência como resposta:

[...] estabelecido o que é nacional, tudo o mais é lançado ao polo extremo do antinacional: por definição não-ariano, o comunista, o cigano, o negro, o estrangeiro e aqueles que afrontam a perfeição nacional/racial – os considerados mental ou fisicamente doentes. (SILVA, 2008, p. 148-149).

Dessa forma, no mundo fascista não cabe espaço para o outro, nem sua educação, tampouco sua conversão num novo homem. Prova disso foi a eliminação em massa de judeus e homossexuais:

[...] armado com um sistema ideológico e mental adequado, o fascismo identifica em si mesmo valores absolutos e qualquer diferença tornar-se-á objeto de eliminação violenta. (SILVA, 2008, p. 149).

O Holocausto e outros genocídios são a materialização violenta de uma concepção de mundo que nega qualquer possibilidade de um outro tipo que possa vir a se contrapor ao tipo padrão, ou seja, outros que sejam considerados fracos, débeis, felizes e fortes. Não devem ser vistos, pois, como fator ligado à história de um povo. Para reforçar a ideia do contratipo, basta pensarmos nos tipos que formaram os alvos dos fascismos: judeus, ciganos, homossexuais, etc. São grupos constituídos por uma cultura marcada por laços de solidariedade, de autoidentidade e ajuda.

Do ponto de vista psicológico, o que marca os fascismos é uma certa frieza do indivíduo ante o outro, que culmina na incapacidade para amar, reconhecer na alteridade a possibilidade do amor. A estranheza é a condição psicológica básica para o genocídio, mortandade; fundamento e justificativa para a eliminação do outro, retirando-lhe a dignidade e a condição humana:

O fascismo inscreveu o seu sucesso, seu poder de sedução, [...] exatamente na capacidade de agregar à estranheza psicológica as condições sociais de mal-estar de sua época. (SILVA, 2008, p. 152).

Não reconhecer o outro como sujeito, conduz esses indivíduos frios e distanciados a transferirem para as máquinas todo o amor possível. A tecnologia será um véu que medeia as inter-relações:

[...] o sistema envolvente, produtor de mercadorias, encontra-se com as consequências de uma educação autoritária, possibilitando um eu regressivo, incapaz para com o amor com o outro, com notável déficit de relação libidinal, e pronto para identificações salvadoras de aniquilação total do eu através da entrega a um indivíduo, o pai grande, o chefe, o líder que substitui o amante, o amigo ou tudo isso junto. (SILVA, 2008, p. 153).

O conceito de “ideia-força” é que vai permitir a construção de uma personalidade autoritária, que endurece para consigo mesmo e ser cruel para com o outro. Ele esteve presente nos métodos educacionais dos anos de 1920 e 1930, forjador do homem fascista de libido fetichizada, encarnada num medo real e generalizado, neurotizado, que antecipa e procura evitar qualquer tipo de ameaça remota. O contraponto desse medo é o desenvolvimento da camaradagem, do imaginário falocrata e misógino fascista.

Por todos esses aspectos, tanto a fala de Luís da Silva quanto as falas fascistas guardam semelhanças principalmente no que concerne à perseguição da alteridade. São discursos que se apresentam como vontade de representação do mundo ante as aflições provocadas pela crise econômica da ordem liberal, que desagrega identidades e gera incertezas. Em um mundo de insegurança, esses discursos mostram-se como alternativas, daí o caráter sedutor deles. No entanto, apesar das similitudes, guardam contraposições artísticas, políticas e históricas que as impedem de serem ditas como uma coisa só.

Cabe lembrar que a fala do protagonista é um produto da obra de arte ficcional, circunscrita em seus limites enquanto tal. Já o discurso fascista localiza-se politicamente em um dado momento histórico. Uma é resultado da ação autoral, não menos sujeita a questões políticas e históricas de seu tempo, mas, sobretudo, obra de arte literária, marcada por singularidades estéticas que permitem captar a realidade de modo diverso dos outros discursos, dando a ver as contradições. Assim, um mundo outro se constitui, ficcional. O discurso fascista, como os demais, pretende-se como verdade, posiciona diferentemente perante a realidade e a história. Explica-as por meio de relações de causa e efeito, típicas da ciência.

Nesse sentido, *Angústia* será um relato construído em primeira pessoa que encena quatro movimentos: o do narrador-personagem (Luís da Silva), o do autor (Graciliano Ramos), o da narrativa (*Angústia*), e o da História (realidade). O narrador é um personagem que tenta reconstituir eventos, dar conta de seu estado moral e psicológico. Olha para o seu passado com esse intuito. Porém, por causa de suas limitações ficcionais, Luís da Silva não consegue estabelecer um nexos causal bem definido entre o seu drama pessoal e questões do seu tempo. Na verdade, o que ele faz é estabelecer uma ligação direta, mecânica de causa e efeito entre seu passado e seu presente.

Em consonância com esse protagonista, a narrativa vai se constituir como uma sucessão de eventos, cujo movimento é no sentido de dar a ver a progressiva crise que se instala no protagonista e na própria disposição dos fatos. Aqui entra o trabalho autoral, que organiza a narrativa propositadamente para se diagnosticar o progressivo movimento da crise. Distancia-se do aspecto simplesmente causal, sentido e vivido pelo personagem, em sua trágica decadência prevista já na fazenda dos avós, mas questiona também a relação casual; pois demonstra como a história é construída pelos homens, assim como a obra literária.

Graciliano constrói um personagem que é verossímil com relação à figura do intelectual de 1930, que lhe é coerente no discurso e nas ações. Essas verossimilhança e coerência permitem a Graciliano pôr em movimento questões da realidade de 1930, momento de bastante efervescência política e econômica no Brasil e no mundo. Porém, *Angústia* não será um simples

inventário da crise, elaborado esteticamente na forma de livro. É obra de arte que capta o movimento da história, ilumina as suas contradições, configurando tudo o que existe na forma de arte literária, dando a ver a totalidade da vida humana.

# Considerações finais

---

*E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos [...].*

*(Ag., p. 5)*

*Angústia* é um livro que ocupa um lugar especial no conjunto das obras de Graciliano Ramos. Talvez o motivo esteja nos procedimentos estilísticos adotados pelo seu autor, que já foram, inclusive, apontados e analisados por inúmeros críticos. São procedimentos tanto de natureza temática quanto de técnica narrativa, que foram radicalizados nela a partir de romances precedentes. É conhecida a pesquisa sistemática desenvolvida por Graciliano Ramos na busca da forma estilisticamente concisa, alicerçada numa economia verbal, de sintaxe.

Assim, todos os personagens deste autor vivem numa situação que beira o limite. Em *Angústia*, tal situação prepondera tanto no início quanto no fim do livro. Nem a atitude do personagem, o assassínio cometido por ele, é capaz de resolver tal tensão, nem para si mesmo nem para o leitor. Nesse sentido, de acordo com a própria menção de seu autor, a obra era uma investigação sobre a loucura e o crime. *Angústia* constituir-se-á como um romance cujo gênero textual é o que mais se assemelha a um relatório da febre.

A partir de tais aspectos formais e temáticos presentes na obra ora em análise é que se buscou estudá-la mais atentamente, partindo de um estudo acurado de suas minúcias textuais, de sua ligação com a produção da obra graciliânica como um todo, com a tradição literária, com o país e sua história.

Com base nessa perspectiva, buscou-se como objetivo descrever o processo de escrita em *Angústia*, ou seja, os meios de composição utilizados na construção de uma obra de arte literária. Esses meios, no caso de Graciliano, são baseados em um progressivo e intenso desenvolvimento das formas de narrar, que compõem aquilo que se denominou por Antonio Candido de estrutura ou de “economia do livro”, meio pelo qual os diversos elementos composicionais estão ou são organizados: narrativa, narrador, personagens, figuras de linguagem (metáfora, metonímia, sinédoque).

Constatou-se que essa economia funda-se na contenção estilística, técnica narrativa seletiva e repleta de fragmentos, que proporciona o tom e o clima do romance, que dá a ver uma realidade retorcida tanto de si mesma quanto dos personagens, cujas ligações conduzem a uma subjetividade em

crise. Ao inserir essa subjetividade crítica na composição de um personagem, Graciliano concerne certa inovação estética ao livro *Angústia*.

Também foram verificadas outras inovações na obra mencionada, tais como a modificação da terceira para a primeira pessoa e a introdução predominante do monólogo interior ou narrativizado. Essas inovações técnico-literárias fazem com que Graciliano Ramos influencie decisivamente o modelo de romance dos anos de 1930, pois ele foi um dos poucos escritores do período capaz de entrelaçar sociedade e subjetividade.

*Angústia* é um livro que tem como elemento estruturante a ambiguidade, materializada esteticamente e estilisticamente na cisão de seus elementos composicionais. A cisão vai se constituir como princípio organizador da obra que noticia a iminência da mercantilização da arte e das pessoas, configurando um processo reificador mais abrangente, característico de um sistema econômico produtor de mercadorias.

Dessa forma, as figuras de linguagem metáfora e metonímia, estilisticamente, acionam a engrenagem do mecanismo de compra e venda no processo de escrita, fazendo com que tanto a economia do livro quanto a economia do capital se igualem enquanto sistemas produtores de realidades. Além do mais, elas vão configurar o quadro psicopatológico constitutivo tanto do protagonista quanto da narrativa, estabelecendo-lhe a dupla temporalidade. Analisá-los significa apreender o movimento próprio da escrita, que põe as coisas e as pessoas em circulação, com o intuito de escapar do processo reificador, ainda que sendo mercadoria. Em outras palavras, é a dinâmica da técnica em consonância e oposição à dinâmica do capital.

Na análise da dinâmica da escrita, percebeu-se o movimento de fissura do narrador, marcado pela estrutura narrativa (comparação, metáfora e imagem) e pela inadequação temporal, socioeconômica e moral do personagem. Investigar esse movimento da escrita foi também enxergar o movimento modernizador que se prefigurou no país da década de 1930, da mesma forma repleto de fendas, que imerge pessoas, no caso personagens, numa impropriedade temporal e socioeconômica.

Sendo assim, a construção metafórica presente nos discursos de Luís da Silva é uma tentativa de se recuperar essa integridade perdida, achincalhada por um movimento que o põe à margem da sociedade. Em suma, as figuras de linguagem e o processo de escrita presentes em *Angústia* tornam-se refletores da condição humana em especial.

Diante disso, o papel das metáforas e das metonímias em *Angústia*, devido a sua própria natureza, é justamente o de impor um outro ponto de vista sobre as relações e os eventos que parecem transcorrer sob o signo da superficialidade, do marasmo e da gratuidade. A descrição, em consonância com essas figuras de linguagem, põe em movimento as coisas, não como protagonistas dos eventos, mas como integrantes dos destinos dos personagens em uma obra de arte literária. Nessa perspectiva, a escrita constitui-se como meio de captação da história em movimento. História esta que, dentro da perspectiva e das condições de formação brasileiras, está marcada por inúmeras contradições.

Tendo como ponto de partida a escrita como meio de captação da história, discutiram-se os dois métodos de representação literária que tentam captar-lhe o movimento: o naturalista e o realista. A partir das ideias de Lukács, observou-se que a escolha por um dos métodos ou sua adesão ao estilo está bastante relacionado com o posicionamento político de determinados artistas frente aos momentos e questões decisivos da história. Graciliano Ramos opta pelo método realista, pois, além de participar ativamente da vida nacional, exercerá sua crítica através da escrita, percebendo as contradições, representando-as em suas obras.

Sendo assim, com base na leitura feita de tais aspectos, nota-se neles a constituição dos sintomas de uma crise mais ampla, do sistema no qual estão regidos o capitalismo e, por sua vez, a dinâmica da vida humana como um todo. Esses aspectos estão manifestos estilisticamente na forma literária por meio de figuras de linguagem, que se estruturam numa economia do livro baseada na ambiguidade, mecanismo que denuncia a engrenagem da compra e venda do capital, cuja dinâmica põe em movimento pessoas e coisas, no sentido de conduzir as primeiras para o estado das segundas, equiparando-as.



Em *Angústia*, esse movimento que se encena na economia livresca é ao mesmo tempo contraditório, pois aponta para outro que lhe é externo: o do solapamento de uma sociedade escravocrata e o início, bem como avanço, de uma modernidade baseada na expansão do capital sobre certos setores da sociedade brasileira, em que se assiste o movimento migratório do capital da região Nordeste para o Sudeste.

Como movimento particular da história do Brasil e sua relação com os desenvolvimentos do capital, averiguou-se que, na medida em que o progresso avança, famílias ou grupos de indivíduos são conduzidos a uma permanente crise, que será não só econômica, mas também social e cultural. Esse panorama se prefigura no país na década de 1930, momento em que o capitalismo imerge também numa crise de proporções mundiais: a grande Depressão de 1929. Seus efeitos mostraram-se em inúmeros países, seja de uma forma direta (países de economia capitalista) ou indireta (nações de economia comunista).

Os desdobramentos dessa crise ainda hoje são objetos de estudos e tem seus efeitos sentidos. Alguns deles apontam para as ascensões de governos calcados em regimes autoritários, como o nazista e o fascista, na Europa. Essas experiências se constituíram como respostas às convulsões nas economias capitalistas. No Brasil, assistimos à Revolução de 1930 e, posteriormente, aos sucessivos golpes de Getúlio Vargas, mergulhando o país numa ditadura que durou 15 anos. Sua vigência dar-se-á justamente no período da Segunda Guerra, de 1937 a 1945. Nesse momento, Getúlio implementa o Estado Novo, governo com simpatias ambigualmente fascistas.

Os efeitos e os impactos da crise ganham representação literária. Nos Estados Unidos, por exemplo, são relatos que tratam da ruína e da desagregação de vidas e destinos inteiros. Neles criam-se um clima de completa ausência de perspectiva que, inclusive, tornaram-se temática principal de tais obras. É o que se denominou de literatura de combate. Em outras palavras, um naturalismo de combate, caracterizado por seu teor de certo determinismo e simbolismo.

A resposta brasileira veio por meio do romance de 30, produção literária realista cuja temática principal é rural, apesar de alguns se passarem no meio

urbano. São características dessa literatura o regionalismo, a introspecção e a liberdade linguística.

Na obra em análise, observou-se que esses fatos e questões aparecem por meio da fala de seu protagonista, Luís da Silva, que deseja uma ditadura militar, um governo forte, que ponha fim à crise na qual se encontra. Está na construção do personagem, em um tipo urbano bem comum criado por Graciliano Ramos, a partir de um típico representante dessa classe média: funcionário público, escritor, jornalista, intelectual, militar. Nesse sentido, a narrativa baseia-se em um discurso redutor do passado, das personagens, do próprio relato e de si mesmo.

Por colocar em perspectiva um governo autoritário, que no caso brasileiro teve simpatias fascistas, ressaltou-se que *Angústia* não é livro cuja temática seja o fascismo, mas, por outro lado, denuncia primeiramente os desfechos da Revolução que, na falta de um projeto político que atendesse outros setores da sociedade, foi malograda como ação modernizadora do país. Nesse sentido, o discurso de Luís da Silva é resultado de uma percepção redutora da realidade, que quer transformar o mundo. Tal fator faz com que a fala do protagonista em muito se assemelhe com a retórica fascista, que percebe a realidade sob uma perspectiva redutora da alteridade.

Constatou-se que em literatura, principalmente na obra em questão, esses eventos estão concretizados no texto desde que entram como fatores que organizam sua estrutura. Em *Angústia*, o que se observa é uma narrativa da febre, ou seja, um relato da crise. Crise que não é somente psicológica, social e moral do personagem, mas também da narrativa em si. Um drama que se desenrola em dois planos: individual e coletivo. Dessa forma, ao falar da ruína de sua própria família, na condição de proprietários rurais, Luís da Silva conta a história também do drama das oligarquias agrárias que entram num processo de desagregação diante das transformações econômicas.

Sendo assim, verificou-se em *Angústia* a peculiaridade de ser uma narrativa que traz em sua forma estética uma crise, personificada na figura de um personagem econômica, social e psicologicamente instável. Sua economia será a da crise, para a qual as formas de narrar, narrador, personagens e figuras de linguagem convergem mediante trabalho literário.

Em suma, o que se buscou nesta dissertação foi tentar perceber como dois meios de produção, o artístico-literário e o capitalista, estão relacionados. O processo de escrita, nesse sentido, será o mediador entre a economia do livro e a economia do capital, em que o primeiro reflete o segundo e o reduz estruturalmente na forma literária.

Nesse sentido, *Angústia* será uma obra de arte literária construída em primeira pessoa, na qual se percebe uma homologia (GOLDMANN, 1967) entre o mundo representado e o mundo da representação, inseridos no movimento do narrador-personagem e da narrativa. Por isso, compreender de forma minuciosa os processos constitutivos desse importante romance torna-se essencial para o avanço nas possibilidades de compreensão do mundo e da tradição literária brasileira.

## Referências

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2006.
- AUGUSTO, Maria Das Graças de Moraes. *O Absurdo na obra de Graciliano Ramos ou de como um marxista virou existencialista*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.
- BARTHES, Roman. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- BASTOS, Hermenegildo. Antonio Candido: palavras-chave. Palestra apresentada na Universidade Nacional Autônoma do México, 2006.
- \_\_\_\_\_. Formação e Representação. *Cerrados*. Revista do programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, n. 21, ano 15, p. 91-112, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere – literatura e testemunho*. Brasília: Edunb, 1998.
- \_\_\_\_\_. O que vem a ser representação literária em situação colonial. In: LABORDE, Elga; NUTO, João Vianney C. (Org.). *Em torno à integração*. Brasília: Edunb, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2000.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira* (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000b. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)
- \_\_\_\_\_. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

- \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.
- \_\_\_\_\_; et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COUTINHO, Afranio. *A literatura no Brasil: era de transição*. São Paulo: Global, 1999. v. 4.
- \_\_\_\_\_. *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Vera Cruz: Literatura Brasileira, 335).
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Ensaio sobre idéias e formas. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*. 3. ed. São Paulo: J. Olympio, 1986.
- DACANAL, José Hidelbrando. *O romance de 30*. 7. ed. rev. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: formação do patronado político brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIA, Vivianne Fleury de. *Um Fausto cambembe*: Paulo Honório. 2006. 206 f. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2006.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Ensaio de interpretação sociológica. São Paulo: Globo, 2006.
- FERNANDES, Ronaldo. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FERREIRA, Jair Francelino. *Do meio aos mitos: Graciliano Ramos e a tradição religiosa*. 1999. 97f. (Dissertação) – Mestrado em Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.
- FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. Tradução de Octavio Alves Velho. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HESS, Bernard Herman. *Realismo e realidade em Graciliano Ramos*. 2000. 178f. Dissertação (Mestrado). Curso de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2000. P. 31.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. Teorias dialéticas da Literatura no século XX. Tradução de Iumma Maria Simon (Coord.), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

JUNIOR, Benjamin Abdala. *O Romance Social Brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

LAFETÁ, João Luis. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

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

LEITÃO, L. R. *O dínamo e o fomentador*. In: A modernidade: o urbano e o agrário na experiência periférica. Rio de Janeiro: System Three, 1992.

LIMA, Roberto Sarmiento. As razões da metonímia em Vidas Secas. *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo, edição 17, 2009. Disponível em: <<http://linguaportuguesa.uol.com.br/linguaportuguesa/gramatica-ortografia/17/as-razoes-da-metonimia-em-vidas-secas-em-vidas-134860-1.asp>>. Acesso em: jun. 2011.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: EdicionesGrijalbo, S.A., 1976.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever?. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

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

MARX, Karl; ENGELS, F. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luis Bonaparte. In: \_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MÉSZÁROS, I. *O desafio e o fardo do tempo histórico*. O socialismo no século XXI. Tradução de Ana Cotrim e Vera Cotrim. São Paulo: Boitempo, 2007.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000.

PACHECO, Ana Paula. *Graciliano e a desordem*. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. *Um crítico na periferia do Capitalismo*: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA NETO, A. *Paisagens do neo-realismo*: em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira. São Paulo: 1999. 156 f. (Tese) Doutorado em Estudos Comparados de Licenciaturas de Língua Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos*: relações entre ficção e realidade. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1975.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Angústia*. Prefácio de Otto Maria Carpeaux, ilustrações de Marcelo Grassmann. 16. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1973.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro: MPM, 1980.

\_\_\_\_\_. *S. Bernardo*. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. 98. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ROCHA, Ronai. *A importância das metáforas*. 2006. Disponível em: <<http://faf1043.blogspot.com/2006/06/8-importancia-das-metforas.html>>. Acesso em: jun. 2011.

ROSA, Daniele dos Santos. *Literatura e nação*: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: veredas. 2009. 186 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2009.

SANTOS, Maria Izabel B. F. dos. 2005. 209 f. *Graciliano Ramos*: um escritor personagem. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2005.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Os fascismos. In: *O século XX*. Organização, Daniel Aarão Reis Filho, Jorge Ferreira, Celeste Zenha. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A Coluna Prestes – análise e depoimentos*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. Modos de produção no Brasil. In: LAPA, J. R. do A. (Org.). *Modos de Produção e realidade brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 131-156.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *O uso da palavra em Nathalie Sarraute: uma análise da narrativa do romance Le Planétarium*. Brasília: Centro de Estudos em Educação Linguagem e Literatura, 2010.

TEIXEIRA, Valéria da Silva. *Autoquestionamento em Vidas secas e em Memórias do cárcere*. 2008. 125 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2008.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004

URBAN, Pedro E. *Caetes, Novidade na velharia*, *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 19, 2006.

VÁZQUEZ, A. S. *As idéias Estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

WILLIAMS, Raimond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.