



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

***Angústia*, de Graciliano Ramos: uma narrativa de
tempos sombrios**

Fabiano Ferreira Costa Vale
Orientador: **Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos**

Brasília, 2016

Fabiano Ferreira Costa Vale

***Angústia*, de Graciliano Ramos: uma narrativa de
tempos sombrios**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Professor Doutor
Hermenegildo José de Menezes Bastos

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Brasília, 2016

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

VALE, Fabiano Ferreira Costa. *Angústia*, de Graciliano Ramos: uma narrativa de tempos sombrios. Tese de Doutorado 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 16 de agosto de 2016.

Comissão Julgadora

Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB)

Professor Doutor Luís Alberto Nogueira Alves (UFRJ)

Professora Doutora Ana Aguiar Cotrin (UnB/FUP)

Professor Doutor Edvaldo Bérnago (UnB)

Professor Doutor Juan Pedro Rojas (UnB)

Professor Doutor Alexandre Pilati (Suplente - UnB)

Agosto de 2016

A Daniele, grande companheira.
Aos meus grandes mestres: professor Hermenegildo, professoras Ana Laura,
Deane, Germana, e professor Bernard.

"O escritor tem o dever de refletir a sua época e iluminá-la ao mesmo tempo"

(Graciliano Ramos - 1937)

RESUMO

Procurou-se neste trabalho analisar a técnica composicional literária empregada por Graciliano Ramos em *Angústia*, levando-se em consideração o conjunto de sua obra, materializado em seus principais livros de ficção: *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Estruturada em primeira pessoa, esta técnica evidencia a voz narrativa e autoral do protagonista, particularidade artística que se manifesta discursivamente por meio do presente histórico, processo estilístico responsável por marcar a estagnação dramática do personagem, organizar os planos espaço-temporais, determinar as ações e mimetizar os eventos extraliterários no romance, realizando a mediação entre o tempo interno relativo à subjetividade de Luís da Silva e o tempo externo ao enunciado, estabelecendo o nexo entre mundo representado e a realidade objetiva. Nesse sentido, ressaltou-se a obra como configuração artística que antecipa momentos históricos brasileiros marcados politicamente pela ambiguidade e pela ascensão de regimes autoritários, internalizando-os em sua estrutura narrativa. Sob tal perspectiva, verificou-se ser *Angústia* um livro que transfigura, ao mesmo tempo, a constituição e a deformação do tipo romanesco na produção literária deste período. Com base no método histórico-dialético, procurou-se investigar essa forma literária particular em sua estreita relação dialética com a forma social, conciliando interpretação política e fenômeno literário. Dessa forma, percebeu-se que, mesmo não possuindo personagens típicos, uma obra de arte literária ainda sim pode ser considerada típica ao possibilitar a autoconsciência por meio da encenação do processo de constituição autoral. *Angústia* é este tipo de obra artístico-literária, portanto, que encena o processo de elevação de uma subjetividade, transformando uma experiência pessoal e singular de um personagem em artística, universal.

Palavras-chave: *Angústia*, Romance de 30, Graciliano Ramos, Lukács, conformação artística, tipo, deformação, autoritarismo, fascismo.

ABSTRACT

This work aimed to analyze the literary compositional technique applied by Graciliano Ramos in *Anguish*, taking into account all his work, materialized in his main fictional novels: *Caetes* (1933), *São Bernardo* (1934), *Anguish* (1936) and *Barren Lives* (1938). Structured on a first-person narrative, this technique highlights the narrative voice of the protagonist, as well as his authorial voice. It is an artistic peculiarity that discursively manifests itself through the historical present, a stylistic process responsible for flagging a dramatic stagnation of the character, organizing the time-space plans, determining actions and mimicking the events that are extra-literary to the novel. It results in the mediation between the internal time related to the subjectivity of Luis da Silva and the time that is external to the enunciation, establishing the connection between the represented world and the objective reality. In this sense, the work was highlighted as an artistic configuration, which anticipates Brazilian historical moments politically marked by ambiguity, and the rise of authoritarian regimes, internalizing them in its narrative's structure. Under this perspective, it was verified that *Anguish* is a book that transfigures, at the same time, both the constitution and the deformation of the novel form in the literary production of this period. Based on a historical-dialectic method, this study sought to investigate this literary form in particular, in its close dialectic relation with the social form, conciliating political interpretation and literary phenomenon. In this way, it is possible to notice that even if it does not have typical characters, a literary artwork can be considered typical when it enables the self-consciousness through the staging of the process of authorial constitution. Therefore, *Anguish* is this kind of artistic-literary work, which stages the process of elevation of a subjectivity, transforming a personal and singular experience of a character into something artistic and universal.

Keywords: *Anguish*, Novel from the 30's, Graciliano Ramos, Lukács, artistic conformation, type, deformation, authoritarian, fascism.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1	
Pressupostos para uma crítica literária histórico-dialética de <i>Angústia</i>	23
1.1 Relação arte-sociedade em <i>Angústia</i> – princípios histórico-dialéticos	28
1.2 Relação dialética entre forma literária e processo social: a fortuna crítica sobre a obra de Graciliano Ramos.....	51
1.3 Atualidade e permanência de <i>Angústia</i>	62
Capítulo 2	
Entre ruídos e murmúrios: a função do narrador em <i>Angústia</i>	66
2.1 “Fragmentadas, instáveis e numerosas” – a superação da ambiguidade na estrutura de <i>Angústia</i>	79
2.2 “Penso no meu cadáver” – tempo do discurso e tempo da história na estrutura narrativa de <i>Angústia</i>	96
Capítulo 3	
De <i>Angústia</i> ao Romance de 30: o desenvolvimento da crítica em Graciliano Ramos.....	120
3.1 Entre o literato e o crítico: as condições objetivas da produção de Graciliano Ramos.....	123
3.2 Do Romance de 30 à <i>Angústia</i> : a conformação do tipo romanesco nas obras de Graciliano Ramos.....	145
Considerações finais	184
Referências	195

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa ainda iniciada durante o meu mestrado¹, no qual pesquisei o processo de escrita em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, e que agora prolongou-se pelo doutorado. Tanto antes como agora, ainda é objeto de análise a peculiar conformação artística desta obra que, como resultado prévio de investigação, pode-se afirmar que se caracteriza estilisticamente por meio de um monólogo interior narrativizado e uma certa ambiguidade como fator estruturante do relato.

Desde a sua publicação em 1936 até hoje, esta técnica composicional literária empregada pelo autor alagoano tem suscitado inúmeras chaves de leitura e debates, por vezes controversos, sobre o seu significado e valor dentro da tradição crítico-literária brasileira. A um só tempo, demonstram tanto a eficácia estética deste romance quanto o quão a crítica literária também está atrelada às condições subjetivas e objetivas de produção do seu tempo, o que, como resultado, gerou várias interpretações sobre ela e o seu autor, a partir de diversas correntes teórico-críticas.

Outra peculiaridade estilística constatável em *Angústia* é uma voz angustiante que, aos poucos, vai emergindo do interior de sua narrativa, cuja história é-nos dita por Luís da Silva, funcionário público, que de repente vê o seu noivado com Marina desfazer-se por causa de Julião Tavares. Esse acontecimento causa o desarranjo interior do personagem, que acompanhamos durante todo o desenvolvimento do romance. Em virtude disso, toma-lhe a ideia crescente do assassinio de seu antagonista. Um pensamento que se insinua do início ao fim do livro.

Esse pensamento, ao ecoar por todo o enredo e pelas ações dos personagens, pode ser considerado o eixo organizador de toda a sua fatura?

¹ Ver: VALE, Fabiano Ferreira Costa. *Enxoto de imagens luxuriantes: o processo de escrita em Angústia*, de Graciliano Ramos. 2011. 120 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10083/1/2011_FabianoFerreiraCostaVale.pdf>

Ou seja, seus procedimentos estilísticos, a economia da obra, os mecanismos expressivos de sua escrita, estão condicionados ou influenciados por esse pensamento constante? A leitura atenta de *Angústia* demonstra-nos que sim. Esse pensamento também pode ser entendido como uma espécie de voz que se manifesta estilisticamente na narrativa como um eterno presente sufocante e teimoso em não querer passar, elevando-se no romance de tal maneira que chega a dar um certo clima de imobilismo ao livro. Rui Mourão denomina-o de presente histórico², cuja principal característica é evidenciar na narrativa uma sucessão de presentes, que dão a impressão de um tempo que não caminha.

É um presente que marca a estagnação dramática de um personagem; uma força enorme que organiza os planos espaço-temporais narrativos, determina as ações e caracteriza ambientes. Ao mesmo tempo em que, ambivalentemente, mimetiza os eventos extraliterários. O drama de uma época, podemos assim dizer, de um momento específico na história do Brasil, o da década de 1930, no qual a estagnação das forças produtivas faz com que a história não avance e o projeto de modernização do país, então em perspectiva, malogre. Enxerga-se isso tanto interna quanto exteriormente ao romance.

Sob este ponto de vista, pode-se então afirmar que *Angústia* configura-se como um romance que capta o movimento da história, segundo a crítica lukacsiana? Conforme será desenvolvido a seguir, acreditamos nessa hipótese. No romance em estudo, as questões sociais aparecem internalizadas na vida interior de cada indivíduo, em especial de Luís da Silva, que representa em suas ações uma classe média que amarga as contradições de seu tempo, em um período caracterizado por turbulências políticas, mudanças sociais e alheamento participativo das classes populares com relação ao espectro de possibilidades históricas que se abriam. Estagnação econômica de um lado, transformações políticas e dos mecanismos de repressão e violência de outro. Mecanismos que funcionam como uma mão invisível a estrangular o protagonista de *Angústia* em sua vida cotidiana.

² MURÃO, R. *Estruturas*: ensaio sobre o Romance de Graciliano. Belo Horizonte: Edições Tendência, 1969, p. 120.

Adriana Florent³ alude a tais mecanismos, que poderiam ser denominados de insólitos ou fantasmagóricos, mas, principalmente, amplos e complexos. De acordo com a autora, por meio de sua análise de *Memórias do cárcere* (1953), também de Graciliano Ramos, observam-se esses mesmos movimentos no período varguista, onde se dá a passagem de uma forma de poder regional, local, para um controle centralizado, típico do Estado Novo.

A referência é evidente, tratando-se de um apontamento relacionado ao livro autobiográfico póstumo de Graciliano e não ao *Angústia* propriamente. Contudo, como pretendemos assinalar neste trabalho, *Angústia* já prefigura em sua forma e em seu conteúdo *Memórias do cárcere*. Fato que se nota pelo método composicional literário empregado pelo autor na produção de ambas, baseado na criação de personagens, tipos, fatos e temas em comum, desenvolvidos ao longo de toda a sua produção literária. Portanto, há pontos de contatos estilísticos entre os dois livros, apesar de seus respectivos gêneros diferentes (ficção, o primeiro, e biografia, o segundo).

Percebida essa peculiaridade nas produções de Graciliano, a insegurança e o anseio gerados por esses novos mecanismos de repressão não dizem respeito apenas a uma ou mais personagens simplesmente, sejam eles fictícios ou reais, mas referem-se a toda uma classe (ou classes). Coincidente e curiosamente, por exemplo, é que ouvimos, tanto no romance quanto nas ruas, o ambíguo clamor e assistimos aos ímpetos moralistas por uma “ditadura, paradas e disciplina”, como diz em alto e bom som Luís da Silva.

Trata-se, portanto, de algo que diz respeito não só às personagens literárias, mas também a alguns setores importantes da sociedade brasileira à época. Em 1930, isso começa a ser pensado seriamente. No passado também o foi, uma vez que a República brasileira nasce sob a insígnia de um golpe. E a nossa democracia sempre foi historicamente interrompida por sucessivos golpes (1889, 1937, 1964). Aqui, em terras tupiniquins, o que se inicia com um pensamento (tal qual o faz Luís da Silva) termina com um grito de ordem.

³ FLORENT, A. C. *Graciliano Ramos – O meio literário na Era Vargas*. São Paulo: Terceira Margem, 2011. p. 279.

Por isso, pensa-se, nesta pesquisa, na atualidade de *Angústia* e de uma crítica que considere a relevância dessas questões: uma configuração artística de um eterno presente que teima em não querer passar e determinar o futuro. O que se configura presentemente e nos parece determinar o futuro é a eterna “fascitização” da vida em todas as suas dimensões, por meio dos seus meios de controle e reificação do homem. Aquilo que Michel Foucault⁴ denominou de colossais e pequenas formas que tiranizam nossa vida cotidiana.

Esse é um dos riscos prefigurados em *Angústia*, o da imersão completa numa rede de causalidades de uma sociedade reificada, que teima em violentar e coisificar a vida humana à moda brasileira, o que poderíamos chamar, e acompanhado o que diz o próprio Graciliano Ramos, de nosso “pequenino fascismo tupinambá”⁵.

Aparentemente, não há saída para a subjetividade perdida do personagem. Luís da Silva não consegue perceber a mão invisível que o estrangula, a engrenagem coercitiva que o oprime e o põe em suspenso, impedindo-lhe a ação. O mundo citadino em que vive lhe parece não mais fazer sentido. É preciso procurá-lo através da redação dolorosa e angustiante de um relato. Talvez a resposta surja da análise de suas notas ou do retorno ao passado de um mundo ainda “compreensível”, localizado na infância de um município do agreste.

Por ser um período e uma fase da Literatura brasileira nos quais intelectuais e artistas, aproveitando os ganhos estéticos adquiridos com a Semana de 22, voltam-se para os problemas sociais e contradições históricas que compõem o painel do Brasil, o Romance de 30 conforma-se e amadurece. No entanto, o ímpeto em denunciar as mazelas da realidade daquele momento faz com que os artistas engajem-se num projeto de educação das massas por meio da literatura, ou da obra de arte como um todo, que objetivava uma possível aliança de classes. O pacto de classes ocorre, mas não entre a classe média e setores populares, e sim entre a classe média e nova oligarquia emergente.

⁴ FOUCAULT, Michel. Preface. In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. *AntiOedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press, 1977, p. XIXIV. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Revisado e formatado por Alfredo Veiga Neto. Disponível em: <http://www.coloquioufoucault2008.mpbnet.com.br/por_uma_vida_ao_fascista.html>.

⁵ RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Editora Record: Rio de Janeiro-São Paulo, 2008, p. 12.

Eis um “problema de percepção”⁶, como aponta Hermenegildo Bastos em seu artigo sobre o livro em perspectiva. Será por meio da escrita que se darão a produção e a busca de sentido para tanto sofrimento e violências aparentemente sem nexos. Esta coerência, à primeira vista, historicamente não está disponível. Antepõe-se um impasse fundamental. Ao mesmo tempo em que se buscam os sentidos, estes já não estão alcançáveis.

Nesse sentido é que se observa em *Angústia* um processo de escrita que contrapõe dois planos (passado e presente, instância autoral e discurso pseudobiográfico), duas ordens (relacionadas, cada uma, à condição social do protagonista), gratuidade e determinismo (natureza dos eventos), realidade e ficção. O que estava então envolto em completo absurdo começa a se desanuiar. Intriga-nos a coexistência dessas categorias num mesmo espaço e tempo narrativos. Com tais características, poderíamos chamá-lo de “o romance da alucinação”. Tentativa de paralisia do movimento da história, mantida com muita violência e muitos crimes.

Contudo, cabe-nos desconfiar do discurso de Luís da Silva que muito se assemelha ao do fascismo, pela sua natureza conservadora, moralista e autoritária. Este discurso materializa-se no relato como uma tentativa de controle absoluto e violento sobre os eventos e as demais personagens por meio do emprego da força. Força não só física e material, mas sobretudo discursiva e simbólica.

Resta ao crítico literário, portanto, o trabalho de desconfiança, contrapondo o discurso do narrador-personagem à organização da estância autoral. É este procedimento que põe em dúvida a natureza determinada e inescapável das situações vivenciadas pelos personagens. Foge-se da rede imposta de casualidade e causalidade. A descoberta, pelo leitor, da alucinação do narrador-protagonista, por exemplo, começa a dar sentido ao relato. Os efeitos de tal achado podem ser catárticos. Areja-se o ambiente sufocante do livro. É este tipo de trabalho crítico que pretendemos realizar aqui.

⁶ BASTOS, H. “O que tem de ser tem muita força”: determinismo e gratuidade em *Angústia*. In: *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. 1. ed. Editora Outras Expressões: São Paulo, 2012, p. 85.

Nesse sentido é que fundamentamos a seguinte *tese*: Graciliano Ramos conseguiu antecipar, pensando no conjunto de sua produção romanesca e através da composição particular de seus personagens, momentos históricos posteriores, internalizando-os nas respectivas estruturas narrativas correspondentes. Em 1936, ao colocar os personagens de *Angústia* para viverem suas agruras no ambiente urbano, por exemplo, não somente antecipou o que ocorreria no Brasil após a Revolução de 1930, com o intuito de modernizar o país, a instauração de uma ditadura ambígua e aos moldes fascistas do Estado Novo, como alcançou um momento decisivo onde a força humana estava sendo posta em xeque. Sua resposta não está clara, mas aponta para algo determinante: a força da arte literária como forma de expressão e conhecimento, como possibilidade de reconhecimento dos caminhos para a emancipação humana.

Esse período, como bem afirma Adriana Coelho⁷, será marcado pela forte atuação do Estado no setor cultural do país, por exemplo, na qual coexistiram censura e propaganda, influenciando a produção literária, os meios de comunicação, especialmente a imprensa e o rádio. Assim, a Era Vargas caracteriza-se pelo jogo duplo constante, seja na cultura ou na política. O então presidente da simpatia e do sorriso, como prova dessa ambiguidade, para manter laços diplomáticos com os Estados Unidos, por exemplo, procura ocultar a influência fascista em seu governo; substitui o conceito de luta de classe por harmonia de classes para apaziguar os anseios do operariado então nascente.

O resultado dessa estratégia foi o surgimento de duas tendências no seio do governo getulista, caracterizando assim a sua ambiguidade política: uma pró-americana e a outra simpatizante das forças do Eixo. Outra consequência consistiu no controle estatal de toda e qualquer ação social, política, econômica e cultural do país. Inclusive, a sua própria imagem foi construída sob o mesmo princípio. Assistiu-se, ao mesmo tempo, a figura de um ditador convivendo com a do bom malandro, esperto e bonachão. Enfim, a tática adotada por Getúlio poderia ser assim resumida: sedução de um lado e repressão de outro.

Portanto, como *objetivo principal* desta pesquisa, cabe ressaltar a configuração artística da antecipação de tais momentos históricos marcados

⁷ FLORENT, op. cit., 2011.

politicamente pela ambiguidade. Significa evidenciar em *Angústia* como esta obra traz em sua organização e estrutura o fascismo como possibilidade histórica, revelando-nos as páginas da nossa versão verde e amarela do fenômeno de abrangência internacional. E isso será feito por meio do apontamento da ambiguidade presente na narrativa desta obra como fator estruturante. Nota-se isso estilisticamente na indeterminação temporal dos eventos no relato, na coexistência das já mencionadas categorias ordem e desordem, determinismo e gratuidade, passado e presente, em que “o clima sufocante de *Angústia* perderia substância sem a analogia com a assustadora ascensão do fascismo e suas nefastas ressonâncias entre nós durante o Estado Novo”⁸.

O surgimento do Integralismo corresponde às “ressonâncias” assinaladas por Moraes⁹, como a ascensão de ideias radicais e autoritárias de direita no Brasil da década de 1930, coincidindo com o momento de expansão dos conceitos fascistas europeus pelo mundo, simbolizando, ainda, a adaptação desses pensamentos em terras nacionais. Plínio Salgado, por exemplo, reveste-os de espiritualismo, chegando a combinar em sua figura a imagem de chefe político e chefe religioso. Mas não se pode esquecer de que o Integralismo significou, sobretudo, uma tentativa de resposta à crise da Velha República e às revoluções de 1930, como observa Hélgio Trindade¹⁰.

A relação entre *Angústia* e ideias autoritárias foi realizada não somente por Denis de Moraes. É o caso de Clara Ramos, em seu livro *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*¹¹, que relaciona o livro ao crescimento da ameaça nazista na Europa e conseqüente deflagração da Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora, na condição de homem coletivo, Graciliano transportou para as páginas do livro todo esse clima de terror, no qual o destino de seu protagonista, Luís da Silva, eleva-se de sua condição pessoal para uma geral e mais ampla, simbolizando o grito desesperado de uma época.

⁸ MORAES, D. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 15.

⁹ MORAES, op. cit., 2012.

¹⁰ TRINDADE, H. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL Difusão Editora S.A., 1979.

¹¹ RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 90-91.

O próprio Graciliano Ramos não deixou por menos esse clima de fim-de-mundo, de juízo final. Ao explicar porque *Angústia* teria saído um livro ruim, de acordo com sua opinião, ao crítico Antonio Candido, menciona as minúcias de sua produção e a posterior circunstância de publicação (conturbações, mudanças e encrencas de todo o tipo) daquela obra ligada a tais eventos. Dessa forma, a redação do livro foi marcada por um sentimento que oscilava entre as balanças do ódio e do entusiasmo¹².

Em função dessas perturbações e encrencas ocasionadas pela publicação de seus livros, sem provas e julgamento, Graciliano foi detido e enviado para a prisão do regime estado-novista. Um fato que mudou completamente sua vida, deixando marcas em si e na sua produção romanesca. Essa prisão já estava meio que prevista em *Angústia*, representada no ambiente sufocante do livro, em um crime que se anuncia paulatinamente, ou mesmo na própria expectativa da prisão. Por essas e outras razões é que o romance internaliza as perturbações ocasionadas pelo fascismo brasileiro, como afirma Hermenegildo Bastos¹³, e será melhor desenvolvido a seguir, em nossos capítulos.

Diante, então, dessa forma literária peculiar em uma relação dialética com a forma social, acreditamos que o *método histórico-dialético* aliado a uma interpretação política do fenômeno literário são os meios mais adequados para se chegar à essência da obra de arte literária a partir de sua aparência (forma) e de se investigar a situação de sofrimento vivida pelos personagens, o autoquestionamento literário, a ideologia da forma. Em suma, cabe à crítica encontrar um método que faça a mediação necessária entre uma conformação artística e as formas sociais contemporâneas de sua consumação. Segundo Belmira Magalhães:

A crítica de arte precisa encontrar o caminho escolhido pelo autor para expressar uma determinada realidade histórica, captando a relação dialética explicitada pelo autor na obra, que

¹² CANDIDO, A. *Ficção e confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 11.

¹³ BASTOS, H. *As artes da ameaça* – ensaios sobre literatura e crise. São Paulo: Outras expressões, 2012.

necessariamente apresentará um ponto de vista de um sujeito particular e, ao mesmo tempo, expressará uma possibilidade da humanidade em relação à resolução das questões selecionadas pelo autor¹⁴.

A procura desse caminho é que *justifica* o trabalho aqui desenvolvido. Uma tarefa que se dá em três momentos. O primeiro ocorre dentro da própria produção do autor, investigando as soluções artísticas desenvolvidas por ele para dar forma a essa já mencionada realidade histórica. O outro momento é de situar o papel da crítica, inclusive a do próprio Graciliano, com relação a essa trajetória autoral, bem como às soluções para os problemas por ele selecionados e formulados no conjunto de sua produção e no Romance de 30 como um todo. E, por último, posicionar a crítica ora desenvolvida, cujo tema é afinidade entre forma artística e forma histórica.

Inicialmente, sobre a produção graciliânica, analisando-se os principais livros em primeira pessoa – *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Memórias do cárcere* –, pode se perceber neles algo em comum, que os liga, os já mencionados dois planos na narrativa que se intercalam: suposta realidade mesma e a da obra; e o pretense livro a ser redigido. Nesse sentido, *Caetés* é a tentativa de construção de um romance histórico. Paulo Honório ambiciona escrever *S. Bernardo* totalmente em linguagem de matuto. Em *Angústia*, assistimos a busca de Luís da Silva por significados de eventos anteriores. O próprio Graciliano esforça-se para reconstituir o conteúdo de suas notas rasgadas e lançadas ao mar em *Memórias do cárcere*.

Delinea-se, dessa forma, um sistema composicional narrativo estruturado em primeira pessoa como solução estilística, autorreflexivo, com tons autobiográficos em certos momentos ou totalmente, no qual se alternam o plano da enunciação em si (realidade dos eventos narrados) e a do seu tema (a história da redação de uma obra). Um narrador-protagonista em primeira pessoa foi a estratégia adotada por Graciliano para tão bem fazer o jogo entre ficção e confissão, memória e testemunho; ao mesmo tempo em que capta as nuances da

¹⁴ MAGALHÃES, B. *Realidade e ficção: a estética lukacsiana e Graciliano Ramos*. In: *Revista Cerrados*, Brasília, n. 28, ano 18, 2009. p. 39-52.

história brasileira. Movimento presente não só no conjunto de suas obras, mas na tradição literária brasileira como um todo. Antonio Candido diz que os livros de Graciliano Ramos “concatenam um sistema literário pessimista”¹⁵.

Nesse contexto de mudanças profundas ocorridas no Brasil dos anos de 1930 e da necessária relação estabelecida com a teoria realista lukacsiana é que pensamos como *hipótese* ser *Angústia* a configuração artística que transfigura a deformação do tipo¹⁶ na produção romanesca deste período e a ascensão do irracionalismo como possibilidade na política e na história brasileiras. Não que seja a única. Mas a que, assim acreditamos, ocupa lugar privilegiado no conjunto daquelas produções. Problemas com que os autores realistas de 1930 tiveram de lidar, especialmente Graciliano Ramos, cuja trajetória pessoal e artística foi profundamente marcada por tais dilemas.

Contudo, a conformação artística do processo de deformação do tipo no romance em questão só pode ser compreendida quando se analisa a obra de Graciliano Ramos como um todo, sendo necessário ver em que momento o tipo ascende e deforma-se dentro da sua produção romanesca. Trata-se de um processo dialético constatável em *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Para Luís Bueno¹⁷, todos esses romances trazem personagens feitos da mesma matéria e que formam uma só estirpe de heróis fracassados, esforçando-se inutilmente contra estruturas que os oprimem e lutas em que derrotam apenas a si mesmos.

Cabe agora falar sobre o papel da crítica com relação a este sistema literário, como ela se posicionou frente a trajetória autoral de Graciliano Ramos. Desde o momento em que foi descoberto, sobre sua personalidade sempre girou uma certa mística, cuja façanha “trazia a surpreendente adesão de críticos e intelectuais dos mais diversos matizes ideológicos”¹⁸. Por muitos anos, e até hoje, esse poder que circunda tanto a produção literária do autor de *Angústia* quanto a

¹⁵ CANDIDO, A. *Ficção e confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 75.

¹⁶ LUKÁCS, G. *Ensaios sobre Literatura*. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Tradução de Luís Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

¹⁷ BUENO, L. Uma grande estreia (Posfácio). In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

¹⁸ BASTOS, H. *Catálogos de benefícios: o significado de uma homenagem*/Hermenegildo Bastos, Leonardo Almeida Filho, Maria Izabel Brunacci. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010. p. 50.

sua própria personalidade chamou a atenção pela seriedade e dignidade, já exaustivamente apontadas em inúmeros escritos.

Assim, da mesma maneira que aconteceu com os seus livros, prova do igual interesse despertado pela vida do escritor alagoano é a quantidade de trabalhos publicados nesse sentido. Rivalizam com outros métodos de abordagem, tais como estilística, estudo temático, *close reading*, estudos psicanalíticos, geográficos e sociológicos. Se pegarmos, por exemplo, a edição comemorativa dos 75 anos de *Angústia*, lá veremos todas essas vertentes teórico-críticas.

A obra de Graciliano Ramos revela, principalmente pela impressão suscitada pelo seu estilo, sempre marcado por muita sobriedade, impecabilidade e aquela veia popular típica do Nordeste, o seu próprio sucesso e os diversos erros da crítica literária brasileira. Noutros termos, evidencia-se um meio intelectual caracterizado por sucessivas e contraditórias posturas na aplicação mecânica de teorias, formando os mais variados tipos de esquematismo.

Todas essas vertentes teórico-críticas produziram, e ainda produzem, uma bibliografia que se avoluma a cada dia. Isso prova o reconhecimento através das gerações de críticos e de leitores do valor de um dos maiores escritores da literatura brasileira. À primeira vista, tantas aproximações podem igualmente se avolumar para aqueles que desejam um mergulho no açude da crítica. Porém, são inesgotáveis as possibilidades de chaves de leituras que uma obra de arte literária proporciona.

Chaves que atualizam a sua leitura, corrigem a crítica, ventilam as análises a seguir, em épocas diferentes, conforme a necessidade do momento. Não queremos dizer com isso que a obra de arte literária seja aberta, que aceite qualquer tipo de interpretação, mas apenas que se faz necessário relê-la com o intuito de redimensioná-la política e valorativamente, sem com isso lhe prejudicar a própria hermenêutica. Impor o externo sobre a fatura da obra é o mesmo que impor uma hermenêutica sobre outra. Sendo assim, como hermenêutica em si, toda obra de arte guarda um projeto estético-ético-político, relê-la é acionar este projeto novamente.

Aqui entra o papel de uma crítica fundamentada numa hermenêutica marxista, cuja concepção de história consiste na supressão das barreiras naturais em busca de um mundo mais humano; o que resulta na evolução das forças produtivas. No entanto, todo avanço implica sempre um retrocesso. No capitalismo, este retrocesso significa o sacrifício de algum indivíduo, destruição de nações, classes, camadas sociais etc. Em suma, representa as inúmeras formas de desumanização do homem.

Portanto, faz-se necessário a uma crítica embasada no método dialético e da interpretação política da literatura olhar este projeto que envolve a questão da arte como emancipadora. Na perspectiva da estética lukacsiana, a arte possui uma missão desfetichizadora, pois lutar contra a reificação e o fetichismo, e em favor da humanização do homem, é antes de tudo uma questão estética com dimensão política.

Este trabalho pretende utilizar-se dessa fundamentação teórico-crítica para construir uma chave de leitura que faça o nexo entre a hermenêutica própria da obra de arte literária e a hermenêutica marxista. Um método crítico que procure o sentido da arte autêntica, que, para Lukács¹⁹, é o realismo, sendo capaz de configurar personagens concretos e situações concretas, em ações que busquem um sentido para a história. Configurar artisticamente o mundo é evidenciar os nexos que não são percebidos na vida cotidiana.

Portanto, um trabalho em consonância com outros já desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, do programa de Pós-graduação do departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. A maioria dessas pesquisas está relacionada à obra de Graciliano, tendo como resultado a produção considerável de dissertações, teses e livros sobre o autor. Dessa forma, a presente tese pretende ser mais uma contribuição para uma certa tradição de estudos da obra graciliânica desenvolvida pelo referido grupo. Especialmente por ser a primeira tese relacionada à *Angústia*, o que reforça o caráter de originalidade do trabalho em questão.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, intitulado “Pressupostos para uma crítica literária histórico-dialética de *Angústia*”, buscaremos, a partir de problemas

¹⁹ LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

evidenciados na própria narrativa do romance, estabelecer um referencial teórico, com base em princípios histórico-dialéticos, que evidencie a atualidade do livro e reflita sobre a estreita relação entre arte e sociedade em tempos de conformação política de ideias autoritárias no Brasil.

Analisando as afirmações do narrador-protagonista Luís da Silva sobre a sua vida cotidiana, verificaremos como há algo no romance que ultrapassa os seus limites temporais de fruição. Valendo-se de princípios histórico-dialéticos, e tendo o filósofo húngaro György Lukács e o crítico brasileiro Antonio Candido como os principais expoentes desse método, procuraremos construir uma releitura crítica do romance que ressalte a sua importância estética e política dentro da tradição literária nacional. Por conseguinte, estudaremos de que maneira o discurso conservador e autoritário de Luís da Silva tornou-se a pré-história de um outro, igualmente conservador e autoritário, que saíram às ruas na atualidade, mais especificamente após as eleições de 2014.

O segundo capítulo, intitulado “Entre ruídos e murmúrios: a função do narrador em *Angústia*”, problematizará no romance a questão do narrador, sua função no relato e o papel das massas no contexto dos turbulentos anos de 1930. Analisaremos, dessa forma, minuciosamente, a percepção do protagonista e o modo como o mundo é representado na obra por meio justamente desses rumores, aproximações e distanciamentos realizados pelo narrador para formar imagens bem particulares de fatos e de personagens, captando, assim, um movimento significativo na história brasileira, marcado pela dissolução da antiga ordem senhorial escravocrata em virtude das transformações sociais e econômicas propiciadas pela modernização.

A partir da tensão entre discurso direto e indireto, assim como pela supressão das narrativas de outras vozes, investigaremos a conformação narrativa de *Angústia* em torno do presente histórico, estratégia estilística que permite a instauração da ambiguidade nesta obra e o estabelecimento de seus três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação, evidenciando a estreita relação dialética existente entre o tempo do discurso e o tempo da História na estrutura narrativa do romance.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “De *Angústia* ao Romance de 30: o desenvolvimento da crítica em Graciliano Ramos”, discutiremos de que maneira o autor constrói duplamente a sua condição de literato e de crítico da literatura. Estabeleceremos uma vinculação entre o romance *Angústia* e o que a crítica consolidou como “Romance de 30”. Após um breve histórico do momento formativo desse gênero, já apontando indícios de seu declínio como proposta estética na narrativa de *Angústia*, analisaremos a consolidação e a deformação do tipo romanesco como um processo dialético que perpassa as obras de Graciliano Ramos.

É importante notar que este terceiro capítulo se faz sob um movimento constante de idas e vindas entre *Angústia* e o Romance de 30, destes para as produções de Graciliano e retornando ao romance novamente. Efetuamos esse procedimento porque, após a análise mais centrada no romance realizada nos capítulos anteriores, verificamos como *Angústia* pode ser uma chave de leitura eficiente não apenas para si, mas para o conjunto da obra graciliânica e todo o movimento do Romance de 30.

Outro aspecto relevante a ser ressaltado neste terceiro capítulo é a percepção de que, mesmo a obra deixando de possuir personagens típicos, ainda pode ser típica ao possibilitar a autoconsciência por meio da encenação do processo autoral. Assim, verifica-se como em uma autobiografia, no caso de *Angústia* uma pseudobiografia, a voz narrativa constitui-se na subjetividade que precisa elevar-se de sua condição singular para uma outra mais universal, capaz de transformar uma experiência pessoal e singular em artística, satisfazendo, dessa maneira, as suas necessidades de expressão e de testemunho de um tempo.

Capítulo 1 – Pressupostos para uma crítica literária histórico-dialética de *Angústia*

Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina²⁰

Esta frase dita por Luís da Silva causa uma tríplice interpretação ao leitor atual de *Angústia*: a qual ditadura o personagem estaria se referindo? Isso se dá especialmente para um leitor que tem em mente a retrospectiva histórica de uma série de golpes e de ditaduras militares que interrompeu o processo democrático no país. O que se segue a esta afirmação é um enredo bastante conhecido: marchas de militares e de civis, violência policial, suspensões de direitos políticos, censura dos meios de comunicação, prisões arbitrárias, assassinatos de opositores, dissolução do Congresso, promulgação de novas Constituições, hipertrofia do Poder Executivo. Tudo isso em nome da manutenção da ordem e da segurança pública.

O emprego do verbo no presente do indicativo – “penso” – torna-se responsável pela ambiguidade da sentença proferida por Luís da Silva, dificultando, a princípio, a localização no tempo e no espaço dessa ditadura por parte do leitor atual de *Angústia*. Estaria pensando o protagonista numa ditadura do passado, que instaurou ironicamente a República (1889)? Ou a que estaria por vir com o Estado Novo, de Getúlio Vargas (1937-1945)? Ou, ainda, uma mensagem que a obra estaria legando ao futuro (1964-1985)?

Todas essas leituras são possíveis ao leitor contemporâneo, pois é o seu tempo histórico que está colocando novamente tais questões no horizonte da realidade brasileira e da crítica sobre *Angústia*, um livro publicado há quase 80 anos. Principalmente em um momento no qual uma onda conservadora tem tomado as ruas brasileiras, na exigência de um governo duro e forte, que dê uma resposta, nem que seja pela via autoritária, às contradições historicamente constituídas no desenvolvimento da nação, assim como ansiava o chefe da

²⁰ RAMOS, G. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 24. Nas próximas citações do romance, se indicará apenas a página no próprio corpo do texto.

repartição onde Luís da Silva trabalhava, e que convence, muito rapidamente, o próprio protagonista:

– 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:

– E o que eu digo, doutor. Um governo duro. (p. 50)

Pensando também em coisas sagradas tais como Deus, pátria e família, em perfeita sintonia com as ideias do personagem, milhares de pessoas marcharam em 2014 (coincidentemente 40 anos depois do golpe) e em 2015, com faixas pedindo a volta da ditadura civil-militar. Coisas que achávamos distantes após 1964, retornaram nos clamores por um governo “duro e forte”, semelhante ao que esticou a corda de muita gente nos porões de seus cárceres, mesmo tendo a Comissão Nacional da Verdade²¹ divulgado relatórios que esclarecem publicamente essas graves violações aos direitos humanos praticados no Brasil entre 1946 e 1988. Nesses momentos, ouvimos a voz de Luís da Silva ressoar: “Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Tremo de indignação” (p. 39).

Estes furores e ímpetos moralistas típicos da fala do narrador de *Angústia* significam não apenas as características psicológicas e sociais que o constituem, mas também a pré-história de um presente da realidade brasileira marcada pela amnésia política, por uma certa desfaçatez de classe, como afirma Roberto Schwarz²² em seu estudo sobre a obra de Machado de Assis, e pelo desenvolvimento de um pensamento conservador, autoritário e nacionalista, ao negar os fatos mais evidentes da história.

Essa frase, “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina”, proferida por Luís da Silva, portanto, possui duas dimensões: uma documental, referente a um período da história brasileira no qual este tipo de pensamento

²¹ BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório. Vol. I. dezembro de 2014.

²² SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

associa-se a uma determinada classe e conforma-se politicamente, e outra evocativa, na qual o passado é feito pré-história do presente²³.

As disputas ocorridas no processo eleitoral de 2014 acionaram “sentimentos arcaicos da pequena burguesia”²⁴ em estado de latência, encrustados numa ideologia antiga e obsoleta, enraizada na unidade religiosa entre indivíduo, família e tradições. Viu-se nas ruas um certo civismo moralizante, carregado de muita “fraseologia do patriotismo ordeiro”, que não mais se articula com a realidade brasileira contemporânea, mas que se tornara, novamente, gritos de ordem. Assistimos a um verdadeiro *show* de um discurso carregado de nacionalismo, pragmatismo imediatista, paixões, irracionalismo e muito preconceito das “classes médias”, que são “a caixa de ressonância por natureza da proposta conservadora”²⁵.

Forçosamente, somos obrigados a refletir sobre as origens dessa tendência autoritária no pensamento da sociedade civil brasileira que, de tempos em tempos, emerge no cenário político, principalmente em momentos decisivos de transformações significativas, de polarização partidária e regional, e de acirramento no conflito histórico de classes:

[...] o autoritarismo brasileiro, cujas bases se erguem a partir da própria formação inicial do Brasil como colônia portuguesa, e que evolui e se transforma ao longo de nossa história, não constitui em um traço congênito e insuperável de nossa nacionalidade, mas é certamente um condicionante poderoso em relação a nosso presente e futuro como país²⁶.

Porém, de acordo Schwartzman, tais acontecimentos não podem ser compreendidos com facilidade pela via desse tipo de modelo de polarização. O entendimento dos fenômenos políticos recentes e antecedentes do Brasil tem de necessariamente estabelecer as devidas conexões entre instituições/eventos políticos e grupo de interesse/setor ou classe social, além de se pôr acima da

²³ LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

²⁴ SCHWARZ, op. cit., 1978, p. 70.

²⁵ Idem, p. 72.

²⁶ SCHWARTZMAN, 2007, p. 32.

ideologia que enxerga o autoritarismo brasileiro como “traço congênito e insuperável”:

Porque à direita? Porque à esquerda? Poderia ser meia-volta. Mas ninguém fala, e vou para a frente, sem perceber que posso voltar, libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente, parando, observando as casas e as pessoas. (p. 189)

A tradição de um certo autoritarismo brasileiro, que ganha vigência em um regime oligárquico-liberal nos anos de 1920, mas se impõe no horizonte desde a proclamação da República em 1889²⁷, é este sargento invisível cuja autoridade se fez sentir na história mais recente, equilibrando-se aparentemente entre a direita e a esquerda, no caso do Estado Novo, mas ficando sempre os dois pés no espectro da direita, impedido a perspectiva de que uma meia volta fosse possível, libertar-se e observar mais atentamente as contradições de um país que vinha (e ainda vem) passando por processos de transformações importantes.

Nesse sentido, a releitura de *Angústia* torna-se mais que necessária, pois o discurso do narrador-protagonista, igualmente conservador, autoritário, preconceituoso e carregado de paixões e de irracionalismo, constitui a pré-história desse discurso que vimos ganhar as ruas na atualidade e sazonalmente na história brasileira.

Isso nos conduz a algumas questões centrais no presente trabalho: como compreender a complexa, e não menos dialética, relação entre literatura e história, a partir de formulações estéticas que transfiguram momentos nos quais forças conservadoras e autoritárias tomam forma política? Seria a dificuldade de situação no espaço e no tempo imposta ao leitor uma maneira peculiar deste livro configurar temas importantes, tais como a repetição e a tragédia na história brasileira? A busca por respondê-las tornar-se-á eixo central do nosso estudo.

²⁷ FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário (1920-1940)*. São Paulo: Zahar, 2001, p. 81. (Descobrimo o Brasil). (Portuguese Edition). (Ebook).

Para isso, é importante ressaltar como o exercício crítico calcado numa teoria crítico-dialética deve ater-se aos recursos artístico-literários utilizados por um autor para criar a impressão de verdade em sua obra²⁸, procurando demonstrar como o escritor ergue a sua mensagem com base na realidade objetiva, mas cria uma nova realidade (um outro mundo), cuja maneira como está organizada faz com que se sintam melhor o mundo originário.

No caso de *Angústia*, o recurso artístico utilizado por Graciliano Ramos objetiva-se na forma de narrativa em primeira pessoa, cuja construção da obra se dá a partir do ponto de vista de Luís da Silva. É o discurso do narrador que se torna responsável pelo caráter fragmentário e pelo clima alucinado do romance. Esse tipo de foco narrativo baseia-se na estratégia estilística de inserir um sujeito em crise permanente, que dirige o seu olhar sobre os outros personagens, sobre a enunciação e sobre si mesmo por meio de um discurso repleto de ambivalência.

Essa estratégia narrativa de *Angústia*, estruturada numa espécie de pseudobiografia²⁹, que será melhor desenvolvida no capítulo a seguir, dá ao leitor a impressão de ter acesso ao conteúdo dos pensamentos das personagens, às suas ações, às temporalidades e aos ambientes pela realidade criada na obra, com base na realidade do mundo originário ao qual se refere. Daí a impressão de verdade suscitada no leitor, mas que ao mesmo tempo é quebrada, pois trata-se de um narrador autodiegético, não-confiável, cujo ponto de vista está limitado às circunstâncias de sua atuação como personagem na trama.

Contudo, a nova realidade criada neste romance, apesar de organizada sobre essa instabilidade do protagonista, faz com que sintamos não só o mundo do qual se origina (igualmente em crise), mas também o presente da nossa própria realidade (não menos crítica), com a emergência de um discurso que se opõe, ou ao menos questiona, a voz conservadora e ambivalente do narrador-personagem do romance, que expressa o acirramento dos interesses antagônicos de classes nos momentos de transformações econômicas.

²⁸ CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

²⁹ BASTOS, H. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

Diante, então, dessa complexa relação entre a forma literária – pseudobiografia – e o processo social – momentos nos quais as forças autoritárias tomam forma política – torna-se necessário utilizar como método de investigação e de análise a crítica histórica-dialética, como já foi observado em nossa introdução. Procuraremos com este método estudar a particularidade de uma representação literária, em nosso caso, o livro *Angústia*, de Graciliano Ramos, em sua relação complexa com um determinado processo social. Este processo constitui-se em reconhecer em uma obra de arte a sua capacidade de significar um mundo em si mesma e que a sua produção é, ao ser exclusivamente artística, articulada com a sociedade, sendo também produção desta.

Aqui reside, de igual maneira, a particularidade do método histórico-dialético, que percebe na forma de arte literária a conjugação dialética de fatores externos (vida social) e internos (estrutura da obra) para além de um simples meio de veicular conteúdos, mas forma particular que alça o singular à categoria do universal, propiciando que as conexões indisponíveis do movimento da história tornem-se cognoscíveis por meio da arte. Para a teoria marxista da arte, conforme será melhor determinada a seguir, é a estrutura de uma obra que determina a maneira como deve ser analisada e o modo como os fatores externos estão nela configurados artisticamente.

1.1 A relação arte-sociedade em *Angústia* – princípios histórico-dialéticos

Raramente discutíamos. O judeu cansava-se em dissertações longas, que eu aprovava ou desaprovava com a cabeça. Acontecia aprovar agora e reprovar depois. Quando bebia, tornava-me loquaz e discordava de tudo só por espírito de contradição:

– História! Esta porcaria não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem.

E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário.

O que eu queria era convencer-me de que não tinha razão. Desejava que Moisés estirasse argumentos e seu Ivo se revoltasse. (p. 59)

Graciliano, de acordo com Denis Moraes³⁰, capta em *Angústia* a atmosfera exterior relativa à primeira década de 1930. O autor alagoano transforma a província numa espécie de microcosmo para os problemas que estavam atingindo diretamente tanto o Brasil quanto o mundo, significativamente representados na ascensão de regimes autoritários, a grande recessão instaurada após a crise de 1929 e as contradições que caracterizaram a transição da sociedade semicolonial brasileira para a capitalista.

Luís da Silva, por meio de seu discurso que ora aprova e ora desaprova, em sua impotência trágica, expõe a consciência da incapacidade das massas em ser protagonista de uma transformação social efetiva. Enxergando o encolhimento de todos, o protagonista e narrador lança desconfiança e descrença numa possível ação comum que reoriente o processo político-social em andamento, capitaneado pela então burguesia emergente associada às oligarquias remanescente da República Velha e aos interesses internacionais.

Dessa forma, o discurso ambivalente de Luís da Silva, como o mencionado no início deste capítulo, somado ao trecho de abertura deste tópico demonstram a estratégia artística encontrada por Graciliano, na qual se encena a ideia de revolução que estava em voga no imaginário coletivo da década de 1930. Coloca-se em perspectiva um embaraço, uma crise de percepção, em que o desequilíbrio interior do personagem altera-lhe a noção de realidade, jogando-a numa obsessão pela violência e pelo crime como saída para o problema que se apresenta. Segundo Denis Moraes, tudo isso nada mais é do que a manifestação, em um nível patológico, de um clima de alienação e de conformismo pairando naquele momento.

Angústia, ao colocar todas essas questões como assunto de seu enredo e como princípio organizador, representa a conformação artística particular brasileira dos problemas econômicos, sociais e políticos próprios do período de

³⁰ MORAES, op. cit., 2012, p. 102.

1930, fazendo-se necessária a utilização de um método crítico-literário que investigue a relação recíproca entre arte e sociedade.

O método crítico de György Lukács, no qual se articulam suas investigações sobre arte, trajetória pessoal, militância política, tornar-se-á nesta pesquisa um importante material de consulta e de reflexão nesse sentido, uma vez que a sua obra sintetiza os principais problemas que sempre preocuparam estetas e artistas, ou seja, as inúmeras formas de relação entre autonomia artística e determinação social na literatura e na arte de um modo mais amplo.

No Brasil, Antonio Candido é o crítico que se notabilizou por pensar também essa relação dialética entre fatores externos (vida social) e fatores internos na constituição artística de uma obra de arte romanesca. Celso Frederico nota que o professor do Departamento de Teoria Literária da USP já conduzia um projeto que investigava a relação entre literatura e sociedade desde os anos de 1940. Este fato acabou por conduzi-lo fatalmente à obra lukacsiana, algo que se deu em meados da década de 1950, com breves referências ao pensamento do autor húngaro feitas em sala de aula e em alguns textos, como, por exemplo, no ensaio “A compreensão da realidade”, de 1957, republicado em 1959, no livro *O observador literário*³¹, em edição do Conselho Estadual de Cultura³².

Superando a crítica sociológica, que secundarizava a organização dos elementos internos, e o formalismo, que contrariamente colocava em primazia os fatores internos, Candido propõe que é a estrutura de uma obra que determina a maneira como deve ser analisada e o modo como os fatores externos estão nela configurados artisticamente. É neste ponto que as concepções de Candido, Lukács e Adorno a respeito da relação entre forma artística e social se tocam. Para Lukács³³, a título de exemplificação, o surgimento de um novo gênero artístico está sempre em conformidade com uma dada necessidade histórica e social da própria vida. Adorno³⁴ já entende que os conceitos sociais não devem

³¹CANDIDO, A. *O observador literário*. Rio de Janeiro, Ouro Azul, 2004, p. 33.

³²FREDERICO, C. *A recepção de Lukács no Brasil*. Disponível em: <www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil>.

³³LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

³⁴ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

forçosamente vir de fora de uma obra artística, mas que surjam da intuição propiciada pela sua própria organização e fruição.

Tais reflexões nos conduzem a algumas questões formuladas no pensamento lukacsiano e importantes para a crítica histórica-dialética que aqui se pretende desenvolver: seria a arte uma harmonia possível entre subjetividade e objetividade, interioridade e exterioridade, alma e destino, numa relação de acordo com os desejos fundamentais da humanidade? Se sim, *Angústia*, como uma narrativa de tempos sombrios, onde forças autoritárias tomam forma política, possibilitaria tal harmonia? Ou seja, carrega em si, junto a um discurso cheio de furores e ímpetos moralistas do narrador, a força humana possível de construir uma outra história diferente daquela imposta por uma ideologia determinista?

Um caminho possível para tentar responder a todas essas questões é verificar como no romance o discurso fragmentado e autoritário do personagem está organizado em forma de uma biografia, ou pseudobiografia, cuja realização não é nada confortável:

[...] qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado.

[...] Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu. (p. 27)

A ideia da redação de um livro em tempos sombrios perseguiu e causou muito desconforto ao personagem Luís da Silva, ao seu próprio autor Graciliano Ramos, à crítica literária e, agora, ao nosso presente trabalho. Os desafios de leitura suscitados por esta obra têm, por vezes, causado aborrecimentos e aperreios em quem pretendeu, ou ainda pretende, analisá-la sob uma perspectiva crítica original.

Há algo neste livro que, como em toda obra de arte, perpassa os anos e não permite que se fixe leituras claramente no espírito de seus estudiosos e enrijeça leituras. Seja para um analista experiente ou mesmo para um leitor iniciante e curioso, o romance sempre provocará ideias que deixarão um sentimento igualmente incômodo ao de sua redação, materializando nos sentidos

de sua recepção “qualquer coisa desagradável”, tal qual afirma o próprio narrador-protagonista.

Talvez uma explicação para o desagradável neste livro resida no modo particular como uma possível harmonização entre subjetividade e objetividade, interioridade e exterioridade, romance social ou intimista, convive com a ameaça de não realização dos anseios fundamentais de plenitude, uma contradição que se colocava especialmente não só ao escritor brasileiro na década de 1930, mas para a intelectualidade e para a crítica que se debruçavam sobre os problemas artísticos e da nação.

Essas duas possibilidades de leitura, bem como as contradições que elas representam, entram em tensão no romance de um modo particular, manifesto no discurso do personagem e na maneira característica como a narrativa foi construída em cada um dos seus detalhes estilísticos, poucas vezes visto na literatura brasileira. Daí a curiosidade e o estranhamento que a sua composição causou e ainda causa atualmente:

Angústia não é nem uma coisa nem outra, tomadas isoladamente, e provavelmente aí está a razão de ter sido e de certa maneira continuar a ser um problema para a crítica. Não sendo nem uma forma nem outra isoladamente, mas ao mesmo tempo as duas, é já na verdade uma terceira, que renovou a ficção brasileira da época e abriu caminho para as novas tendências dos anos 40³⁵.

Entre os estranhamentos, desde o momento de sua publicação inicial até hoje, o que sempre incomodou a crítica foi como classificar *Angústia* e enxergar nela esses novos caminhos e tendências. Seria mais um romance do norte ou de um autor nortista, como dissera Octavio Tarquínio de Souza (1936)³⁶ em resenha à época? Iniciava-se, então, um conjunto de ideias a respeito do livro que perturbaria o espírito da crítica e seus esquemas de explicação das obras de arte.

³⁵ BASTOS, H. Arte e liberdade em *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: *Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011.

³⁶ A edição comemorativa dos 75 anos de *Angústia* (2011), organização Elizabeth Ramos, traz esta e outras resenhas publicadas no ano de lançamento do livro.

Fazia-se necessário encontrar uma análise que pudesse dar conta de sua peculiaridade artística como terceira via entre as tendências e as contradições do romance e da realidade brasileira de 1930. E a pergunta que ficava nas entrelinhas do conjunto de todas essas investigações era: como era possível este romance dadas as condições literárias e objetivas daquele momento de transição histórica e conturbação política?

Em carta à época de publicação do livro, Graciliano observara ao crítico Antonio Candido a natureza de alguns elogios que ele considerava exagerados em relação a receptividade de *Angústia*. Expõem as razões dadas por estes críticos sobre a qualidade do romance. Não lhe convenceram os motivos apresentados por Olívio Montenegro, João Gaspar Simões e Álvaro Lins. Por fim, Graciliano, ele mesmo, apresentou a sua conclusão acerca do que realmente lhe desagradava na obra:

Angústia é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo³⁷.

Anteriormente, esses “defeitos terríveis” foram percebidos a partir de observações realizadas pelo amigo e crítico literário Antonio Candido. Em seu ensaio *Ficção e confissão* (2006), chegou a questionar a eleição entusiástica de *Angústia* como obra-prima, no entanto reconhece-a como a mais ambiciosa e espetacular já escrita pelo autor:

Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera a sua obra-prima. Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros,

³⁷ CANDIDO, A. *Ficção e confissão* – ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 9.

e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de *São Bernardo* ou *Vidas secas*) que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor, engastam-se todavia em seu tecido nem sempre firme, entre defeitos de conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor³⁸.

A crítica de *Angústia* oscilou, dessa forma, constantemente entre assinalar os seus possíveis erros ou as suas qualidades técnico-narrativas consideradas bastante originais empregadas por seu autor. A maioria dos textos à época de publicação representam bem essa dificuldade de análise. Souza (1936), por exemplo, afirma que o livro carece de poesia e que isso cria um ambiente desconfortável para o leitor, combinando excepcional dom para a “penetração psicológica” e um “serôdio naturalista à Zola”:

Poucos escritores entre nós terão essa faculdade, esse poder de fixar a realidade com tanta minúcia, minúcia que, no caso, se diria de auditivo.

Pena é, porém, que o Sr. Graciliano Ramos leve esse dom a extremos, descendo a descrições ignóbeis, de coisas repugnantes, que só por afetação de moda literária podem figurar num livro³⁹.

Adonias Filho (1936) chega a admitir que o novo livro de Graciliano Ramos é difícil de ser situado, mesmo fazendo parte de uma certa tendência do romance moderno em convergir para uma pesquisa de sentido introspectivo. Ao mesclar em sua forma pesquisa introspectiva, “jeito de autobiografia” e “formas de uma confissão”, não encontra posição literária definida:

Embora revele realista e não existe como expressão supra-realista. Embora revele intensa penetração interior e exponha o

³⁸ CANDIDO, op. cit., 2006, p. 47.

³⁹ SOUZA, O. T. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6/9/1936, seção “Vida Literária”. In: RAMOS, 2011, p. 239.

comum da vida no ser humano, não é nem uma e nem outra coisa. Também não se integra no ficcionismo. Foge ao ficcionismo revolucionário como foge a todos os seus caracteres de situação. Existe sem posição, mas existe como romance de sentido moderno⁴⁰.

Essa dificuldade de classificação, sentida pelos primeiros críticos do romance, demonstra a sua importância e sua essencialidade enquanto obra artístico-romanesca que, para Adonias Filho, tal situação da obra não lhe diminui o sentido, mas, pelo contrário, aumenta-lhe a significação humana e aproxima o autor alagoano de outros grandes escritores da literatura universal.

Nesse sentido é que podemos utilizar aqui a afirmação de Lukács sobre esses grandes autores que figuram no rol do realismo crítico:

Toda gran obra de arte satisface y amplía a la vez las leyes de su género. Y como eso es al mismo tiempo una expresión del cambio histórico en el más grande genio precisamente, en el más original creador de forma, la generalización siguiente se encuentra en la necesidad de enfrentarse polémicamente con el resultado. [...] apropiarse, por una parte, en la ampliación de las leyes formales, lo que es permanente, lo que apunta al futuro [...] satisfaces esas leyes ampliándolas de tal modo que correspondan a la situación histórica⁴¹.

Lukács, para poder problematizar a questão do gênero artístico, compreendê-lo efetivamente em nível teórico, precisou reconhecer as aproximações e os distanciamentos dialéticos que se dão na produção artística entre o trabalho da forma e as condições sociais às quais a arte está submetida e dá forma. Graciliano procede da mesma forma a nível artístico com a sua produção literária, tornando cada uma de suas obras um capítulo particular da relação dialética entre forma artística e processo social em momentos históricos

⁴⁰ FILHO, A. *O Imparcial*, Salvador, 24/09/1936. In: RAMOS, 2011, p. 241.

⁴¹ LUKÁCS, G. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.

decisivos (ou de transição), nos quais os trabalhos artísticos debatem-se com os limites formais de gênero. *Angústia*, como pretendemos demonstrar em uma parte específica de nosso trabalho, marca não só cronologicamente uma dessas etapas, mas também artisticamente configura em sua forma e nos temas momentos desse período de transição.

Nesse sentido, há uma dupla face na permanência incômoda deste romance: uma que se refere à originalidade de sua forma artística, apontada inicialmente pela crítica, e outra relacionada ao seu conteúdo propriamente. Sobre este último aspecto, *Angústia* incomoda porque a realidade que a contextualizou ainda permanece como forma e como tema. Os problemas ali suscitados, de certo modo, continuam. Hélio Pólvora (1992), em artigo sobre o romance, compara a realidade da década de 1990 com a dos anos de 1930, cujos problemas relacionados à inflação, ao desemprego, à miséria e a um certo embotamento dos sentidos ainda hoje o país se debate:

Esta é a sociedade brasileira dos anos 30, subliminarmente descrita em *Angústia* [...], as características de tal sociedade desigual permanecem. Daí a permanência temática de *Angústia*, porque, sob o aspecto da prosa de ficção, o romance já nasceu clássico e continua clássico⁴².

De acordo com o articulista, o romance descreve também as incertezas e as inseguranças para com o futuro de uma classe média acostumada a fazer renúncias para sobreviver, tal qual o fazia Luís da Silva, típico representante desse segmento:

Eu vivia preocupado, fazendo cálculos na rua. E ainda não havia comprado uma lembrança para Marina.
Liquidei a minha conta no banco, estudei cuidadosamente uma vitrina de joias, escolhi um relógio-pulseira e um anel. Saí da joalheria com vinte mil-réis na carteira, algumas pratas e níqueis.

⁴² PÓLVORA, H. A *Tarde Cultural*, Salvador, 23/10/1992. In: RAMOS, 2011, p. 286.

Mais nada. Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado. (p. 85)

A título de curiosidade, o texto de Hélio Pólvora data de 1992, ano do impedimento político de Fernando Collor, presidente eleito em 1989 após uma forte polarização partidária, em que a classe média, movida mais uma vez por inseguranças e incertezas com relação ao seu futuro, atuou decisivamente na derrota do então candidato de esquerda, Luís Inácio Lula da Silva. O custo histórico foi alto. O confisco de poupanças e investimentos, bem como as políticas econômicas neoliberais, implementados pelo governo Collor, foram responsáveis pelo maior índice de suicídios na história brasileira. Os temores da classe média haviam se concretizado. E a confirmação dela mesma na condição de vítima de sua própria opção histórica pela violência como fator de revés a qualquer tipo de projeto alternativo de sociedade:

Na cultura da violência, o futuro é negado ou representado como ameaça de aniquilamento ou destruição. De tal forma que a saída apresentada é a fruição imediata do presente; a submissão ao "status quo" e a oposição sistemática e metódica a qualquer projeto de mudança que implique em cooperação social e negociação não violenta de interesses particulares⁴³.

A opção de Luís da Silva pela violência, assassinando Julião Tavares, representa bem esta questão. O seu ato não possui peso histórico, mas apenas individual, em que, após a ação, seu mundo e sua personalidade desabam. Essa violência em nível individual acaba por legitimar indiretamente a violência estatal, quando governos autoritários tomam o poder. E foi o que aconteceu com o Estado Novo e sua política de repressão, responsável por inúmeras violências e prisões arbitrárias, tendo como uma das vítimas o próprio Graciliano Ramos. Depois, a história se repete em 1964.

⁴³ COSTA, J. F. Narcisismo em tempos sombrios. In: *Percursos na história da psicanálise*. Coord.: Joel Birman. Rio de Janeiro – RJ: Livraria Taurus Editora, 1988, p. 167.

Angústia é, então, essa memória de tempos de transição, a configuração artística que registra esses períodos mergulhados, como costumam ser, sempre em muita incertezas, violências e expectativas com relação ao futuro. E o pensamento lukacsiano é a memória da crítica nesses momentos. Daí o nosso intuito em reler a obra a partir de seus pressupostos teórico-críticos, pois acreditamos que as raízes filosóficas desses problemas estilísticos já estão tematizadas em *Angústia*, particularmente, e no Romance de 30 como um todo. Essas duas memórias precisam ser acionadas em tempos de crise, em épocas nas quais a tomada de consciência a partir de uma leitura correta da realidade se faz necessária na construção de um projeto alternativo, a fim de evitar a repetição dos erros do passado, responsáveis pelas derrotas de tais alternativas:

Nas crises, estes pilares da organização político-social desmoronam. O homem comum, habituado a delegar à classe dirigente o poder e a iniciativa de decidir o que é bom para si e para os outros, perde a confiança na justiça. É a crise moral que acompanha a crise política, econômica e social⁴⁴.

Nesse sentido é que a relação dialética entre arte e sociedade, que ocupou lugar central em todas as reflexões lukacsianas, principalmente a despeito dos gêneros artísticos, será utilizada como paradigma de nossas investigações. Conforme postula o autor húngaro, a forma artística organiza-se de modo a proporcionar uma experiência com relações humanas reais de modo imediato e concreto, sendo o seu desenvolvimento formal subordinado às transformações essenciais do conteúdo. Sob essa perspectiva, Lukács⁴⁵ entende a arte como um modo específico de se totalizar os objetivos galgados na vida e na defesa da integridade do homem, sendo necessário ao artista conhecer vivamente tal integridade, refletindo em profundo o real em suas obras.

A defesa lukacsiana da arte realista, o seu combate à arte de *avant-garde*, que ele entendia como resultado da decadência da burguesia e da influência estética de Kant, discutidas com propriedade no seu livro *O romance histórico*,

⁴⁴ COSTA, op. cit., 1988, p. 166.

⁴⁵ LUKÁCS, 2011.

são justamente a busca de Lukács das raízes filosóficas desses problemas estilísticos que constituem a história dos gêneros artísticos e também das formas sociais. Essas concepções estéticas, no caso das vanguardas por exemplo, para ele se transformaram em expressões artísticas retrógradas e irracionistas, levando a cabo um processo de dissolução da forma artística e de confusão dos gêneros. Esses problemas estão, por seu turno, em íntima relação com a concepção de homem que subjaz às vanguardas, pois “as mais abstrusas teorias exprimem muitas vezes importantes realidades sociais”:

Portanto, dissolução do homem e dissolução do mundo pertencem ambas ao mesmo sistema, ampliam-se e reforçam-se mutuamente. Na base, encontramos sempre a mesma concepção do homem: um ser desprovido de qualquer unidade objetiva, simples sequência incoerente de fragmentos instantâneos, extraídos de experiências vividas que são, por definição, tão impenetráveis para o indivíduo que as vive como para os outros homens⁴⁶.

As discussões em torno de problemas artísticos sobre a natureza dos gêneros realizadas por Lukács, portanto, demonstram a relação dialética entre forma artística e processo social, bem como o embate ideológico e político que se trava no interior das tendências artísticas. A defesa lukacsiana da obra de arte autêntica, realista, exemplificada em seus gêneros, configura-se não só como atividade teórico-crítica, mas também resistência política de um dos principais teóricos do marxismo em tempos críticos.

Ao trabalhar com base na teoria dos gêneros e sob uma perspectiva de análise aristotélica e histórico-sistemática, o *Romance histórico* constitui-se como um dos livros mais importante da teoria estética marxista e se faz extremamente importante para esta pesquisa no que se refere a essas raízes filosóficas de nosso problemas estilísticos também. Nele encontra-se a defesa da autonomia literária e uma necessidade de enquadrar o romance em condições sócio-históricas,

⁴⁶ LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Introdução de Carlos Nelson Coutinho. Brasília – DF: Coordenada-Editora de Brasília LTDA, 1969, p. 46.

travando-se um diálogo profundo com os problemas de sua época e com as obras marxistas sobre os gêneros:

[...] um ensaio de natureza teórica que circunscreve um tipo particular de reflexão sobre a “grande literatura que retrata [*darstellt*] a totalidade da história” ou, ainda, uma teoria descritiva que buscava o momento de confluência entre sentido e experiência no qual foi possível à filosofia apreender a “interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade histórica”⁴⁷.

Neste livro, Lukács analisa as condições históricas, as bases sociais e ideológicas que propiciaram o surgimento do gênero, por volta do início do século XIX, que envolviam “a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Napoleão”⁴⁸, o papel das massas nos períodos decisivos de transformações históricas; e o seu fim, com a decadência ideológica da burguesia enquanto classe revolucionária e a derrota das forças populares.

Lukács vai perceber, conseqüentemente, a derrocada do realismo nas produções literárias de autores europeus, notada nos casos de Flaubert e de Meyer, cujos motivos que os levaram a figuração de conteúdos históricos em suas obras estão relacionados com um certo “repúdio do presente histórico”, reduzido a um “modo de ser subjetivista, estético e moral”, bem diferente dos motivos dos romancistas históricos do passado, que enxergavam a história como pré-história das sociedades de seu tempo:

A figuração dos conteúdos históricos é, para os dois ficcionistas, apenas roupagem, decoração, um meio de expressar sua subjetividade de forma mais adequada do que seria possível com um material do presente.

[...]

47 SILVA, A. A. da. “A história e as forma”; [Apresentação]. In: *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 10.

48 LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 28.

O que importa é que esse tratamento da temática histórica, por um lado, expressa o sentimento geral de toda uma época em relação à vida e, por outro, acarreta necessariamente um empobrecimento do mundo figurado⁴⁹.

Esse tratamento da temática histórica produziu algumas tendências observáveis nas obras desse período, tais como o efeito embelezador do pitoresco, decepção geral, negação do presente, pesquisa de detalhes, exatidão arqueológica, tendência antiburguesa, distanciamento da vida do povo. Essas tendências resultaram naquilo que caracterizara a dissolução do realismo: descrença na possibilidade do conhecimento da realidade social e da realidade histórica⁵⁰.

Lukács observa que essa descrença é responsável pelo fortalecimento de tendências místicas, cujo auge encontra-se na falsificação bárbara e mistificação da história promovida pelo fascismo. Portanto, as mudanças em curso no romance histórico são consequência e reflexo do desenvolvimento de tendências no pensamento europeu em virtude das transformações econômicas, sociais e políticas que estavam acontecendo naquele momento.

O professor Miguel Vedda⁵¹ faz uma observação importante sobre o contexto histórico e político no qual Lukács redige o *Romance histórico*, que foi publicado originalmente em russo em 1936-1937 (lembrando que *Angústia* é publicado em 1936), bastante relacionado com o sentimento geral de toda uma época. Naquele momento, a situação política na Europa aponta para o perigo do fascismo. A década de 1930 é marcada pela expansão do nazismo, início da Guerra e a consolidação do stalinismo. Há que se notar a formação, ao mesmo tempo, de uma ampla Frente Popular antifascista. Lukács acreditava que somente o stalinismo, apesar de já anunciar problemas, constituíra-se como uma força anti-hitlerista. Restou-lhe olhar a tradição burguesa e ver o que se pode resgatar para o socialismo nessa luta, fazendo uma espécie de história do problema.

⁴⁹ LUKÁCS, op. cit., 2011, p. 283.

⁵⁰ Idem, p. 307.

⁵¹ VEDDA, M. Curso Estética Literária em György Lukács, ministrado na Universidade de Brasília, junho de 2013.

Desenvolve, dessa forma, uma análise do fascismo, inserindo no centro da discussão o significado e a utilidade de ser intelectual naquele momento.

Sob tais temas e assuntos, principalmente com relação ao perigo do fascismo e a necessidade de luta para combatê-lo, Lukács formula uma questão que nesta pesquisa é fundamental: é possível fazer uma análise do fascismo sobre uma perspectiva marxista, a partir dos intelectuais?

A partir de seu texto "Como se converteu a Alemanha em centro da ideologia fascista?" e de outras produções, especialmente as da década de 1930, Lukács verifica que a problemática do fascismo não se encontra restrita apenas à questão dos intelectuais, sendo a história da ideologia reacionária vista então dentro do contexto de desenvolvimento da própria história geral. Nesse sentido, Lukács investiga os motivos que fizeram com que a Alemanha deixasse de ser um centro do humanismo clássico para se transformar em um campo de barbárie. Entram em perspectiva o papel das massas e a alternativa para o fascismo.

A questão não é mais sobre os intelectuais, mas sobre o que acontece com a massa e a sua função na história (ponto de pauta também para as discussões conservadoras de Luís da Silva, como visto no fragmento citado). Para entendê-la, Lukács procura compreender dois momentos importantes na história da burguesia: o heroico e o apologético. Colocam-se em questão o direito burguês e a democracia da vida cotidiana. As reflexões e as análises do autor húngaro recaem para a relação da história ante o fascismo, cujo objetivo sempre ambicionou querer acabar com a história, ainda mais em um momento no qual, com a Revolução Francesa, a história tornou-se presente, realidade e vida cotidiana.

Com essa perspectiva a respeito do lugar das massas nos movimentos históricos, Lukács analisa a continuidade histórica e o contato com elas, fatores que relacionaram o romance histórico e a crise do realismo burguês. A partir da metade do século XIX, com a predominância do componente romântico, monumental, instaura-se o começo dessa crise na literatura. Flaubert, com *Salambô*, marca esse momento. Como grande artesão da arte romanesca, Flaubert volta-se para a antiga Cartago para fugir de sua época. O literato odeia tanto o capitalismo quanto os setores populares, que lhe aparecem como figuras

monstruosas. Voltados para um certo humanismo democrático, os romances históricos da fase da decadência são antifascistas, mas se esquecem das massas.

O *Romance histórico* possibilita a Lukács, a partir da discussão relativa ao surgimento, auge e declínio do gênero que intitula o livro, identificar a relação de um autor com sua época, o realismo como período e como técnica, bem como a base filosófica comum que suscitou ou que com estas questões se articulam. O grande escritor, de acordo com ele, é um investigador da realidade, pois, à medida que vai escrevendo com as técnicas de sua época, conhece a realidade:

E este trabalho pretende mostrar como a gênese e o desenvolvimento, a ascensão e o declínio do romance histórico são consequências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos, e provar que seus diferentes problemas formais são reflexos dessas convulsões históricos-sociais⁵².

Essas reflexões de Lukács colocam-se como centrais à discussão aqui realizada. Apesar de não se tratar de um romance histórico, mas de uma obra que trata de momentos da história brasileira, verifica-se como em *Angústia* se materializam as contradições históricas de sua época, em que novas relações de força e tendências políticas começam a se opor, como ressaltado anteriormente, contribuindo, como grande obra que é, para o conhecimento da realidade e para a própria renovação do gênero artístico do Romance de 30, cujo período foi profundamente marcado por diversas interações entre literatura e sociedade.

Os problemas formais apontados por Graciliano ao gênero estão reciprocamente vinculados às transformações histórico-sociais em curso no Brasil naquele período, conforme será melhor explorado nos capítulos a seguir, em que ideias progressistas e autoritárias (problemas de base filosófica) começam a circular e a influir tanto no cenário político quanto artístico do Brasil.

O embate que se seguia na Europa entre essas ideias repercute e também se realiza em nossa realidade com o perigo do fascismo tupinambá, a função dos

⁵² LUKÁCS, op. cit., 2011, p. 31.

intelectuais na Era Vargas, o papel das massas em contexto pós-abolicionista, pré-revolução de 1930 e derrotas de projetos alternativos de poder. Esses temas estão configurados em *Angústia* como uma maneira bem particular de ajustamento de nossas engrenagens aos mecanismos internacionais, tal qual reflete o próprio Luís da Silva em uma determinada parte do livro:

Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos. (p. 196-197)

O amplo debate, portanto, promovido por Lukács ao longo de seus escritos, especialmente os de sua fase marxista e madura, ressalta a importância de se entender a arte em sua dupla face: autônoma e condicionada sócio-historicamente, como ficou demonstrado em seu livro *O romance histórico* há pouco e brevemente exposto, pois a arte constitui-se, em seu entender, como forma mais originária de trabalho, uma vez que há nela uma posição teleológica, cujas características consistem em propor um fim ou buscar os meios, na interrupção da finalidade prática, para se criar um mundo adequado ao homem.

Ao tratar da materialização do que é essencial no homem e ao homem, torna-se central na estética de Lukács o efeito desfetichizador da arte⁵³, ou seja, como ela abre a possibilidade de humanização do homem. Daí o caráter originário do trabalho artístico que, em sua essencialidade, sempre repõe o homem no centro de seu princípio criador. Nesse sentido, a relação entre a autonomia da arte e a determinação histórica se impõe de modo dialético, tendo na teoria lukacsiana um lugar central de análise, conforme está sendo observado.

Ao dar reflexo adequado ao mundo, a arte aparece como força produtiva e crítica da vida. E isso acontece em momentos específicos da história,

⁵³ LUKÁCS, G. *Estética*. Tomo II. Problemas de la mimesis. Barcelona; Mexico: Grijalbo, 1966.

principalmente naqueles em que uma classe está em decadência. Nesse momento, a unidade do homem não é percebida, perturbando-se, pois, a relação sujeito-objeto. Seria, então, *Angústia* a captação de objetivismos e subjetivismos que precisam ser reconhecidos como falsos numa realidade em que a percepção parece comprometida e a vida cotidiana considerada inautêntica e fetichizadora, impossibilitando a humanidade do homem, conforme se apresenta e é apresentada pelo seu narrador-protagonista?

A resposta para essa questão reside no entendimento da duplicidade do sujeito estético, envolvendo aspectos tanto do processo da criação artística quanto dessa mesma subjetividade estética. Quando alguém faz uma obra de arte, por exemplo, o que importa no processo de criação não é a subjetividade particular, individual, mas a artística (estética). Fernando Pessoa, por exemplo, transformou a passagem de uma subjetividade a outra em princípio de criação, ou seja, a despersonalização virou tema de autorreflexão literária.

Esse processo de transformação da subjetividade particular em estética é decisivo para o desenvolvimento da personalidade humana, pois, em contato com a obra de arte, o leitor agudiza a sua percepção com o refinamento de seus sentidos para a dor e a alegria comuns:

É comum a concepção da lírica como a expressão do eu, a escrita em que o poeta, numa perspectiva egocêntrica, fala de si próprio. É menos comum a percepção de que, ao falar de si mesmo, o poeta fala de nós. A não ser assim, como poderia o leitor se irmanar na dor ou na alegria?⁵⁴

A leitura, sendo assim, consiste na soma da substancialidade do escritor e do leitor. Na relação entre substancialidade e núcleo, o reflexo estético realiza a mediação necessária para a transformação. O que temos na obra de arte não é mais o homem inteiro, mas inteiramente, convertido pela experiência estética. Esse processo de transformação da subjetividade por meio da particularidade artística será de suma importância para as nossas análises sobre os limites

⁵⁴ BASTOS, H. *Três poemas portugueses e um impasse*. In: *Crítica Marxista*, n. 28, p.109-126, 2009.

impostos pela crise de percepção ao narrador-personagem de *Angústia*, que precisa se despersonalizar para atingir um nível acima das relações de causa e efeito preponderantes no romance. Só assim ele se liberta de uma perspectiva egocêntrica, condicionada por redes de causação, de somente falar de seus próprios sofrimentos e inclui o leitor na história. O grande feito artístico de Graciliano desenvolvido em cada uma de suas obras foi justamente o de encenar, tornar matéria e autorreflexão da própria narrativa, esse processo de transformação de uma subjetividade particular em estética, ou seja, encenar o próprio ato de fazer literatura.

Nesse sentido é que entendemos, com base no pensamento lukacsiano, o realismo como narrativa capaz de realizar conexões por meio desse processo particular, treinando a percepção para aquilo que costumeiramente não se efetiva na rotina da vida cotidiana. A obra de arte literária, de acordo com tal perspectiva, não é só um meio sofisticado de técnica artística, mas um meio sofisticado de se fazer conexões. Nesse sentido, *Angústia*, dentro de sua fragmentação, ou de seu discurso em primeira pessoa que relata as agruras e os sofrimentos de um personagem emparedado em sua rotina diária, possibilita fazer conexões? Nós, leitores atuais de *Angústia*, nos é possível ver na realidade a construção de discursos autoritários tomando forma política? Podemos ainda nos identificar com o sofrimento e o destino de Luís da Silva? Podemos superar a ambiguidade do discurso do narrador-personagem e ouvir as outras vozes silenciadas no romance?

Essas questões trazem de forma subterrânea a constatação de como na vida cotidiana não se percebe facilmente a particularidade, principalmente em momentos de transição e de conturbações políticas, como aqueles representados em *Angústia*. Por isso, na relação singular-particularidade-generalidade, na estética, a particularidade é central, pois aponta para o caráter de perfeição da arte, uma vez que instaura o sentido de completude⁵⁵.

Dessa maneira, a arte poética carrega em si aquilo que se poderia entender como totalidade intensiva. Por exemplo, um simples verso pode conter toda a

⁵⁵ LUKÁCS, G. *Estética*. Tomo III. Categoria básicas de lo estético. Barcelona; México: Grijalbo, 1967.

totalidade e a humanidade do homem. Isto é, um corte de vida artisticamente conformado. De forma semelhante, vemos como em apenas uma frase dita por um personagem – “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina” – é possível captar tanto a estrutura fragmentária e confusa de *Angústia* quanto intuir a transfiguração de momentos nos quais as forças autoritárias tomam forma política; e também como essa relação entre a forma e o seu conteúdo nos diz das forças profundas que conduzem a nossa história e a entrelaça com outra mais geral, do próprio gênero humano. Transforma-se, portanto, a realidade extensiva do Brasil na década de 1930 em intensiva, ao possibilitar ao leitor compreender seu passado, criticar seu presente e, inclusive, lutar por seu futuro, formulando novas respostas para problemática que insiste em permanecer ou se repetir historicamente.

Por isso que fazer crítica literária, reler criticamente um romance como *Angústia* à luz da teoria lukacsiana, tem uma importância não só estética, mas também ética e, por sua vez, política.

Nesse sentido, importa-nos abordar duas questões importantes para o trabalho que aqui se realiza: trata-se da aparência e da essência, que no romance adquire lugar de destaque, uma vez que aparência se torna verdade (essência) na vida cotidiana do personagem a tal ponto de não ser mais capaz de definir entre uma e outra. E aqui a arte literária coloca-se como paradigma do trabalho livre, visto que, por meio dela, pode-se chegar a essência, pois uma outra perspectiva de ver o mundo se antepõe. Ainda mais que o mundo do homem cotidiano (em nosso caso, do narrador-personagem) torna-se o mundo do homem escravizado, com forte conexão com o trabalho estranhado, alheio, típico desse mundo.

Pela arte, tipo de trabalho não alienado – mas não menos passível de ser cooptado e transformado em mercadoria, como o próprio Luís da Silva observa logo no início do livro em que os escritores expunham suas obras e a si mesmo numa livraria –, o homem toma conhecimento de que é livre ou pode construir a sua liberdade, resistindo ao processo de reificação. No mundo fetichizado da mercadoria não se pode perceber ao certo o que é aparente e o que é essencial.

Aqui entra a arte com sua missão desfetichizadora, cujo fundamento está na catarse:

Pode-se empregar o termo catarse para indicar a passagem do momento meramente econômico (ou egoístico-passional) para o momento ético-político, ou seja, a elaboração superior da estrutura em superestrutura na consciência dos homens. Isso significa, também, a passagem do 'objetivo ao subjetivo'. A estrutura, a força exterior que esmaga o homem, que o assimila a si, que o torna passivo, transforma-se em meio de liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas⁵⁶.

Após esse processo, o homem retorna transformado, sendo a natureza dessa transformação ética e política. Quando se fala em ética, fala-se em ações humanas (econômicas, sociais, culturais, etc.), portanto, também política. Nesse sentido, é possível extrapolar a estética para uma dimensão política ou ética? Tal processo está configurado em *Angústia*, no qual aparência e essência identificam-se e o mundo do homem cotidiano apresenta-se brutalmente como o mundo do homem escravizado?

Isso é possível desde que o homem (e, no caso da ficção, o personagem; e, no caso da realidade, o leitor) rompa com o mundo da aparência e da fantasmagoria; entenda a verdade de que as relações que se mostram no mundo fetichizado como aparentemente entre coisas (objetos), na verdade, é entre seres humanos. A arte repõe essa verdade, sendo essa a sua missão desfetichizadora.

Para que a arte cumpra essa missão, ela tem de ser inútil; paradigma do trabalho livre. No mundo do trabalho estranhado, a arte é nostalgia do trabalho livre e ao mesmo tempo garantia de alguma coisa por vir. Coloca-se aqui as questões pertinentes ao realismo e ao papel da obra de arte. Sendo assim, o realismo é um ideal de captação da totalidade. E a obra é capaz de captar essa totalidade em um simples verso, frase, abrindo-se para as questões de seu tempo,

56 GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*, v.1, p.314-5. Civilização Brasileira, 4. ed. Rio de Janeiro, 2006.

como ficou evidente ao analisarmos a atemporalidade da frase do discurso de Luís da Silva.

Isso ocorre porque na arte predomina a subjetividade estética, sendo, por isso, capaz de falar da humanidade do homem, refletindo sobre o seu destino. Nesse sentido, a ontologia do ser social consiste numa dialética do humano e do gênero, que se realiza na obra de arte após a catarse, momento no qual o leitor não se percebe mais isolado, mas conectado com os demais. Aqui entramos em um ponto no qual efeito estético e relevância humana da obra literária se articulam:

O judeu falava em milhões de desempregados, em consciência de classe, voltava-se para seu Ivo, que não compreendia a língua dele:

– Não entendo. Vossemecês são brancos, lá se arrumem.

Eu gritava ao ouvido da criada:

– Ele diz que a gente não precisa de Deus. Nem de Deus nem de padres. Vai acabar tudo.

– Credo em cruz! opinava a mulher.

E ia para a cozinha. (p. 59)

Nesse sentido, como figurado na citação acima, *Angústia* coloca-se diante dessa necessidade de tomada de consciência de maneira crítica ao apontar a sua impossibilidade no horizonte da realidade do Brasil dos anos de 1930, apesar do entusiasmo de boa parte da intelectualidade naquele momento, da Revolução de 1930 e de um certo progresso advindo com a entrada do país em uma nova fase econômica. As massas estão alheias ao processo. Seu Ivo e Vitória, como claros representantes desses segmentos, esclarecem essa situação das classes populares diante dos desdobramentos políticos e econômicos da década de 1930.

Tais questões em âmbito mais particular ou geral apresentam-se no romance em sua totalidade intensiva, a partir de uma frase, de um diálogo como o demonstrado acima, de um objeto que se autonomiza na narrativa (a exemplo da corda, que será tratada posteriormente), enfim, na descrição da vida cotidiana do protagonista que se torna extremamente imperiosa e determinante.

Em momentos críticos assim, a arte se coloca como força crítica e produtora da vida ao refletir sobre os seus próprios problemas e limites. Ao propor a superação desses limites a partir do desenvolvimento de seus próprios recursos artísticos, como teremos a oportunidade de notar na transformação da subjetividade particular em estética, e que *Angústia* encena particularmente, mas está na obra de Graciliano como um todo, a forma artística acaba apresentando indiretamente um sentido para esses limites que lhes são externos, porém estão dialeticamente relacionados com o seu próprio fazer artístico, e que toda literatura se depara ao longo de sua história.

Munidos de tais pressupostos teóricos lukacsianos e do intuito de perceber a relação dialética entre forma literária e social, tendo em vista situar um estudo crítico a respeito de Graciliano Ramos com certa originalidade, bem como atualizar a crítica a seu respeito, torna-se necessário tratar, a partir deste momento, da fortuna crítica constituída ao redor de tão importante autor e de seu trabalho literário.

Isso não é uma tarefa fácil, principalmente por ser um dos autores mais lidos e analisados da literatura brasileira que, desde a publicação do seu primeiro romance até hoje, incontáveis estudos têm sido publicados a respeito de sua obra, sob as mais variadas tendências críticas e métodos. Por consequência, avolumou-se sobre o escritor alagoano uma fortuna crítica considerável e relevante. Qualquer análise que se pretenda original acaba correndo o risco de ser mais uma repetição, ou eco de algum estudo já realizado. É nesta seara que pretendemos situar o presente trabalho como mais uma contribuição para os estudos de tão importante romancista brasileiro.

A respeito da fortuna crítica sobre Graciliano Ramos e sobre *Angústia* utilizamos o livro de Eunaldo Verdi, *Graciliano Ramos e a crítica literária* (1989), no qual o autor procurou avaliar o comportamento da crítica literária brasileira no que concerne à fortuna crítica sobre Graciliano Ramos. Constatou que essas abordagens revelavam três tendências dentro da crítica brasileira, oriundas, por sua vez, de correntes críticas internacionais, tais como a crítica impressionista e/ou paralelística, voltada para elementos extraliterários constituintes de uma obra; a crítica imamentista, que investiga os elementos internos; e a crítica

dialética e estética, cujo enfoque reside numa compreensão totalizadora da obra, na qual texto e contexto são momentos dialéticos dessa concepção. Este livro ajuda a estabelecer um balanço da crítica até então produzida sobre o autor e situar a natureza crítica do nosso presente estudo dentro da perspectiva dialética, conforme será melhor desenvolvido no próximo tópico.

1.2 Relação dialética entre forma literária e processo social: a fortuna crítica sobre a obra de Graciliano Ramos

Sobre a obra de Graciliano Ramos já existe um riquíssimo material crítico acessível. Esta constante atividade crítica sobre uma mesma obra através dos tempos atesta, desde já, a sua qualidade artística e a permanência da mensagem de seu autor enquanto homem de seu tempo. E impõe uma dificuldade inicial hoje para quem pretende debruçar-se sobre sua análise: o risco de repetir chavões críticos consagrados.

Nesse sentido é que o livro de Eunaldo Verdi, *Graciliano Ramos e a crítica literária* (1989), resultado de uma dissertação de mestrado defendida em 1985, projeto de pesquisa que seria possivelmente ampliado numa futura tese de doutorado, caso o seu autor não tivesse perdido a vida tão prematuramente, fornece importante contribuição acerca dessa fortuna crítica. Trata-se de um estudo de fôlego, uma abordagem metacrítica para refletir sobre as diversas posturas adotadas pela crítica literária ante a produção romanesca de Graciliano, cuja peculiaridade reside numa consciência estética desenvolvida pelo autor:

Ele, que foi talvez o mais consciente de todos os romancistas brasileiros quanto aos segredos e artimanhas do seu ofício, não deveria ignorar essas coisas, como bem o provam incontáveis depoimentos que deixou registrados em cartas e crônicas pela imprensa⁵⁷.

⁵⁷ VERDI, op. cit., 1989, p. 85.

Segundo as investigações de Verdi, esse tratamento revelou as principais tendências da crítica literária que, independentemente das inúmeras maneiras pelas quais os textos literários são abordados, acaba por evidenciar três grandes direções fundamentais. A primeira refere-se às tendências que procurariam analisar somente os elementos externos à obra. As críticas impressionista, biográfica, psicológica, psicanalítica e de orientação sociológica, dentre outras, seriam exemplos desse tipo de abordagem. Noutra sentida, há as correntes que objetivam tratar apenas dos elementos intrínsecos. A crítica imamentista, a *new criticism* americana, a corrente estilística, o formalismo russo e estruturalismo literário representam esta vertente. Por fim, a terceira tendência caracteriza-se pelo tratamento dialético entre elementos internos e externos componentes de uma obra de arte literária. O seu principal intuito consiste em possibilitar uma visão totalizadora da obra.

O estudo de Verdi dedica-se, dessa forma, as principais tendências que marcaram a crítica literária brasileira nas últimas cinco décadas do século passado, cujos equívocos têm sido em analisar a obra de Graciliano com base em pressupostos unilaterais, ora se detendo sobre o enfoque de seus elementos externos, ora sobre a estrita abordagem de aspectos internos. Somente uma crítica verdadeira, de acordo com o autor, a crítica dialética, que junte dialeticamente os elementos externos aos internos, enxergando a obra em termos de forma artística e não apenas de manifestação linguística, pode dar conta do todo da produção graciliânica.

Constata ainda que a maioria desses textos críticos que tratam do conjunto da produção artística do escritor alagoano privilegiam os elementos externos à obra. Contudo, *Vidas Secas* e *São Bernardo* recebem tratamento diverso, sendo aquela avaliada de acordo com a tendência que privilegia elementos intrínsecos (crítica imamentista) e esta conforme a crítica dialética.

Pena que o autor não tenha estendido o seu estudo às outras obras igualmente importantes de Graciliano, tais como *Caetés* e *Angústia*. Principalmente esta última, objeto de nossa pesquisa. No entanto, isso não

diminui a importância do livro de Verdi para os estudiosos da obra de Graciliano Ramos, em particular, e da literatura brasileira, como um todo. Pelo contrário, a questão de método que o autor coloca em perspectiva – trabalho de metacrítica – torna-se de suma importância por justamente caracterizar as inúmeras tendências universais que a crítica literária brasileira acabou por refletir. O que ajuda a historicizar certos pressupostos e algumas polêmicas que motivaram a tradição crítico-literária como um todo no Brasil. Por exemplo, difícil ignorar a influência do crítico e historiador francês Hippolyte Taine (1828-1893), baseada nos conceitos de raça, meio e momento como elementos de explicação da obra literária, presente no método crítico de Sílvio Romero.

Nesse sentido, ao traçar o desenvolvimento das principais tendências teórico-metodológicas universais da crítica literária que influenciaram a brasileira, Eunaldo Verdi acaba por descrever um longo percurso da história crítico-literária, que parte da teoria clássica do século XVIII, passando pela crítica romântica de Herder, Mme. de Staël, Sainte-Beuve, pela científico-positivista de Taine, pelo histórico-filosófico de Gustave Lanson, até chegar no método genético-sistemático de György Lukács, que, de acordo com o próprio Verdi, foi uma das mais importantes contribuições para a crítica literária no século XX. Trata-se, portanto, de um breve apanhado histórico seguido de uma sistematização dos principais tipos de abordagem utilizados pela moderna crítica literária.

Tem-se aqui um quadro bastante preciso da crítica brasileira e de suas respectivas influências, fundamentalmente a partir da década de 1930, momento em que surge no cenário das letras nacionais o romance social, preocupado em desvelar a realidade brasileira desse período. Uma preocupação não apenas da literatura, mas da própria crítica. Verdi, por exemplo, observa que a crítica literária no Brasil resulta de uma certa necessidade em dar uma resposta à problemática em torno da questão crucial da nossa nacionalidade literária:

[...] a exemplo do que ocorre com a literatura, as manifestações críticas no Brasil, desde os seus primórdios até os dias atuais, sempre se inspiraram em modelos europeus. [...] o processo de desenvolvimento da crítica brasileira se dá nos mesmos moldes do desenvolvimento da crítica europeia, ou seja, manifesta-se inicialmente vinculada ao positivismo e vai progressivamente tendendo ao esteticismo⁵⁸.

É justamente essa preocupação que constituiu traço distintivo de nossa crítica com relação à europeia, ainda que o processo de desenvolvimento em ambas seja semelhante, inicialmente vinculado ao positivismo e depois tendendo ao esteticismo, dando-lhe colorido ideológico e não estético apenas. Dessa forma, cor local e defesa da nacionalidade serão traços distintivos procurados nos autores pela crítica brasileira, porém, sem perder de vista os modelos cosmopolitas de origem.

Nesse sentido, a crítica literária brasileira a partir da década de 1930 até os dias atuais estaria dividida em três tendências, conforme Luiz Toledo Machado, citado por Verdi: crítica periodista, crítica universitária e crítica marxista. Verdi observa que o debate travado entre essas tendências foi responsável pelo amadurecimento da crítica brasileira contemporânea, responsáveis por muitas avaliações respeitáveis e uma certa tomada de posição em favor de uma crítica de tendência mais dialética⁵⁹.

A fortuna crítica sobre Graciliano Ramos insere-se nesse momento particular de amadurecimento da crítica nacional. Estudá-la significa um projeto ambicioso, pois demandaria uma vasta pesquisa ante uma bibliografia que vem crescendo paulatinamente a cada ano. Isso nos passa a ideia do quanto ela foi e continua sendo relevante para a crítica. No entanto, esse desafio não impediu Verdi de chegar a algumas conclusões com base no material bibliográfico recolhido em 193 estudos. Um dos resultados mais relevante é com relação ao objeto de atenção crítica:

⁵⁸ VERDI, op. cit., 1989, p. 42.

⁵⁹ Idem, p. 44.

[...] o objeto de maior atenção da crítica não são os componentes estéticos que caracterizam e explicam cada obra literária, mas os processos criativos genéricos adotados pelo autor, isto é, os caminhos por ele percorridos na realização dessa obra⁶⁰.

Revelam-se no material crítico uma certa tendência ao impressionismo, interesse por um certo anedotário biográfico e psicologia do autor em detrimento das formas artísticas das suas obras. Verdi lembra que esse interesse da crítica para com a obra de Graciliano, apesar de tais problemas, não é repentino. Algo somente constatável a partir da década de 1960, na qual a crítica sobre o escritor alagoano efetivamente se consagra. Mas é na posterior década de 1970 que o interesse dobra. Segundo Eunaldo, a explicação para tal fenômeno está ligada ao aparecimento de cursos de pós-graduação, que desenvolveram uma crítica dita universitária.

Outra conclusão a que Verdi chega é a de que a crítica no Brasil emerge sazonalmente, ora propiciada pela publicação de uma determinada obra, ora em virtude da comemoração de datas relacionadas a determinadas produções ou aos seus respectivos autores. Isso esclarece o fato de que as obras de Graciliano Ramos que despertaram a atenção da crítica no momento de suas publicações, perdem interesse na década seguinte. A preferência passa a ser sobre o conjunto de sua obra já no decênio de 1950, sendo mais raras as referências a livros específicos. Já os trabalhos de natureza biográfica surgem no período das últimas três décadas.

Com o intuito de realizar um balanço sistemático do comportamento crítico relacionado à produção literária de Graciliano Ramos, Eunaldo vai estabelecer o seu trabalho metacrítico, uma vez que a bibliografia a respeito da obra daquele autor está permeada de referência do tipo, cuja preocupação concerne-se em repensar o próprio papel desempenhado pela atividade crítica, muitas vezes marcada por certa indefinição nos limites que caracterizam cada método de investigação empregado. Isso porque as

⁶⁰ VERDI, op. cit., 1989, p. 57.

inúmeras soluções encontradas pelo escritor suscitou nos mais diversos estudiosos um instigante problema literário⁶¹.

Contudo, a diversidade de estudos de natureza metacrítica não foram capazes de apresentar um quadro mais completo do comportamento da crítica frente ao conjunto da produção graciliânica. Tendo em perspectiva a pintura desse quadro, Eunaldo Verdi classifica os inúmeros estudos produzidos até então naquelas três divisões colocadas inicialmente, proporcionando, dessa forma, ao estudioso contemporâneo da obra de Graciliano Ramos, as fronteiras entre os métodos utilizados por seus críticos.

Apesar da diversidade metódica, Verdi observa que a maioria desses estudos chegaram a uma conclusão comum ao procurarem ressaltar mais a figura do autor e o meio no qual viveu como fatores de constituição de sua personalidade e de composição de seus livros, sem se preocuparem em demonstrar de que maneira estes fatores são estruturados esteticamente.

Os críticos que assim procederam estavam interessados mais em expor suas próprias cosmovisões do que a o do autor. Como resultado tem-se a formação de um verdadeiro arsenal mítico lendário a seu respeito, no qual se buscava evidenciar uma certa visão de mundo típica de Graciliano, calcada no pessimismo, fatalismo, determinismo, ceticismo, moralismo e outros “ismos” da mesma espécie. Vemos nesse tipo de crítica uma tendência em procurar a confirmação de seus próprios pressupostos de análise a partir dos dados biográficos do autor encontrados em seus livros.

A partir dessa perspectiva que tenta interpretar a postura ideológica de Graciliano Ramos, a crítica preocupou-se com a problemática humana em seus livros. Boa parte dos críticos convenceram-se de que há em seus romances uma visão deformada de homem, até por vezes sórdida, na qual a existência humana teria sentido na desgraça e na miséria. Nesse sentido, acreditam alguns teóricos, não haveria esforço algum de humanização em suas obras, fato que decorreria de um certo determinismo do meio. Aqui entra as explicações de caráter sociológico, para as quais a visão de mundo de Graciliano Ramos é resultado de sua relação com a sociedade.

⁶¹ VERDI, op. cit., 1989, p. 62.

Esse tipo de explicação enxerga o pessimismo de Graciliano de acordo com as limitações determinadas pela realidade social. O ceticismo apontado em seus escritos seria uma mediação entre o projeto ideológico e o estético do escritor. Todas essas explicações de cunho biográfico, psicológico ou sociológico tentam dar conta da visão-de-mundo do autor como fator que constitui o aspecto de desumanização presente em seu mundo romanesco.

Porém, Verdi faz uma observação sobre essa questão. A grande novidade que deve ser analisada nas obras de Graciliano não é a maneira como o homem foi tratado, mas como esse tratamento contribuiu para o desenvolvimento da arte:

A grandeza de um escritor não se mede, portanto, pela sua cosmovisão, vista dissociada do estético, mas pela sua capacidade em plasmar ao nível da arte os aspectos verdadeiramente essenciais dessa sua particular e orgânica visão-de-mundo⁶².

O livro de Verdi constitui uma importante referência para o entendimento do comportamento da crítica literária dos últimos 50 anos e do significado da obra de Graciliano Ramos dentro da literatura brasileira, principalmente pelo fato desse escritor ter desenvolvido uma consciência estética bastante aguda a respeito da modernidade literária brasileira. A verdadeira crítica, segundo o autor, é aquela que se aproximasse dessa consciência estética, sendo capaz de chegar a profundidade essencial do texto literário e interpretá-lo como mais uma conquista da modernidade.

Trata-se de uma contribuição relevante para a atualidade do referencial teórico utilizado pela crítica na interpretação da obra de Graciliano Ramos, pois o contexto no qual se encontra o momento atual das pesquisas teóricas na área da estética é o de consenso com relação à integridade do texto literário, objeto estético que não se reduz meramente ao sujeito, existindo independentemente de quem o julga.

⁶² VERDI, op. cit., 1989, p. 105.

Diante dessa autonomia do objeto artístico literário, Verdi conclui que a crítica dialética ou estética seria capaz de atingir a essência de uma obra literária, com base numa concepção totalizadora do fenômeno da literatura. E foi justamente a que melhor soube captar a essência estética mais profunda da obra de Graciliano Ramos a partir dos modernos avanços obtidos no campo teórico.

Nesse contexto de contribuições teóricas aos estudos da obra graciliânica é que situamos o nosso presente trabalho, baseado no método crítico dialético, cuja trajetória pretende articular discussões entre forma estética, processo social e atualidade do realismo artístico. Procuraremos dar conta dessa grandeza artística de Graciliano, baseada em sua peculiar maneira de plasmar esteticamente os problemas da arte e do seu tempo. Uma crítica que seja consciente da integridade do objeto literário, que existe independentemente de quem pretende julgá-lo, como afirmamos anteriormente.

O inventário feito por Eunaldo Verdi da fortuna crítica sobre Graciliano Ramos revelou-nos que o foco de maior incidência de abordagens corresponde à visão de conjunto, caracterizando-se pela crítica de tendência impressionista ou paralelística. Este tipo de abordagem do texto literário privilegia mais as impressões pessoais do analista do que a sua análise objetiva e o encara como simples documento da realidade externa. Divide-se em base biográfica, psicológica e sociológica. Veremos a seguir que os estudos de base psicológica dominaram a maioria das análises sobre *Angústia*.

A investigação da crítica paralelística de base psicológica concentra o seu foco de observação na psicologia do autor ou das personagens configuradas em suas respectivas obras, em suma: “preocupa-se em desvendar as intenções da psique do artista que determinaram o ato criador”⁶³. Trata-se de uma análise unilateral porque a falta de rigor metodológico acaba por conduzir o crítico a confundir estrutura mental do artista com a da composição da obra. Como resultado temos observações de

⁶³ VERDI, op. cit., 1989, p. 78.

natureza intuitiva e baseada na própria experiência pessoal do crítico. Daí o caráter desse tipo de crítica tender ao impressionismo.

Verdi atenta para o fato dessa modalidade de análise literária encontrar-se meio que superada nos dias atuais em virtude da aplicação do método psicanalítico, porém é ainda empregada com bastante frequência por aqueles que se esmeram pela obra de Graciliano Ramos. No entanto, as interpretações psicológicas e as psicanalíticas partem do mesmo princípio: o mistério da obra reside na psique do seu criador. O que distingue estas daquelas é o princípio de que as obras de arte sempre exprimem simbolicamente algum complexo reprimido da infância.

Cabe a esse tipo de crítica investigar o modo pelo qual os complexos infantis foram inconscientemente refletidos na obra literária. No caso das produções romanescas de Graciliano, a tendência é entendê-las como reflexo de sua obra memorialística. É o que acontece especificamente nas abordagens de *Infância* e de *Angústia*. A seguir, veremos uma série de exemplos desse tipo de abordagem ao longo dos anos.

João Gaspar Simões, em 1938⁶⁴, aponta só deficiências nas obras de Graciliano Ramos, constituída de certo exotismo, convencionalismo de técnica (*São Bernardo* e *Vidas Secas*) e psicologismo (*Angústia*). Este convencionalismo seria resultado da excessiva importância dada “‘ao homem psicológico’ em detrimento da ‘expressão lírica da vida’”⁶⁵. O autor português chega a afirmar que os personagens da literatura brasileira seriam incapazes de possuir psicologia complexa.

Wilson Martins (1978) segue também em considerações psicológicas, sem que seja a força maior de seus estudos. Em seus apontamentos a respeito do estilo como traço diferenciador do romancista, atenta para o fato de que Graciliano Ramos possui um estilo determinado por tendências psicológicas. Já para Adonias Filho (1977), em seu painel sobre a moderna

⁶⁴ Para facilitar a leitura destes tópicos, que buscam traçar um panorama da crítica sobre a obra de Graciliano Ramos, as contribuições dos autores mencionados virão acompanhadas do ano, somando-se, muitas vezes, à referência no rodapé.

⁶⁵ VERDI, op. cit., 1989, p. 79.

ficção brasileira, o autor ocupa lugar privilegiado justamente por introduzir a inquirição psicológica.

Afrânio Coutinho (1969) divide a ficção em duas grandes correntes: nacional e regional, subjetivista e introspectiva ou psicológica. De acordo com este crítico, Graciliano Ramos estaria incluso nessas duas correntes em virtude da complexidade do conjunto de sua obra. Sobre *Angústia*, escreve:

A técnica complexa de Faulkner, a inversão cronológica dos acontecimentos, a construção circular, a irrupção do passado no presente e, com isso, do inconsciente no consciente são a expressão formal e precisa de um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente do eu epidérmico já não tem sentido⁶⁶.

Na associação dos métodos biográficos e psicanalíticos, Álvaro Lins (1943) observa que é a obra que explica o homem. Seus romances seriam uma espécie de evasão de um mundo detestável. Na segunda edição do livro *Angústia*, em 1941, o crítico afirma que os romances de Graciliano Ramos tentam confundir em seus leitores a própria figura de escritor e a de homem, relevando, assim, o homem interior, psicológico⁶⁷. Nessa mesma linha de investigação, Manuel Anselmo (1943) diz que a síntese temática da criação romanesca presente em todas as obras de Graciliano é a angústia.

Otto Maria Carpeaux (1943) é outro crítico que também adota, em certos momentos de seus diagnósticos, considerações de ordem psicológica, sendo a angústia vista também como força interior que impulsiona o ato criativo de Graciliano. Vê os seus romances como tentativas de destruição, acabar com a própria memória, dissolver recordações via lacunas de um sonho amargurado.

Ainda dentro dessa perspectiva de identidade entre autor e suas personagens, Osório Borba (1941) aborda a obra graciliânica por um viés em função de componentes psicológicos. Paulo Honório, Fabiano, Luís da Silva, dentre outros, formam uma galeria de indivíduos fracassados, uma explosão de

⁶⁶ COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Editorial Sul Americana S.A. RJ, 1969.

⁶⁷ LINS, Á. *Jornal de Crítica*, 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

recalques, em que cada um desses personagens constituiria uma espécie de autorretrato de seu criador. As *memórias* seriam tomadas como exemplos para o entendimento desses componentes psicológicos levantados.

José Aderaldo Castello (1959), com base em análises de *Infância*, verificou que a criança se antecipou ao romancista. O isolamento, as incompreensões e os tormentos fizeram com que o autor de *Angústia* refletisse sobre o comportamento humano.

Otávio de Faria (1978) igualmente enxerga em *Infância* a chave de compreensão da obra do escritor alagoano. Inclusive vai afirmar que os seus heróis romanescos são projeções do menino Graciliano. Portanto, para José Alderado Castello e Otávio de Farias o entendimento do universo da infância é determinante para a compreensão da personalidade do escritor e de sua respectiva obra.

Leônidas Câmara (1978), por sua vez, trabalha com a perspectiva da materialidade psicológica como método narrativo. Os romances de Graciliano constituem-se como meio de captar a vida interior e a projeção da realidade no homem. Lamberto Puccinelli (1975) adota o mesmo enfoque. Em suas análises de *Angústia*, *Caetés* e *São Bernardo* procura examinar as inter-relações entre meio social, substrato cultural e psicologia dos personagens para obter um esclarecimento de ordem sociológica para fenômenos sociológicos.

Por fim, Helmut Feldmann (1976), de acordo com Verdi, foi o que mais longe chegou em suas investigações psicológicas das obras de Graciliano Ramos. Apesar de aplicar um certo rigor metodológico em suas observações, não deixou de mostrar uma visão unilateral do romancista. Busca obstinadamente deformações psicológicas no autor, chegando ao ponto de definir escritor e personagem como expressões de uma mesma personalidade doentia⁶⁸.

O erro mais frequente desse tipo de abordagem crítica é omitir a existência de níveis de expressão literária, seus problemas específicos, tentando elucidar o texto como tradução direta de conflitos individuais, numa ligação direta entre artista e sua obra. Ela não é apenas exteriorização de conflitos de ordem pessoal, mas a configuração artística de conflitos e dramas humanos universais. Contudo,

⁶⁸ FELDMANN apud VERDI, op. cit., 1989, p. 83-84.

a psicologia pode ser empregada como auxiliar nos estudos literários, iluminando um ou outro aspecto da obra, raramente analisando-a por completo. O prisma exclusivamente biográfico ou psicológico muito pouco contribuiu para a compreensão da obra de Graciliano Ramos.

Neste sentido, como foi demonstrado no tópico anterior, partindo-se da relação dialética entre forma literária e processo social, torna-se possível uma chave de leitura que nos aproxime ainda mais do romance, cujas particularidades artísticas continuam a desafiar os críticos ainda hoje. Desafio este que começa a ser desbravado já no próximo tópico.

1.3 Atualidade e permanência de *Angústia*

Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas. Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. (p. 123)

Com exceção da palavra “bonde”, que acaba tornando-se um marcador temporal para o leitor contemporâneo de *Angústia*, os destinos trágicos para uma imensa maioria que passa a viver nos grandes centros urbanos brasileiros continuam sendo os mesmos descritos por Luís da Silva. Mesmo depois de oitenta anos da publicação desta obra, pessoas continuam morrendo em hospitais por todo o país, nas míseras e superlotadas prisões, debaixo de automóveis de todas as marcas e tipos, vitimadas por “balas perdidas” no sangrento cotidiano das milhares de favelas. São estes problemas que a instituição da República, a Revolução de 1930, a Intentona Comunista de 1935, o Estado Novo, a Ditadura civil-militar e o atual período democrático não conseguiram solucionar.

Neste romance, portanto, os dilemas vividos por seu personagem coincidem com os de seu autor, cujos momentos críticos de sua trajetória pessoal

misturam-se com os episódios decisivos da história brasileira, e também o nosso, este leitor que está relendo *Angústia* e percebendo a sua assustadora atualidade. Estas condições objetivas e subjetivas que propiciaram a Graciliano Ramos produzir as suas obras infelizmente ainda permanecem. Segundo Dênis Moraes, em entrevista ao jornal Brasil de Fato:

Apesar dos eventuais avanços e transformações que vivemos ao longo das últimas décadas, na essência vivemos os mesmos dilemas da época de Graciliano Ramos. É a mesma desigualdade social sem paralelo, terríveis injustiças, arranjos de cúpula para resolver problemas políticos, sede do poder pelo poder, uso indevido da máquina pública, alianças contraditórias, profundos desníveis e descompassos regionais desse país imenso... Acredito que a literatura social dele se mantém muito vigorosa ainda hoje porque muitos desses contrastes permanecem em linhas gerais. É por isso que o retorno a Graciliano é inspirador e iluminador, pois significa voltar à consciência crítica de um Brasil que, assim como no passado, precisa germinar, superar suas contradições, fazer rupturas e transformações, abandonar arranjos que só favorecem as elites e classes dominantes⁶⁹.

Reler *Angústia* é entrar em contato com essa literatura social vigorosa, responsável por uma consciência crítica tão necessária nos dias atuais, em que um discurso conservador e autoritário, bem semelhante (senão o mesmo) ao do narrador-personagem, típico representante de uma determinada classe social que historicamente sempre optou por tal caminho, ameaça emergir no sentido de impedir que transformações sociais avancem, contradições sejam superadas e pactos estabeleçam-se para garantir as mesmas relações de poder. Este conjunto de problemas e de circunstâncias políticas, sociais e econômicas representado neste romance de Graciliano Ramos ainda permanecem na realidade brasileira.

⁶⁹ MORAIS, D. Entrevista concedida ao Brasil de Fato, 2012. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/11283>>. Acesso em: Maio, 2016.

Além dessas referidas anteriormente, não seria de se estranhar outros tipos de permanências. Um deles consiste na permanência de tendências críticas sobre o livro e seu autor, como o que foi exposto no trabalho de Verdi, formando assim, uma espécie de mitologia a respeito da imagem de Graciliano. Nesse sentido, a crítica mais atual de *Angústia* ora oscila em ressaltar essas condições objetivas permanentes, como é caso de Hélio Pólvora (1992), afirmando que ainda persistem as profundas desigualdades que marcaram a sociedade da década de 1930, conforme descrita no romance, sendo essas condições restritivas, impostas ao personagem, representações das condições de vida no país naquele momento, e ainda hoje, marcada pela inflação, desemprego, miséria e embotamentos dos sentidos⁷⁰.

Ora a crítica procura dar conta dos inúmeros meios que Graciliano utilizou na construção do romance e a maneira complexa como esses modos narrativos funcionam na história. Ferreira Gullar (2003), em “O cotidiano menor em *Angústia*”, por exemplo, tenta entender as razões que o impactaram a leitura do romance, 50 anos depois. A primeira coisa que o poeta nota é o estilo do autor, áspero e rude. Ao mesmo tempo, é este mesmo estilo que ainda permanece, cujo modo de narrar e construir os personagens são bastante atuais⁷¹.

Muitos desses trabalhos (ou a sua maioria) repisam chaves de leituras apontadas inicialmente pelos primeiros comentadores das obras e do seu autor. Atualmente, não existem trabalhos de metacrítica sobre a obra de Graciliano Ramos, semelhantes ao realizado por Verdi. Muitos dos estudos realizados hoje desenvolvem chaves de leituras com base nas três grandes vertentes de tendências críticas apontadas por ele.

Permanecem nesses estudos pressupostos unilaterais, que se dividem em ressaltar os fatores externos ao romance *Angústia*, ou se dedicam em examinar os elementos internos que o configuram artisticamente. Poucos são os escritos que tratam da articulação dialética entre fatores externos e internos na composição artística de uma obra de arte literária.

⁷⁰ PÓLVORA, H. “O anti-herói trágico de Graciliano Ramos”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia* (75 anos). Rio de Janeiro: Record, 2011.

⁷¹ GULLAR, F. *Folha de S. Paulo*, caderno “Mais!”, São Paulo, 9/3/2003. In: RAMOS, 2011, p. 296.

Pretendemos seguir por caminho diferente em nosso trabalho, realizaremos uma crítica que parta do “esteticamente conformado” em *Angústia*, ou seja, discutiremos o seu processo de criação, cujos temas e fatos misturam ficção e biografia, partindo dos aspectos estilísticos evidentes em sua escrita. Assim, analisaremos o discurso do protagonista que, como foi inicialmente tratado neste capítulo, está quase sempre carregado pelo ímpeto dos momentos nos quais as forças autoritárias tomam forma política no país. Contudo, esse mesmo discurso é questionado tanto pelo tom fragmentário quanto pela imprecisão e dúvida que os limites impostos ao personagem são revelados na construção de sua pseudobiografia.

Considerando, portanto, os pressupostos teóricos expostos acima, somados a um breve panorama teórico específico sobre Graciliano Ramos, passa-se neste momento para uma abordagem mais centrada no romance, buscando analisar, partindo do narrador-personagem, a mediação entre o tempo interno relativo à subjetividade em expansão do personagem Luís da Silva e o tempo externo à própria narrativa, por meio da investigação dos planos temporais, tornando-se, como será demonstrado, o nexos necessário entre o mundo configurado no romance e a realidade objetiva.

Capítulo 2 – Entre ruídos e murmúrios: a função do narrador em *Angústia*

De repente surgem vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor sempre no mesmo tom. As ruas enchiam-se, a saleta enchia-se e eu tinha a impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis. Fechava os ouvidos para não perceber aquilo: as vozes continuavam cada vez mais fortes. Que seriam? Tentava descobrir a causa de extraordinário lamento. (p. 30-31)

Presente no terceiro fragmento do romance, este excerto traz configurada a questão do narrador, sua função no relato e o papel das massas na crítica situação da década 1930. Trata-se de um momento de reflexão de Luís da Silva, no qual seu passado assume o centro de suas preocupações com recordações de seu avô, de sua infância, de mestre Domingos, misturadas a uma presença sufocante da lembrança de Marina e da morte de seu pai.

Em meio a essas lembranças, “de repente surgem vozes estranhas”. São lembranças das vozes do passado, ou elas retornaram e estão em seu presente? Que vozes, sejam passadas ou atuais, são essas? Que brado lastimoso e extraordinário lamento é este? Tais perguntas, do próprio protagonista do romance, ressoam no leitor, que as assume para si, levando-o a questionar o próprio romance. O que a presença dessas vozes nos indicam? Qual o sentido e o significado da subjetividade desse narrador, exposta na sua busca por escrever suas memórias? A partir disso, que conexões com a realidade dos anos 1930 nos são possíveis? A fim de responder a tais questões e, assim, penetrar mais nas camadas desse importante romance da literatura brasileira, torna-se necessário apontar o papel da arte e a peculiaridade do estético que permite, por meio do romance, a apropriação do sentido resultante de sua relação complexa entre a forma literária e o processo social.

A voz narrativa de Luís da Silva é essa peculiaridade artística da obra que gradualmente se eleva com o seu enunciado em meio a esse barulho do mundo

exposto no trecho a pouco apresentado, no qual os ruídos produzidos por veículos, concentração de pessoas, gritos, fábricas, escritórios e ruas articulam-se àqueles captados na esfera de sua vida privada, compondo um cenário típico de uma realidade em franco processo de urbanização na década de 1930.

O interesse em ouvir tudo aquilo que está no entorno da vida comum, como expressa o protagonista em determinados momentos do romance, representado na música produzida por uma vitrola e nos rumores de ferrolhos de residências vizinhas, nas cantigas longínquas de embriagados, nos sons mínimos de um relógio, reafirma este lugar de destaque na condução da narrativa em *Angústia*, sob o qual tudo gira e subordina todos os outros constituintes do romance, funcionando como uma espécie de elemento intermediário entre o narrador e o autor, entre o narrado e o leitor.

Além dessa tentativa de organizar e de entender os diversos rumores que lhe chegam aos ouvidos, a centralidade da voz do protagonista é propiciada também pelo enredo de *Angústia*, cuja lógica interna gira em torno do conflito entre este e seu antagonista, Julião Tavares, que nos é apresentado pelo próprio personagem como uma figura asquerosa e repugnante a ser odiada. Nesse sentido, todos os objetos que aparecem no romance, bem como as ações do personagem, convergem para conformar e reiterar o conjunto de impressões e de impulsos destrutivos de Luís da Silva para com o seu rival.

Diante da exposição inicial, em que o leitor é situado sobre a natureza desse conflito, tem-se uma estrutura montada de tal maneira que cada fato vai possuir uma causa a desencadear, por sua vez, uma determinada consequência. Qualquer elemento que entra no enredo do romance passa a formar os fatos emocionais responsáveis pelos movimentos interiores do personagem. São indivíduos e objetos representados em ruídos e imagens que formarão não só o pensamento que se enuncia, mas o aparentemente “novelo confuso” (p. 23) da perspectiva e do estado emocional do personagem, a tal ponto que Luís da Silva se convence de que o fim de suas apoquentações relacionam-se profundamente com a eliminação dessas vozes e ruídos.

O sentido predominante numa obra literária escrita será sempre a visão, basta verificarmos as inúmeras imagens que se formavam em *Angústia*. No

entanto, se observamos com mais atenção os detalhes que compõem o mundo representado, vemos outros sentidos igualmente ganharem destaque na narrativa. São os casos da audição, em virtude dos diversos rumores externos e das vozes indefinidas que, ao se contraporem àquilo que é visto, chegam a causar dúvidas e tensões ao narrador, no qual o barulho de uma revolução em curso e a intimidade de seus vizinhos também se emaranham, fazendo com que Luís da Silva se questione sobre a validade de pôr tudo isso no papel.

Nesse jogo de contraposições entre os sentidos, o olfato ganha relevância também, pois diversos são os odores captados por Luís da Silva, que se articula, por sua vez, com o tato, o paladar e a audição, penetrando-lhe a percepção violentamente. A disposição desses sentidos não formam uma unidade para apreensão do mundo, mas um embaralhamento sensorial que provoca uma congestão na perspectiva de Luís da Silva, inconscientemente apontada por Marina ao notar-lhe a fisionomia alterada:

Devia estar um pouco afastada, mostrando apenas os tacões ou as biqueiras dos sapatos. Mais perto, mais perto, o cheiro mais vivo, o chichichi mais perceptível – e eu sentia uma espécie de desmaio com aquela aproximação. O livro caiu, cruzei as pernas, sentei-me, vi Marina em pé junto da cerca, rindo como uma doida: – Puxa! Que olhos abotoados! Parece que vai ter uma congestão.
(p. 71)

Dessa forma, a base de percepção do protagonista e a representação do mundo no romance advêm destes mais insignificantes rumores, aproximações e distanciamentos tangíveis, cheiros impressionantes, adjetivos doces ou amargos, das conversas interrompidas e da moleza arrastada das lamentações de uma d. Adélia, sua vizinha, da precipitada e ininteligível voz de Marina, que se combinam para formar imagens bem particulares dos fatos e de outras personagens.

A associação das características físicas de Julião Tavares às de um porco é exemplar nesse sentido, de tal forma que não se pode desvincular a experiência de vida do narrador-personagem dos diversos sons, imagens que a estruturam e a definem. De acordo com Lukács, em diálogo com a teoria hegeliana sobre arte,

a sinestesia de *Angústia*, podemos assim dizer, representa a totalidade dos objetos que constituem e estruturam o mundo representado no romance. Sendo forma de figuração tão próxima à vida, a obra expressa não só a vida social do personagem a partir da conformação artística desses detalhes, mas a especificidade de uma determinada fase do desenvolvimento da sociedade brasileira, uma vez que o objeto principal do romance é a representação da sociedade, da interação dos homens entre si e com a natureza⁷², bem como das diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações estabelecidas entre indivíduos na vida social.

Em *Angústia*, todos os seus mecanismos expressivos literários, sejam eles de natureza imagética ou sônica, olfativa ou tátil, como tivemos a oportunidade de demonstrar, servem para reiterar essa contínua interação entre a vida social de seu narrador-protagonista com o mundo que o rodeia, e forma a base de toda a sua atividade social, como observa Lukács ao analisar o processo de figuração na arte romanesca. Esses mecanismos representam um grupo limitado de objetos figurados de tal maneira que se tem a impressão da sociedade inteira em movimento, figurando de que modo tendências sociais se manifestam e se afirmam, nascem e morrem.

E uma tendência que gradualmente se conforma nas páginas de *Angústia* é a constituição da violência como processo permanente de solução política em momentos decisivos de transformações históricas. Vemos que essa tendência se concretiza no enredo do romance com o assassinato de Julião Tavares, antagonista de Luís da Silva, nas diversas histórias de mortes e cenas de crimes lembradas pelo narrador, e na tentativa de cercear as outras vozes que também fazem barulho no romance, provocando as apoquentações que afligiam e incomodavam o protagonista.

A direção e o movimento dessa tendência torna-se visível em cada detalhe que constitui a vida individual de Luís da Silva, pois, conforme explica Lukács, “essas direções do desenvolvimento estão dadas nos destinos do homens efetivos, na vida ‘em si’”⁷³. No caso de nosso personagem aqui sob análise, o seu

⁷² LUKÁCS, op. cit., 2011, p. 174.

⁷³ Idem, p. 180.

destino remete à antiga ordem senhorial escravocrata e a dissolução desta com as transformações sociais e econômica propiciadas pela modernização:

Trajano rondava a porta, preocupado com a cria, que não era dele. Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava os modos de patriarca. Estava arrasado, aos sábados subia à vila, entrava na carraspana, encostava-se ao ombro de mestre Domingos, babando-se: – "Negro! Tu não respeitas teu senhor não, negro?".
(p. 148)

As recordações de Luís da Silva, momentos em que ele descreve os espaços, as pessoas e as relações estabelecidas que constituíam aquele mundo, a fazenda de seu avô, o poço da Pedras, a escola de mestre Antônio Justino e a vila são ambientes que funcionam como metonímias daquele universo cultural, relacionados econômica, política e socialmente. Esses espaços que aparecem no romance formam o que José Dacanal denomina de "estruturas históricas agrárias identificáveis por seus aspectos econômicos e sociais no Romance de 30"⁷⁴. Mesmo que o personagem viva no ambiente urbano, origina-se do mundo agrário, como é o caso do personagem de *Angústia*, o que possui certa centralidade no desenvolvimento do conflito de seu enredo.

O relato de Luís da Silva descreve, nessa perspectiva das estruturas identificáveis, o apogeu e o declínio da figura do coronel, o fim daquilo denominado por Vilaça e Albuquerque⁷⁵ de "estruturas do feudalismo matuto", o que corrobora com o pensamento de Dacanal. E a ruína da fazenda é central nesse processo, como notamos no fragmento acima, pois constituía a unidade de produção daquele sistema econômico agropastoril, no qual a criação de gado era a força motriz dos velhos engenhos. Sendo núcleos sociais, muitas vilas e cidades surgem como extensões políticas, econômicas e sociais de seus domínios, o que as fazem submissas ao poder do senhor patriarcal, dono de alpendres, casas e terras circundantes.

⁷⁴ DACANAL, op. cit., 1982.

⁷⁵ ALBUQUERQUE, 1978.

A força do coronel advinha, portanto, de seus poderes e domínios, que se estendiam às cidades, aos municípios e até mesmo às pessoas. Há uma cena que Luís da Silva relembra em vários momentos em *Angústia*, sempre para ilustrar o antigo poderio de seu avô, força que fazia com que sujeitos, em sua presença, varressem o chão do pátio da fazenda com os próprios chapéus, encenando um ritual que demonstrava respeito e consideração.

A condição de proprietário de terras, indivíduos e riquezas permitia aos coronéis desenvolverem uma situação de poder que lhes garantia a imposição de suas próprias decisões, o julgamento de causas e a aplicação de castigos conforme os seus interesses e vontades. Em virtude de tamanho poder, acabavam exercendo o papel simultâneo de chefe político, árbitro social e fonte de coerção, decidindo sobre homens e coisas, fazendo valer a sua vontade, prendendo cabras no tronco, como fazia o velho Trajano, e espalhando a sua fama de “bondade” por meio da concessão de favores àqueles que futuramente podem lhe ser úteis do ponto de vista político.

Constata-se não só a preponderância econômico-política (o velho Trajano pressionando o juiz e reunindo o povo para soltar um de seus apadrinhados), mas também cultural do coronel, que tão bem sabe lidar com os recursos de linguagem, apesar do semiletramento de alguns deles, constatado pela dificuldade do senhor Trajano em ler uma carta, por exemplo, e com o conjunto de valores criados e desenvolvidos na sociedade matuta. Alguns desses valores caracterizam-se por certo culto à valentia, à brabeza e ao machismo, sendo a figura do cangaceiro a personificação deles. Como afirma o personagem Luís da Silva, os autores de delitos miúdos eram duramente castigados, enquanto aqueles que cometiam assassinatos mereciam consideração.

Esta hierarquização dos crimes marca a maneira como os mecanismos de repressão e de controle, baseados no culto ao machismo, funcionavam na sociedade agropastoril do Nordeste brasileiro. Dessa forma, a figura do coronel encarna o “cabra-macho” tão cultuado no sertão, macho com suas fêmeas e mulheres, responsáveis por uma enorme prole de filhos legítimos e ilegítimos; macho brabo em mandar matar e surrar adversários políticos ou fazendeiros

rivais; cabra valente em desafiar cangaceiros e até mesmo a polícia. Todas essas características Luís da Silva relembra e cultuava na figura de seu avô.

E muito desse poder e veneração em torno da imagem do coronel origina-se do processo econômico que lhe permitiu um certo acúmulo de capital decorrente da atividade econômica desenvolvida em suas fazendas (comercialização agrícola, produção animal e compra de terras). E é justamente a incorporação de terras por meio do emprego da violência que aumentara sua área de influência e de poder. Cada recordação de Luís da Silva traz em detalhes como aquele mundo se organizava, estruturando o poderio dos coronéis por meio do emprego sistemático da força na eliminação de adversários políticos.

Nos momentos de transição econômica e social, essa situação de acúmulo permitiu que a figura do coronel se tornasse uma liderança em potencial para iniciativas econômicas. Foram os mais capacitados para perceber oportunidades de negócios, intuir vantagens. Dessa forma, possuíam *in locu* a capacidade operacional e financeira que os poriam acima dos demais e os habilitariam para desenvolver certas atividades comerciais de vulto, formas de financiamento, implantar indústrias e estabelecer a comercialização do interior.

Com o tempo, as influências externas passam a minar-lhe as estruturas de domínio. Entram como fatores decisivos a oficialização de seu poder promovida pelo Estado através das figuras do delegado, juiz e prefeito que, apesar de estarem submetidos à sua discricção, despersonalizando-lhe as decisões (o conflito entre o coronel Trajano e o juiz que prendera o cangaceiro Cabo Preto demonstra bem essa situação), e os fluxos de penetração do capitalismo que modificam as relações de trabalho baseadas exclusivamente na utilização de mão de obra escrava para a exploração familiar da terra e para o trabalho assalariado.

Protagonista de uma situação de transição societária, na qual ocorre um processo de fissura social, econômica e política, em que se observava o moderno penetrando em estruturas sociais arcaicas, mesmo com sua atitude predominantemente conservadora, o coronel fora o veículo de mudanças. E esse moderno que brechava essas estruturas era o capitalismo.

O coronel, para manter o seu prestígio, principalmente junto às cidades que dominava, promoveu uma série de transformações: urbanizou vilas, construiu

estradas, empreendeu indústrias, alargou suas bases eleitorais por meio da abertura de escolas, patrocinou o surgimento de jornais interioranos, alto-falantes e estações de rádio. Curiosamente, todas essas mudanças providas pelo coronel vão proporcionar um progressivo processo de politização nessas cidades que fatalmente lhe substituirá o mando.

Dessa forma, sua força política e econômica será desafiada pela pressão das cidades, pela emergência de líderes locais e por meio das novas formas de contratos sociais. O declínio do coronel, junto com suas cidades-fazenda e pátios familiares, provoca o esfacelamento do poder, atritos e lutas políticas locais. É o que percebemos no fragmento no qual Luís da Silva se lembra da derrota política sofrida por padre Inácio, um dos aliados de se avô, e a consequente prisão de Cabo Preto.

Esse mundo rural caracterizava-se pelo escravismo, predomínio das elites agrárias, coronelismo e pelas propriedades monocultoras ligadas ao engenhos de cana de açúcar, cujos senhores formavam oligarquias e detiveram a hegemonia política, principalmente por meio de políticos ligados aos seus interesses, entre 1894 até 1930, quando chega ao fim. Essa dominação, em sentido mais amplo e abrangente, fundamentava-se no coronelismo, na política dos governadores e do café-com-leite, além da troca de favores.

Sendo assim, quem atentava contra essa ordem, ainda mais se cometesse delitos relacionados à propriedade, ou fosse contra os mandos do coronel, era duramente punido, pois significava o mesmo que se voltar contra a imagem do coronel. Luís da Silva recorda-se, por exemplo, de um caso que envolvera um cangaceiro preso pela polícia e brutalmente morto a facadas, e de um garoto que se relacionara com a filha de um proprietário rural, que violentamente foi supliciado. Esta história contada pelo pai de Marina, seu Ramalho, era adorada por Luís da Silva, que a achava um conto sensacional.

Esses exemplos aparecem no relato de Luís da Silva em um momento no qual ele precisa justificar suas ideias e, principalmente, seus atos posteriores. Surgem não só para expor os motivos, mas para demonstrar como as relações de poder organizava-se naquele mundo que não mais existe. Um mundo no qual os seus antepassados mandavam e desmandavam, eram senhores da vida e da

morte e havia um certo culto à violência e ao machismo. Agora, a ordem é outra, o poderio do coronel entra em declínio junto com a sua fazenda; as vilas e cidades autonomizam-se e novas lideranças econômicas e políticas emergem. A violência tornou-se mais sutil nos meios urbanos. Não há alguém que encarne a lei e o controle sobre a vida de outrem, que sobrepunha a todos aos seus mandos, ou dirija-se até uma delegacia, como fizera o seu avô certa vez, e mande soltar apadrinhados políticos. Na cidade, quem manda prender está longe; quem manda soltar, invisível. No entanto, a violência como mecanismo de controle e exercício de poder ainda permanece, uma nova realidade que causa temores a Luís da Silva. E o mais angustiante nisso tudo para ele era não saber a origem de tais medos. Em dado momento, pergunta-se se teria medo da polícia, de Julião Tavares, da opinião pública. Diz que nenhuma deles provoca-lhe temor.

Dessa forma, todas as relações de contraposição entre os personagens, a sucessão progressiva de imagens e o paralelo entre situações do passado e da atualidade aludem a este processo extremamente violento que foi a vigência e a queda dessa ordem senhorial escravocrata, principal pilar da economia brasileira. O declínio da figura do coronel, que em vários momentos retorna na imagem que Luís da Silva resgata do avô em contraposição à sua própria, “começara com o fim da escravidão e do Império e consumara-se com a crise agrária da República Velha e as mudanças políticas depois de 1930”⁷⁶.

Igualmente violentos foram os desejos de modernização, os pactos de poder entre as classes dominantes e o alheamento político das massas. Estilisticamente observam-se estas questões plasmadas no rumor crescente de vozes estranhas que se transformam curiosamente em gritos e palavras de ordem solícitas de um regime autoritário que dê jeito nas raças de infelizes, nos chicotes de feitores que se convertem em corda, cujos sentidos o narrador procura significar através de vestígios.

No clamor que enchia as ruas, dessa forma, parecendo sair das paredes e vir dos móveis, que ia crescendo com cada vez mais força no enredo do romance, e que Luís da Silva tentava ignorar, observa-se uma surpreendente sucessão que mimetiza a incompreensão do personagem com relação ao significado dessas

⁷⁶ MORAES, op. cit., 2012, p. 182.

vozes, percebidas como queixume, clamor, brado, lamento, gritos, cantos e barulhos, trazendo, em suma, a violência como fantasmagoria permanente em um contexto que marca a passagem de uma ordem a outra, a transformação de um mundo centrado na oralidade para outro nitidamente pautado pela escrita e, principalmente, a mudança nos mecanismos de repressão e controle dessas outras vozes.

Portanto, *Angústia* não é uma narrativa de um homem só, nem estilística e nem politicamente, tal qual aparenta ser, mas uma narrativa com várias histórias e muitas vozes. Para percebê-las, o leitor de *Angústia* tem de se colocar acima do jogo de aparências, realidade e alucinação, memória e ficção, violências e crimes, proposto por seu narrador; precisa desconfiar da veracidade de seu discurso, contrapondo-o com os de outros personagens, pois não se trata de um mero efeito estilístico; na verdade, representa um movimento político para abafar as outras vozes que aparecem no romance.

Para superá-lo, o leitor deve penetrar mais fundo nas camadas do relato, não se confundir com a identidade entre o personagem e o narrador, e nem deste com o autor real da obra, mesmo que todos eles possam vir a ser objeto do ato ficcional, passíveis de transformarem-se também em personagens. Dessa forma, torna-se necessário perceber com nitidez o papel que ocupa este narrador como peculiaridade estética que permite, por meio do romance, a apropriação do sentido resultante de sua relação complexa entre forma literária e processo social.

Neste ponto notemos que o processo encenado em *Angústia* com o seu ato ficcional de identidade entre essas instâncias, perfeitamente realizável por meio de uma pseudobiografia, prevê a elevação do leitor e de entendimento do relato, indicando que uma mesma história pode gerar outras narrativas diferentes. E ter narrativas diferentes significa outros pontos de vista que podem contradizer ou deslegitimar a perspectiva principal. O que o narrador de *Angústia* tenta fazer é justamente impedir a sobrevivência e a resistência dessas outras narrativas. A tendência do romance é caminhar para um texto de uma única voz, um autor apenas.

Em termos estilísticos, essa ação ocorre por meio do discurso indireto, no qual as falas dos personagens são registradas através do narrador, passando este

a ser o intermediário entre o instante da fala do personagem e o leitor, de tal maneira que a linguagem desse tipo de discurso é a do próprio narrador. No romance *Angústia*, o leitor nunca tem acesso direto às histórias dos outros personagens, quem o faz é sempre Luís da Silva utilizando esta estratégia narrativa. É o que se percebe no fragmento abaixo, em que Moisés conta a perseguição sofrida pelo seu povo decorrente do nazismo:

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. (p. 39)

No entanto, esse recurso não impede que as vozes dos outros personagens surjam na narrativa por meio do discurso direto. Volta e meia irrompem no relato como se acontecessem à revelia do narrador, algo que ele não pudesse evitar. Isso se verifica com todos, desde Julião Tavares a seu Ivo, figura animalizada e que, segundo o narrador, quase não fala, mas é capaz de o incomodar, perturbando-lhe o espírito, principalmente após o episódio no qual o personagem entrega-lhe uma corda:

Seu Ivo apareceu aqui em casa faminto, meio nu e meio bêbedo, como sempre. Enquanto Vitória lhe preparava a comida, fez-me um presente:

– Está aqui, seu Luisinho, que eu lhe trouxe.

E pôs em cima da mesa uma peça de corda.

– Para que me serve isso, seu Ivo? Onde foi que você furtou isso?

– Não furtei não, seu Luisinho, achei na rua. Guarde para o senhor. É bonitinha.

E entregou-se ao prato que Vitória lhe ofereceu.

– Muito obrigado, seu Ivo.

Aproximei-me da mesa, desenrolei a peça de corda.

Mas, com um estremecimento, larguei-a e meti as mãos nos bolsos, indignado com o caboclo:

– Retire isso daí, seu Ivo. Que diabo de lembrança idiota foi essa?

O homem espantou-se:

– Porquê? Guarde, seu Luisinho. É dada de bom coração. Serve para armar rede. (p. 150-151)

Temos aqui um embate político que se dá em termos literários entre o discurso direto, vamos assim dizer, e o discurso indireto, em que duas versões aproximam-se ou distanciam-se conforme a perspectiva em questão. Para Luís da Silva, por exemplo, a corda era índice que prenunciava o crime futuro; para seu Ivo, nada mais, nada menos que um simples objeto útil na armação de redes. De fato, a corda podia servir para as duas coisas, tanto é que Luís da Silva pensava na rede onde Marina descansava à noite, mas também em Chico cobra, um curandeiro que andava pela vila de sua infância com cabaço cheio de serpentes (uma das associações ao objeto), responsável por matar um homem. As duas versões para o significado da corda entram em tensão, a tão ponto que Luís da Silva insulta a seu Ivo. A situação se apazigua, mas não o desconchavo nos modos e nas ideias de Luís da Silva, que continua associando corda a outros objetos, fatos e pessoas.

Vale lembrar que a tensão entre discurso direto e indireto, bem como a supressão das narrativas de outras vozes resultam não apenas do capricho arbitrário do narrador, mas da dificuldade que este encontra em imprimir na escrita a expressividade das vozes do outro de classe. Essa questão colocada no Romance de 30 foi resolvida pela instância autoral com a adoção do discurso indireto-livre, uma estratégia discursivo-literária adotada por Graciliano Ramos, e levada a cabo em *Vidas Secas*, que consiste num meio termo entre os outros dois discursos, pois apresenta tanto as expressões típicas dos personagens quanto a mediação do narrador. Em *Angústia*, os dois primeiros tipos de discursos (direto e indireto), em virtude da própria forma de um relato em primeira pessoa, acabam convergindo para o terceiro (indireto livre), em que propositalmente confunde-se as instâncias do narrador, personagem e autor. O fragmento do romance abaixo

ilustra bem essa questão. Quem disse a frase “que miséria!”? O narrador, o personagem ou uma instância autoral?

As minhas mãos encontraram-se esgaravatando a raiz da mangueira.

– Que miséria! Que miséria!

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

– Que miséria! Que miséria! (p. 132)

Compreender, dessa forma, os níveis de linguagem (do narrador e dos personagens), as várias possibilidades discursivas que o narrador dispõe para registrar as falas dos personagens, é igualmente compreender a estrutura narrativa de *Angústia*, as suas particularidades que provocam admiração. E nessa compreensão percebemos como particularmente a linguagem narrativa empregada pelo protagonista é extremamente sedutora, na qual procura nos convencer (ou pelo menos tenta) de que modo a cidade o sujou e o puiu, como essas pessoas cresceram e tornaram-se insuportáveis. Ele assim o faz porque, obviamente, é figura fictícia que participa da história que conta. Assim, vemos no romance uma espécie de relato confessional saturado de justificativas e argumentações em sua própria defesa. No mundo imaginário que se ergue no romance, para que a história desperte o interesse do leitor, a figura do narrador não confiável de Luís da Silva serve justamente para revelar a lacuna entre aparência e a realidade, demonstrando como é muito fácil distorcê-las e ocultá-las. Devido às inúmeras evasões, a sobreposição de discursos, o narrador acaba pintando um retrato falho de si mesmo, dos fatos e das outras personagens.

A conformação do caráter de Luís da Silva está profundamente relacionada com esse conflito, que é levado até as últimas consequências no romance, mas que é apenas um elo dentro de uma estrutura formada por muitos outros, responsável pela afirmação de uma tendência em curso no movimento da sociedade. A complexa e não menos tensa relação do narrador-personagem com as demais vozes representa as inúmeras lutas e orientações, a violência como

marca do regime político que já se anunciava em 1936 com o avanço do conservadorismo sob a ruína das revoltas comunistas, o jogo de classes que se prefigurava no apoio de grandes e pequenos proprietários, o fascismo e o vazio de discursos políticos inexecutáveis. Como afirma Lukács⁷⁷, o traço mais significativo dos romances reside justamente em mostrar como a direção de uma determinada tendência do desenvolvimento de uma sociedade vai aos poucos tornando-se visível a partir de pequenos movimentos tênues da vida individual das personagens. A seguir, veremos como a estrutura narrativa de *Angústia* chega a exposição de uma determinada realidade histórica a partir de uma complexa interação de suas singularidades constitutivas.

2.1 “fragmentadas, instáveis e numerosas” – a superação da ambiguidade na estrutura de *Angústia*

Era, pois, na repartição que eu obtinha algum sossego. As imagens que me atormentavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas e incompletas. O ambiente era impróprio à vida intensa que elas tinham lá fora. Quando se iam fixando, um tique-taque de máquina de escrever, o chiar de uma folha que roçava sobre outra como lixa, um toque distante de campainha, uma voz descontente e adocicada, todas as complicações miúdas que me sustentam, cortavam as figuras esboçadas. (p. 166)

As estruturas de uma narrativa são como as vigas de um edifício, não a enxergamos, mas são elas que determinam o seu formato, “as razões que a sustentam como tal”⁷⁸. No caso dos romances, os efeitos de sua estrutura são observados principalmente por meio da categoria tempo, que atua em seus dois níveis: o da história e do discurso⁷⁹, e por meio da totalidade dos objetos, como tivemos a oportunidade de demonstrar com as vozes que aparecem em *Angústia*,

⁷⁷ LUKÁCS, op. cit., 2011, p. 179-180.

⁷⁸ CANDIDO, A. *De cortiço a cortiço*. NOVOS ESTUDOS Nº 30 - JULHO DE 1991.

⁷⁹ ABDALA JUNIOR, op. cit., 1995.

organizando a disposição dos seus núcleos de significados, formando as “complicações miúdas” que sustentam a voz narrativa do personagem. O plano dos conteúdos refere-se à história propriamente dita, já o plano da expressão desse conteúdo diz respeito ao discurso. Veremos que o presente histórico, elemento-chave desta categoria aqui sob análise, estratégia narrativa escolhida (discurso), funciona também como princípio configurador de *Angústia*, ao qual as demais categorias narrativas se articulam a nível da história (foco narrativo, ação, personagem e espaço).

O discurso narrativo do protagonista Luís da Silva, como tivemos a oportunidade de demonstrar em nosso capítulo anterior, estrutura-se em torno do verbo flexionado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, lançando dúvidas sobre qual tempo o personagem estaria pensando. Esta imprecisão referencial só é possível quando os eventos narrados são estabelecidos *a posteriori* dos seus acontecimentos, estratégia narrativa utilizada principalmente nos relatos em primeira pessoa, como é o caso de *Angústia*, aliado a uma maior ocorrência do tempo verbal no presente.

Esse recurso estilístico instaura a condição de ambiguidade à narrativa, em que se admite mais de uma leitura possível à natureza dos fatos que a constituem. Porém, como registra o *dicionário Houaiss*⁸⁰, são os contextos linguísticos e situacionais que indicam qual interpretação deve ser a correta. Veremos em nossas análises do romance, apesar de estruturado nessa ambiguidade, que a sua totalidade, articulada a um contexto situacional histórico específico da década de 1930, aponta uma leitura acertada não só das unidades linguísticas que o compõem como texto literário, mas também dos próprios eventos históricos, igualmente mergulhados em muita ambiguidade sob diversos aspectos.

Nesse sentido, abordaremos as quarenta unidades dessa obra, que tratam de evidenciar uma estrutura narrativa que organiza a disposição dos seus núcleos de significados no presente histórico, cuja função, em nível estilístico, é reproduzir a consciência do personagem⁸¹, organizar os procedimentos composicionais do relato, confundir os planos espaço-temporais da narrativa, situar a natureza das

⁸⁰ DICIONÁRIO HOUAISS CONCISO. São Paulo: Moderna, 2011.

⁸¹ O autor Rui Mourão aborda esse tema em seu livro *Estruturas* – ensaio sobre o romance de Graciliano. Belo Horizonte: Edições Tendências, 1969.

ações e o caráter do protagonista, bem como evidenciar uma certa ambiguidade estruturante em si mesma.

Desde o começo da leitura do romance, e a primeira unidade é exemplar nesse sentido, observamos o representar da formação dessa consciência do protagonista Luís da Silva. Contudo, inicialmente, assiste-se a uma “sonegação de esclarecimentos” com relação a sua identidade: não se sabe direito quem é esse narrador, onde ele está, em qual tempo tudo está acontecendo. Vemos apenas uma forma subjetiva expandindo-se a partir de aspectos reminiscentes e de indícios. O uso reiterado do verbo no presente elucida tal processo:

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

No discurso narrativo, a projeção da história depende da maneira como o narrador elege as suas estratégias discursivas, em que os fatos podem ser destacados, resumidos ou escondidos. Essa estratégia narrativa de sonegar informações faz com que *Angústia* lembre, guardadas as devidas proporções em ambos os gêneros, histórias clássicas de detetives. Temos um certo clima de mistério inicial, não se sabe direito o que aconteceu nesses trinta dias para que lhe seja necessário o restabelecimento e quais imagens perturbadoras são essas. O suspense prolonga-se por meio de uma minuciosa descrição do pensamento do narrador com relação a fatos e personagens do presente misturados aos do passado até a quinta unidade, onde, de fato, se revela.

A já mencionada sonegação de informações aos poucos vai sendo revelada ao leitor por meio da apresentação de outras personagens que terão relevância na história: uma jovem bonita envolvida (Marina), um rico excêntrico (Julião Tavares), um possível assassinato e a história de um livro dentro do livro.

Fica a pergunta: não seria *Angústia* uma obra romanesca que se aproxima desse gênero? Os indícios que vão aparecendo ao longo da história, formando um fluxo de pistas e outros dados confusos, por exemplo, só são compreendidos

ao final, quando se tem uma visão global dos acontecimentos, semelhante ao que acontece nos romances policiais.

Porém, as coincidências entre os dois tipos de romances param no crime tornado tema, pois a narrativa trivial, gênero ficcional voltado para o público de massa, do qual fazem parte o romance de aventuras, a novela de detetives, o romance policial, dentre outros (variações daquela em nível de estrutura de superfície), “encena, em sua estrutura profunda, o ritual da eterna vitória do bem sobre o mal, definidos *a priori*, maniqueisticamente, sem maior discussão”⁸². Não é o que se vê ou se tem exatamente em *Angústia*, seu esquema narrativo não repete personagens, enredos, finais e nem traz em sua estrutura o ritual maniqueísta do bem contrapondo-se ao mal.

O crime, outro elemento de possível identificação entre os gêneros, entra no romance como elemento deflagrador do processo de escrita, enquanto que no romance policial é apenas tema. Tema em *Angústia* é o processo de escrita que questiona os limites da literatura a partir do questionamento dos seus próprios limites e impasses enquanto processo. A própria literatura torna-se questão central no romance, passando a ser “espelho reflexivo no conjunto da obra do autor”⁸³. Ao assim fazê-lo, a literatura questiona um mundo no qual impera a violência e a coisificação da vida humana, como aniquiladoras da percepção.

Daí a literatura ser uma questão numa realidade, especialmente a de *Angústia* e a da década de 1930, na qual a capacidade de distinguir entre o aparente e o essencial está comprometida. Nesse sentido, o tema do crime na obra ganha um outro *status* em virtude de tal realidade: “Se o crime é um delírio não é porque a literatura suprime a realidade, mas sim porque a realidade ganhou qualidades fictícias ou fetichistas”⁸⁴. O mundo torna-se prisão e a prisão um mundo. A deformação de letras e a automatização dos objetos (canetas que se calam, cadeiras se mexendo, corda ganhando outras formas) já são maneiras peculiares do romance prenunciar os rumos dos eventos e a situação naquele momento da história brasileira.

⁸² KOTHE, F. *Narrativa trivial*. Brasília: Editora UnB, 1994. p. 7.

⁸³ BASTOS, op. cit., 2012, p. 86.

⁸⁴ Idem, p. 88.

A novela de detetive não se autoquestiona com relação a sua estrutura maniqueísta, relativizando a natureza do crime e de quem o comete, como acontece em *Crime e castigo*, por exemplo, ou torna o assassinato destituído de significado e o assassino impassível de punição, tal qual ocorre em *Angústia*; menos ainda coloca em perspectiva a questão da percepção em um mundo administrado pela reificação. A estrutura desse gênero literário ao invés de questionar o maniqueísmo do mundo, o reproduz em sua forma.

Em *Angústia* tem-se a representação da escrita, captando rumos, rumores e tendências em curso, enquanto na narrativa trivial dos romances de suspense temos a reprodução do mundo maniqueísta. Pela escrita tornada tema de seu próprio processo, o livro de Graciliano procura dar sentido para uma vida muitas vezes sem nexos e para um mundo absurdo, mas perfeitamente engrenado e racional.

A loucura e o devaneio podem até estar no tema da obra, mas jamais pode se constituir como princípio artístico que oriente o trabalho do artista, sob pena de anulá-lo completamente enquanto ação criadora. Até as tendências mais vanguardistas, que voltam todas as suas energias contra a própria forma artística ou à sua ideia, o fazem a partir de um princípio artístico, norteador de suas ações. Isso é realizado mediante o estabelecimento da particularidade como categoria central do reflexo artístico, de acordo com Lukács⁸⁵.

O que um romance policial faz, ou o que mais próximo se pode chegar em termos de uma busca por sentido, só para ficar ainda dentro das comparações estabelecidas, é procurar as pistas que solucionem as motivações que levaram ao crime. Situação diferente ocorre em *Angústia*, em que as escoriações nas mãos de Luís da Silva servem para revelar a anterioridade dos fatos e as ações que as provocaram (cavar o chão tanto para surrupiar o dinheiro e esconder o corpo de seu antagonista assassinado, Julião Tavares), não as pistas que incriminariam o personagem, levando o leitor a conclusões óbvias de identificação do criminoso.

As cicatrizes e a comparação das próprias mãos com as de um velho têm o propósito de dilatar o espaço-tempo entre as marcas e suas ocorrências para

⁸⁵ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a peculiaridade como categoria estética. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

mais de um mês revelado, o que gera ambiguidade na narrativa e dúvidas no leitor. Teria o per

sonagem cometido mesmo todos esses atos ou seriam resultados de sua imaginação em pleno estado de delírio (representação da escrita), principalmente após a ciência deste de como e quando tudo aconteceu? Esse tipo de questionamento não ocorre nos gêneros romanescos aqui identificados como narrativa trivial.

Seguindo ainda a linha de comparação com outros tipos de obras literárias, percebe-se em algumas a utilização deste recurso de ocultar dados relativos aos fatos e às ações de seus respectivos personagens, tal qual tivemos a oportunidade de observar em *Angústia*. São os casos de *Notas do subsolo* (1864), do autor russo Fiódor Dostoiévski, e *Fome* (1890), do escritor norueguês Knut Hamsun. Trata-se de obras escritas em primeira pessoa do singular, cujos relatos são constituídos por notas redigidas pelos próprios narradores-protagonistas, em muito semelhante à obra de Graciliano Ramos aqui sob análise. O que se conhece deles advém do que dizem de si mesmo por meio de seus respectivos relatos:

Sou um homem doente... Sou mau. Não tenho atrativos. Acho que sofro do fígado. Aliás, não entendo bulhufas da minha doença e não sei com certeza o que é que me dói⁸⁶.

Que era então que me acontecia? Ter-me-ia Deus assinalado com o dedo? Mas por que razão me escolhera a mim? Não seria a mesma coisa se houvesse preferido qualquer habitante da América do Sul? ⁸⁷

Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou. (p. 34)

⁸⁶ DOSTOIÉVSKI, F. *Notas do subsolo*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

⁸⁷ HAMSUN, K. *Fome*. Tradução de Adelina Fernandes. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia, 2004, p. 20.

Temos aqui três personagens-narradores que se apresentam como pobres-diabos, cujos sofrimentos e razões são desconhecidos ao leitor. Apesar da sensação de intranquilidade sufocante que os acomete, selecionam e interpretam os fatos de acordo com o modo como pensam e vivenciam, cada um à sua maneira, a realidade, posto que se constituem como narradores autodiegéticos, entidades fictícias responsáveis pelo relato de suas próprias histórias como personagens centrais, estruturando a perspectiva narrativa, organizando o tempo, manipulando os diversos tipos de distanciamento narrativo e de focalizações.

Há tanta semelhança entre os personagens desses três livros, principalmente com relação a Dostoievski, que não é à toa um crítico, em referência ao recém publicado *Angústia*, no ano de 1936, apesar de críticas feitas por este à linguagem empregada pelo autor, comparar Graciliano ao escritor russo, dizendo que ele seria uma espécie de “Dostoievski dos trópicos”. Em sua autocrítica costumeira, Graciliano Ramos ironiza a afirmação do articulista dizendo não passar de uma espécie de “Dostoievski cambembe”⁸⁸.

No caso específico de *Angústia*, a diferença com relação aos outros dois é que, à medida que o fluxo constante de indícios, pistas e dados confusos vão sendo elucidados, o efeito de suspense, que desperta a curiosidade para o que vai acontecer, cede ao mistério, cujo interesse é pela maneira como tudo foi feito. Esses dois efeitos (sonegação de informações e efeito de suspense) significam inovações estilísticas implementadas por Graciliano no Romance de 30 e, ao mesmo tempo, crítica ao gênero, que já começava a dar indícios de sua decadência ao ser tragado pela lógica massificadora do mercado editorial, contraditoriamente responsável também por sua divulgação e ampliação do seu público leitor.

Apesar de inovadoras ao gênero, a ocultação de fatos e o mistério são técnicas narrativas tão antigas quanto o próprio hábito humano de se contar histórias. David Lodge⁸⁹ informa-nos que o mistério em torno da paternidade, por exemplo, era um dos ingredientes essenciais do romance tradicional que resultou no desenvolvimento de outros gêneros ficcionais voltados para um público mais

⁸⁸ RAMOS, G. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982, p. 145.

⁸⁹ LODGE, D. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

amplo. E tal ingrediente do mistério ainda encontra-se presente, de acordo com o crítico, na produção ficcional contemporânea. É o que se observa nos romancistas vitorianos, que passaram a ligar o mistério a crimes e contravenções, como foi o caso de Dickens e de Wilkie Collins. Isso ocasionou o surgimento do subgênero das histórias de detetive, em que o representante máximo é Conan Doyle.

O crítico inglês aponta também que o mistério é um elemento imprescindível das narrativas populares. Contudo, os romancistas modernos ligados ao gênero tendem a acrescentar em suas tramas misteriosas um clima de certa ambiguidade e irresolução com o intuito de provocar os leitores acostumados a soluções engenhosas e finais felizes.

Mas por que Graciliano Ramos se aproxima do gênero da narrativa trivial? Nossa suposição é a de que o autor esteja criticando o processo de mercantilização da literatura, que gradualmente tornava-se mais voltada para um público de massa. Essa literatura de massa sofre crítica implícita de Graciliano através de seu personagem Luís da Silva, que condena o gosto literário de Marina, por exemplo, acostumada aos finais felizes dos livros das bibliotecas das moças. Em uma passagem do livro na qual ele sobrepõe a imagem de Marina à de uma datilógrafa desconhecida (Luís da Silva faz isso constantemente ao longo da história), a crítica aos “romances tolos” (p. 101) torna-se bem evidente.

Apesar de *Angústia* conter um mistério que gradualmente transcorre para um enigma ambíguo, Luís da Silva matou ou não seu antagonista Julião Tavares, afasta-se desse tipo de produção romanesca, mais ao gosto popular e ligada à indústria cultural, ao pôr em perspectiva histórica uma certa tragédia, uma determinada crítica à literatura como mercadoria e a própria obra como sujeito e objeto do próprio processo ficcional, o que já abordamos aqui ao tratar da escrita que problematiza a literatura e a si mesma enquanto processo em um mundo reificado.

O protagonista faz uma observação bastante contumaz a respeito do processo de mercantilização da literatura em um trecho no qual compara os escritores que expõem as suas respectivas obras em vitrines, oferecendo suas letras e seus algarismos, como as prostitutas da Rua da Lama (p. 21), local conhecido por esta atividade.

Podemos assim resumir o que se tem nas páginas iniciais de *Angústia*: um conjunto de sensações, lembranças e de pensamentos que são trazidos para o instante da consciência por meio das inúmeras vozes e imagens, configurando o processo de expansão da subjetividade do personagem, o que é feito de maneira tumultuada, caótica, concretizado em dois níveis. Como primeiro aspecto, vimos a produção de um suspense inicial, que acaba por evidenciar uma certa ambiguidade estruturante em si mesma, responsável pela confusão entre aparência e essência, realidade e alucinação, reproduzindo em si a consciência do personagem. Passemos agora para a organização temporal da narrativa.

No primeiro nível sintático, o texto organiza-se em construções paratáticas, sindéticas e assindéticas, como bem observou Rui Mourão acerca do método composicional adotado por Graciliano Ramos. No segundo nível formal, constata-se a presença de inúmeras repetições, o que contribui ainda mais para a impressão de amontoamento. Uma dessas inúmeras repetições significativas é a utilização da expressão “penso”, já analisada aqui em nosso primeiro capítulo. Luís da Silva conjuga o verbo obsessivamente para pensar em indivíduos e objetos sem qualquer relação entre si; para refletir na sua morte, em ditaduras militares, em seus antepassados e antigos funcionários da fazenda, no falecimento de seu pai, nas recordações e misérias passadas, no que acontecerá no futuro.

A estrutura de pensamentos que surge aos olhos do leitor como resultado de uma consciência subjetiva em expansão está condicionada a um esquema: emoção, visão e recordação. De uma recordação aparece uma emoção, que suscita uma visão e que volta para uma outra recordação, formando um círculo vicioso até o “esgotar de todos os compartimentos e subcompartimentos da sua lucidez, que ficam reunidos no bojo de um só instante – a caixa maior que encerra todas as demais”⁹⁰.

Dessa forma, os movimentos realizados pelas associações reproduzem os mecanismos do reflexo condicionado de uma mente em ação, um espetáculo dessa consciência em pleno funcionamento mimetizados na forma do romance. Aos poucos a angústia, as criaturas insuportáveis, os lugares odiosos, as

⁹⁰ MOURÃO, op. cit., 1969, p. 112.

agitações, os terrores, as cicatrizes e as sombras que perseguiram essa forma subjetiva começam a se definir e a delinear as primeiras características do personagem, o que ocorre da segunda unidade em diante.

Apresentam-se, então, as primeiras pistas sobre a profissão e surgem outras pessoas com as quais esse narrador se relaciona. Aparece-nos o protagonista trabalhando numa repartição e os dois personagens responsáveis por sua crise. A partir desse ponto o romance desenvolve-se normalmente, com Luís da Silva apresentando-se, dizendo onde trabalha e mora, tentando reconstituir os fatos anteriores.

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

Como resultado desse efeito, o emprego do presente histórico, que não necessariamente é o presente comum, conduz também a uma confusão entre a atualidade do drama vivido pelo narrador-personagem e a realidade recriada por meio da escrita. Em termos estilísticos, vemos um tempo verbal que sai de outro tempo verbal, uma história saindo de dentro de outra história:

Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do

entorpecimento recordações que a imaginação completou. (p. 29-30)

Este trecho resume não só todo o processo de encadeamento dos fatos em *Angústia*, das recordações e dos tipos que as compõem, mas a maneira mesma pela qual o próprio romance está estruturado: a disposição temática de cada unidade, a importância dos acontecimentos e dos personagens envolvidos, a sucessão mesma do espaço-tempo.

A estratégia narrativa com base no emprego do presente histórico, além de ser um dos fatores estruturantes da obra, junto com as vozes e as imagens, possui uma outra peculiaridade: revela a ideologia adotada pelo narrador, ou seja, o modo como ele pensa a realidade, em conformidade com o que demonstramos previamente em nosso capítulo inicial ao analisarmos o discurso moralista e conservador de Luís da Silva na condição de pré-história, modelo, das vozes autoritárias que ganharam as ruas nas últimas décadas da história do país. Para Abdala Junior⁹¹, esse tipo de trabalho artístico-romanesco condiciona a montagem da narrativa e provoca certos efeitos no narratário.

Essa dramatização da consciência de Luís da Silva, que provoca determinados efeitos no narratário, baseada no foco narrativo em primeira pessoa e tendo um *eu* como protagonista, propicia a formação de um ponto de vista situado em um determinado centro estático, próximo ou distante dos acontecimentos relatados. No caso de *Angústia*, a montagem da narrativa está condicionada para realizar esse caminho do distanciamento dos fatos até à proximidade dos eventos, um percurso também da consciência do protagonista, que sai de sua estabilidade psicológica para um desequilíbrio neurótico.

O efeito que esse tipo de narrativa provoca é o de estarmos diante de um romance inicialmente confuso, empastado, em que aos poucos vai se compreendendo o que de fato aconteceu à medida que a subjetividade em expansão configura-se em narrador e personagem, mas que, ao final, volta-se para a incerteza e indefinição do começo. Noutras palavras, tem-se um caminho

⁹¹ ABDALA JUNIOR, op. cit., 1995, p. 38.

que vai da aparência à essência dos fatos, do verossímil ao inverossímil, depois retorna para uma certa indefinição aparente.

Esse movimento é proposital e tem um impacto determinante nas ações, percepções, sentimentos e pensamentos do protagonista, pois demonstra a situação de emparedamento que ele se encontra do começo ao fim do romance. Mesmo sendo responsável por destacar certos fatos em detrimento de outros, Luís da Silva, enquanto personagem, não consegue escapar dessa circularidade, colocando em dúvida o seu próprio ponto de vista, o que acaba por tornar ambígua muitas das suas opiniões e atitudes.

A nível estilístico, é o sistema de predicação⁹² que realiza o efeito descrito anteriormente, uma vez que se torna responsável pela caracterização e pelas ações do personagem no decorrer da história, de acordo com aquilo que foi dito por ele mesmo ou pelo narrador. Como Luís da Silva acumula os papéis tanto de protagonista quanto de narrador, quase não aparece as vozes de outros personagens no romance para se contrapor ao seu discurso, mas as histórias narradas por elas não são impedidas de comporem a narrativa principal, mesmo que na condição de narrativas entrelaçadas.

Em virtude de sua própria configuração artística, sobressai conseqüentemente em *Angústia* o que fala e pensa o personagem, situação esta constatada quando tratamos do modo como o narrador registra os discursos dos outros personagens. Nesse sentido, a predicação é direta, tudo que se sabe a seu respeito origina-se de sua própria voz, como tivemos a oportunidade de demonstrar em nossa análise a respeito das diversas formas de discurso que compõem a narrativa de *Angústia*.

Porém, muito do que é dito ou feito no romance fica a cargo da dedução do leitor, enquadrando-se no âmbito da predicação indireta, efeito ocasionado pela conversão dos discursos direto e indireto para o indireto livre. Por exemplo, os dois fatos centrais que norteiam a narrativa, desnorteiam o personagem e o leitor: Marina foi perseguida? Será que Julião Tavares foi morto de fato? Como já dito anteriormente, esses fatos são postos em dúvida, algo que acaba por contaminar por sua vez o narratário, que passa também a questioná-los:

⁹² ABDALA JUNIOR, op. cit., 1995.

Seria tudo ilusão? Findei a tarefa, ergui-me, desci os degraus e fui espalhar no quintal os fios da gravata.

Seria tudo ilusão? Voltei, atravessei o corredor, cheguei à sala, olhei a rua pelas tabuinhas da rótula. Uma das filhas de Lobisomem mostrou a cabeça arrepiada. (p. 213)

É da articulação entre predicação direta e indireta que o narrador autodiegético de *Angústia*, ao relatar as suas experiências, na condição de personagem central da história, vai estruturar a perspectiva narrativa, organizar o tempo, manipular os diversos tipos de distância, dentre outras categorias da enunciação.

Gramaticalmente, esse tipo de narrador apresenta-se no discurso narrativo em primeira pessoa, resultado da coincidência evidente entre narrador e protagonista, mas não obrigatória. Na organização do tempo romanesco, observa-se tal relação no monólogo interior, em que o sujeito da enunciação equipara-se com o do enunciado. Ao se colocar em um tempo ulterior à história que relata, o narrador-protagonista Luís da Silva guarda uma distância temporal, pois o sujeito que recorda não é o mesmo que experimentou os fatos relatados. Termina a coincidência e instaura-se a fratura entre o eu da história e o eu da narração: “um sujeito cindido centra nessa fratura o interesse de um relato não raro dotado de ressonância autobiográficas”⁹³.

Dito isso, pode-se assim colocar em síntese as características estilística de *Angústia*: um romance escrito em primeira pessoa para relatar a vida do narrador-protagonista Luís da Silva, personagem situado num tempo ulterior aos eventos por ele relatados, guardando um certo distanciamento entre o passado da história e o presente da narração, já mencionado anteriormente. A focalização do seu ponto de vista recai sobre a imagem de si mesmo enquanto personagem, passando a reconstituir artificialmente o tempo, os ritmos e as atitudes cognitivas que regeram o tempo da experiência, ao mesmo tempo que sonega a revelação prematura dos eventos posteriores a esse tempo da experiência em curso.

⁹³ REIS, C.; M. LOPES, A. C., op. cit., 1988, p. 119.

Estabelece-se, assim, através do ponto de vista desse *eu* (narrador autodiegético) uma espécie de ponte, ou melhor, uma mediação entre o narrador e outros personagens, entre o mundo configurado da própria obra e o mundo objetivo, cuja configuração revela a dupla condição simultânea de herói da história e responsável por narrá-la. Daí o presente histórico, categoria na qual está estruturada a predicação do narrador autodiegético, em todo o seu efeito de ambiguidade, ao transcender o discurso projetado sobre a história, referir-se, especialmente em *Angústia*, também ao tempo externo à narrativa (tempo do escritor, tempo do leitor e tempo histórico).

Pegemos como exemplo desse tipo de referência externa o tempo do escritor, o momento histórico no qual viveu Graciliano Ramos, especialmente o de escrita de *Angústia*. Entre os anos de 1935 até 1937, o mundo e o Brasil passam por turbulências políticas. A nível internacional o nazifascismo avança pela Europa e parte da Ásia. Por aqui se faz representar pelo Integralismo de Plínio Salgado. Os movimentos de esquerda, ANL – Aliança Nacional Libertadora e o Levante de Natal, conhecido como Intentona Comunista, acabam por fracassar na intenção de derrubar o governo de Getúlio Vargas. Como resposta, o aparelho do Estado intensifica a sua repressão, desarticulando o PCB, prendendo ativistas e simpatizantes de oposição. Emerge o Estado Novo em 1937.

E esse tempo histórico da vida de um escritor interfere na organização da narrativa, conforme será melhor tratado no próximo capítulo. Contudo, é preciso antecipar como muito do clima angustiado e claustrofóbico do romance tem sido explicado por tal viés. Além do personagem, a construção do livro reflete também a opressão e o sofrimento psicológico vivido por seu autor. E aí retornamos à frase dita por Luís da Silva, pairando sobre os tempos, que bem poderia ter sido dita pelo próprio Graciliano, sem correr o risco de ser inverossímil com relação à ficção que produz ou com sua biografia produzida pelo contexto de tempos sombrios: “Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina”.

Graciliano necessitava colocar todo esse clima de sufocamento no papel. A angústia do narrador-protagonista mescla-se com o próprio sentimento do escritor. Observa-se a presença de valores de uma época e sua respectiva mudança ao longo do curso de sua própria vida:

Angústia é construído sob o signo da morte, da ruptura, da perda, da decadência, signos constantemente marcados pela repetição, pelas idas e vindas, pelo fluxo de consciência de Luís da Silva, narrador marcado pelas atribulações da vida e assombrado por defuntos⁹⁴.

No ano de 1936, período de consolidação do fortalecimento da repressão varguista, Graciliano é demitido do cargo de Diretor de Instrução Pública de Alagoas, causando-lhe vergonha e desgosto. A escrita de *Angústia* funciona como uma válvula de escape nesse momento, apesar das condições adversas propiciadas pelo clima de intrigas e de indiscrições, sem falar nas dificuldades financeiras. O livro é construído, dessa forma, como símbolo e catarse de todas essas situações. Reflete Graciliano através da boca de Luís da Silva: “Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (p. 34).

Em carta dedicada ao crítico Antonio Candido⁹⁵, Graciliano procura explicar-lhe o que considerava os defeitos de *Angústia*, relacionados, principalmente, ao contexto de sua elaboração, marcado por inquietações e problemas que envolviam a circunstância de publicação, impedindo-o de realizar a revisão do livro, como era de seu gosto, suprimindo tudo aquilo que fosse excessivo. No entanto, a sua prisão em 1936 impediu todo esse processo. Justamente ao descrever esse ambiente no qual interseccionam-se espaços físicos, sociais e psicológicos, *Angústia* acaba por refletir não só a atmosfera vivida pelo personagem, mas a do próprio escritor, e de outros intelectuais naquele momento de turbulências e perseguições políticas, tornando-se uma espécie de crônica da condição do intelectual no Brasil e na América Latina em tempos de avanço do capital e emergência de governos autoritários sob as ruínas de tentativas de sublevações e organização das massas. É o que se sublinha neste longo trecho do final de *Angústia*, representando o estado caótico das coisas naquele momento:

⁹⁴ RAMOS, E., op. cit., 2011, p. 15.

⁹⁵ Carta escrita em novembro de 1945 e reproduzida no livro *Ficção e confissão* (2006).

As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se deixavam espaços que eram preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beijos com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. (p. 229)

Um romance que, pela forma como encontra-se configurado e pelo clima que o encerra (letreiros incendiários, lágrimas pretas, pedaços da Internacional, legendas subversivas), no qual o espaço social projeta-se na psicologia do personagem, tensionando os seus valores individuais com os sociais, acentua-se uma atmosfera dramática que pode tanto desestruturar o personagem quanto nos por igualmente alucinados, enraivecidos e nervosos.

Todas essas sensações e lembranças trazidas de maneira tumultuada ao instante da consciência, as inúmeras repetições que revelam a estrutura de pensamento de Luís da Silva e da obra, apontam para os limites de sua subjetividade em expansão. Tais limites são superados quando essa mesma subjetividade, no processo de ficcionalização de uma autobiografia (ou pseudobiografia), deixa a sua condição particular para se tornar subjetividade estética. No momento em que o protagonista abandona a sua singularidade de mero personagem e passa à condição de autor, na qual redige as próprias notas a fim de passar a história a limpo, é que se opera a tomada de consciência, movimento que parte do *ser-em-si* (personagem) para o *ser-para-si* (autor), o qual será tratado de forma mais detida a seguir.

No entanto, é preciso antecipar que somente assim pode-se romper a rede de causa e efeito na qual o personagem se encontra imerso. Se a obra ficar apenas nesse mesmo nível, não cumpre a sua missão desfetichizadora, de acordo com Lukács⁹⁶, que é a de romper com as determinações responsáveis pelo emparelamento dos personagens, e a de conduzir o leitor à catarse, momento em que ele toma autoconsciência de sua humanidade.

Ainda pensando numa articulação entre tempos externos e internos à narrativa, procuraremos a seguir analisar os eventos narrados em *Angústia* sob a perspectiva por nós aqui estabelecida dos três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação. Estes planos se interpenetram, chegando mesmo ao ponto de se confundirem, formando um todo empastado, um novelo confuso, nos dizeres do próprio protagonista, responsável pelo seu efeito estético.

Antonio Candido, em *Bichos do subterrâneo*, já havia observado essa tríade na organização do tempo narrativo em *Angústia*, construído por meio de fragmentos, em um ritmo de ida e vinda entre o passado e o presente, no qual cada fato apresenta três faces: realidade objetiva, referência a uma experiência passada e deformação subjetiva⁹⁷.

Silviano Santiago, em posfácio à edição comemorativa dos 75 anos de *Angústia*, da mesma maneira que Candido, enxerga um triplo processo que organiza a categoria tempo no romance, só que por ele denominado de “processo de rememoração”, sendo dois ligados à superfície do discurso ficcional (*flashback* e memória do personagem) e um terceiro denominado de “interno”. Esses três processos de rememoração caracterizam e fundamentam o fluxo narrativo de *Angústia*.

Cabe agora tratar de cada uma dessas três faces que compõem a natureza dos fatos no romance, procurando demonstrar de que maneira eles se interconectam para constituir o tempo novelístico da obra.

⁹⁶ LUKÁCS, 1966.

⁹⁷ CANDIDO, op. cit., 2006, p. 113.

2.2 “Penso no meu cadáver” – tempo do Discurso e tempo da História na estrutura narrativa de *Angústia*

Entende-se como “realidade” o tempo referente a atualidade do relato, aquilo que Candido denominou de “realidade objetiva”, uma das três faces que cada fato apresenta. É o tempo em que os eventos sucedem-se cronologicamente. Também pode ser entendido como o momento no qual o personagem narra o drama que viveu (tempo do discurso). É o instante em que se realiza a consciência de Luís da Silva e o do próprio ato ficcional. E do mesmo modo, o das suas ações. Nele, as recordações entorpecidas ganham nitidez através do tratamento dado pela imaginação narrativa.

Em nível linguístico, como indicação cronológica desse plano, ocorre o emprego dos verbos no presente do indicativo, recurso de estilo já comentado anteriormente, no qual predomina o discurso direto, cujo tempo da história é igual ao tempo do discurso. Ocorre principalmente nos monólogos ou diálogos narrativos. No caso de *Angústia*, esse tipo de proporção temporal é percebida quando o leitor se internaliza na consciência de Luís da Silva por meio do discurso direto (monólogo interior), dando a sensação de que o personagem fala oralmente:

Que estará fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma viagem, embriaguez, suicídio. . .

Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.

Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada.

(p. 23)

Uma outra característica desse tipo de plano é que o tempo da história desenvolve-se em paralelo ao tempo do discurso. Quando retirados os retrocessos e as antecipações, as ações desenrolam-se de maneira encadeada numa sequência cronológica do tempo da história no discurso. É assim que vemos

Luís da Silva mergulhado em sua vida cotidiana, situada basicamente em três ambientes: repartição, casa e Café. Ele mesmo a denomina de “vida de sururu”. Inclusive, boa parte de seu tempo é consumido na repartição, com ofícios e relatórios para serem datilografados. Como jornalista, escreve artigos sob encomenda e vende versos e contos.

Na transição entre os espaços repartição – casa – Café, ou mesmo no interior deles, é que acontecem as análises. Em termos de proporção do tempo da história no discurso, aquele é menor que este. Em *Angústia*, há várias situações em que isso ocorre. Luís da Silva e seu amigo Moisés estão sentados diante de uma vitrine. Moisés fala em abundância e encontra dificuldades em achar a expressão correta. As sequências de ações de coçar a testa, franzir os lábios, mostrar os dentes são descritas rapidamente por meio da técnica do sumário narrativo. Luís da Silva comenta em seguida essas imagens e faz observações sobre as atitudes e o modo de falar do amigo, que, para ele, apesar dos rodeios, de deturpar o sentido de algumas palavras e da sintaxe horrível, possuía, em contrapartida, uma pronúncia excelente.

Os olhos de Luís da Silva não são só para a pronúncia de Moisés ou para as figuras que costumam frequentar o café. É nesse sentido que, em casa, pensa no romance que pretende escrever e lê outro de qualidade duvidosa, segundo sua opinião. A criada Vitória cuida dos afazeres domésticos. Muitas das atividades dos vizinhos são ouvidas e observadas nesse plano, momento em que a audição se articula com a visão. É em sua residência que se encontravam frequentemente seu Ivo, Pimentel e, novamente, Moisés. Às vezes se reuniam para matar o tempo e discutir política, literatura.

A maneira como os outros personagens se comportavam e falavam na cotidianidade era uma das preocupações obsessivas de Luís da Silva. Estava constantemente as contrapondo ao seu próprio discurso e ações. Para fugir da rotina do dia a dia, dirigia-se ao café, por diversas ocasiões em companhia de Moisés, e lá costumava passar uma hora por dia, observando os inúmeros indivíduos odiosos em seus diálogos, que constituem os grupos dos médicos, do pessoal da justiça, comerciantes, funcionários públicos, políticos e literatos.

A vida monótona e ordinária de Luís segue também pela repartição do Tesouro. São apenas seis horas de trabalho transcorridas de forma doce, silenciosa e rápida, nas quais se encarrega de datilografar ofícios e relatórios. Apesar da monotonia, era um trabalho que lhe dava algum sossego de suas angústias. Era na repartição que ele obtinha algum sossego das imagens que surgiam desbotadas e incompletas.

Durante o dia, na já mencionada repartição; à noite, dá um pulo no jornal. Redige artigos encomendados por chefes políticos do interior. Escreve desaforos no atacado. Somando-se à redação e à publicação desses artigos, costuma fazer traduções com pouco cuidado para editoras sem muito prestígio: “É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda” (p. 44).

Depois de alinhar estes adjetivos sob encomenda na repartição e no jornal, Luís da Silva sentava-se embaixo da mangueira, sempre à tarde, para ler um livro. Foi no seu quintal que viu Marina pela primeira vez. Tem-se o início do romance e do drama. Muitos dos encontros e diálogos do casal ocorrem ali.

Curiosamente, os quintais passam a ter uma certa centralidade em *Angústia*, “afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa” (p. 46), como afirma o próprio protagonista. De fato, o quintal torna-se limite e horizonte de seu ponto de vista. E também, de certa maneira, o nosso. Dali se observa a cotidianidade da vizinhança por meio, principalmente, de barulhos e de ruídos. Luís da Silva lembra-se do grande quintal da fazenda e o da casa das três mulheres que pareciam formigas. Desde a sua infância, como observamos no decorrer do romance, o quintal tornou-se uma espécie de refúgio para as aflições vividas por Luís da Silva.

É no quintal também que acontece uma das cenas mais dramáticas do livro. Após acompanhar as diversas vezes em que a sua criada Vitória fugia para o fundo do quintal, descobre algo que lhe desperta tanto a curiosidade quanto a cobiça: percebe que a senhora enterrava o dinheiro entre as folhas de alface, junto ao pé de uma cerca, no qual as covas recém abertas indicavam precisamente o local.

Vitória estava enterrando todo o dinheiro do ordenado que ganhara. Decide então lhe roubar as economias. Este fato coincide com o momento pelo qual Luís da Silva passa por uma tremenda crise financeira em virtude dos gastos contraídos durante o noivado com Marina. Consumiu todas as economias que possuía investidas na poupança. Sem dinheiro, decide cometer o crime. Começa a cavar a terra desesperadamente e repetindo para si mesmo que devolveria a quantia em dobro.

Depois, Luís da Silva começa a entrar numa espécie de mantra para justificar o seu ato. Inclusive, solta a seguinte frase: “O dinheiro foi feito para circular” (p. 133). Como sempre, principalmente em situações tensas, uma série de lembranças e pensamentos desconexos passam-lhe obsessivamente pela cabeça. Chega a afirmar para si mesmo que restituiria todo o valor com acréscimo de cem por cento. No fim das contas, ele estava roubando de si mesmo para alimentar o tesouro da ladra. Inverte a posição. Agora quem era a ladra era Vitória:

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

– Que miséria! Que miséria!

Umidade pegajosa corria-me pelos braços, molhava a camisa. Cinco dias, seis dias depois, receberia o dinheiro no Tesouro. Receberia o dinheiro, trocaria uma cédula por pratas e deitaria ali as moedas, com acréscimo de cento por cento. (p. 132)

Este não será o único crime cometido por Luís da Silva. Veremos, com o desenrolar da história, que passa de ladrão a assassino. O ódio contra Julião Tavares vai progressivamente evoluindo para o ápice. Tudo que aparece no livro alude para este fato. As histórias de criminosos, enforcamentos, prisões e assassinatos da infância são trazidas à tona. Até que recebe a corda de presente de seu Ivo. Mesmo se sobressaltando, guarda a corda no bolso. Desse momento em diante passa a perseguir Julião Tavares até encontrar uma situação oportuna. Com o objeto nas mãos, enforca o rival.

Vimos até aqui que é no plano da realidade que Luís da Silva nos expõe todos os meandros de sua vida. Revela-nos suas angústias, desdobra suas ações em ambientes cujos limites circunscrevem-se à repartição, ao jornal, ao café, à sua casa e ao quintal. Horizontes limitados a uma vida marcada por muita monotonia, aflições e crimes. Nesses ambientes, como tivemos oportunidade mencionar aqui, e será melhor exposto no terceiro capítulo, além de ações, aparecem características sociais da época na qual se desdobra a história e características psicológicas das personagens.

Já o plano da memória relaciona-se especificamente ao passado e à infância do narrador, que são trazidos à tona por sua consciência. A escrita entra aqui como ferramenta para resgatar este mundo perdido. Cenários, personagens e histórias daquele universo são reanimados, mesmo tendo um certo custo afetivo para o narrador, que volta à sua infância, revê parentes mortos ou esquecidos e nota a decadência do negócio familiar.

Os ambientes são revisitados por meio de digressões, recurso utilizado para indicar a suspensão da história em seu decurso temporal para que o narrador descreva os espaços físicos. Esses espaços constituem a já mencionada fazenda de seu avô, o poço da pedra repleto de cobras, a escola triste do mestre Antônio Justino, a vila perdida no alto da serra. A maioria dos acontecimentos lembrados por Luís da Silva ocorre neste último espaço. Boa parte desses retornos acontecem nas viagens de bonde, quando ele está retornando da repartição onde trabalha. À medida que o carro se desloca pela cidade, o próprio Luís da Silva também se desloca no espaço e no tempo, dirigindo-se ao seu município sertanejo de sua infância.

Esses retrocessos marcam também a interrupção dos tempos da história e do discurso da narrativa principal, para que sejam inseridos os tempos da história e do discurso das narrativas que estão sendo encaixadas, tornando-se estas complementares à principal. Em nosso caso aqui sob análise, os planos da memória e da alucinação complementam o plano da realidade.

O primeiro retorno que o protagonista faz é para quinze anos atrás, a um quarto na pensão de d. Aurora. Recorda-se do calor intenso, do cheiro insuportável de gás e do estudante de medicina Dagoberto. Faz, ainda, outras

observações a respeito do sobrenome de d. Aurora, alguns hábitos de outros hóspedes. Em seguida, a pensão, o quarto abafado, o focinho de d. Aurora e a cesta de ossos de Dagoberto desaparecem.

É com a neta de D. Aurora que Luís da Silva passa por mais uma situação no mínimo constrangedora. Depois de as ter convidado para o cinema, paga-lhes o bonde, as entradas e refrescos. Descobre que o dinheiro talvez não seja suficiente. A falta de dinheiro é uma constante em sua vida, seja no passado de sua família ou no presente de sua vida de sururu.

Na sequência de recordações que saem de outras recordações, Luís da Silva volta à sua infância. A fazenda encontra-se em ruínas, os negócios da família vão mal. Segue-se uma descrição do estado das coisas e dos personagens que compõem aquele cenário de decrepitude: o avô Trajano, sinhá Germana, o antigo escravo e agora comerciante Domingos, mestre Antônio Justino. De repente, a decadência familiar e a imagem destas figuras, tão longínquas e remotas, diluídas em anos de distância, se precipitam, não tendo qualquer relação com pessoas e coisas que o cercam na atualidade do relato.

Só na aparência essas recordações não se relacionam com a atualidade. Os acontecimentos do presente funcionam como uma espécie de gatilho que detona as memórias. A chuva e os trovões, por exemplo, lembram-lhe a infância, quando brincava em meio à lama, Quitéria assustava-se e clamava por misericórdia, a cama do avô transformava-se numa espécie de mingau do couro cru, a rede do pai fedia a bode, os animais abrigavam-se no copiar da casa e o chão ficava coberto de excrementos dos bichos.

Dessa forma, a chuva lembra banho, banho lembra brincadeira no poço, brincadeira esta que lembra afogamentos, daí a ideia de afogar Marina. Mas, ao final, essas ideias ruins acabam desaparecendo, o que não impede o pensamento de continuar vagabundeando entre fatos do passado. Pessoas e coisas da atualidade são misturadas às antigas. Pensa nas mortes do avô e do pai, no carinho consolador de Rosenda, nos lamentos de Quitéria e nos homens que levavam as mercadorias da loja e os móveis da casa. Tudo aquilo agora tinha outros donos. E segue Luís da Silva sempre pensando nessas lamentações e nesses defuntos.

As lamentações também são as dele. Ao se comparar ao avô Trajano, percebe que não tem o prestígio e o poder que aquele possuía. Um homem acostumado a ajudar financeiramente grupos de cangaceiros, mandava soltar criminosos, arregimentava pessoas e derrubava cadeias. Eis uma história relembada com satisfação pelo narrador. Duro era ter de distinguir entre realidade e ficção.

A realidade nas cidades é tão diferente que Luís da Silva pensa em como essas figuras do passado agiriam agora, por onde andariam os seus descendentes. Nesse sentido é que ele pensa em sinhá Germana trabalhando em um escritório, por onde andariam os filhos de Quitéria, talvez os parentes de Amaro Vaqueiro se tornaram guardas civis.

O certo é que aquele antigo mundo desfez-se e os seus personagens espalharam-se pelas cidades, conforme será melhor discutido no próximo capítulo. Contudo, junto às lembranças, essas são as conclusões de Luís da Silva: impossível reconhecerem-se na nova dinâmica, nas múltiplas atividades metropolitanas. Daquele universo cultural que os relacionava econômica, política e socialmente já não existe qualquer sombra.

É nesse sentido, portanto, que o plano da memória se mistura ao plano da realidade, ora precipitando-se como resultado de algum objeto ou acontecimento, ora anuviando a própria realidade. Nessa interconexão entre planos, ainda tem-se o plano da alucinação, resultado dessa confusão entre realidade e memória, conforme será melhor descrito a seguir.

Em termos de proporção temporal entre história e discurso, o plano da alucinação caracteriza-se pelo tempo da história ser menor em relação ao do discurso, em muito semelhante ao plano da memória em sua relação ao plano da realidade. Contudo, como veremos a seguir por meio da análise do romance, as imagens e cenas invadem o tempo da história, encaixando-se na narrativa. Essas imagens são sínteses de histórias que apareceram no plano da memória, o que acaba por confundir a percepção do próprio personagem e a do leitor sobre a veracidade dos eventos. A tensão entre realidade e imaginação atinge um clímax, que é também o do estado mental de Luís da Silva.

Dessa forma, quando os fatos da realidade tensionam-se e misturam-se com os da memória, tem-se como resultado a alucinação. Pergunta-se Luís da Silva se todos esses eventos não seriam meras ilusões: recordações, imaginações ou até mesmo fatos reais. Os acontecimentos principais da narrativa são postos em dúvida: o noivado com Marina, a sua traição, o aborto e a morte de Julião Tavares. Estes eventos principais estão mergulhados em especulações do presente e lembranças do passado, arrastando-se em lentidão viscosa e misturando-se numa espécie de enredo confuso.

Logo no início da narrativa vemos a primeira ocorrência dessas visões. Luís da Silva encontra-se na repartição mergulhado em sua vida cotidiana marcada pela burocracia de ofícios e de relatórios, de repente a imagem de seu rival aparece sobre um documento.

Esse tipo de sobreposição tende a crescer na mesma medida em que o romance vai se desenvolvendo. Imagens que o protagonista tentará vencer obsessivamente, tal qual lhe aparecem. Como já afirmamos anteriormente, os objetos e as imagens remanescentes não guardam qualquer relação significativa entre si. No entanto, os objetos acabam funcionando como uma espécie de gatilho para os processos mentais de Luís da Silva, em que um primeiro evento é lembrado, seguido de outro anterior ou posterior àquele, mas os dois acabam vindo juntos. Depois, esses dois fatos distanciam-se e outros acontecimentos brotam, dando a sôfrega noção de realidade e nitidez a pessoas. E de toda essas reminiscências que haviam no espírito do protagonista vagos indícios a imaginação completou.

Uma outra característica importante do plano da alucinação é o processo de antecipação, no qual esses objetos e imagens funcionam como adiantamentos de fatos que ainda não aconteceram ao nível da história. Em termos técnicos, “a prolepse corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação”⁹⁸. É exemplar nesse sentido o que ocorre com as inúmeras associações entre corda, canos, fios, gravatas e o enforcamento de Julião Tavares. Aparecem vagamente na narrativa como indícios que vão crescendo até darem a nítida noção do fato

⁹⁸ REIS, C.; M. LOPES, A. C., op. cit., 1988, p. 283.

posterior que ocorrerá. Um bom exemplo nesse sentido é um dos momentos em *Angústia* que Luís da Silva está relembrando a cena da cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Estarrecido com a cena medonha que lhe surge no meio da sala, vê o pescoço do homem esticar-se, os ossos afastarem-se e entreabrir os lábios já roxos. Neste exato instante ele é interrompido por Julião Tavares. Compartilhando a mesma perspectiva do protagonista, o leitor sobrepõe as imagens do velho Trajano e a de Julião Tavares.

Todas essas imagens e cenas passam a girar e a sobreporem-se na cabeça de Luís da Silva como se fossem vermes, em cima de um cadáver amarelecido, que ele olha com mais cuidado. Trata-se do corpo balofo de Julião Tavares, objeto principal de seu furor assassino. Marina vem em seguida. A imagem da noiva é cortada e recortada, associada a fatos, pessoas, acontecimentos e objetos de toda ordem: espada, lira, uma cabeça de mulher dentre outras coisas.

É o caso, por exemplo, dessa correlação de Marina com outras pessoas, como no episódio no qual Luís da Silva e Moisés estão na Praça Montepio. Há casais namorando. Então, acometem-lhe furores moralistas. Começa a gritar e a xingar os que ali estão abraçados. De repente, acha que reconhece alguém. Depois de ver melhor, esmorece, pois julgou ter distinguido o vulto de Marina entre as folhas de uns crótons. Apesar de enganado mais uma vez pela ilusão, a imagem permaneceu-lhe no espírito, provocando-lhe furores e ímpetos moralistas.

Os mesmos furores fazem com que o seu quarto se encha de órgãos sexuais. Tem-se a impressão de que as paredes das residências desapareceram na escuridão e a luz da brasa do cigarro iluminasse corpos que se agarravam diante do seus olhos. Ocorre outra sobreposição de imagens, Luís da Silva encontra-se entre duas pessoas, em um colchão estreito, agarrado a elas. O ato amoroso é descrito em termos instintivos por meio da eleição de alguns detalhes: “cheiro de esperma, espumar e morder” (p. 112).

Assaltam-lhe impressões e dúvidas de toda ordem, confusões que o mergulham em delírios. Teria ouvido o sino da igreja ou o relógio da sala de jantar, chegou ou não à repartição para trabalhar, suas vestimentas estão completas e

adequadas para sair? Dúvidas que revelam uma única certeza: está evidente que todo o desarranjo sofrido pelo narrador-personagem é interior.

Esse mesmo desarranjo fez com que ele receasse que pedestres tropeçassem no corpo de um garoto estendido na calçada e que seu Ramalho tivesse pisado na poça de sangue. A imagem ainda permanece ali estrebuchando no chão. Aos poucos opera-se uma transformação, o corpo do moleque negro embranquece e engorda, numa evidente alusão à figura de Julião Tavares.

Nesse processo que mistura realidade, memória e imaginação, Luís da Silva leva meses construindo os seus personagens. Contudo, a diferença entre os que vivem dentro dele e os que são reais vai diminuindo e, no final, acabam se confundindo. Pedacos de uns juntam-se a de outros, formando uma difícil síntese de qualidades e de defeitos:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. (p. 78-79)

Ao nos depararmos com tais personagens, espécie de junções entre pedaços variados, certas situações e acontecimentos, parece-nos que tudo seja postigo, extremamente frágil, que não resistiria ao mínimo escrutínio. Alguns fatos são passíveis de questionamento até. Tomemos como exemplo o episódio em que Luís da Silva acompanha Marina até uma clínica de aborto clandestina. Logo após a perseguição, entra numa bodega que fica de frente para a casa da parteira. Luís ensaia um diálogo com o dono do estabelecimento, sem obter muito sucesso. A porta da casa da parteira está fechada. Isso não o impede de ver Marina sendo

apalpada demoradamente, a água fervendo numa caixa de lata e até o que a mulher teria dito: “– Quantos meses? perguntava d. Albertina” (p. 175).

Luís da Silva tenta novamente estabelecer diálogo com o dono da bodega. Por fim, desiste. Vê mais semelhança entre ele e os personagens de romances estrangeiros que lera do que com aquele homem. A demora faz com que seja trazida à tona uma série de reflexões sobre o possível futuro do filho de Marina e Julião Tavares. Os personagens da antiga fazenda são reanimados e comparados ao destino do filho de Julião Tavares pelos toques de cornetas e rufar de tambores.

Especulações a respeito da aparência de dona Albertina e de seus procedimentos inundam-lhe os pensamentos e novamente ele delira ao questionar-se como deveria ser a fisionomia de d. Albertina, imaginando-a magra, pálida, séria e correta. Em seguida, muda de opinião. Imagina a parteira de outra forma, totalmente diversa da anterior, uma senhora gorda, sem diploma, mal educada e resmungona, atendendo sob péssimas condições higiênicas, em um lugar totalmente inapropriado para esse tipo de procedimento clínico.

As elucubrações a respeito de d. Albertina e as especulações sobre o futuro do filho de Julião Tavares continuam e o delírio aumenta progressivamente. As fisionomias de Marina e Albertina confundem-se. Por fim, Luís da Silva não sabe a qual dos dois tipos a parteira assemelhava-se: a uma senhora respeitável, magra, diplomada ou a uma grosseira, suja e balofa. Talvez alguém bem diferente do que ele mesmo imaginava.

Marina sai da casa de d. Albertina e Luís da Silva a acompanha. Inicia-se um torturante diálogo entre ambos, no qual ele a insultava, dominado por ímpetos e furores moralistas, referindo-se a frases bíblicas e a máximas conservadoras para prontamente condenar a moça, dizendo-lhe que merecia estar na prisão pelo que havia feito.

Em tempos duros, essas frases crescem como juízes impiedosos, arbitrando no lugar daqueles que supostamente têm fome e sede de justiça. Incertezas tornam-se provas incontestes e reputações são demolidas. Os tribunais já estão armados. A verdade não tem mais qualquer importância. Os tempos estão duros e safados, e as pessoas deliram por justiça perseguindo, torturando e julgando outras:

Pensando bem, d. Albertina atentara apenas contra Deus e contra a pátria. Se aquilo fosse julgado pelo júri, o promotor gritaria um discurso patético, e os jurados se arrepiariam com indignação. Se o cura da sé ouvisse um pecado tão grande no confessional, daria às duas mulheres penitência dura. Mas não haveria discurso, não haveria penitência, que elas não se julgavam culpadas e despediam-se de coração leve [...] (p. 178).

Ainda tomado pelo processo do ciúme, logo Luís começa a supor que Julião Tavares teria enganado outras jovens parecidas com Marina. Avulta-se a insuportável ideia de que talvez teria seduzido a datilógrafa dos olhos verdes. A história repetindo-se, moças grávidas procurando os serviços da parteira d. Albertina novamente.

Suposições, incertezas e ciúmes são os mesmos motivos que guiarão Luís da Silva para o assassinato de Julião Tavares. Para realizá-lo, primeiro precisa matá-lo aos poucos simbolicamente, sendo necessário desqualificá-lo física e moralmente, eliminando-o em princípio discursivamente, da mesma forma como foi realizado com Marina. A descrição realizada por Luís da Silva entra mais uma vez aqui como uma eficaz arma nesse processo de desqualificação dos outros personagens. Detalhes dos cabelos, o modo de falar e até mesmo a maneira como Julião Tavares cumprimentava a conhecidos tornaram-se objetos de sua violência simbólico-discursiva.

Segundo a convicção de Luís da Silva, se Julião Tavares não prestava para nada mesmo, não merecia viver. Fazia-se urgente, de acordo com o seu entendimento, pôr fim à carreira desse deflorador de meninas pobres. Na estrada deserta, após uma parada de seu alvo, Luís da Silva retira a corda do bolso, dá saltos e, em seguida, já estava aos pés de Julião Tavares. Tudo acontece muito rápido, tal qual havia imaginado: o corpo de Julião Tavares tombando para a frente e sendo arrastado para um lugar afastado.

Teve um deslumbramento e não julgava mais ser o homem fraco da repartição. A sensação de que a sua vida era guiada pelos outros virou fumaça. Esse breve gozo termina. Grande engano: “Tudo inútil”. Inclusive, essa frase vai

servir como uma espécie de diapasão, repetida várias vezes após a morte de Julião Tavares.

Um grupo foi se aproximando de onde estavam e passou por baixo da árvore. Uma pessoa bateu em Julião Tavares e resmungou um pedido de desculpas ao cadáver. A corda resvalou, recuou uns dez centímetros, com certeza Julião Tavares curvou-se um pouco na escuridão. Em seguida, Luís da Silva começa a delirar e ver algumas figuras, tais como o seu Ivo, os olhos esbugalhados de seu Evaristo, Quitéria, Rosenda, José Baía vindo à memória. As cenas das três mortes sobrepõem-se no mesmo processo de fusão imagética notado em outros momentos no romance.

Os julgamentos e impressões de Luís da Silva prosseguem sempre em espiral. Seu objetivo agora é esconder o corpo de Julião Tavares de qualquer maneira. Por fim, tem a ideia de fazer com que tudo se assemelhasse a um suicídio. Tenta dependurar o cadáver. Aí ocorre mais uma alucinação. Surgem vozes na estrada e Luís da Silva questiona-se se não estaria tendo um tresvario.

Por fim, um solilóquio constituído por frases desconstruídas semelhantes às de um papagaio, uma enxurrada de imagens que irrompem a narrativa, passando a ser a expressão do estado alucinante do personagem. No auge de seu delírio, pessoas, cenas e até mesmo um número surgem sem qualquer ligação com uma história que tenha aparecido previamente. O romance assume um tom fantasmal e premonitório. Um sargento autoritário dita a marcha de homem já velho, que talvez faria um livro na prisão. O galope de cavalos crescente, um homem sem rosto de uma língua estrangeira, um livro aberto sobre o colchão com chineses revoltados.

No plano da alucinação, o que fica evidente é a internalização do tempo histórico externo à narrativa, reduzido a todas essas imagens: o piche com a legenda revolucionária escorrendo pelos tijolos da parede, ameaças de greve, pedaços da Internacional, revoluções e prisões arbitrárias. Tudo estava ali na parede, fazendo um barulho que ia crescendo até se transformava em um grande clamor.

As fantasmagorias produzidas pelo cérebro de Luís da Silva, podemos assim concluir, não são apenas um dado circunscrito à natureza psicológica de

seu estado mental, aparentemente autônomas, mas resultam de seu processo de vida material. Ou seja, o seu delírio encontra bases materiais de sê-lo. E tudo levamos a crer que essa base se encontra nos rumores provenientes das conturbações políticas. Há um longo fragmento de *Angústia*, por exemplo, em torno de 19 páginas, que se inicia com Luís da Silva refletindo sobre como as horas passadas no serviço eram capazes de distraí-lo, no qual os rumores externos chegavam-lhe amortecidos, incapazes de perturbar-lhe a serenidade. Eram os barulhos da revolução que se encontrava em seu ponto de ebulição.

Contudo, apesar da observação feita por Luís da Silva, a revolução e seus rumores, materializados no conjunto de vozes que configuram a totalidade da obra, são a preocupação central de seu pensamento desde o início da narrativa e se reduz, no plano da alucinação, às imagens de rumores, clamores e cavalgadas. Será o tema nos cenários que se sucedem nesse fragmento (casa, café e bodega). Boa parte das reflexões de Luís da Silva sobre os rumos e significados da revolução, bem como o lugar da vírgula em uma correspondente legenda pintada na parede, ocorrem na bodega. Numa revolução que come os sinais, pergunta-se Luís da Silva se haveria lugar para ele em tal ordem de situações.

No café, Luís aguarda os seus companheiros para darem início às discussões habituais, conversarem sobre os fuxicos dos jornais e “meterem o pau” nos literatos da terra. Moisés envereda-se pelo caminho de explicar que a literatura tem de ser instrumento de propaganda política. Em tempos de tomada de posição, a literatura tinha de cumprir o seu papel, a arte deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política, revolucionária, como defendia Moisés (p. 106).

A segurança acabou-se e o mundo está perdido. O dedo do Moisés sempre anunciando desgraças ao ler o jornal. Com toda esta instabilidade, ruína, Luís da Silva torna-se brutal com os companheiros de conversas, chegando a ser bastante rude com o seu amigo Moisés, passando até por sua cabeça a possibilidade de estrangular o companheiro de passeios, café e discussões.

Confusões medonhas, brigas e tiros. A morte de um comunista anunciada, a polícia perseguindo moços que liam livros sob suspeita e cochichavam. Em todo o fragmento será este o assunto preponderante. Mesmo que o pensamento do

personagem envolva-se com outras questões – a corda no bolso, Julião Tavares, Marina –, volta ao tema central: a Revolução que se avizinha; o “fuzuê medonho”. Apesar de serem tidas como coisas absurdas pensadas naquele momento.

Em seguida há um corte brusco nos cenários. Luís da Silva sai do café e inicia uma perseguição à Marina pelas ruas da cidade, em um jogo de distanciamento e aproximação. Ele a vê entrar e sair de lojas, observando os números das casas em um bairro. Nesse ponto da narrativa, a perspectiva do personagem fixa-se no aspecto miserável do bairro: calçadas tomadas pelo mato, muito lixo e cães soltos, casas sujas e riscadas com letras profundamente revolucionárias escritas a carvão.

Há uma associação no mínimo curiosa aqui entre as casas imundas, as letras revolucionárias, o bairro com suas quitandas e moradores, descritos em todas as suas miserabilidades, com a lembrança da Tavares & Cia e do dr. Gouveia.

O esforço para interpretar a legenda chega ao fim. Os rabiscos de piche ganham outras tonalidades, o preto mistura-se com o branco e o verde, curiosamente as cores do integralismo de Plínio Salgado. O grande clamor agora dita para onde as coisas estão marchando. Os clamores elevam-se em vozes reacionárias e os riscos de piche formam grades. A premonição de um livro escrito numa rede, numa esteira sob “cortinas de pucumã” (p. 218-219), confirmado e representado em seu livro autobiográfico posterior e póstumo *Memórias do cárcere*, torna-se um fato.

Isto posto, a estratégia narrativa adotada em *Angústia*, com base no foco narrativo em primeira pessoa, além de expressar o pensamento e a ideologia do narrador, estabelece-se como mediação entre o tempo externo à obra e o seu próprio tempo. As condições de produção do livro e as turbulências políticas da década de 1930, apontadas aqui, mas que serão melhor desenvolvidas no próximo capítulo, internalizam-se em sua feitura, projetando-se na consciência do protagonista por meio do presente histórico e do sistema de predicação, responsável pela maneira como ele pensa e age sobre o mundo.

Seus pensamentos e atitudes acabam por revelar um comportamento ambíguo, por vezes violento e reacionário, que rejeita uma certa vida pública

considerada alienada e refugia-se na vida privada de suas recordações idílicas da infância. A condição de intelectual marginalizado de Luís da Silva, nesse sentido, representa a própria condição da intelectualidade brasileira naquele momento, o que levou ambos a se eximirem da práxis histórica.

Ao internalizar o tempo histórico ao tempo de sua própria narrativa, *Angústia* também internaliza o fascismo em sua estrutura como risco no horizonte da história brasileira, por meio de um discurso de um protagonista que anseia por um governo forte, capaz de solucionar os problemas particulares que se prefiguravam em sua vida. A fala de Luís da Silva caracteriza-se por aspectos reducionistas do outro e da história. Em certa medida, e guardadas as devidas proporções, a fala de Luís se assemelha ao discurso fascista, que igualmente quer justificar o presente através de um passado manipulado para atender a seus fins.

Instaura-se na narrativa de *Angústia* um problema de percepção, pois o narrador autodiegético não consegue distinguir o que realmente de fato ocorreu e o que é delírio em um mundo dominado pela ausência de sentido, por uma lógica determinista imperiosa. O leitor, inicialmente, também não fica imune a essa confusão, ainda mais por encontrar no decorrer do relato inúmeras histórias que o compõe, sejam elas trazidas à tona pela voz do narrador ou através de outras vozes e personagens, girando sempre em torno da mesma questão: violência e coisificação da vida humana.

Conforme foi visto anteriormente, o uso do presente histórico e a manipulação temporal através dos três planos como estratégia narrativa e composicional propiciaram uma certa peculiaridade estilística que ressalta o caráter artístico de *Angústia* manifesto na ambiguidade. Todavia, a utilização desse recurso também provoca uma tensão crescente na obra, afetando-lhe a organização interna que a configura como um todo apreensível. O que vemos é que esta tensão espalha-se e acaba por contaminar toda a sua estrutura composicional, tanto no plano da história (ações, personagens e espaços) quanto no plano do discurso (descrição, perspectiva narrativa e voz).

Muito dessa ambiguidade presente na estrutura do romance advém daquilo que Hermenegildo Bastos denominou de "problema de percepção"⁹⁹, envolvendo

⁹⁹ BASTOS, op. cit., 2012, p. 85.

os três planos do discurso enumerados há pouco. Para solucionar este problema, o leitor precisa substituir o narrador no intuito de realizar o contraposto. A incapacidade de distinguir entre realidade e alucinação firma-se no processo de redução da totalidade dos objetos a um conjunto de sensações, uma vez que o narrador-personagem penetra e invade tudo que está ao seu redor, maneira pela qual o mundo exterior é incorporado à sua substância.

Essa situação narrativa adotada em *Angústia*, em que um protagonista manifesta sua avaliação particular sobre eventos e personagens por meio de sua descrição e voz, é observável, no plano da história, na oscilação do caráter do personagem, um dos primeiros e mais significativos indícios desta tensão estilística crescente, revelada na mudança de opinião de Luís da Silva, constantemente de acordo com o momento de estabilidade ou instabilidade financeira pela qual estava passando. Se as coisas estavam ruins, tudo era odioso e insuportável, caso estivessem melhores, com os negócios equilibrados, tolerância dos chefes, dívidas pequenas, rosnava com uma avaliação positiva sobre uma leitura, o trabalho ou as pessoas.

Observa-se que a sua opinião está em conformidade com os seus negócios: se estavam equilibrados, o romance até então tido como ruim, péssimo e imprestável, agora até algo de relativa qualidade possuía. Se podemos resumir o conjunto de ações, e até mesmo o caráter de Luís da Silva, ao longo de toda a narrativa, se centra na estabilidade financeira, determinando-lhe as apreciações estéticas e o seu estado de humor, ou seja, trata-se do problema de percepção.

Não só a sua relação com a literatura é reavaliada, mas também o modo como se relacionava com os demais personagens, principalmente as mulheres. Apesar de autoconsiderar-se feio, uma vizinha despertava-lhe o interesse. Uma certa novidade, pois, como ele mesmo afirma, sempre foi adverso a coisas de sentimentos. Segundo ele, antes as coisas eram diferentes, levando uma vida de cão, justamente por lhe faltar dinheiro e os negócios indo de mal a pior. E como a sua condição amorosa está tão ligada estritamente à financeira, recorda-se de duas mulheres com as quais se relacionou nesse período, a neta d. Aurora e Berta, cujos sentimentos são quantificados tanto quanto as moedas no bolso.

Dessa forma, a ausência ou a presença do dinheiro aparece como fatores decisivos e semelhantes à definição do estado de espírito do narrador e de sua relação com os demais personagens. Quando lhe faltam recursos, pessoas, coisas e espaços são avaliados negativamente, tornando-se insuportáveis. Em situações de estabilidade financeira, a avaliação muda, e passam a ter algum valor na contabilidade sentimental do protagonista, como já afirmamos anteriormente.

De acordo com o que podemos observar na vida do personagem de *Angústia*, as suas ideias e concepções sofrem transformações a partir de mudanças materiais constatadas ao longo do relato. Essas modificações têm impacto direto em sua realidade espiritual, alterando significativamente o universo de suas relações sociais e de constituição de seu mundo interior. O que podemos verificar, e a literatura tem configurado inúmeros exemplos a respeito, é que, por mais estranha e fantasmagórica que seja a realidade psíquica dos homens, como no caso de *Angústia*, desenraizada de qualquer chão histórico, ela possui uma base material que lhe dá certa razão de ser, mas não a justifica.

Luís da Silva não está só em sua oscilação de caráter fundamentada na estabilidade financeira. Há outros personagens na literatura cujo ânimo vincula-se estreitamente ao dinheiro. É o caso do livro *Fome*, do escritor norueguês Knut Hamsun, obra já aqui mencionada, que guarda muitas semelhanças estilísticas com *Angústia*.

Escrita também em primeira pessoa, *Fome* traz um protagonista lutando para sobreviver na cidade. Seus rendimentos advêm da redação de artigos para jornais, assim como Luís da Silva, que também vivia da mesma maneira. Quando consegue algum dinheiro para se alimentar adequadamente e vencer a implacável fome, o seu ânimo muda, invadindo-lhe uma profunda confiança em escrever um simples artigo que seria a projeção reflexa da história do mundo¹⁰⁰. Esse otimismo se espalha pela narrativa, mudando-lhe o ritmo, que passa a ter maior vigor. Porém, o dinheiro acaba e a penúria retorna, a dinâmica da história se arrasta tal qual a vida de seu personagem.

Nesses dois romances, o dinheiro entra como uma espécie de personagem secundário, mas de suma importância, chegando ao ponto de ditar o ritmo da

¹⁰⁰ HAMSUN, op. cit., 2004, p. 15.

narrativa e da vida de seus protagonistas, circulando em suas páginas, equivalendo a qualquer coisa. Constitui-se, muitas das vezes, como a razão que organiza os núcleos de significado de uma obra. Tanto assim que Luís da Silva, após lançar mão das economias enterradas de sua empregada Vitória, solta a seguinte frase como justificativa de seu ato, a de que o era feito para circular, já que tudo encontrava-se parado, e o dinheiro não deveria ficar entesourado no fundo de um quintal como ela o fazia. Circular para se fazer render, especular. O dinheiro precisa circular para que a história caminhe, nem que seja para voltar ao mesmo lugar ou girar sobre seu próprio eixo.

Em *Angústia*, a circulação do dinheiro marca não só esses momentos de vigor do protagonista, mas também as fases pelas quais a economia brasileira passou. Observa-se isso na obra quando descrita a cena em que Luís da Silva se apossa do dinheiro enterrado e descreve os tipos de moedas que ali estavam: dobrões coloniais, peças da monarquia e rodela atuais de tostões e réis (p. 133). Cada moeda representa um período da circulação monetária e as respectivas fases do capitalismo no Brasil.

A título de curiosidade, se observamos com mais atenção para o todo da obra de Graciliano Ramos, constataremos que o dinheiro circula como uma espécie de personagem secundário em seus principais romances. De uma maneira direta ou indireta, os destinos de seus protagonistas estão relacionados a ele. Em *Caetés*, João Valério é um jovem guarda-livros e sócio de uma firma responsável por escriturações mercantis. Paulo Honório, de *S. Bernardo*, é um misto de empresário e coronel que adquire a fazenda por meio de uma operação de agiotagem e a moderniza através de empréstimos. Luís da Silva trabalha na Rua do Comércio, fundos do Tesouro.

Dessa forma, a presença ou ausência do dinheiro será responsável, em boa medida, pela mudança de sorte nos destinos dos personagens de ficção na obra de Graciliano Ramos, passando da tranquilidade para a inquietação e vice versa, principalmente em momentos de crise financeira. Luís da Silva, por exemplo, torna-se contraditório nas suas palavras e ações. Os seus companheiros transformavam-se em alvos de suas brutalidades. A ruína e a instabilidade do

mundo projeta-o para um certo niilismo, no qual não há remédio para mais nada, nem para a História, estando tudo perdido.

Em discussões com Pimentel e Moisés, costumava aprovar e reprovar ideias e posições deles a respeito de assuntos políticos ou literários que aconteciam em sua residência, principalmente quando estava bêbado. Discordava única e exclusivamente para manter o espírito de contradição. Na maioria das vezes, o objeto de suas contrariedades era Moisés, sempre buscando desestabilizar o judeu, mas acabava desistindo, sem coragem para a discutir.

O novelo confuso das recordações sofre a mesma lógica da crise ora se dissipando, ora se anuviando, em que uma lembrança puxava outra, que puxava uma segunda ou terceira. Às vezes, dois fatos rememorados vêm ao mesmo tempo, formando um todo empastado, uma espécie de síntese que a imaginação completa. Daí surge a sua noção vacilante de realidade, uma espécie de percepção inflacionada sobre pessoas, espaços e fatos.

Sob a égide da crise, os sentidos de Luís da Silva alteram-se, principalmente a audição e a visão. Julga ouvir vozes que ele não sabe muito bem de quem são, de onde vêm, quando ocorreram, como bem demonstra o fragmento inicial deste capítulo. Com as visões dá-se o mesmo, chegam-lhe disformes e confusas. Como consequência, o protagonista mistura fatos, pessoas e coisas atuais às antigas. Essas confusões causam-lhe dupla e contraditoriamente medos e ódios.

Com certeza, podemos dizer que a visão é o sentido mais prejudicado em Luís da Silva. A todo instante o narrador confunde-se entre aquilo que viu de fato e aquilo que imaginou ter visto. Nesse sentido, ele vê Julião Tavares e Marina em várias pessoas e diversos lugares. E estas suposições levam-no a julgamentos precipitados, despertando-lhe furores moralistas, já aqui mencionados, quando acredita ter enxergado Marina numa praça na qual as pessoas atracavam-se, e desejo de vingança com relação a Julião Tavares, depois que este começou a se relacionar com a moça. Em virtude de tais sentimentos, toda a narrativa é tensionada. As imagens permanecem e giram em um projeto obsessivo crescente, no qual paulatinamente a ideia do assassinato de Julião Tavares configura-se,

como tivemos a oportunidade de demonstrar em nossas análises sobre o plano da alucinação.

Dessa forma, a ideia de violência e de morte é algo que perpassa do começo ao fim o romance, com Luís da Silva pensando constantemente em crimes e punições do passado, na sua própria morte ou na de seus parentes, principalmente no dia em que o pai faleceu, surgindo no relato por meio de objetos e de algumas imagens recorrentes, ligados por uma espécie de campo semântico. É assim que cobras se relacionam com cordas, fios elétricos, canos na parede, gravatas e enforcamentos, como demonstrado anteriormente. Sem muita afinidade entre si, cada objeto está relacionado a outro por finalidade, cuja função ganha significado quando vista em retrospectiva ou dentro de uma certa lógica que os confluem.

De acordo com Lukács¹⁰¹, ao comentar a diferença entre o drama e a épica com relação ao processo de figuração a partir da estética de Hegel, o romance seria a totalidade dos objetos, revelando um estado do mundo no qual o conflito é expandido. No caso de *Angústia*, a relação entre esses objetos serve justamente para revelar o estado de mundo do romance, bem como expandir o conflito interno do personagem. É o caso da corda, cuja aparição no romance irrita profundamente o narrador e intriga o leitor, demonstrando como tudo se mostra cruelmente gratuito e determinado em um mundo carente de sentido.

A gratuidade e o determinismo da história propagam-se pelo modo de narrar, que adquire aspectos cada vez mais identificados com o estado alucinado da mente do protagonista. Essa totalidade apreendida no romance representa a realidade reificada (a capitalista) de um mundo no qual os objetos se opõem aos sujeitos de tal maneira que são capazes de transformá-los em escravos. Como afirma Hermenegildo Bastos¹⁰², no tipo de sociedade capitalista representada em *Angústia*, o objeto produzido pelo trabalho humano se opõe ao trabalhador de tal maneira que se metamorfoseia num um ser estranho, numa força independente dele.

Dessa forma, as histórias de crimes e de punições que entram no plano da história como narrativas encaixadas, bem como a corda e os demais objetos a ela

¹⁰¹ LUKÁCS, 2011.

¹⁰² BASTOS, op. cit., 2012, p. 93.

aludidos, constituem “fator desencadeador da história e existe na sua objectualidade colidindo com o sujeito”¹⁰³. Dentre essas histórias contadas por outros personagens, a que guarda especial predileção de Luís da Silva é o caso do moleque da bagaceira, contada pelo seu Ramalho, pai de Marina, assunto também já analisado neste presente estudo. Um garoto negro deflorou uma filha de senhor de engenho. Este, quando soube do fato, mandou supliciar o garoto a golpes de faca, cortando-lhe os testículos e os lábios em seguida. Por fim, ao amanhecer, executaram o menino.

Luís da Silva acha essa história extraordinária e ouve repetidas vezes seu Ramalho contar-lhe, como demonstramos. O único defeito, em sua opinião, era que o narrador não possuía o dom da imaginação e pouco acrescentava ao relato. Talvez a sua simpatia com relação a esse episódio resida na maneira como aquele mundo antigo resolvia crimes de natureza sexual, principalmente se cometidos por escravos. Não bastava somente a aplicação da pena capital, era preciso dar o exemplo por meio da via do terror para que novos casos não ocorressem. Crimes contra as propriedades não eram tolerados.

Lembremos que as mulheres naquele tempo estavam na mesma condição dos escravos e demais propriedades dos senhores de engenho. Porém, em um nível mais acima, é claro, uma vez que se faziam necessárias para a manutenção do poder patriarcal através de casamentos arranjados entre as famílias proprietárias. Com uma filha deflorada por um escravo, o negócio estava comprometido.

Luís da Silva, até certo ponto, também via o casamento com Marina como um negócio. Fazia-se necessário pôr dinheiro, investir. Tanto é que ele só propõe o noivado em relativa estabilidade financeira. Acha que pode fazer com a jovem o que fez com o nome dela: recortar, emendar, formando objetos estranhos.

Por isso é que os crimes dos cangaceiros que assolam o Nordeste, destruindo propriedades, deflorando jovens brancas, executando ricos homens fazendeiros, devem ser punidos com o máximo de rigor e requintes de crueldade. Os crimes e as punições que reiteradamente aparecem em *Angústia* fazem parte não só dos mecanismos de repressão e controle de um sistema-mundo em

¹⁰³ BASTOS, op. cit., 2012, p. 94.

extinção, mas também repisam um mesmo tema: o da violência e coisificação da vida humana como paralisia da história em uma região em que o processo de passagem para a modernidade capitalista não foi completo de um todo e onde as velhas estruturas econômico-sociais mantiveram-se preservadas.

Em termos de composição ficcional, observamos como Graciliano Ramos constrói a convivência do moderno e do arcaico, um absurdo aparente que mimetiza não apenas o estado delirante e contraditório da consciência do narrador-protagonista, mas o incompleto processo de modernização do país, por meio da estratégia narrativa do presente histórico que corresponde a uma peculiar utilização estilística do presente com o objetivo de se relatar eventos passados. Trata-se de um presente com um valor temporal de pretérito, que surge no sintagma narrativo para atualizar um evento passado, conferindo-lhe maior vivacidade.

Em alguns contextos narrativos, como é o caso de *Angústia*, o presente histórico liga-se rigorosamente com a focalização interna de um personagem, conferindo-lhe maior tensão emocional a uma vivência passada. Esse importante procedimento estratégico de representação marca, portanto, o momento de observação e as atitudes ideológico-emocionais que caracterizam o narrador autodiegético Luís da Silva, responsável por relatar apenas aquilo ao alcance do seu campo de consciência.

No entanto, o processo de focalização sofre algumas oscilações entre os seus signos fundamentais (interna, externa e onisciente), uma vez que o narrador encontra-se identificado com o personagem, fato aqui apontado ao tratarmos do problema de percepção. Assim, a perspectiva narrativa em *Angústia* varia entre a restrição de informações relatadas de acordo com o nível de conhecimento do personagem, entre a “representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações”, configurando um certo “pendor acentuadamente descritivo”¹⁰⁴, ou ainda a representação narrativa na qual o narrador utiliza-se de conhecimento ilimitado de informações e dispõe de controle quase que absoluto sobre eventos, personagens, tempos e cenários constituintes da história.

¹⁰⁴ REIS, C.; M. LOPES, A. C., op. cit., 1988, p. 249.

O narrador autodiegético de *Angústia* consiste na particularidade artística que possibilita a mediação entre o tempo interno relativo à subjetividade em expansão do personagem Luís da Silva e o tempo externo à própria narrativa, conforme foi possível perceber nos planos já mencionados. Essa referência propicia não só a ponte entre o real e o imaginário, mas onexo necessário entre o mundo configurado no romance e a realidade objetiva.

A estratégia narrativa adotada no livro, portanto, forma uma totalidade intensiva responsável pelo aprimoramento da percepção do leitor para o movimento do tempo histórico, que se encontra comprometido no romance. Ao acompanhar o processo de transformação da perspectiva do personagem em autoral por meio do recurso estilístico da escrita de uma pseudobiografia, o leitor substitui o ponto de vista implicado do narrador-personagem e insere o seu, agora transformado pela inteligibilidade do fatos.

Partindo da relação do romance *Angústia* com outras obras de Graciliano Ramos e as do chamado Romance de 30, procuraremos no próximo capítulo destacar o papel crítico do autor frente ao processo de modernização conservadora brasileira, aos desdobramentos do gênero em seus aspectos qualificativos e limítrofes, por meio do seu método de escrita literária e de trabalho de crítica. Nesse sentido, virão à baila duas questões relevantes em nossa pesquisa relacionadas à tipicidade e ao realismo.

Capítulo 3 – De *Angústia* ao Romance de 30: o desenvolvimento da crítica em Graciliano Ramos

Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. (p. 89)

Vimos, em nossos capítulos anteriores, como este pequeno mundo subjetivo de Luís da Silva desaba em termos de configuração artística, a partir da análise de seu discurso e da estrutura narrativa de *Angústia*. Observamos também que os rumores e as visões, que produzem no narrador calafrios e uma “sofrível noção de realidade”, constituem um dos princípios artísticos que organiza os núcleos de significados do mundo configurado no romance.

Essa realidade que penetra não só pelos olhos, mas também pelos ouvidos e demais sentidos do personagem, torna-se responsável tanto por seu desequilíbrio emocional e psíquico quanto pelo modo como o enunciado e a enunciação estruturam-se e configuram-se artístico-literariamente. Nesse sentido, as inúmeras recordações do passado do protagonista chegam misturadas a cenas colhidas em leituras de romances por ele realizadas, a tal ponto que o próprio narrador afirma ser difícil distinguir entre aquilo que de fato é verdadeiro ou ficcional.

Com os sentidos e o entendimento aguçados pelas leituras, Luís da Silva pensa então nos feitos heroicos de seu avô, no tempo em que este reunia o pessoal para derrubar cadeias e soltar cangaceiros; na decadência econômica da fazenda, cujos animais adoeciam e morriam de fome; nos donos que caducavam; e nos outros moradores que, de acordo com ele, sofriam em silêncio.

É essa realidade que aos poucos vai sendo conformada, ficcionalizando o desabamento deste mundo subjetivo do narrador-protagonista, cuja origem encontra-se naquele que chegou ao fim e tornou-se objeto de rememoração. Nesse sentido, os destinos de seus parentes e conhecidos, bem como o seu próprio, foram transformados em tema e método de composição.

Tal movimento encenando no romance (e é isso que se encontra em jogo constantemente em *Angústia*) demonstra o quanto a realidade converteu-se em problema para a literatura, e a literatura um problema para uma realidade cada vez mais perturbadora e perturbada. Por isso, a literatura será tema e preocupação recorrente, aparecendo na obra nos diversos comentários (principalmente entre Pimentel e Moisés) a respeito da função da arte e nas inúmeras recordações que Luís da Silva faz a respeito da vida, do passado e, em especial, da arte literária.

A questão da literatura problematizada em *Angústia*, assim podemos previamente concluir, foi uma maneira encontrada pelo próprio Graciliano Ramos para internalizar, via discurso de Luís da Silva, a sua preocupação com relação aos rumos de uma literatura e de uma realidade que caminhava a passos largos para o desabamento. Essas angústias do autor foram expressadas ao longo de sua obra romanesca, crítica e memorialística, desde os seus principais romances ficcionais *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), passando por aquelas de caráter autobiográfico *Infância* (1945) e o póstumo *Memórias do cárcere* (1953), tornando-o um dos principais questionadores do processo de modernização brasileiro em curso e dos rumos que a literatura de 1930 já esboçava naquele momento, com o ingresso do país numa nova etapa do capitalismo, em que consciências, opiniões e produções artísticas transformavam-se em mercadorias e objetos de troca.

Todas essas questões aparecem no romance por meio de observações feitas pelo narrador acerca do processo de composição literária, por exemplo, e da exposição dos autores à lógica do mercado editorial em pleno vapor nesse período:

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. (p. 21)

O método de escrita discutido pelo narrador-protagonista de *Angústia*, baseado em um conhecimento apriorístico do mundo empírico como condição especial para a escrita de um mundo ficcional, em que pese a feitura do livro, sua respectiva estrutura, o ponto de vista adotado, a linguagem a ser empregada, a construção de fatos e de personagens, bem como a questão da verossimilhança, consistiram numa maneira engenhosa encontrada por Graciliano Ramos para discutir não só problemas artísticos, reiteramos isso, mas também pensar a realidade brasileira em suas questões mais complexas por meio de seus romances.

Como bem afirma o próprio autor, a partir de trechos retirados de suas cartas, nos quais comenta o processo de construção de seus personagens e de suas obras, Luís da Silva, do nosso livro aqui sob análise, foi herdeiro e último galho de uma família rural arruinada; Paulo Honório, de *S. Bernardo*, seria a reprodução de alguns coronéis assassinos e ladrões que o próprio Graciliano teria conhecido; a cachorra Baleia, em *Vidas Secas*, consistiu numa recordação de um cachorro que fora morto em Maniçoba; transformou o seu avô Pedro Ferro no vaqueiro Fabiano; a avó ganhou forma na figura de Sinhá Vitória; os seus tios foram reduzidos nas duas crianças, filhos do personagem Fabiano¹⁰⁵.

Esse entrelaçamento entre ficção e memória representado em *Angústia*, e demais obras, cujos hiatos que possam haver são preenchidos com a imaginação, marcam tanto a trajetória pessoal, intelectual e artística de Luís da Silva, quanto a de seu autor. Dessa forma, as respectivas histórias construídas por Graciliano Ramos (e seus protagonistas do mesmo modo) são reflexos do mundo objetivo, daí os seus personagens não serem apenas entidades idealizadas, mas pedaços do próprio escritor, gestados a partir de lembranças, situações pessoais, figuras que fizeram parte de sua vida em diversos âmbitos e momentos. Essa estratégia ficcional é reiterada em cada um de seus livros, em que seus heróis se valem de igual método de composição para também construírem seus personagens. É o

¹⁰⁵ RAMOS, G. Cartas/Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 13.

que nos indica, por exemplo, Luís da Silva sobre a imagem de Marina, que passa pelo mesmo processo, sendo gestada aos poucos, por pedaços, tal qual evidenciamos anteriormente quando abordamos a questão dos planos narrativos.

Além dessa questão literária que a pouco discutimos, baseada em um método de composição literária caracterizado como “construção em pedaços”, que pode dar ao leitor a impressão de desconjunção, mas que, por outro lado, reflete bem essa mesma realidade, problematizando-a, cabe agora tratarmos de que modo essa realidade penetra mais detalhadamente no romance, causando o desabamento do mundo do narrador-protagonista, ou pelo menos como é representado.

3.1 Entre o literato e o crítico: as condições objetivas da produção de Graciliano Ramos

Antes, contudo, de refletirmos sobre o modo como a realidade é transfigurada detalhadamente no romance, será necessário situarmos as condições objetivas de produção de *Angústia*. Notaremos, a seguir, que tal contexto está profundamente relacionado com as transformações econômicas (fim da escravidão, empobrecimento de famílias rurais, urbanização apressada, reveses na indústria açucareira, monocultura sendo substituída pela policultura e retalhamento dos latifúndios, fatos observados pelo próprio Graciliano Ramos em artigo)¹⁰⁶, originadas na passagem do período imperial para o republicano e nos desdobramentos dos eventos a nível internacional.

Conforme abordamos em parte de nosso estudo sobre a internalização do tempo histórico em *Angústia*, demonstramos como o nazifascismo avançava na Europa, as ideias fascistóides do integralismo conformavam-se politicamente no Brasil, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), sob a liderança de Luiz Carlos Prestes, surgia para fazer oposição tanto ao integralismo de Plínio Salgado quanto para exigir a renúncia de Getúlio Vargas. O governo reage, decretando a

¹⁰⁶ “O negro no Brasil”. In: *Garranchos*: textos inéditos de Graciliano Ramos. Organização de Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ilegalidade de organizações opositoras, instaurando-se, dessa maneira, o Estado Novo no ano de 1937.

Todos os eventos mencionados estão representados em *Angústia*. Não há um momento se quer no romance que não faça alusão a esse clima angustiante de ascensão de regimes autoritários, encrascas e perseguições de toda ordem, que inclusive afetaram o próprio Graciliano Ramos. A construção do livro, nesse sentido, acabou por refletir um momento de uma realidade caracterizada por um amplo abafamento psicológico, marcado por perseguições, ameaças, insultos e muita apatia intelectual, a tal ponto que as aflições do narrador se confundem com as angústia vividas pelo escritor Graciliano. As imagens que se repetem no romance, por exemplo, servem para noticiar a emergência desse perigo que gradualmente vai sendo conformado a partir das lembranças e dos delírios do narrador. O último capítulo do romance, como já apontamos aqui, ilustra bem esse movimento e estado de coisas.

Essa realidade que afeta o narrador, desabando o seu mundo, os outros personagens e até mesmo o leitor do romance, reflete o clima de um mundo no qual a realidade igualmente parece desabar com lágrimas escuras de piche, ameaças de greves, pedaços da internacional e legendas subversivas, tal qual aparece no final de *Angústia*.

Nesse sentido, pensando de acordo com Coutinho¹⁰⁷, observa-se em cada obra do romancista uma etapa que abarca o processo inteiro de formação da realidade brasileira contemporânea a partir dos destinos de seus personagens, sendo o modo como agem e reagem em face de situações concretas, manifestações típicas de toda essa realidade. O seu método de escrita, responsável por evidenciar esses personagens, renderam tipos de romances que captam e configuram artisticamente etapas e tendência nesse processo, identificando-o não só com certa tradição literária brasileira e universal, mas também de crítica.

Não é à toa que o crítico literário Otto Maria Carpeaux compara as produções do autor alagoano às de outros escritores representantes de uma tradição crítica mais ampla, intelectuais que concentraram em si as figuras de

¹⁰⁷ COUTINHO, op. cit., 1967, p. 139.

escritores e de críticos da realidade. Segundo Carpeaux, o primeiro livro de Graciliano, *Caetés*, seria equiparável às produções de Anatole France e de Eça de Queiroz. *S. Bernardo*, segundo romance, é equiparado aos livros de Balzac. Com relação aos últimos, Carpeaux diz que “*Angústia* tem algo de Marcel Jouhandeau, e *Vidas secas* algo dos recentes contistas norte-americanos”¹⁰⁸.

Lukács, em seu livro *Materiales sobre el realismo*, no capítulo “El escritor y el crítico”¹⁰⁹, afirma que este tipo de autor, que concentra em si tanto o papel de escritor quanto o de crítico, é responsável por pensar os problemas de configuração artística que surgem da necessidade de toda grande arte em reproduzir poética e amplamente as características mais gerais e duradouras do desenvolvimento da humanidade. Noutros termos, os escritores-críticos são aqueles ainda capazes de articular organicamente problemas de constituição artística da forma e profundidade teórica, pois estudaram a literatura e a arte do passado como fenômenos sociais de maior importância, uma vez que correlacionavam existência social e moral dos homens. O desenvolvimento deste tipo de conhecimento é responsável por uma configuração ampla e profunda de personagens humanos.

A produção literária desses escritores sempre aspirou à objetividade, pois, para eles, a literatura esteve em íntima conexão com todos os problemas decisivos da vida social e da cultura humana do seu período. As observações que realizaram sobre literatura consistem na defesa de suas respectivas produções, com intuito de eles mesmos compreenderem sua própria prática de escritores. Eles formam, para Lukács¹¹⁰, uma cadeia de exemplos de crítica literária em forma poética que vai desde Shakespeare, Goethe, passando por Balzac, Flaubert, Manzoni até Tolstói.

Esse desejo de encontrar para cada tema uma forma de expressão particular que seja adequada ocorre somente com os grandes poetas-críticos, cuja investigação vai sempre debater-se com as leis do gênero. Atividade de suma importância, principalmente em um momento de capitulação ideológica ante a

¹⁰⁸ CARPEAUX, O. M. *Visão de Graciliano Ramos*. Prefácio. In: RAMOS, G. *Angústia*. 16. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1973.

¹⁰⁹ LUKACS, op. cit., 1977, p. 88.

¹¹⁰ LUKÁCS, op. cit., 1977, p. 112.

hostilidade do capitalismo com relação à arte, que desemboca numa espécie de niilismo relativo aos gêneros, tensionando-os para que caminhem para as suas próprias dissoluções.

Após as reflexões lukacsianas acerca da figura do escritor que concentra em si também a atividade de crítico, acreditamos que Graciliano representa, na literatura brasileira, de igual modo o autor que procura articular organicamente problemas de constituição artística e profundidade teórica, debatendo produção romanesca em contexto de capitalismo tardio, as relações entre escritores (intelectuais) e as classes populares (desprezo pelo leitor popular, niilismo frente à realidade).

Isso ficou evidente em seu processo de construção de personagens, em que o método de escrita adotado amplifica os dramas humanos através do trato artístico e problematiza a realidade. Aqui reside o realismo crítico de suas obras, que consiste em captar o movimento da história, em revelar as contradições do capitalismo brasileiro insipiente, nos dilemas suscitados na intelectualidade por uma sociedade em transição através dos destinos particulares de seus personagens que representam manifestações típicas da realidade brasileira em sua totalidade.

Da mesma maneira, propiciado por uma certa consciência que se forma na década de 1930, Graciliano estudou a literatura e a arte do passado. Basta verificarmos as suas leituras e rastreáveis influências por meio de suas entrevistas e de relatos dos seus filhos¹¹¹. O próprio Graciliano salienta os escritores que o marcaram e o influenciaram decisivamente em seu estilo literário, tais como os brasileiros Machado de Assis e Aluísio de Azevedo; os portugueses Adolfo Caminha e Eça de Queirós; os franceses Balzac e Zola; os russos Tolstói e Dostoievski¹¹².

A leitura desses autores, especialmente os russos, o insere na tradição literária universal do realismo e também na dos escritores-críticos. Graciliano estuda-os e percebe em suas obras a relação estreita entre literatura, existência

¹¹¹ RAMOS, C. *Mestre Graciliano*: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 31. RAMOS, RICARDO. *Graciliano*: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 114-115.

¹¹² RAMOS, op. cit., 2014, p. 52.

social e moral dos homens, propiciando-lhe a configuração total e profunda de tipos literários com base em problemas surgidos numa realidade particular da periferia do capitalismo. Por essa razão, preferiu o realismo e acreditou que seria a escola do futuro¹¹³.

O intuito de descrever a vida tal qual é, sem ilusões ou mentiras, com base numa literatura que seja capaz de representar as gentes de sua terra, fez com que sua produção romanesca aspirasse à objetividade, uma vez que se preocupou sempre em ligar-se com questões relacionadas à vida social e cultural de seu período. Por exemplo, as questões relativas à linguagem literária a ser escolhida na criação romanesca, que minimize o abismo entre os intelectuais e as camadas mais baixas do povo, foi uma estratégia adotada por Graciliano para fazer crítica em forma poética. Uma questão que dominou também o realismo crítico da literatura de 1930 e acabou por se inserir na tradição literária brasileira:

Todos eles parecem ter sentido o realismo como um imperativo dual: ele requer que se revele a verdade (ou certas verdades) sobre a sociedade, mas também que se faça isso de um ponto de vista que em si é verossímil e realista. Uma narração em terceira pessoa do tipo tradicional, “objetivo”, não basta para o que querem.¹¹⁴

Dessa forma, a crítica em forma literária aparece em seus três romances na perspectiva dos personagens-autores, narrados em primeira pessoa para dar justamente o efeito realista e verossímil desejado por Graciliano Ramos. João Valério, em *Caetés*, discute os problemas tanto de se fazer poesia, considerada falsa e medida (parnasianismo), quanto o de romance de ficção, principalmente um aos moldes do romance histórico sobre uma nação indígena que ele mal conhecia.

Seguindo a linha crítica de João Valério, Paulo Honório, em *S. Bernardo*, punha-se constantemente contra a literatura, atacando-lhe qualquer tipo de verbosidade e falta de contenção estilística. Os debates promovidos por estes

¹¹³ RAMOS, op. cit., 2014, p. 55.

¹¹⁴ GLEDSON, op. cit., 2003, p. 229.

narradores sobre literatura e modo de composição consistiram numa maneira encontrada por Graciliano para internalizar a sua opinião a respeito deste tipo de produção literária, muitas vezes baseada numa linguagem enfática e repleta de estrangeirismos, ou mesmo para dirigir a sua mordacidade a algumas figuras literárias.

Já as críticas de Luís da Silva em *Angústia* são mais ofensivas e contundentes. Para ele, o exercício da crítica e a produção literária, por serem obrigatórias, eram consideradas atividades maçantes (p. 99). Desejava ver nos livros personagens que vivessem questões relativas ao mundo empírico de maneira descomplicada, por isso posiciona-se contra a literatura engajada, diferentemente de seu amigo Moisés, que via na arte um instrumento de luta política (p. 168). Os livros ordinários, as críticas amigáveis e aleatórias desagradavam-lhe, fato que também incomodava Graciliano Ramos.

Como se pôde notar por meio da estratégia estilística utilizada pelo autor para internalizar suas opiniões através dos discursos de seus personagens, boa parte de suas considerações críticas vai girar em torno dos problemas do gênero do Romance de 30, sempre procurando uma forma de expressão adequada para cada tema de sua investigação literária. Essa atividade é extremamente importante em um momento de clara capitulação ideológica frente às exigências do mercado editorial e do próprio capitalismo nessa nova fase de modernização brasileira. Lukács¹¹⁵, inclusive, observa como instituições ligadas a esse mercado podem influenciar decisivamente na natureza artística de tais produções, chegando ao ponto de destruir os conceitos de arte autêntica.

Somente poucos autores foram capazes de resistir à influência que tais meios podiam exercer sobre a atividade artística. Só aqueles mais conscientes das questões decisivas que envolvem a arte podem superá-la. Balzac é um desses grandes autores exemplificados por Lukács intimamente ligados a questões artísticas no mundo capitalista e de preponderância do mercado editorial. Em seu romance *As ilusões perdidas*, por exemplo, comentado pelo autor húngaro em artigo intitulado *Balzac: Les Illusins Perdues*¹¹⁶, no qual

¹¹⁵ LUKÁCS, op. cit., 1977, p. 88.

¹¹⁶ LUKÁCS, G. *Ensaios sobre Literatura*. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Tradução de Luís Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 96.

acompanhamos a trágica história do poeta provinciano Lucien Rubempré, ali se evidencia com bastante força a mercantilização da literatura, seguida da derrocada do personagem. Nessa obra, Balzac tece uma dura crítica ao capitalismo então ascendente na França e Lukács percebe de que modo a economia leva os ideais burgueses a uma trágica dissolução.

O próprio Graciliano Ramos faz uma observação para aqueles que falam tanto em Balzac, até fingem imitá-lo a respeito do poder de síntese do autor francês, que apenas em um livro fora capaz de estudar a fabricação do papel, a imprensa de Paris, casas editoriais, teatros, restaurantes, oficinas e impressão entre outras coisas¹¹⁷, mas que desconheciam o seu método de composição responsável justamente por evidenciar as profundas imbricações entre literatura, economia e ideologia.

Acreditamos que Graciliano também procede de igual maneira com o seu romance *Angústia*, guardadas as devidas especificações dos contextos que os separam, principalmente com relação ao tipo de desenvolvimento capitalista em ambos os casos. Dessa forma, sua crítica vai se endereçar ao processo de modernização em curso na década de 1930, com uma determinada etapa capitalista evoluindo no cenário brasileiro, seguida de uma certa dissolução dos ideais propalados por alguns movimentos políticos à época.

Esse poder crítico de Graciliano está relacionado com dois fatores importantes. O primeiro concerne-se ao fato de o autor ser considerado o que melhor representa o papel desempenhado pelos escritores nesse período, reconhecido unanimemente como o melhor autor de sua geração, tanto pela crítica contemporânea quanto pela posterior. O segundo diz respeito à sua prisão, em 1936, durante uma onda de repressão anticomunista instaurada pelo Estado Novo. Essas questões encontram-se internalizadas na vida íntima do narrador-protagonista Luís da Silva, que, ao se debater com os seus problemas pessoais, acaba por dar a ver esses outros problemas de fundo. E, especialmente, a capitalização da literatura é um deles.

¹¹⁷ RAMOS, G. *Linhas tortas*. Posfácio de Ruy Espinheira Filho. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 362.

Luís da Silva questiona a veracidade de tudo aquilo que estava vivendo como uma grande ilusão: a redução da literatura à ilusão fantasmal de mercadoria, a dissolução de valores e de ideais, a legenda revolucionária pintada na parede, um casamento não realizado, os próprios acontecimentos. O que vemos em *Angústia* é uma capitalização do espírito que leva a uma profunda crise vivida pelo personagem. A representação dessa crise singular faz com que o leitor preste atenção a uma outra externa à obra, que entra como fator de mediação entre os diversos tipos de crise (pessoal, artística e econômica).

Senão um romance da desilusão, tal qual o de Balzac, *Angústia* traz em suas páginas uma grande desilusão: assiste-se, em perspectiva, ao exaurimento das energias criadas pela Revolução de 30, responsáveis em grande medida até pelo surgimento do Romance de 30, e à redução das ideologias a simples objetos de troca, em contexto de capitalismo tardio. A literatura transformada em mercadoria com a capitalização de todos os seus elementos, exploração do talento de escritores e de jornalistas, a desconfiança de uma certa “literatura” como meio de expressão adequado, determinaram a forma de construção artística do romance. Essa construção fundamenta-se no contraste entre os personagens, nas ações contraditórias do protagonista, bem como de seus pensamentos, na ambiguidade do relato; enfim, na crise de percepção instaurada, conforme vem sendo tratado em nossos capítulos.

O início do século XX no Brasil foi marcado pela ascensão e triunfo de uma nova etapa do desenvolvimento capitalista. Em *Angústia*, isso fica configurado no colapso vivido por Luís da Silva, que passa da estabilidade emocional, propiciada pelo recurso financeiro de que dispunha, para a instabilidade neurótica, em virtude do malogro do noivado com Marina e de suas recordações da infância.

O caráter de Luís da Silva relaciona-se estreitamente com essa capitalização da literatura e dos sentidos nesse contexto de transformação econômica brasileira. É ele que está subutilizado nas repartições, datilografando ofícios e relatórios. Escreve artigos para jornais, apesar da munheca emperrada. Irrita-se com o Dr. Gouveia que escreveu por dinheiro. Traz um romance consigo e compôs um livro de versos. Muitos deles são “vendidos a amigos e moços ingênuos” (p. 39-40). O seu trabalho é pago com o dinheiro de chefes políticos do

interior, que lhe encomendam artigos contra desafetos. Recebe também pelo livros traduzidos de algumas editoras, que ele considera idiotas, mas que são apreciados por Marina. Enfim, uma ocupação cacete que consistia em redigir ora amabilidades ora descomposturas, alinhando adjetivos doces ou amargos de acordo com a encomenda dos clientes, como o próprio personagem mencionava.

Dessa forma, a mercantilização da literatura e o embotamento dos sentidos numa realidade considerada inautêntica são consequências do progresso contraditório de uma certa face do capitalismo no Brasil, assim como a Revolução de 30, o Integralismo e o Estado Novo. É esse caráter contraditório que faz com que tanto ideias progressistas quanto reacionárias encontrem solo fértil na realidade nacional. É o caso do fascismo brasileiro, que Graciliano mesmo alcunhou, em *Memórias do cárceres*, de “fascismo tupinambá”¹¹⁸. Quando se fala na versão verde-amarela do fenômeno, logo nos vem à mente os nomes de Plínio Salgado, fundador do Integralismo, e de Getúlio Vargas, que implementaria o Estado Novo em meados do decênio de 1930 e 1940, conforme mencionamos anteriormente.

Não nos cabe fazer uma análise histórica ou historiográfica do Integralismo ou mesmo do Estado Novo, mas vemos nestes dois exemplos aquilo que relaciona com o estudo ora desenvolvido. Trata-se da adaptação de ideias, de filtros (pensando em termos de Antonio Candido), que ganharam cor local em contexto brasileiro em virtude dessas significativas transformações pelas quais o país vinha passando:

[...] o integralismo não foi certamente uma cópia; correspondendo às condições históricos-sociais, foi um movimento reacionário conciliatório, norteado por valores e interesses da pequena-burguesia parasitária do capitalismo; inscrito num panorama de capitalismo atrasado, o presente e sobretudo o futuro lhe causavam medo, e ele incorporou um máximo de tradição ruralista e patriótica, refugando a dinâmica do mundo industrial; para fazer isso, absorveu elementos essenciais do fascismo, que o inspirou em boa parte, desenvolvendo, todavia, traços próprios que

¹¹⁸ RAMOS, op. cit., 2008, p. 12.

permitem considera-lo uma variante especificamente brasileira; se não foi um fascismo, foi certamente um semifascismo verde-amarelo, que chegou talvez a definir toda a sua fisionomia nos cinco anos que durou oficialmente.¹¹⁹

Nesse sentido, tanto a Ditadura de Vargas quanto o Integralismo de Plínio são conformações brasileiras para as ideias conservadoras e autoritárias no contexto de expansão capitalista europeu e de sua conseqüente etapa no Brasil, marcada pela junção de projeto modernizador e conservadorismo político. Isso gera uma tensão entre retórica e ato, culminando em muita ambigüidade e conflito de perspectivas entre os políticos e os intelectuais. Florent¹²⁰ observa, por exemplo, que muitos destes escritores foram levados a assumir uma aparente ambivalência, ora se sentindo atraídos pelo comunismo, movimento político em pleno vigor na época, ora por alguns aspectos do projeto varguista, tais como um necessário conhecimento melhor do país para torná-lo moderno e independente. Tal nuance do projeto varguista coincidiram plenamente com os ideais defendidos pela esquerda.

Plínio Salgado é emblemático nesse sentido. Toda a sua produção artística e intelectual reflete sintomaticamente estas contradições. Ao mesmo tempo em que afirma não ser nem do comunismo nem do fascismo que o Brasil precisa, sugere, como forma de enfrentar a contraditória realidade brasileira, um governo forte, capaz de orientar os rumos da nação, que resolva a questão de classe e do atraso do país. Para Plínio¹²¹, somente governos fortes dispunham de verdadeira autoridade para realizar a condução do mundo contemporâneo num ritmo seguro.

A saída é algo semelhante ao fascismo, porém, revestido de certa brasilidade e misticismo; algo ambíguo, que possa trazer confusões a espíritos desavisados. Lembrando que Plínio viajou pela Europa e, numa passagem pela Itália, conhece Mussolini e sua doutrina, simpatizando-se com o regime. Após esta experiência, retorna ao Brasil com a ideia de um governo nos mesmos moldes do italiano. Salgado acreditava que o fascismo não era exatamente o regime político

¹¹⁹ CANDIDO, A [Prefácio]. In: *O integralismo de Plínio Salgado*, José Chasin, 1978, p. 20.

¹²⁰ FLORENT, op. cit., 2011, p. 11.

¹²¹ TRINDADE, p. 95, apud SALGADO, P. Regimes Políticos, *A Razão*, 21 de outubro de 1931.

de que o país necessitava, mas, em sua emblemática contradição, dizia ser algo semelhante, baseado numa espécie mesmo núcleo de motivos e de convicções.

Atento a essa espécie de mescla caricata de fascismo e misticismo, marcada por ideias vagas, linguagem apocalíptica e atitudes consideradas como carnavalescas, Graciliano em sua costumeira ironia, assim observava a respeito do tipo de produção artística do chefe integralista, cujos livros principais, *O Estrangeiro* (1926), *O Esperado* (1931) e *O Cavaleiro de Itararé* (1933), revelam sua concepção de mundo, inquietações e temas essenciais da ideologia integralista¹²²:

Não escrevi ontem nem uma linha: estive até tarde em casa do Aloísio (o integralista), e como li os pedaços de uma prosa de Plínio Salgado, o sono me agarrou quando voltei e dormi doze horas pouco mais ou menos. Quando acordei estava meio maluco¹²³.

A identificação de Luís da Silva com personagens estrangeiros, seu desejo por um governo forte, seu moralismo excessivo baseado no lema Deus-pátria-família¹²⁴, a retórica expansiva e o patriotismo exacerbado de Julião Tavares, podem ser entendidos como críticas de Graciliano à conformação dessas ideias autoritárias e da postura de certos intelectuais brasileiros, mais preocupados com questões referentes à Europa e aos Estados Unidos do que com a realidade do Brasil. Na verdade, o que estava em perspectiva era uma determinada visão difundida entre a intelectualidade sobre os eventos e o significado da Revolução de 30, compreendida apenas por destacar o imobilismo da sociedade.

As reflexões de Luís da Silva expressam as preocupações de Graciliano Ramos com os desdobramentos da Revolução para um estado de coisas cada vez mais policialesco, repressivo, baseados em ímpetos conservadores. Em todo livro, os rumores e as ameaças de violências vão ganhando “contexto específico

¹²² TRINDADE, H. INTEGRALISMO (O fascismo brasileiro na década de 30). 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

¹²³ RAMOS, op. cit., 1982, p. 145.

¹²⁴ RAMOS, op. cit., 2011, p. 174.

e histórico”¹²⁵, deixando de ser apenas uma prosa chata e enfadonha, tornando-se um pesadelo na cochilada histórica brasileira. Os dois últimos períodos do parágrafo final de *Angústia*, nesse sentido, podem ser interpretados como uma espécie de sátira ao Integralismo de Plínio Salgado, um movimento que já havia ganho importância e certa força política naquela época. E, ao mesmo tempo, um aviso para o avanço e o perigo que se corria com uma eventual conformação política dessas ideias, o que acabou de fato ocorrendo com o golpe e a instauração do Estado Novo, por Getúlio Vargas.

Sob tal perspectiva, a presença de um autor-intruso¹²⁶ em *Angústia* expressa toda a preocupação de Graciliano Ramos em registrar e compreender com o máximo de honestidade os homens de seu tempo e os movimentos desse mesmo tempo: “o cuidado de Graciliano com as palavras, o empenho pela clareza política de suas ideias sobre literatura e política, sua lucidez crítica contra o fascismo e as falsificações”¹²⁷. Essas preocupações estilísticas, temáticas e políticas de Graciliano Ramos renderam tipos de romances dentro do conjunto de sua obra que marcam não só as etapas desse processo, mas acabam por refletir as transformações pelas quais a sociedade brasileira vinha passando na década de 1930. Os vários modos como a sua opinião internaliza-se, a Revolução de 30 é retratada, o sentido e a representação da violência em cada romance, as discussões sobre a participação intelectual e a conformação de ideias autoritárias no Brasil, com o fascismo tupinambá, reforçam o papel crítico do autor frente aos problemas colocados para os escritores e para o próprio gênero que florescia naquele contexto.

Angústia sinaliza, isto posto, não só um terceiro momento na produção de Graciliano Ramos, mas uma outra fase no desenvolvimento do Romance de 30, em que a influência cada vez mais notória do mercado editorial, o cessar das

¹²⁵ GLEDSON, op. cit., 2003, p. 213.

¹²⁶ Este termo é utilizado por Carlos Alberto dos Santos Abel em seu livro *Graciliano Ramos: cidadão e artista* (1999), página 262, publicado pela Editora Universidade de Brasília, para se referir às críticas inseridas por Graciliano por meio de seus personagens. Para Abel, a identificação de Luís da Silva com personagens de romances estrangeiros, por exemplo, “não deixa de ser uma crítica de autor-intruso aos intelectuais brasileiros de costas para o Brasil, de frente para a Europa e os Estados Unidos”.

¹²⁷ RAMOS, G. *Conversas*. Organização Thiago Mio Salla, Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 35.

agitações políticas, o desinteresse de um determinado público leitor para com os temas tratados nestes romances, bem como o impasse gerado na representação do outro de classe, contribuíram decisivamente para a derrocada do gênero.

Antes de adentrarmos em tais questões, faz-se necessário retomar, mesmo que de maneira sumária, alguns aspectos que marcaram a produção romanesca de 1930 em seus momentos mais altos e baixos. Veremos que tais questões encontram-se evidenciadas pelo olhar crítico de Graciliano no romance *Angústia*. Nesse sentido, entenderemos essa obra como representação de um desses momentos de declínio no Romance Social de 1930.

A seguir, iniciaremos essa retomada da história do Romance de 30, enfatizando uma afirmação de Luís da Silva que, como será visto, se relaciona muito bem com os problemas do gênero:

Está aí uma história que narro com satisfação. Moisés ouve-me desatento. O que lhe interessa na minha terra é o sofrimento da multidão, a tragédia periódica das secas. Procuo recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade à ficção. De resto a dor dos flagelados naquele tempo não me fazia moça. (p. 41)

Luís narra ao desatento Moisés as tragédias de sua terra, porém sem moça, insensível ao sofrimento. Do lado oposto está Graciliano, um escritor que se ocupou com a reprodução ampla e profunda dos aspectos característicos do desenvolvimento da história recente do país, articulando suas próprias questões de constituição artística e de profundidade teórico-crítica. Sempre esteve consciente da correlação entre literatura e os problemas decisivos da vida social e cultural da década de 1930, a tal ponto de ser realmente muito difícil distinguir entre ficção e realidade, como afirmara Luís da Silva no trecho reproduzido de *Angústia*.

Contudo, diferentemente de seu personagem, os sofrimentos, as tragédias e a dor de sua gente fazia-lhe muita moça, procurou recordar esses verões sertanejos que dão a dimensão da tragédia periódicas das secas, marcando o

interesse de leitores (representados na figura de Moisés) e a disposição dos escritores do Romance de 30 em descrever a realidade brasileira.

Dessa forma, apreende o escritor Graciliano, por meio da leitura de outros autores tanto da tradição literária brasileira quanto universal, a ânsia de achar para cada um de seus temas uma forma de expressão mais adequada, sempre debatendo-se com as leis dos gêneros, tornando-se, assim, crítico da modernidade brasileira tanto a nível artístico quanto político-econômico. Sua mordaz crítica e ironia não pouparam os aspectos caricaturescos e igualmente trágicos do progresso contraditório tupiniquim, que consegue conciliar ideias progressista e reacionárias.

Nesse sentido é que a vida do autor alagoano foi marcada por uma profícua militância tanto no âmbito crítico-literário quanto político ao que concerne às leis de constituição do gênero romanesco de 1930. Atento à produção artística de seu tempo, não poupou críticas à tradição literária, à tradição crítica, à sua própria produção, bem como à de seus contemporâneos. Algo expresso em suas cartas, entrevistas e análises de outros escritores. *Linhas tortas* (1962) e o mais recente *Conversas* (2014) são duas obras publicadas que compilam a maioria dessas opiniões. Suas falas reunidas nesses livros constituem uma oportunidade de reencontrar a consciência artística que deu forma a emblemáticas personagens, o processo de composição desenvolvido pelo escritor, sua perspectiva em relação aos desdobramentos políticos e sociais de seu tempo, além de informações pessoais e profissionais que dão um panorama de um dos mais importantes escritores da literatura brasileira.

Não se trata aqui de biografismo, mas apenas de ressaltar como a personalidade real do homem e do artista revelam-se mediante a superação de sua subjetividade originária. E tal qual já demonstramos, essa superação ocorre por meio do desenvolvimento de seu trabalho artístico em consonância com o de crítico literário. Daí o diálogo profícuo estabelecido com os seus contemporâneos sobre consciência artístico-literária, composição de personagens e perspectivas a respeito da realidade social e política brasileira, revelando-nos a contundência de suas opiniões sobre a própria obra e o ambiente literário nacional.

Nesse sentido, Graciliano Ramos refletiu sobre a produção literária dos assim chamados romancistas do nordeste, dos quais também fez parte, posicionando-se contra artificialismos ou qualquer tipo de generalizações de caráter mistificador. Identificou a ascensão e a decadência do gênero do Romance de 30, fato bastante relacionado com a modernização da imprensa nacional e criação de um mercado editorial, que, ao mesmo tempo, consolidou e cooptou a figura do escritor e do crítico, mergulhando-os numa espécie de resignamento, como próprio Graciliano já havia observado em artigo. Ao proporcionar o desenvolvimento da qualidade técnico-artística das obras, a expansão do mercado editorial passou a exercer influência sobre os seus autores. Essa influência foi decisiva para a queda da qualidade desses livros.

Antes do surgimento dos romancistas de 1930, Graciliano nota esse fato em seu artigo “O romance do nordeste”¹²⁸, que havia um certo impasse na literatura a respeito da existência de material romanceável ou mesmo romances que expressassem as contradições de nossa realidade. Com relação a produção romanesca da tradição brasileira, por exemplo, observou que dominavam duas opiniões no tocante. Uma capitaneada por Prudente de Moraes Neto que dizia ser a produção ficcional brasileira de baixa qualidade por falta de material romanceável. Já a outra dizia o contrário, que na verdade possuíamos grandes romances, no entanto faltava-nos os romancistas.

Noutro artigo, “Um romancista do Nordeste”, Graciliano responde ao crítico dizendo “onde houver um ser dotado de imaginação há uma obra de arte em perspectiva”¹²⁹. Em 1930, começam a surgir autores dotados de imaginação e de experiência de vida suficientes para plasmar livros e pô-los em perspectiva, contrariando assim essas duas opiniões. Os romancistas do Nordeste provaram não só a existência de material romanceável, mas também a possibilidade de lhe dar conformação artística. Esse fato inseriu uma nova perspectiva às letras nacionais, principalmente em um momento de estagnação e total desconhecimento do país por parte dos intelectuais. Predominava na crítica e na produção artística:

¹²⁸ RAMOS, G. *Garranchos*. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

¹²⁹ RAMOS, op. cit., 2012, p. 133.

Sujeitos pedantes, num academicismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam ideias, reduzidas¹³⁰.

Afastados dos problemas íntimos da vida do povo, os romancistas brasileiros naquele momento estavam mais preocupados em reproduzir a dinâmica da vida de outros países da qual as suas respectivas literaturas eram reflexos. Em termos de composição literária, por exemplo, não mostravam o interior dos personagens. Pelo contrário, descreviam-se pormenores dos seus aspectos físicos, como bem denunciou o próprio Graciliano. O que os tornava figuras imóveis na narrativa. Quando falavam, era numa linguagem bastante sofisticada, o que lhes dava a impressão de estarem discursando. Os fatos mudam com um grupo de novos romancista que surge em 1930. Ocorria o contrário com os personagens de José Lins do Rego, um dos principais autores dessa nova corrente, junto com Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes, segundo Graciliano Ramos:

Presumimos que o protagonista do Sr. Lins do Rego tem rugas, botões, olhos e cabelos, como todos nós, mas o autor não nos amola com semelhante bagatelas: mostra-nos o rapaz por dentro. Surge então, vivo, bulindo, um sujeito que não é como os outros, um sujeito cheio de curiosidades e caprichos, indiferente às lições e chatice de escola, incapaz de marcar passo e marchar na fileira, movendo-se desordenadamente e transformando, com os olhos e os ouvidos muito abertos, um mundo exterior num universo novo¹³¹.

Dessa forma, o Romance Social de 1930 expressa um novo universo a partir da constituição artística de um mundo exterior, realidade até então

¹³⁰ RAMOS, op. cit., 2012, p. 262.

¹³¹ Idem, p. 135.

negligenciada pelos nossos escritores. No Brasil, de acordo com José Hildebrando Dacanal¹³², o contexto histórico em que o Romance de 30 surge e revela-se é o da fase da grande guerra imperialista europeia iniciada em 1914. Aqui, a antiga ordem urbana que servia como extensão desses impérios em desagregação também agonizava. Percebe-se uma crescente modernização do país com a imigração e a industrialização, desdobrando um cenário de urbanização, sublevação político-militar e crise econômica, era como se o palco da História repentinamente tivesse se abrido.

Um surto de racionalidade invade o mundo e uma nova arte literária brasileira inaugura-se com o Modernismo. Na Europa, assiste-se ao fim do ciclo do romance de “tradição realista/naturalista”¹³³, emarando-se sobre si mesmo, eliminando, ridicularizando e duvidando do real. No Brasil, o realismo emergirá numa nova fase fora dos limites geográficos não-europeus. Cabia agora aos romancistas brasileiros não mais se eximir do real, mas encará-lo de frente, como bem salienta Dacanal¹³⁴, toda arte é evidentemente integrante e produto das estruturas históricas das sociedades nas quais surgem.

Trata-se, neste momento, de uma exigência política, pois havia um vácuo deixado pelo desaparecimento da velha ordem, ligada à produção econômica agropastoril. Não é à toa que a origem social desses intelectuais assemelha-se a dos tenentes, setores ligados às famílias da antiga ordem, arruinadas pelo novo sistema produtivo cafeeiro e agora assumindo a liderança sobre os principais movimentos políticos contestatórios e de vanguarda artística.

Portanto, o desenvolvimento das estruturas históricas brasileiras relacionam-se com o das europeias. Diríamos até que as constitui, por razões igualmente históricas. Esse desenvolvimento teve um papel decisivo sobre determinados setores da sociedade brasileira responsáveis por conduzi-lo em suas diversas etapas ao incrementar, de acordo com Dacanal¹³⁵, uma certa “consciência histórica” nestes grupos, num processo composto por várias etapas, que vai da inocência, passa pelo escamoteamento e termina com o

¹³² DACANAL, op. cit., 1982, p. 16.

¹³³ Idem, 1982, p. 17.

¹³⁴ Idem, 1982, p. 9.

¹³⁵ Idem, p. 10.

escancaramento do processo sócio-histórico de formação brasileiro, calcado na ausência das massas.

É nesse contexto de desdobramento das estruturas históricas brasileiras e de alheamento das classes populares na discussão e na participação política sobre os rumos desse processo que se configura o Romance de 30, conceito dado a uma série de obras ficcionais escritas no Brasil por volta do ano 1928, momento de bastante conturbação político-econômica tanto nacional quanto mundial. *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, será o livro inaugural desse gênero.

As principais obras selecionadas, que melhor representariam o grupo de narrativas produzidas neste período, na visão de José Hildebrando Dacanal, são *S. Bernardo*, *O tempo e o vento*, *Banguê*, *Fogo morto*, *Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus*, *A bagaceira*, *O quinze*, *Os Corumbas*, *Os ratos*, *Estrada nova*, *Porteira fechada*, *Fronteira agreste* e *Memórias do coronel Falcão*. A escolha desses livros justifica-se pelo fato de que eles reúnem um conjunto de características que melhor definem a conformação artística do Romance de 30, tais como: verossimilhança, narrativa linear, linguagem filtrada pelo código culto urbano, fixa estruturas históricas identificáveis (geralmente agrárias), perspectiva crítica, otimismo.

Assim, o contexto histórico de emergência do Romance de 30 é resultado do desenvolvimento do Brasil moderno, marcado pela evolução de estruturas urbanas e industriais de um capitalismo tardio, que sobrepunha a um outro Brasil, caracterizado por sua condição arcaica e agrária, voltada para a monocultura de exportação. O Romance de 30 é produto e reflexo artísticos de tais mudanças históricas.

Graciliano sempre esteve atento a todo esse processo, basta tomarmos como exemplo o seu livro inaugural, *Caetés* (1933), que trata justamente de discutir os limites de uma literatura anterior ao Romance de 30, ainda presa à imitação de outras formas romanescas e poéticas, à ausência das massas em suas obras e ao abandono das questões decisivas à constituição artístico-literária. João Valério, protagonista e narrador do livro, é emblemático nesse sentido, pois trata-se de um autor que tenta fazer um romance histórico sobre uma antiga nação

indígena, mas o empreendimento falha, pois lhe faltam o material e as condições necessárias:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho¹³⁶.

Esse trecho elucida bem as questões enfrentadas por Graciliano ao longo de toda a sua carreira literária: verossimilhança de personagens e de enredo, conformação artística da realidade em virtude da tradição literária, linguagem adequada e gênero literário, mais especificamente sobre a questão do realismo.

Portanto, a aventura de redigir romances no Brasil constitui uma tarefa nada fácil. O resultado pode ser, e em muitos casos o foi, uma idealização inverossímil da figura indígena, bem ao estilo dos românticos. Não é à toa que Graciliano Ramos cita Alencar e Gonçalves Dias. O primeiro tenta consolidar uma língua nacional, o segundo conformar um herói tipicamente brasileiro. No artigo “O romance do Nordeste”, inclusive comenta essa ignorância dos escritores brasileiros com relação à história e ao seu resultado em termos de conformação artística:

Os patriotas do século passado, em vez de estudar os índios, estudaram tupi nos livros e leram Walter Scott. Tivemos *Damas das Camélias* em segunda mão. Tivemos paisagens inúteis em linguagem campanuda, pores do sol difíceis, queimadas enormes, secas cheia de adjetivos. Descrições. José Veríssimo construiu um candeeiro em não sei quantas páginas¹³⁷.

¹³⁶ RAMOS, op. cit., 2009, p. 17.

¹³⁷ RAMOS, op. cit., 2012, p. 138-139.

O diálogo com a tradição realista, exemplificada na figura do romancista Walter Scott, precursor do romance histórico, e principal vertente do realismo europeu, estava sendo mal feito. Bem diferente do que fizera o autor inglês, os escritores brasileiros, e pretensos seguidores do romance histórico, ao invés de estudar as nossas comunidades gentílicas que foram tragadas pelo processo histórico formativo brasileiro, ocupavam-se do destino trágico sofrido por aquelas comunidades relacionado ao momento específico de desenvolvimento do capitalismo europeu. Daí as obras que são imitações de segunda mão daquele gênero, cuja qualidade artística reside em descrições inúteis, linguagem campanuda, construções que primam pelo excesso de pormenores, como bem ironizou Graciliano Ramos no trecho acima.

Dois fatos foram pertinentes para findar essa fase da literatura brasileira, segundo o autor: o Modernismo e a Revolução de Outubro. Esses dois eventos significaram condições objetivas necessárias para se limpar o terreno para uma outra literatura, no caso, para o romance social da década de 30. Surgem novos escritores que rompem com o receituário nobre de escrita, apostam na sociologia e na economia, com uma nova linguagem provinciana, construindo personagens que levam a vida e têm destinos semelhantes a de seus leitores, como foram os casos já aqui citados dos seguintes escritores: Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes. São esses novos autores que trazem à tona pedaços do Brasil até então desconhecidos.

Para Graciliano, consistiam nos escritores que melhor representam o romance nordestino, observadores sinceros e narradores competentes. Para ele, foram repórteres honestos que procuravam retratar a vida no interior. Seus personagens eram animados, pensavam, sentiam e trabalhavam como qualquer pessoa comum. Bebiam cachaça, falavam palavrões, curtiam cadeia, eram famintos e moravam em quartos sujos de hospedarias espalhados por aí. Esses escritores atentamente observavam uma sociedade que apodrecia e personagens que se decompunham.

Inclusive, sobre Jorge Amado, em seu artigo “O romance de Jorge Amado”, no qual tece algumas considerações a respeito de *Suor*, obra publicada em 1934,

que conta a história de dezenas de moradores pobres e marginalizados habitantes de um casarão transformado em cortiço. Para Graciliano, trata-se da descrição da mais completa miséria, cujo odor de suor, inclusive, chegava a impregnar as suas páginas. Chama a atenção para a linguagem pouco comportada, obscena mesmo, empregada pelo escritor baiano para representar a vida desses moradores como um conjunto de pequenos quadros. Diz que o autor é um desses escritores atentos à realidade e inimigo de qualquer tipo de linguagem cheia de convencionalismo e adjetivos fáceis:

Para isso resignaram a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos *ii*¹³⁸.

Apesar da coragem e honestidade, porém, após certo período de intensa produção, as obras desses quatro grandes romancistas apresentam um declínio. A hipótese lançada por Graciliano Ramos é a de que esse fato esteve ligado ao fim das agitações produzidas pela Revolução de Outubro, conturbações que atingem um pico em 1935 e depois se diluem. O interesse do público desloca-se então. Já não quer mais saber de trabalhadores e vagabundos que vivem em mocambos e sobrados, tão pouco de canaviais, cadeias imundas, fábricas, saveiros ou escolas municipais. O leitor deseja agora uma literatura mais comportada, cheia de complicações e sutilezas de espírito.

Aquela sinceridade inicial e pureza primitiva em descrever as coisas mais simples da província, questões ainda conectadas com a vida íntima do povo, perderam-se nesses romancistas. Transformaram-se, ou melhor, foram transformados. A linguagem que adotaram já não convém. Por isso se calaram, de acordo com Graciliano Ramos.

¹³⁸ RAMOS, op. cit., 2005, p. 129.

Em outras palavras, simultaneamente esses dois acontecimentos mencionados anteriormente propiciaram tanto que a indústria livreira levantasse a cabeça quanto que houvesse uma certa superprodução congestionando as prateleiras das livrarias. O próprio Graciliano lança uma previsão sobre o futuro dos romancistas de 1930 em outro artigo, dizendo que eles andariam pelas livrarias, acanhados e barbudos, oferecendo as suas respectivas obras que escreveram com tanto afinco e empenho¹³⁹.

O que estava acontecendo naquele momento era um intenso processo de mercantilização da literatura, que, inclusive, foi retratado em *Angústia* na voz de seu narrador-protagonista Luís da Silva. Ao mesmo tempo que revelou e consagrou tais romancistas, esse processo igualmente os mergulhou no esquecimento e na indiferença das prateleiras de livrarias. O desinteresse dos leitores manifesta-se no romance, por exemplo, pelos sujeitos que estiram o beijo, amontoam-se por detrás do vidro, opinam, mas não compram livro algum. Daí a resignação dos autores. Apesar de se mostrarem em algarismos e letras, despertam tanto interesse quanto as mulheres que se oferecem na Rua da Lama. Curiosa a comparação, pois o lugar era conhecido por ser refúgio de prostitutas já em fim de carreira.

Ao mostrar-nos o processo de mercantilização da literatura, manifesto no desenvolvimento do mercado editorial brasileiro, especialização da crítica e da atividade do escritor, Graciliano Ramos dialoga com as tendências crítico-literária presentes no Romance de 30 a partir da representação dessas questões em *Angústia*, momento em sua produção romanesca que evidencia a ascensão e o declínio do gênero. Além de passar a história da tradição literária a limpo, aponta ainda os rumos possíveis para a literatura e a política brasileiras naquele momento. No horizonte, a deformação do tipo nos personagens romanescos, um problema para o realismo brasileiro dos anos 1930.

¹³⁹ RAMOS, op. cit., 2012, p. 147.

3.2 Do Romance de 30 à *Angústia*: a conformação do tipo romanesco nas obras de Graciliano Ramos

Mais tarde, já aqui em Maceió, gastando sola pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça ao pistolão.

– Escrevi muito atacando a república velha, doutor; sacrifiquei-me, endividei-me, estive preso por causa da ideologia, doutor.

Afinal, para se livrarem de mim, atiraram-me este osso que vou roendo com ódio.

– Chegue mais cedo amanhã, seu Luís.

E eu chego.

– Informe lá, seu Luís.

E eu informo. Como sou diferente de meu avô! (p. 40)

O que se nota neste trecho extraído de *Angústia*, no qual Luís da Silva, destituído dos bens concretos que caracterizavam o poder e o prestígio de seu avô, reclama de sua posição na cidade, sendo obrigado a aguentar indignidades e a gastar solas de sapatos como qualquer um na busca por emprego. Sem a força de seus antepassados, esse tipo bem comum da literatura brasileira passa a investir em bens simbólicos, especialmente a literatura, a fim de readquirir prestígio e posicionamento social, de acordo com Luís Bueno, em artigo que analisaremos mais adiante.

Antes, é importante ressaltar como a maioria das considerações dos poetas-críticos sobre literatura referem-se aos problemas do gênero. Os trabalhos críticos desses escritores vinculam intimamente a necessidade social da arte com os problemas mais importantes da forma e da criação artística em todas as questões particulares da arte com as leis gerais da forma literária. Para Lukács¹⁴⁰, essa sempre foi a missão da arte: levantar novos problemas e questões sob a forma de novos tipos e destinos humanos.

Nos trabalhos de Graciliano Ramos percebemos essa íntima vinculação assinalada por Lukács por meio do seu papel crítico que reúne análises sobre o

¹⁴⁰ LUKÁCS, op. cit., 1965, p. 146.

processo de constituição da modernidade brasileira. Sempre foi um artista que procurou, de uma maneira ou de outra, relacionar literatura, experiência e figuração do tempo. Suas produções e críticas literárias resultam de reflexões sobre essas questões, rendendo futuramente uma prisão por “causa da ideologia”, premonitoriamente enunciado pelo seu personagem Luís da Silva no trecho acima, única acusação que talvez lhe pudesse ser atribuída em sua detenção arbitrária pelo Estado Novo de Getúlio Vargas.

Vimos até certo ponto de nosso trabalho como o nascimento e o declínio de uma forma estão dialeticamente relacionados com as convulsões históricas e sociais de sua produção. No caso do Romance de 30, o auge e o declínio no gênero estão dialeticamente relacionados com a conformação dos personagens nessas mesmas produções, evidenciando o modo como as determinações sociais e econômicas desse momento específico da realidade histórica brasileira foram internalizados nas obras.

Nesse sentido, o que entendemos como deformação do tipo, pensando na teoria lukacsiana sobre o realismo nas obras de Dostoievski, é o momento no qual o personagem romanesco deixa de ser força capaz de movimentar a história. No entanto, esse apontamento feito por Lukács ao realismo russo do século XIX não pode ser plenamente aplicado ao realismo brasileiro nascente da década de 1930, sem que se guarde as devidas especificidades constituintes entre os contextos históricos e as formas poéticas em ambos os casos. Contudo, serve-nos para marcar um movimento na história brasileira e sua representação na literatura.

No caso das narrativas do Romance de 30, nota-se como as crises sociais, políticas e econômicas afetam decisivamente as vidas dos personagens, tal qual observou Lukács nos trabalhos do autor russo. Muitos dos Romances de 30, portanto, trazem-nas em suas temáticas, fato mais especificamente constatado nos livros escritos em primeira pessoa por personagens-autores, estratégia estilística utilizada para fazer com que o leitor comungue e interprete a história a partir do ponto de vista desses personagens.

É aqui que percebemos a particularidade do método de composição literária desenvolvido pelos escritores do Romance de 30 ao captar esse movimento na história e conformá-lo artisticamente ao assinalar o auge e o

deslocamento dessa força para outras instâncias da narrativa (a autoral, por exemplo), como aqui já demonstramos precisamente no caso de *Angústia*. Graciliano Ramos aprimora esse método em cada um de seus romances, gesto que designa a passagem da subjetividade meramente particular de um personagem para a subjetividade estética.

Sob tal entendimento, procuraremos analisar a questão da deformação do tipo e, ao mesmo tempo, a conformação de um tipo romanesco como faces de um mesmo processo em *Angústia*, mas sempre tendo em perspectiva o conjunto da obra do autor alagoano. Vamos nos concentrar naquilo que o próprio Graciliano Ramos refletiu sobre o Romance de 30 para dar-nos apontamentos que expliquem esse assunto.

A parte inicial deste capítulo, que tratou da decadência do Romance de 30 e do problema da perspectiva captados em *Angústia* (problematizados nos capítulos anteriores) já nos forneceram alguns esclarecimentos nesse sentido. Somando-se a isso, utilizaremos um artigo fundamental de Graciliano intitulado “O fator econômico no romance brasileiro”. Nele o autor vai abordar o caráter de incompletude em algumas obras, problema relacionado intimamente, ao seu ver, com a questão econômica configurada nesses livros.

A deformação do tipo em *Angústia*, reiteramos, torna-se mais bem compreendida quando se analisa a obra de Graciliano Ramos como um todo, um trajeto que deve partir dos seus trabalhos iniciais de ficção até os últimos memorialísticos. Portanto, faz-se necessário ver em qual momento o tipo (em nosso caso aqui, a formação e o aprimoramento de um narrador-protagonista, indivíduo que associa em si psicologia e *status quo*, como apontou Luís Bueno) configura-se em sua obra e, particularmente, em cada romance. Lukács já havia feito uma observação em igual sentido ao analisar os novos tipos literários criados por Dostoiévski, um vez que o autor russo foi capaz de levantar problemas de uma época crítica para o seu país e para o mundo através de formas poeticamente decisivas:

Ele criou personagens em cujos destinos, em cujas as vidas íntimas, em cujas relações e conflitos recíprocos, no choque e na atração entre homens e ideias, os grandes problemas da época

revelam-se em toda a sua profundidade, de uma maneira mais rápida, mais vertiginosa, e mais geral do que acontece na mediocridade da vida cotidiana.¹⁴¹

Essa estreita vinculação entre os destinos dos personagens e os problemas profundos de uma época é o que os torna típicos. No caso brasileiro, para entender a conformação desses novos personagens típicos na realidade dos anos de 1930, cujos destinos representam bem os choques e os conflitos entre homens e ideias no cenário crítico e profundamente problemático nacional, dialogaremos inicialmente com o texto “Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*”¹⁴², do professor Hermenegildo Bastos, que mostra a formação e o declínio do personagem típico nessa obra. Em seguida, utilizaremos outro texto de Bastos, “O que tem de ser tem muita força: determinismo e gratuidade em *Angústia*”, que analisa como esses fatores atuam decisivamente na vida íntima de Luís da Silva e revela um dos problemas cruciais em 1930: o risco do fascismo configurar-se politicamente.

Dessa maneira, e baseados em aportes teóricos críticos outros, veremos como o tipo vai sendo gradualmente construído dentro da produção romanesca de Graciliano, processo que se prefigura em *Caetés* (2009), como verificaremos com o auxílio do texto de Luís Bueno, em prefácio à mesma obra, matura-se em *S. Bernardo* e *Angústia*, finalizando em *Vidas Secas*. Na verdade, trata-se de um trajeto que está profundamente ligado às questões pertinentes à década de 1930 e à conformação artístico-literária romanesca surgidas nesse momento, como já foi de início esboçado em nosso estudo, uma vez que as obras de arte constituem um tipo específico de reflexo e expressam um movimento que caminha do singular para o universal. De acordo com Lukács¹⁴³, é nesse movimento que um artista reflete a realidade objetiva fixando-a numa forma particular.

A partir desse movimento manifesto na obra de arte e, em linhas gerais, podemos dizer já de antemão que a questão da deformação do tipo significa uma

¹⁴¹ LUKÁCS, 1979, p. 147.

¹⁴² *Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 19-33, abr. 2015.

¹⁴³ Idem, *ibidem*.

distorção na percepção da unidade política, social e econômica entre o singular e o universal, que ocorre primeiro na realidade objetiva, repercutindo nas diversas dimensões da vida humana, e posteriormente captado e configurado artisticamente numa obra.

No entanto, tal processo é mais problemático quando torna-se visível na política e na arte. Contudo, notemos que essa distorção, na realidade, é aparente, uma vez que as características universais estão contidas em exemplos singulares e o universal traz em si uma série de aspectos singulares. A relação entre indivíduo e gênero expressa bem o que acabamos de dizer, pois no indivíduo estão os caracteres singulares que formam a totalidade do gênero. É o que observaremos a seguir com nossas análises sobre a deformação do tipo, fato confirmado tanto na vida quanto literatura em momentos de transição e de crises sociais, políticas e econômicas.

A necessidade de acertar contas, confessar-se por meio da escrita, é o que se nota especificamente em *Angústia*: “Faço uma tolice sabendo perfeitamente que estou fazendo tolice. Quando tento corrigir o disparate, caio noutra e cada vez mais me complico. Foi o que se deu” (p. 47-48). Luís da Silva personagem *em-si* só percebe claramente a natureza de seus atos ao torna-se autor de seu próprio relato. Nesse processo, ao constituir a sua vida objeto da narração (é isso que tipicamente se encena no romance), constitui-se ao mesmo tempo como sujeito. Tem-se a tomada de consciência através do trabalho artístico, no qual o movimento que se encena é a passagem do *ser-em-si* do personagem para *ser-para-si* autoral.

Nesse sentido, na relação de causa e efeito em que um “disparate” leva a outro formando uma rede de complicações, interpõe-se a necessidade de agir para tentar corrigi-las, rompendo assim com essa rede de causação. É justamente esse trabalho artístico que combina estilisticamente pseudobiografia e ficção que Graciliano Ramos desenvolve em seus romances. Esse método de composição identificado no autor parece-nos representar as lutas que a arte promove em contextos que procuram destruir, ou ameaçar a unidade dialética entre o singular e o geral.

Candido faz uma reflexão bastante interessante acerca dessa relação entre ficção e confissão que podemos aqui utilizar para pensar a obra de Graciliano Ramos, especialmente *Angústia*. Reiteramos que se trata de um autor produzindo seus trabalhos em circunstâncias adversas, escrevendo em tempos sombrios, utilizando-se de um método de composição literária que procura levar às últimas consequências artísticas experiências políticas traumáticas.

Nesse sentido, para Candido, há autores capazes de realizarem-se com plenitude no terreno da confissão, sem precisar de outro meio para conformarem suas emoções e ideias. São os casos de Montaigne, Peppys e Amiel. Por outro lado, há aqueles que se realizam na criação ficcional, criando verdadeiros sistemas expressionais para satisfazer as suas “necessidades de expansão”¹⁴⁴. Balzac, Machado de Assis, Dickens e Dostoievski pertencem a esse tipo. Existe ainda escritores que conseguem desenvolver lado a lado expressão ficcional e fictícia, observável em Rousseau e Stendhal. Há outros que, obedecendo às suas vocações para a confissão, fazem de seus romances acessórios de seus trabalhos no gênero do memorialismo (Benjamin Constant). Por último, e casos mais frequente de acordo com Antonio Candido, são os de poetas e de romancistas que desejam expressar-se diretamente, passando a redigir confissões que completam o trabalho ficcional (Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Augusto Meyer, Álvaro Moreyra, Gilberto Amado).

O caso de Graciliano Ramos destaca-se dos demais autores que lidaram com a relação entre ficção e confissão. Ele realiza caminho diverso dos demais autores analisados por Antonio Candido, os seus romances não foram capazes de lhe esgotar a necessidade de expressão, pois nele

[...] se transfere, a certa altura, do romance para a confissão, como consequência de marcha progressiva e irreversível, graças à qual o desejo básico de criação permanece íntegro, e a obra resultante é uma unidade solidária¹⁴⁵.

¹⁴⁴ CANDIDO, op. cit., 2006, p. 97.

¹⁴⁵ Idem, 2006, p. 98.

Todos esses autores acabam chegando ou descrevendo o mesmo processo que pretendemos evidenciar: o de uma subjetividade que precisa elevar-se de sua condição singular para uma outra mais universal capaz de transformar uma experiência pessoal em artística, satisfazendo assim as suas necessidades de expressão e de testemunho do seu tempo. É o momento em que esses personagens e suas histórias tornam-se típicos, pois conhecemos o momento histórico a partir da perspectiva pessoal que adotaram. Assim observa Hermenegildo bastos sobre Graciliano Ramos em seu livro *Memórias do cárcere*, que, narrando a história da coletividade, narra ao mesmo tempo a sua própria enquanto autor e personagem da história¹⁴⁶.

Esse método de escrita desenvolvido por Graciliano Ramos, baseado na ambiguidade intencional entre pseudobiografia e autobiografia que acaba deslizando para a ficção, consistiu numa maneira encontrada pelo autor em produzir, ou encontrar, sentido para uma realidade muitas vezes desprovida de nexos. E o sentido em suas obras acontece no fim da escrita, no processo de leitura, no qual se percebe mais evidentemente a condição autoral elevar-se por meio da utilização dos protagonistas como intérpretes. O discurso atípico e alucinado de Luís da Silva ganha lucidez a partir da organização que o autor imprime à história deste. Tem-se, dessa maneira, a construção de um tipo.

Na teoria lukacsiana desenvolvida em *Romance Histórico* acerca do auge e declínio deste gênero, tipo ou típico é uma figura (ou personagem) que vai concentrar em si as forças sociais em confronto, relacionado ao próprio processo histórico da evolução da humanidade. No caso brasileiro, tomemos como exemplo o que acontece em *S. Bernardo* (2006), de Graciliano Ramos, e que o professor Hermenegildo Bastos estuda em seu artigo “Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*”¹⁴⁷.

Para o crítico, o tipo não é simplesmente. Ele precisa torna-se um tipo. E esta trajetória do personagem rumo à tipicidade configura-se por meio de uma processualidade, mediada por várias determinações. Nesse sentido, Paulo Honório, protagonista do livro em questão, constitui-se como um tipo literário, na

¹⁴⁶ BASTOS, op. cit., 1998, p. 54.

¹⁴⁷ Idem, p. 5.

medida em que concentra em si as forças que fazem a história se mover. Lembrando que é ele quem vai modernizar a fazenda e sua produção, importando maquinário e técnicas. Isso conduz a um certo progresso econômico na região. Inclusive, Paulo Honório passa a influir na política e tem a ideia de fazer um livro. Contudo, em 1930 há um rearranjo da circulação do dinheiro, que o põe de fora do processo. É o momento de sua decadência e deformação do tipo, daí ser a construção de seu próprio livro um modo de dar sentido aos eventos, sendo a construção de *S. Bernardo* a própria construção de Paulo Honório, configurando-se assim a construção de um tipo.

Dessa maneira, o conceito de tipo que aparece nos escritos de Lukács, para alguns especialistas (e para nós também), não é somente uma categoria ligada às questões estéticas puramente, mas possui uma dimensão política e histórica, pois tem a ver com a própria ação dos homens nas determinações de seus destinos. Em suas reflexões sobre a forma trágica, Lukács assim observa a respeito do elemento da necessidade e a sua relação com a categoria da singularidade:

E este elemento eleva o caso singular acima do plano da casualidade, confere ao conflito e à experiência, que constituem o objeto da representação, um significado social, tornando-os típicos – e só esta tipicidade pode suscitar no espectador a catarse trágica, a profunda experiência de que, na representação, está representado o seu próprio destino social. Sem este elemento da necessidade, a função social educativa e ideologicamente progressista própria da tragédia seria impensável¹⁴⁸

É necessário entender, portanto, a natureza dessa conformação do personagem típico e suas implicações estético-políticas na sua relação com seguimentos sociais, políticos e econômicos. Lukács o faz com grande propriedade em sua obra intitulada *Romance Histórico*, já aqui mencionada. Nele, o personagem mediano é aquele que se torna tipo ao longo da narrativa. Por que

¹⁴⁸ LUKÁCS, op. cit., 2009, p. 264.

mediano? No embate histórico entre duas classes, este personagem não consegue se decidir por nenhum dos lados em litígio, pois está organicamente ligado a ambos¹⁴⁹.

Ao mesmo tempo, o personagem mediano torna-se típico quando encarna em si, como já mencionado anteriormente, as forças capazes de fazer com que a história caminhe ou avance. Esta é a peculiaridade artística dos grandes escritores realistas. Sobre o escritor inglês Walter Scott, Lukács¹⁵⁰ observa que ele se esforça para figurar os embates e os antagonismos da história por meio de indivíduos que, em seus destinos e em suas psicologias, representam correntes sociais e potências históricas.

Como se vê, o personagem típico é central não só no romance histórico, mas em toda a literatura moderna, pois a configuração artística do tipo é um modo de a arte captar o movimento da história. Para Lukács, obra de arte realista autêntica será aquela justamente capaz de realizá-lo. Esse movimento tem a ver também, e principalmente, com a questão da genericidade (gênero, universal), colocada pela primeira vez na história com a Revolução Francesa, que acaba despertando uma certa consciência para o desenvolvimento histórico. Porém, após 1848, a perspectiva de genericidade (universalidade) retira-se de cena com a derrota das classes populares. Isso tem consequências políticas, filosóficas e, sobretudo, artísticas não só para a Europa, mas para o resto do mundo. É nesse momento que Lukács vai perceber a derrocada do realismo, por exemplo, nas produções da Europa e o seu ressurgimento na Rússia de Tolstói.

De um modo difuso ou direto, essas questões a respeito das categorias estéticas e figuração artística do tempo histórico discutidas nos escritos lukacsianos chegam ao Brasil; difuso por meio da literatura ou da apropriação de certa tradição crítica, principalmente daquela ligada à renovação do marxismo no Brasil a partir de traduções e leituras das obras lukacsianas; e direto pela própria inserção do país no sistema-mudo capitalista. Consequentemente tivemos também nossas contradições e convulsões políticas e sociais a serem captadas e conformadas artisticamente.

¹⁴⁹ LUKÁCS, op. cit., 2011, p. 53.

¹⁵⁰ Idem, p. 50.

Dessa forma, se a singularidade e a universalidade são categorias que se encontram na própria vida, nas ações de homens concretos em situações concretas, a deformação do tipo como processo político pode acontecer primeiro no mundo (ou na história) e, posteriormente, ser captada pela obra de arte. Ou ainda, a obra de arte pode antecipar movimentos que ainda não aconteceram, instaurando possíveis perspectivas históricas.

Nesse sentido, podemos verificar que o tipo é um personagem próprio da produção realista que ascende e cai dentro de uma obra. Por isso torna-se figura central seja no romance histórico scottiano ou na literatura moderna, especialmente no Romance de 30. A sua ascensão e queda evidenciam não só o movimento da história captado e configurado em termos artísticos, mas também o auge e a decadência de um gênero em sua forma artística.

O Romance de 30 é a conformação artística de mudanças históricas em curso no Brasil, conforme vimos anteriormente. A transição econômica teve impactos em várias dimensões da realidade nacional, principalmente entre os setores da sociedade que os sentiram com maior contundência.

A ruína do patriarcado rural torna-se tema marcante da ficção nordestina, projetada na figura do coronel que, de acordo com Graciliano Ramos, resume bem a imagem de certos proprietários existentes no interior. Esses personagens aparecem em *S. Bernardo* e *Angústia*, personificados em Paulo Honório e no velho Trajano, avô de Luís da Silva, respectivamente. Os seus representantes transformaram-se em funcionários públicos e intelectuais empobrecidos e nostálgicos da antiga grandeza, gerando uma figura que, de acordo com Luís Bueno, “o Romance de 30 dedicou toda sua energia de criação”¹⁵¹, tornando-se um tipo hegemônico no gênero. Em diálogo com Mário de Andrade, Bueno diz ser acertado este apontamento feito pelo autor e observa ainda ser uma figura presente em diversos escritores, tais como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, tendo este um único protagonista que não se apresenta como fracassado, João Valério, de *Caetés*, embora sua vitória seja quase insignificante, conclui.

O fracasso, portanto, é responsável por uma tendência baseada no impasse e na impotência que dominava o pensamento da intelectualidade na

¹⁵¹ BUENO, op. cit., 2006, p. 74.

década de 1930. De acordo ainda com Luís Bueno¹⁵², esta tendência é resultado de uma avaliação negativa incapaz de enxergar no presente possibilidades um fundar um projeto alternativo.

Essa estratégia composicional eleita por Graciliano, portanto, baseada na eleição de um narrador-protagonista que combina características pessoais e condição social, incorporando algum aspecto das mudanças sociais, políticas e econômicas em curso no país, será progressivamente desenvolvida em suas três obras de ficção principais: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*.

Acreditamos, seguindo a linha de raciocínio desenvolvida por Bueno para o próprio Romance de 30, que a particularidade do realismo praticado por Graciliano Ramos está em configurar nos seus romances esse impasse. Em *Angústia*, por exemplo, tem-se um herói (o intelectual) que, ao invés de efetuar ações capazes de alterar essa realidade negativa, acabava incorporando algum pormenor do atraso, seja em suas avaliações negativas de pessoas ou de fatos, seja por suas ações inócuas, dentre elas o assassinato de Julião Tavares.

Um narrador-autor é o tipo presente nos livros ora mencionados de Graciliano Ramos que, ao mesmo tempo, narra a sua ascensão e a sua deformação enquanto personagem típico, bem como a própria constituição em termos de subjetividade estética típica, não só dentro de sua produção romanesca, mas em cada romance.

Tal recurso formal foi uma maneira bastante peculiar do autor discutir, por meio da literatura, os problemas do gênero romanesco em 1930 e a representação da realidade brasileira nesse momento no qual, segundo Luís Bueno¹⁵³, a constituição de uma determinada consciência que concluía ser o Brasil um o país atrasado canalizou todas as forças artísticas e intelectuais do período em questão. É o que veremos em seu próximo texto aqui abordado, posfácio à edição da BestBolso (2009) para reedição do romance *Caetés*, comentando a tradicional e mal feita vinculação deste primeiro livro de Graciliano Ramos com o naturalismo. O autor evidencia-nos características estilísticas nesta obra que, contrariamente ao apregoado por uma certa crítica, desviam-na de um modelo naturalista.

¹⁵² BUENO, op. cit., 2006, p. 77.

¹⁵³ Idem, p. 78.

À época de sua publicação foi considerado um romance velho, uma vez que, entre os anos de 1928 e 1933, principalmente com os respectivos lançamentos de *A bagaceira* (1928) e *O quinze* (1930), supunha-se o fim dessa tradição dentro das letras nacionais. Tal impressão, de acordo com Bueno, talvez esteja vinculada à maneira como o livro fora concebido, num ritmo de cidade pequena do interior. Nesse sentido, projetou-se sobre ele uma característica típica do naturalismo: o interesse pelo coletivo. Os indivíduos, nessa perspectiva, são transformados em tipos que representam modos sociais de ser e de agir.

A escolha de Graciliano em compor o romance em primeira pessoa impõe obstáculos inviabilizadores a esta leitura inicial, de acordo com Bueno¹⁵⁴. Elege-se uma estratégia narrativa, nesse sentido, que coloca num plano central a exploração da introspecção, fato que contraria, por si só, as leis que regem a criação de obras desse movimento literário. A sua escolha estilística por um narrador em primeira não é para explorar o corpo coletivo, mas evidenciar como a vida de uma cidade como um todo reflete-se na vida de um indivíduo.

A articulação entre indivíduo e corpo social constitui um fator desviante de qualquer tentativa de enquadramento de *Caetés* no naturalismo, conclui Bueno. João Valério é o narrador-protagonista em que se conformam psicologia e *status quo*. Forma-se um tipo na obra graciliânica a ser desenvolvido em seus romances subsequentes: personagens que se sentem inferiorizados, cuja insatisfação está relacionada muito com o passado, almejando antigas posições de suas famílias e investindo em bens simbólicos, principalmente a literatura. É o que se nota em João Valério, de *Caetés*, e em Luís da Silva, de *Angústia*, por exemplo. Situação bem diferente encontramos em Paulo Honório, de *S. Bernardo*, que além de investir na literatura (bem simbólico), os bens concretos sobravam-lhe em virtude de seu espírito empreendedor.

Não é de se menosprezar o fato de que estes três personagens decidem escrever romances em momentos decisivos de suas vidas, principalmente aqueles relacionados aos seus respectivos declínios, em que ruína econômica, queda social e decadência psicológica se imbricam. Para Bueno, esta aposta na

¹⁵⁴ BUENO, L. Uma grande estreia (posfácio). In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. p. 193.

literatura e o desejo de galgar ascensão social faz com que estejamos diante de três heróis do mesmo tipo, que nutrem o mesmo desejo de se integrarem e serem aceitos¹⁵⁵.

Aspectos que aproximam estas obras e dão unidade metódica ao trabalho de Graciliano Ramos, tais como posição social em disputa, passado de maior brilho, interesse pela literatura e sentimento amoroso latente são questões embrionárias presentes em *Caetés* e que serão exploradas em romances posteriores. Por conter em certa medida esta mesma equação, a de configurar tipos originários de uma aristocracia rural arruinada (*Caetés* e *Angústia*), ou que fará parte de uma (*S. Bernardo*), que se veem socialmente reduzidos, Bueno deixa claro que a leitura sob o prisma naturalista de *Caetés* é rebaixadora. Não dá conta da estreia de um grande autor com seu bem original método de composição romanesca.

Na verdade, a descoberta do personagem-autor João Valério de que era feito da mesma substância selvagem dos índios sobre os quais escrevia estende-se aos personagens dos outros romances: Paulo Honório e Luís da Silva também descobrem-se caetés. Cada um, a partir de sua peculiaridade, desejam muito e conseguem muito pouco. Suas ações são incapazes de lutar contra as estruturas que os oprimem, derrotando apenas a si mesmos e aos seus respectivos antagonistas. O movimento da história não está mais em suas mãos. É preciso pensar na contradição do movimento da história. Está na mão de quem, então? Essa difícil resposta parece ser a base da tipicidade nos romances de Graciliano Ramos.

Se João Valério e Luís da Silva constituem-se como figuras herdeiras de antigas famílias abastadas, agora sem qualquer prestígio, já não podemos dizer o mesmo de Paulo Honório. Graciliano adotou estratégia diferente para compor o tipo neste livro. É o que demonstra o professor Hermenegildo Bastos em seu artigo intitulado *Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em S. Bernardo*. A postura crítica de Graciliano a respeito do legado modernista, a luta do escritor para captar o sentido do destino humano e o papel da escrita na construção do tipo são neste texto discutidos.

¹⁵⁵ BUENO, op. cit., 2009, p. 200.

O que nos interessa mais detidamente é a conformação de um tipo em *S. Bernardo*, sua correlação com a escrita e o seu significado para o conjunto da obra graciliânica. Fato que se articula com discussões sobre a fidelidade de Graciliano ao realismo do século XIX e sua recusa aos avanços estéticos do modernismo; o realismo como revelador de possibilidades históricas reais e, principalmente, das dificuldades no processo da escrita.

Lembremos de que a ideia de fracasso está no horizonte dos escritores de 1930 e, diferentemente do realismo do século XIX que havia tachado a narrativa em primeira pessoa, o Romance de 30 a privilegia, com o intuito de proporcionar maior veracidade à dimensão documental desses romances. Nesse sentido, o fracasso é incorporado à produção romanesca dos realistas de 1930 como opção contrária a uma possível fuga para outras alternativas, que eles mesmos denominaram de meramente estético, sublinhando aspectos significativos dessas derrotas narradas, conforme aponta Luís Bueno.

Sob tais peculiaridades do realismo praticado pelos romancistas de 1930 e, em especial, por Graciliano Ramos, Hermenegildo Bastos aponta essa correlação estreita entre escrita e captação de movimentos históricos ao analisar em *S. Bernardo* a maneira como o caráter de Paulo Honório vai emergindo aos poucos no decorrer da narrativa a partir de suas ações, cuja natureza é simbolicamente violenta, uma vez que, por meio delas, o autor-protagonista quebra a lógica de herança patriarcal, eliminando possíveis e reais obstáculos materiais ou humanos, para se tornar o futuro proprietário.

Como em um projeto, Paulo Honório supõe traçar o seu próprio destino (ou pelo menos o narrador assim julga), no qual um sentimento de propriedade ganha muita força no livro. Nesse sentido, a construção de *S. Bernardo* (livro e fazenda) é, ao mesmo tempo, a construção de um tipo, em que sujeito e objeto se confundem. Esta conformação do tipo, de acordo com Hermenegildo Bastos, se dá no confronto com os demais personagens que compõe a narrativa, pois é pelo confronto que o tipo irá se formar. E observa que a própria dificuldade da escrita surge dessas relações pessoais contraditórias estabelecidas entre o protagonista e seus coadjuvantes.

Evidencia-se na obra este antagonismo, por exemplo, na comparação entre o significado da figura do Mendonça e de Paulo Honório. Mendonça representa o capitalismo que deve se extinguir, dando lugar a novas formas de acumulação e dependência, ou seja, novas formas de relações econômicas, cujo representante é Paulo Honório. Por esse ângulo, a tensão relacional entre os personagens consiste no processo ininterrupto de mediações necessárias à conformação do tipo e à captação do movimento da história. Um processo, vale lembrar, que acontece primeiro na vida e depois na arte. A peculiaridade artística reside justamente em captá-lo e formulá-lo em leis gerais de composição.

Demonstrar como as relações econômicas acontecem a partir da contraposição entre os personagens, foi certa observação cuidadosa de eventos e de pessoas que Graciliano Ramos apontou ausente em alguns romances brasileiros de sua época. Para o autor¹⁵⁶, com as raras exceções das obras iniciais de José Lins do Rego e as finais de Jorge Amado, boa parte dos escritores ocuparam-se, já nesta altura do Romance de 30, mais em tratar de questões sociais e políticas em suas obras, do que realizar um estudo aprofundado da economia, por exemplo, mostrando o papel das classes na complexa relação entre capital e trabalho, fator decisivo para a formação de uma obra de arte autêntica.

Estabelecem-se por meio da representação dessas relações as mediações necessárias entre realismo e formas sociais, preservando sempre a ideia básica da particularidade estética (processo de composição artística; a escrita de um romance, por exemplo) como um conjunto ininterrupto de mediações. Principal desafio que se coloca à arte e à crítica, e que Graciliano assumiu em seus trabalhos com parcimônia.

Para Bastos, tais mediações são dificuldades de compreensão do capitalismo em suas respectivas crises e na capacidade infinita do sistema, pelo menos na aparência, em superá-las. Portanto, *S. Bernardo* é a conformação artística que discute as malformações do capitalismo semiperiférico, algo que se relaciona com a preferência de Graciliano pelo realismo oitocentista em

¹⁵⁶ RAMOS, G. O fator econômico no romance brasileiro. In: *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 364.

contraposição ao modernismo. Este embate permite-nos ver as contradições da dependência brasileira, sendo o fazer literário parte significativa e comprometida nesse processo.

Daí advém a dificuldade do escritor. Essa dificuldade assume aspectos amplos na obra de Graciliano, pois passa a ser uma reflexão profunda sobre a literatura realizada no Brasil. Aqui entra o seu projeto e de seus contemporâneos: fazer uma literatura com papel central na transformação do país, que evidenciasse as complexas mudanças no sistema de posse da terra e da propriedade, por exemplo, que exercesse papel ativo na reorganização das forças produtivas e das relações de produção.

Por isso o romance *S. Bernardo* será uma crítica impiedosa de Graciliano Ramos para com relação à modernização brasileira, sem qualquer nostalgia do mundo rural prestes a desaparecer. O sucumbir desse mundo nesta obra ganha contornos e feição própria de uma tragédia histórica, se assim pensarmos em termos lukacsianos. Dadas as condições objetivas, o capitalismo tornou-se irreversível e responsável pela formação de uma consciência na intelectualidade brasileira de que o país, apesar das transformações pelas quais vinha passando, era atrasado. Por essa perspectiva, Bueno¹⁵⁷ assinala que o Romance de 30 produziu obras que se esgotavam seja na reprodução documental de determinado aspecto injusto da realidade nacional ou na fixação de uma certa mentalidade errônea que corroboraria para a figuração do atraso.

É nesse contexto de mudanças profundas ocorridas no Brasil dos anos de 1930 e de conexão com a teoria realista lukacsiana que pensamos em *Angústia* como a configuração artística que exemplifica a deformação do tipo na produção romanesca deste período e a ascensão do irracionalismo como possibilidade na política e história brasileiras. Não que seja a única. Mas cremos que ocupa lugar privilegiado no conjunto daquelas produções. Problemas que os autores realistas de 1930 tiveram de lidar. Especialmente Graciliano Ramos, cuja trajetória pessoal e artística foi profundamente marcada por tais dilemas.

¹⁵⁷ BUENO, op. cit., 2006, p. 78.

Em “O que tem de ser tem muita força”: determinismo e gratuidade em *Angústia*¹⁵⁸, artigo no qual o professor Hermenegildo Bastos traz à baila questões e dilemas ao investigar como a história narrada e o modo de narrar estão representados em *Angústia*, constatando que o tom alucinatório da obra instaura um problema de percepção responsável pelo desabafo e pela incapacidade de distinguir entre delírio e realidade do narrador. Contrapostas, cabe ao leitor a tarefa de divergir na tentativa de solução do impasse que se coloca, substituindo o narrador para fazer a devida contraposição.

Além da contraposição entre realidade e alucinação, o romance traz outras questões relevantes a serem desenvolvidas ao longo do artigo, tais como literatura como questão, representação da escrita, modo de narrar, leitor internalizado, violência, crime e reificação, um pouco do que já discutimos neste trabalho em capítulos anteriores. A questão literária no romance aparece tematizada na história narrada, em que:

A narrativa de *Angústia* é perpassada por reflexões sobre diversas práticas da literatura, mas o que é mais importante é que o leitor tem pela frente muitas histórias, algumas narradas pelo próprio Luís da Silva, outras, por outros personagens, como seu Ramalho, e essas histórias repisam um mesmo sentido, o da violência e coisificação da vida humana; um mundo, enfim, em que a percepção se aniquila¹⁵⁹.

Nesse clima de percepção aniquilada, a representação da escrita entra também como tema: a escrita exerce aqui a busca em produzir sentido para o mundo e a vida que se apresentam aparentemente absurdos e sem nexos. Mesmo considerada um fracasso pelo narrador, Bastos afirma que é através dela que ainda se pode “contemplar o desastre”. O sentido da escrita neste romance é o de manter com a sociedade reificada uma viva contradição, página do fascismo tupinambá.

¹⁵⁸ BASTOS, op. cit., 2012, p. 85.

¹⁵⁹ Idem, p. 86.

O modo de narrar caracterizado como sujo, abafado e alucinado mimetiza essa sociedade igualmente suja, reificada, fascista ou a caminho do fascismo, incapaz de distinguir entre o que de fato aconteceu daquilo que é resultado da alucinação, tal qual o narrador e o personagem identificados na primeira pessoa do discurso. Como vimos nos capítulos anteriores, isso coloca em dúvida a natureza própria dos crimes, seria tudo uma alucinação? Se o crime torna-se um delírio, pensemos assim, não é porque a literatura está anulando a realidade, mas sim porque esta mesma realidade ganhou qualidades ficcionais ou fetichistasne.

Para Luís da Silva, a história narrada é a única realidade disponível. E esta realidade é apresentada por quem está narrando ao demonstrar ao leitor de suas notas que está explicitamente se dirigindo a ele. Configura-se uma espécie de confissão de modo bem particular, em que a escrita delinea-se como tentativa de libertação do mundo e nexos para a vida aparentemente absurda. Mesmo o carregando em si, quer eliminá-lo.

Por isso, de acordo Bastos¹⁶⁰, ao invés de representar a sociedade em detalhes, o autor apresenta-nos a subjetividade do protagonista Luís da Silva. Porém, o intuito permanece: encontrar, por meio da escrita, o sentido para toda essa alucinação, ainda que o nexos esteja aparentemente indisponível. Nesse mundo sem conexões, ou de sentidos aparentemente indisponíveis, no qual a aparência escamoteia a essência, o narrador-protagonista é alijado de sua plena capacidade justamente de distinguir entre aparência e essência.

Em virtude da falta de sentido para a vida, a gratuidade e o determinismo da história estendem-se pelo modo de narrar de *Angústia*, configurando, dessa forma, o clima de alucinação ao livro. De acordo com Bastos, a contraposição entre essas duas categorias acaba por intrigar o leitor e incomodar o narrador. O estranhamento torna-se mais forte quando se percebe a autonomização dos objetos, em perfeita consonância com o tipo de sociedade representando na obra.

Neste tipo de sociedade, o sujeito converte-se em escravo do objeto. Contudo, vale lembrar que os objetos estão também relacionados ao trabalho e à luta pela subsistência dos personagens. Por isso acabam tendo um significado central nas narrativas modernas, tornando-se fator desencadeador da história. A

¹⁶⁰ BASTOS, op. cit., 2012, p. 89.

autonomização dos objetos faz com que se contraponham dois planos em *Angústia*: um no qual as ações se conectam casualmente e outro no qual as ações seguem uma certa causalidade rigorosa e cruel. O absurdo dá-se na coexistência entre gratuidade e determinismo que mimetiza a paralisia da história de uma região que entra para a modernidade capitalista preservando estruturas econômico-sociais arcaicas.

Nessa perspectiva, ligada à gratuidade é a percepção ainda atrelada ao mundo antigo de onde se origina o personagem. Com a modernização capitalista, muda-se a perspectiva em função da circulação do capital que está submetida a regras rigorosas. Em *Angústia*, os personagens encontram-se esmagados por uma objetividade que dá a impressão de possuir uma lógica própria, retirando do ser humano a capacidade de deslindar sobre o seu destino.

Este é o mundo representado no romance, no qual os homens são reduzidos, espaços e consciência degradados, de um tempo em que a alucinação prepondera; que o dinheiro coisifica as pessoas. O mundo narrado nesta obra é o da materialidade esmagadora, problematizada no romance na contraposição entre narrativa experimental e mundo de aprisionamento abrangente. O processo de subjetivação adotado como recurso estilístico serviu para representar os impasses de temporalidades em *Angústia*. Tais impasses ligam-se à dialética da ordem e da desordem, que, para Hermenegildo Bastos, no caso específico do romance, o acirramento de forças políticas trouxe um elemento novo para a análise da obra. Trata-se do fascismo, ou da ordem fascista:

Fascista é o mundo narrado, pela degradação das relações pessoais, pela submissão aos valores ditados pelo dinheiro, mas tudo isto dentro de um clamor por mudanças que, em vez de apontarem para o futuro, apontam para a recuperação de valores do passado aparentemente ameaçados pelas organizações de esquerda, mas também pelos mendigos, prostitutas, desempregados etc.¹⁶¹

¹⁶¹ BASTOS, op. cit., 2012, p. 107.

Estas são as relações e o mundo configurado na obra, mimetizando as profundas transformações em jogo na década de 1930. A alucinação vivida pelo narrador-personagem decorre das transformações pelas quais a sociedade daquele momento estava passando. Temos uma passagem para uma outra ordem, que pode ser perigosa, daí o anseio, a expectativa por um governo forte e autoritário.

Transformações, passagem e alucinação põem em contraposição duas perspectivas em *Angústia*: a do personagem Luís da Silva e a de Graciliano Ramos. Bastos¹⁶² observa, assim como afirmamos anteriormente, que estes dois pontos de vista não podem ser confundidos, enquanto na perspectiva de Luís da Silva, gratuidade e determinismo se igualam, Graciliano procura sentido histórico para os fenômenos narrados.

Está aqui o núcleo central de *Angústia* que estamos buscando demonstrar: a ambiguidade narrativa, as várias temporalidades, o uso do presente histórico, a presença da voz autoral, entre outros aspectos ressaltados, convergindo nesta obra para a construção de um sentido histórico próprio da arte.

Nesse sentido, demonstramos em nossa análise que a conformação artística do processo de deformação do tipo em *Angústia*, bem como a construção do típico, é melhor compreendida quando analisada a obra literária de Graciliano Ramos como um todo, sendo necessário ver em que momento o tipo literário ascende e decai, na condição de força propulsora da história, e em que momento se estabelece um novo tipo literário.

No conjunto de sua produção literária, portanto, trata-se de um processo que vimos iniciar-se em *Caetés*, atingir o seu auge em *S. Bernardo* e *Angústia*, finalizando-se em *Vidas Secas*. Para Luís Bueno¹⁶³, todos estes romances trazem personagens feitos da mesma matéria e que formam uma só estirpe de heróis fracassados, esforçando-se inutilmente contra estruturas que os oprime e lutas que derrotam apenas a si mesmos.

Mario de Andrade, em artigo denominado “A elegia de abril (1941)”¹⁶⁴, ao refletir a respeito do surgimento de uma nova inteligência no país, comenta que

¹⁶² BASTOS, op. cit., 2012, p. 108.

¹⁶³ BUENO, op. cit., 2009.

¹⁶⁴ ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Americ=Edit, 1943, 241.

esta se transformou bastante, passando da inconsciência social para a autoconsciência. As causas de significativa mudança, de acordo com o articulista, estariam na sujeição dos intelectuais a imperativos econômicos e a uma certa ausência de tradição para o pensamento filosófico. Experimentalismo e liberalismo artísticos seriam as consequências mais notáveis da falta de ideias na literatura, ou mais precisamente, da inexistência de uma linha de pensamento que tenha evoluído para um corpo orgânico ideal¹⁶⁵.

No entanto, apesar de tais questões (ou em virtude delas) Mario de Andrade enxerga uma certa tendência na produção ficcional no período de 1930. Observa o autor que um novo tipo de personagem surge na literatura: o fracassado. Numerosos escritores têm representado esse protagonista sintomático em seus trabalhos, sem a menor intenção de constituir escola ou moda literária.

Esse herói fracassado parece ser uma crítica de Mario de Andrade a então sujeitada (e não tão nova assim) intelectualidade brasileira nascente, que o próprio autor classificou em três categorias bem próximas à do fracassado: abstencionistas, complacentes e volúveis.

Andrade segue ainda em suas análises do novo tipo de herói ficcional da literatura brasileira dos anos de 1930. Observa que a literatura, de um modo geral, sempre descreve fracassos ou traz personagens que, em algum momento, sucumbirão diante dos infortúnios da história (Dom Quixote, Otelo, Madame Bovary etc.). Porém, esses personagens diferem daquelas produzidas pelas letras nacionais pois

[...] são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam¹⁶⁶.

¹⁶⁵ ANDRADE, op. cit., 1943, p. 243.

¹⁶⁶ Idem, p 243-244.

Não é o que acontece com os tipos literários brasileiros, identificados em vários romancistas, tais como José Lins do Rego (Carlos) e Graciliano Ramos (Luís da Silva). O fracasso representado na literatura ficcional brasileira personifica um indivíduo destituído de fibra para viver, sem qualidade alguma em seu caráter que o coloque em oposição às forças ambivalentes.

Apesar de não enxergar raízes, ou mesmo tradição, para o fenômeno, Mario de Andrade diz que é possível reconhecer uma causa. Segundo ele, existe na intelectualidade brasileira uma espécie de intuição com relação algum crime ou falha, pois só isso explicaria a sua predileção por um tipo de herói que possuía apenas a fragilidade e o conformismo como elementos de atração¹⁶⁷.

O tema da desistência já fora notado pelo autor na década 1930 ao analisar o poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira. Informa-nos que este tema já estava bastante presente na poesia moderna brasileira. Fazendo um balanço da produção literária naquele momento, atribui aos medos e às transformações dos tempos a tendência da intelectualidade no Brasil ao complexo de inferioridade, à desistência e ao fracasso. E lança uma provocativa pergunta se não seria toda esta literatura um sintoma de que o homem brasileiro estaria desistindo de si mesmo¹⁶⁸.

John Gledson, em “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*”, segue por caminho diferente na tentativa de responder à questão colocada por Mario de Andrade, mas utilizando método semelhante ao estabelecer uma relação entre poesia e narrativa, além do estudo desse tipo de herói da ficção brasileira, cuja principal característica é estar limitado por forças superiores ao seu alcance e entendimento, o que vem se configurando para nós aqui como deformação do tipo. Dessa forma, o autor analisa as duas obras mencionadas acima e uma terceira, *Brejo das almas* (1934), de Carlos Drummond de Andrade.

Por ser anterior aos dois romances, *Angústia* (1936) e *O amanuense Belmiro* (1937), o livro de Drummond explica as similaridades entre eles a partir

¹⁶⁷ ANDRADE, op. cit., 1943, p. 245.

¹⁶⁸ Idem, p. 246.

de uma dada situação histórica e social compartilhada, que repisa as mesmas questões do imobilismo, fracasso e desistência levantadas por Mario de Andrade.

Na prosa, Gledson demonstra, com base nos protagonistas das obras analisadas, as raízes do contexto histórico que os ligam tanto estilisticamente quanto com relação aos temas e à origem social desses personagens:

Ambos são escritos em primeira pessoa, “narrados respectivamente por Belmiro Borba e Luís da Silva. Os dois personagens são funcionários públicos menores, moradores de capitais provincianas (Belo Horizonte e Maceió); ambos chegaram a essas cidades vindos de fazendas ou vilarejos do interior, e nos dois há uma tendência de viver simultaneamente no passado lembrado e no presente. Eles são o produto consciente de uma decadência rural, tema muito comum na literatura e em tratados históricos-sociais seus contemporâneos, como *Casa-grande & senzala*, *Sobrados e mocambos* e *Raízes do Brasil*¹⁶⁹.

A decadência rural como fator de origem social comum, ao mesmo tempo que relacionam os dois romances, expõe suas diferenças. Principalmente no que se refere ao humor, sendo *O amanuense Belmiro* tristemente humorista e autoindulgente, enquanto *Angústia*, conforme o perfil de seu autor, é mais agressivamente autodestrutivo¹⁷⁰. Para Gledson, o motivo dessa diferença encontra-se na origem das respectivas oligarquias, cuja decadência seria mais digna para o caso mineiro e humilhante no exemplo nordestino.

Mesmo tendo perspectivas diferentes em relação à questão da decadência, uma certa dimensão literária da angústia vivida por seus narradores é um outro ponto que une os dois livros, no qual o processo de escrita significa a um só tempo necessidade de expressão e desconfiança. Esta dialética acaba por indicar o quanto pode ser confusa a relação entre fenômenos subjetivos e objetivos.

Configura-se nessas três obras analisadas por Gledson um conjunto de mudanças sociais e econômicas em curso, responsáveis pela passagem de

¹⁶⁹ GLEDSON, op. cit., 2003, p. 204.

¹⁷⁰ Idem, p. 204-205.

comunidades rurais para uma economia moderna. Verifica-se este contexto social quando se acompanha o movimento dos personagens que trocam a sociedade rural e patriarcal pela civilização urbana. Um percurso que também se realiza na vida dos seus autores.

Esse foi o “brejo”, estado de espírito, responsável pela crença de um certo imobilismo na sociedade, na suspeição da literatura, compartilhado por toda uma geração de escritores modernistas da década de 1930, que Drummond dramatizou nos poemas que intitulam o seu livro. Gledson¹⁷¹ aponta o fato de que não é à toa a escolha de narradores funcionários públicos medíocres, pois neles há um sentimento de culpa ou mesmo de alienação que afetou decisivamente a sua confiança na própria habilidade em refletir adequadamente a realidade.

Carregado por um sentimento forte de culpa, muitas vezes se sentindo um parasita, uma espécie de “percevejo social”, Luís da Silva de *Angústia* é a voz angustiada e angustiante deste tipo de funcionário público, herói fracassado, que de repente vê o seu noivado com Marina se desfazer por causa de Julião Tavares. Angustiada porque percebe, apesar de todo o seu esforço e investimento, o fim de seu projeto pessoal. É angustiante pelo discurso que profere, notadamente ausente de perspectiva de generidade, em que se almejam soluções autoritárias para questões particulares e contradições históricas. É o problema do irracionalismo que começava a se colar como solução política e recalque na história brasileira da década de 1930. Graciliano vai captar estes movimentos em um célebre diálogo em *Angústia*, no qual o protagonista está conversando com um diretor de jornal acerca dos últimos eventos ocorridos. Este lhe diz ser necessário um governo duro e forte para pôr ordem nas coisas através da velha fórmula da repressão. Luís da Silva incorpora a ideia ao seu discurso e endossa a sentença confirmando naturalmente, conforme mencionamos em capítulo anterior.

Essas questões vão constituindo o processo de deformação do tipo do protagonista, que acompanhamos à medida que os fatos de sua vida cotidiana, os diálogos, seu estado mental, bem como as recordações emergem no relato. Como exemplo, basta olharmos para a crescente ideia que paulatinamente vai

¹⁷¹ GLEDSON, op. cit., 2002, p. 228.

tomando conta de Luís da Silva para assassinar seu antagonista, Julião Tavares. Um pensamento que se insinua do início ao fim do livro. Inclusive, esta obsessão vai organizar estilisticamente os mecanismos expressivos do romance, tais como o presente histórico, os planos narrativos e as ações do personagem, configurando uma espécie de centro no qual gravitam, como aqui já demonstramos mais detalhadamente em capítulo anterior.

Essa ideia-obsessão está presente nos outros livros de Graciliano Ramos, basta vermos a fixação de João Valério, em *Caetés*, por Luísa; a obstinada conquista da fazenda por Paulo Honório, em *S. Bernardo*; a perseguição de Luís da Silva a Julião Tavares, em *Angústia*; a preocupação de Fabiano com a educação de seus filhos, o desejo de sinha Vitória em ter uma cama, em *Vidas Secas*. Todas essas ações de pessoas solitárias fazem com os personagens de Graciliano se aproximem aos tipos desenvolvidos por Dostoievski e analisados por Lukács¹⁷², que diz ser característico nos personagens do autor russo, em decorrência do isolamento, de um dobrar-se constante sobre si mesmo e de uma conseqüente perda de raízes, uma monomania, um “sentimento único”, capaz de mobilizar completamente as energias vitais desses personagens. Nesse ponto, Lukács faz uma observação de grande valia para nós aqui neste trabalho, o que corrobora para a nossa discussão acerca da deformação do tipo.

Para ele, os personagens que vivem em função das ideias, são os casos de Raskolnikov ou de Ivã Karamazov, constituem uma “impressionante deformação do tipo em si”¹⁷³. Ou seja, dialeticamente o personagem pode perder, ou deformar-se, as suas qualidades, mas não deixa de ser menos típico por isso. Pelo contrário, essas reações formam uma totalidade responsável por revelar os problemas decisivos de uma época através da estrutura psíquica dos personagens.

Com base no que foi dito por Lukács sobre Dostoievski, podemos dizer que os livros escritos por Graciliano Ramos configuraram personagens típicos representados em situações típicas da realidade brasileira, que, no confronto com forças externas e alheias, tem seus projetos pessoais fracassados. No entanto,

¹⁷² LUKÁCS, op. cit., 1965, p. 151.

¹⁷³ Idem, p. 152.

são típicos representantes, uma vez que as questões sociais estão internalizadas na vida interior de cada indivíduo, de segmentos e de tendências em curso na sociedade que amargam as contradições de seu tempo, caracterizado por turbulências políticas e mudanças econômicas e sociais.

Nesse sentido, conforme comparamos o discurso de Luís da Silva com os proferidos na atualidade pelo mesmo seguimento social, ele é um típico representante de uma classe média que se tornou típica em um curtíssimo período em 1930, mas que, em virtude dos desdobramentos dos eventos, caiu no isolamento e na frustração. Observa-se em *Angústia* que tanto o personagem quanto a classe por ele representada não se constituem mais como força propulsora do movimento histórico:

Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva [...] Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amarro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catingueiras sem folhas. Tinham amarrado no pescoço da cachorra Moqueca um rosário de sabugos de milho queimados. Quitéria, na cozinha, mexia em cumbugos cheios de miudezas, escondia peles de fumo no caritó. (p. 25)

O papel da descrição aqui torna-se importante para evidenciar como as questões sociais marcam a vida interior de um indivíduo, de um personagem, representando tendências sociais e históricas em curso na sociedade, assinalando como determinadas transformações alteram-lhe forças morais, intelectuais e físicas características. Assiste-se ao declínio de uma família entre três gerações, começando com o avô e terminando com o neto, cujas determinações que a constituem na qualidade de típicas são apagadas. A loucura do velho Trajano e a impotência de Camilo Pereira da Silva são sintomas desse processo, em que a ruína da família de Luís da Silva, que influi decisivamente na

vida psíquica desses personagens, evidencia uma transformação profunda pela qual o país vinha passando.

A redução do nome familiar, o estado degradado da propriedade, a ascensão econômica e social de Mestre Domingos a proprietário, revelam bem esse processo de transformação econômico-histórica em curso exposto sumariamente por Graciliano Ramos no trecho acima, tanto para os antigos senhores de terras quanto para os escravos e homens livres. É a questão da tragédia histórica que se coloca e o preço pago por determinados segmentos sociais pelo progresso. Uns tipos caem e outros ascendem. Mestre Domingos, que fora escravo do velho Trajano, agora é proprietário de uma venda sortida, tornando-se um sujeito respeitável, e o então coronel Trajano se reduz à condição de mais um proprietário arruinado. Vale notar que tudo isso chega ao leitor por meio das recordações do personagem, configurando um (plano da memória) dentre os três planos que compõem as ações do romance, conforme foi tratado no capítulo anterior.

O próprio Graciliano Ramos¹⁷⁴ faz uma observação em artigo sobre o negro no Brasil a respeito da emergência desse novo personagem-proprietário. Revela o autor que essa figura surge principalmente a partir das transformações econômicas e sociais – fim do trabalho escravo, urbanismo acelerado, reveses da indústria açucareira, substituição da monocultura pela policultura, desagregação dos latifúndios –, que levaram ao desaparecimento do regime patriarcal e consequente ruína das famílias rurais.

Portanto, a decadência da família de Luís da Silva, como ficou demonstrado, significa simbolicamente a derrocada de um mundo e parte da vida íntima do narrador, cujas relações econômicas e de poder agora deslocavam-se para outro cenário. É a cidade que vai abrigar os descendentes do antigo engenho. Em um de seus retornos a este mundo da infância, Luís pergunta-se aonde estava os filhos de José Baía e de tantas outros personagens que compunham o cenário da antiga fazenda. Talvez agora seriam pessoas comuns, "percevejos sociais", como ele mesmo afirmava. Na cidade, tudo agora era diferente. É nesse momento que Luís da Silva percebe a sua incapacidade de

¹⁷⁴ RAMOS, op. cit. 2012, p. 169.

agir, o fato de não possuir escravos, o poder de prender e mandar soltar, a ausência de cangaceiros para lhe prestar serviços e respeito, como faziam com o seu avô Trajano.

E aí vai se debater para tentar fugir da inação. Torna-se mais um criminoso qualquer quando comete dois atos que o jogam ainda mais em sua própria deformação. Da mesma maneira que o tipo tem de se tornar, no processo de deformação do tipo, o personagem precisa se rebaixar. E assim o faz por meio de ações violentas. As mesmas mãos que escrevem, por força das circunstâncias, também escavam como as patas de um bicho, um rato, e são capazes de matar. É o que veremos com os episódios do roubo das moedas e do assassinato de Julião Tavares.

Após descobrir que sua empregada guardava as economias enterradas no fundo do quintal, e passando por uma crise financeira em virtude do noivado com Marina, Luís da Silva decide retirá-las. Sem nenhum instrumento, começa a revolver o terreno embaixo da mangueira com as próprias mãos, representando uma das cenas mais dramáticas do romance. Esse ato do protagonista, de completo rebaixamento de sua dignidade enquanto homem, demanda do leitor um sentido que o ultrapassa em virtude da frase que é lançada: “Que miséria! Que miséria!” (p. 132). A repetida afirmação torna-se pergunta para o leitor: se o personagem rebaixou-se tanto ao ponto de não mais estar aí, quem está falando agora, o narrador ou o autor?

Colocados os limites, essa ação de cavar o chão à unha se repete. Só que agora para enterrar um homem, o corpo de Julião Tavares. Tudo inútil, diz o personagem agora, o narrador ou a dimensão autoral. Nenhuma das duas ações, seja a do roubo ou a do homicídio, muda a história. Revela-se o oposto mais evidente dessa subjetividade levada ao extremo: a ideia fixa decompõe-se de tal maneira até perder por completo o seu conteúdo. Talvez daí decorra tanta fúria e ímpetos moralistas do protagonista, pois quanto mais ele interioriza a mesquinhez, tanto mais volta o seu ódio para o mundo. A história tem de ser resolvida, se preciso for, na marra ou pelas unhas.

O ambiente metropolitano, com toda a sua violência e miséria, como apontou Lukács a respeito dos personagens dostoiévskianos, torna-se

responsável pela estrutura psíquica e pela existência particular dos protagonistas na literatura moderna. Um drama que não estava circunscrito somente aos personagens de ficção. Em suas obras autobiográficas, por exemplo, Graciliano também retratou essa deformação do tipo. É este processo que vemos representado em obras como *Infância* e *Memórias do Cárcere*:

Todos em roda estavam assim, firmes, de braços cruzados, impassíveis. Nenhum sinal de protesto, ao menos de compaixão. Também me comportara com essa horrível indiferença, como se assistisse a uma cena comum. Éramos frangalhos; éramos fontes secas; éramos desgraçados egoísmos cheios de pavor. Tinham-nos reduzido a isso. Qual a razão daquela ferocidade?¹⁷⁵

Dessa forma, podemos dizer também que a deformação do tipo relaciona-se com as mudanças ocorridas ao próprio gênero romanesco, principalmente no tema e no ambiente de suas produções. Por exemplo, há um movimento que se configura no Romance de 30 mostrando a passagem do regional para o urbano, o município transformando-se em cidade, o tema da seca cedendo aos problemas cosmopolitas e os brutos sertanejos dando lugar aos funcionários públicos. Essa mudança tem impacto direto não só sobre os destinos dos personagens, mas também sobre a estilística desses romances.

É uma questão que vai para além dos problemas artísticos suscitados. As inúmeras formas de violências e de misérias vividas pelos jovens intelectuais, tendo como exemplo a figura de Luís da Silva, significou aquilo que Lukács constata em Dostoievski, a “forma clássica de manifestação de seu ‘fenômeno-base’, do fato de que os indivíduos singulares se vejam separados do grande fluxo da vida do povo”¹⁷⁶. O afastamento e a incapacidade deles em se unirem aos movimentos populares ainda em luta, de acordo com o autor húngaro, consiste no fenômeno-base compreendido por Dostoievski. Veremos a mesma questão

¹⁷⁵ RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. Supervisão e posfácio Wander Melo Miranda. 44 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 426.

¹⁷⁶ LUKÁCS, op. cit., 1965, p. 156.

colocada para nós em outros termos e apresentando, conseqüentemente, soluções diferentes.

Acreditamos que *Angústia*, ao captar a totalidade dessas mudanças e a deformação do tipo, denuncia os rumos possíveis para a história naquele momento, em que a violência se constituía cada vez mais como marca do regime político que já se anunciava em 1936, com o avanço do conservadorismo sob a ruína das revoltas comunistas, o jogo de classes se prefigurando, com apoio de grandes e pequenos proprietários ao fascismo, e o vazio de discursos políticos inexecutáveis.

De qualquer modo, *Angústia*, assim como os outros livros do Romance de 30, conforme demonstrou o crítico John Gledson, revela o quanto foi problemática a transição do interior para a grande cidade, cujas sociedades representadas, com suas estruturas próprias, conflitantes e irreconciliáveis, tiveram de ser tratadas pelos autores do Romance Social de 1930. Mas isso não os impediu de captar e conformar artisticamente realidades (social e psicológica) tão complexas.

Internamente à esta complexidade, é importante ainda ressaltar como, de acordo com Luís Bueno, a década de 1930 do século passado caracteriza-se como o momento do romance social. As obras desse período estavam interessadas em representar, na maioria dos casos sem qualquer tipo de mediação, questões da realidade brasileira na forma de obras literárias que mais se assemelham aos textos produzidos pelo jornalismo ou pela sociologia.

Somando-se a este fator, a questão da “representação do outro” consistiu, da mesma forma, numa das características do gênero literário e problemática a ser enfrentada por seus autores. Um tema que ocasionou inúmeras soluções do tipo ideológicas e estéticas. Respostas à dificuldade que variaram entre simpatia incontestável e omissão completa desse outro na narrativa ficcional do período de 1930:

De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais

baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira [...]”¹⁷⁷.

Mesmo sendo “protagonista privilegiado”, a inserção desse outro de classe, o pobre, joga o intelectual brasileiro, fruto das classes médias urbanas ou das elites rurais arruinadas, em um beco sem saída da difícil tarefa: como manejá-los artisticamente, ainda mais por se tratar de um outro completamente desconhecido, que não possuía voz e, por conseguinte, não se representava? Foi um desafio não só para os autores brasileiros, mas para a própria literatura como um todo.

Nesse cenário, dentre os autores analisados, Luís Bueno aponta a solução genial encontrada por Graciliano Ramos. Ao invés de negar ou recusar a alteridade, o escritor alagoano assume, parafraseando Cabral de Melo Neto, a pedra no feijão. Intelectual e proletário são duas águas que não se misturam naquele açude político. Porém, como bem demonstrou Graciliano, é possível trabalhar no sentido de que o incômodo, a diferença, diminua. Uma postura que implica assumir o outro em sua condição mesma. Só assim se poderia entendê-lo. Em *Angústia* essa problemática aparece nas inúmeras comparações que Luís da Silva fazia de si mesmo com relação a populares:

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam. (p. 122)

¹⁷⁷ BUENO, op. cit., 2006, p. 23.

Dessa forma, Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos, segundo Luís Bueno, são os escritores típicos do período de 1930. Na sua visão, eles foram capazes de elaborar obras que condensaram, plasmaram literariamente, de maneira eficaz os grandes problemas de seu tempo e da arte literária produzida naquele momento de uma maneira geral. Em suma, é desse poder de síntese, plasmação artística, que surge o aspecto definidor do Romance de 30: o seu carácter essencialmente empenhado. Seus escritores estavam comprometidos em revelar as mazelas de um país que enfrentava um processo de modernização intenso, cujos desdobramentos trouxeram ao mesmo tempo avanços e retrocessos para o cenário político e social brasileiro.

Momento de transformação socioeconômica e coincidência de projeto estético e político, as décadas de 1920-1930 marcaram uma época na qual emergiu uma literatura moderna no cenário brasileiro relacionada, tanto do ponto de vista temático quanto de procedimentos, à sociedade industrial nascente. Uma produção literária patrocinada pela elite rural que fez grandes fortunas com a produção cafeeira. Essa literatura atinge um alto nível, consolidando o Modernismo, a nova fase econômica brasileira e a nova “burguesia”. Ela vai assumir a arte moderna para que esta se oponha a outra marcadamente passadista e oficializada. Isso dar-se-á no terreno da academia e do jornalismo.

A nova arte significa uma ruptura no campo da linguagem literária, que se conforma com reordenação da vida nacional. Um período denominado por Lafetá¹⁷⁸ de “fase heroica”, no Modernismo, e de mudança no sistema de produção. Alternância que se inicia com a Abolição, instituição do trabalho remunerado, passa pela arrancadas de industrialização, política do Encilhamento, imigração, agitações operárias e finaliza com a complexificação econômica e cultural brasileira.

O que fica claro nesse período da história do Brasil é a implementação do capitalismo e a emergência da burguesia nacional, dois fatos que irão repercutir nas demais camadas da sociedade. Nesse sentido é que ressurgem uma tradição da literatura brasileira: a “denúncia de um Brasil arcaico”. A década de 1930 será

¹⁷⁸ LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

caracterizada pelo enrijecimento da luta ideológica, em que a questão do conflito de classes aparece por todos os cantos.

É a oportunidade de se discutir a função da arte, especialmente da literatura, o papel do artista, ou do escritor. Entram para o contexto de produção estética concepções tanto de matizes esquerdistas quanto conservadoras/direitistas. Paralelamente, uma certa “consciência pessimista de subdesenvolvimento” conforma-se.

Essa politização dos anos de 1930 propicia o surgimento do romance de denúncia. Com ele, o desejo de revolucionar a realidade, ir mais adiante da proposta burguesa. Fazia-se necessário apresentar a figura do proletariado e do camponês. Pô-los contra as estruturas que os reificavam, retirando-lhes a condição humana. Eis o coroamento do Modernismo: coadunação dos ganhos estéticos com os ideológicos:

[...] na fase de conscientização política, de literatura participante de combate, o projeto ideológico colore o projeto estético imprimindo-lhe novos matizes que, se por um lado possibilitam realizações felizes como as já citadas, por outro lado desviam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade¹⁷⁹.

Aqui reside a grandeza e o limite da produção artístico-literária de 1930. Ao mesmo tempo que se vale dos ganhos estéticos de sua fase inicial, produz grandes obras, mas não avança com o processo de modernização. São decisivos para isso, segundo Lafetá, o sentido errôneo dado a função social da literatura. Neste ponto, torna-se necessário retomar o romance *Angústia*:

Há criaturas que não suportam. 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. (p. 21)

¹⁷⁹ LAFETÁ, op. cit., 2004, p. 69.

Se para os demais autores do Romance de 30 a representação da alteridade constituiu uma questão a ser superada, em Graciliano ela foi resultado de um processo de intensa pesquisa, materializada em seu projeto de escrita, simultaneamente político e estético, aparecendo como temática de seus livros. Em *Angústia*, por exemplo, esta questão é agudizada. Luís da Silva, narrador-protagonista, estabelece uma relação sintomática com as outras personagens, em que nítida é a sua dificuldade em lidar com tais seres; dar-lhes forma. Trata-se de um problema tanto estilístico quanto sócio-político.

Os sinais de seu descompasso afetivo expressa-se não só no trato com o outro – criaturas insuportáveis, cujas vozes crescerão no romance de lamentos peditórios para gritos, exigências –, mas também nos lugares que lhe tornam igualmente odiosos, na agitação e terrores constantes, nas atividades não terminadas.

Uma das primeiras criaturas insuportáveis, portanto, este outro, toma forma. Obstinadamente, Julião Tavares será descrito e perseguido por Luís da Silva. Da mesma maneira, seu foco implacável atinge outros personagens. É o caso de sua empregada Vitória, sua ex-noiva Marina, Dr. Gouveia, Moisés, Seu Ivo.

Seu Ivo e Vitória representam de fato o povo. Não é à toa que são retratados quase como bichos. Não por acaso Seu Ivo vai arranjar um osso na cozinha de Luís da Silva, como um cachorro. Desumanizados, dedicam-se a atividades sem sentido, como educar um papagaio e acompanhar os movimentos de navios (sinhá Vitória). Ora aparece quase nu, faminto e embriagado (Seu Ivo). Porém, o que mais chama atenção é o silêncio desses dois personagens. Seu Ivo mal fala e, quando o faz, é por meio de frases sem sentido. Quando também não resmungava, Vitória expressava-se com gritos. Balbucios, resmungos e murmúrios pertencem ao mesmo campo semântico do termo silêncio. Esta mudez diz muito do universo restrito, coisificado desses personagens.

A questão da linguagem parece ser uma tônica e de muita importância em *Angústia*. Luís da Silva está sempre atento ao modo e à conversa das outras pessoas, tipos que ele considera esnobes, fuxiqueiros preguiçosos e indecentes.

Sobre o seu amigo Moisés, diz que ele possui uma pronúncia incrível, apesar de se expressar por meio de uma sintaxe horrenda (p. 37). Já a respeito de Julião Tavares, seu antagonista, dirá que trata-se de um sujeito gordo e vermelho, falador e escrevedor (p. 55).

Fala, escrita (linguagem) e representação da alteridade constituem-se pontos centrais não só em *Angústia*, mas na obra de Graciliano como um todo. Basta perceber o projeto de escrita em *São Bernardo*, revelado pelo narrador-autor como fruto da divisão do trabalho¹⁸⁰, pensado mesmo antes de seu início. Esta ideia de escrever um livro apresenta-se primeiramente em *Caetés*. João Valério, por exemplo, ambiciona terminar um livro, no entanto, o projeto encontrava-se sem condições de plenamente se desenvolver¹⁸¹.

O projeto de construção livresca encenado, porque João Valério desconhece tanto a história quanto os indígenas que pretendia figurar, significou uma maneira obstinada do personagem encontrar sentido para a própria vida numa cidadezinha de interior ao aventurar fabricar um romance histórico sob tais condições.

Tratou-se de um problema estilístico para além de seus limites; questão histórica, política e social. Como representar, dar voz a este outro esquecido no tempo e no imaginário? O drama que se encena em *S. Bernardo* é o mesmo. Porém, o obstáculo agora gira em torno de qual estilo a ser adotado, que linguagem usar. Paulo Honório deseja uma literatura mais próxima da fala. Já os seus colaboradores, dentre eles o Gondim, acreditavam que um artista não pode se expressar por escrito da mesma forma que se fala:

– Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavra com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia¹⁸².

¹⁸⁰ RAMOS, op. cit., 2005a, p. 7

¹⁸¹ RAMOS, op. cit. 2009, p. 11

¹⁸² RAMOS, op. cit., 2005a, p. 9.

Apesar de inúmeras tentativas consecutivas em um mês, a coisa desanda. O jeito foi Paulo Honório iniciar o empreendimento valendo-se dos próprios conhecimentos, mesmo não tendo certeza do futuro de tal negócio. Lucro ou prejuízo? De qualquer forma, evidente é o encrocamento do projeto de escrita de um livro, cujo cerne não se trata somente de questão estilística, mas como figurar este “outro” desconhecido, qual linguagem a ser adota que mais se aproxima da realidade do povo.

Projeto de escrita iniciado em *Caetés*, passa por *S. Bernardo e Angústia*, finda no terceiro romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*. A investigação da alma fecha seu ciclo¹⁸³. Diverso do que acontece nas obras anteriores, variando de idealização ao secundarismo, personagens populares como Fabiano e sua família são agora protagonistas, suas vozes emergem da narrativa como um fato inexorável. Mesmo falando pouco, soltando frases curtas, mal elaborando pensamentos que expliquem ou interpretem a situação pela qual passam:

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

– Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente este obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde¹⁸⁴.

Limitação vocabular aparente, que pode caracterizar a aridez de pensamentos dos personagens. O que se acompanha é o contrário. Suas ações e seus pensamentos apresentam-se com força no corpo da narrativa. Por de trás desses pensamentos, dessas frases simples, descortina-se toda uma tradição de

¹⁸³ CANDIDO, op. cit., 2006.

¹⁸⁴ RAMOS, op. cit., 2005b, p. 10.

conceitos, vistos em sistematizações complexas da realidade como a filosofia e a arte. Como é possível a um matuto possuir tão sofisticadas elucubrações e complexas ações?

Isso só se torna possível quando as possibilidades são acionadas e o homem é-nos apresentado inteiramente. Pois, de acordo com Aristóteles, o poeta não narra o acontecido em detalhe, mas o que poderia ter ocorrido, o possível, conforme a necessidade e a verossimilhança¹⁸⁵. O fato verdadeiro, a história que sempre se repete, no caso de *Vidas Secas*, é aquele em que vidas são suprimidas pelo drama da seca, mas a força necessária para a transformação encontra-se em estado latente.

A imprecisão que salta aos olhos, “anda, excomungado”, causa dúvidas autorais. Quem a lança? Fabiano ou o narrador? Não importa. O que importa é a seca que nos aparece como fato necessário, a obstinada marcha de uma família que deseja chegar, mas não sabe onde. Vê-se logo que esta família é um obstáculo miúdo que irrita. O narrador deseja que eles prossigam para que não mais sofram ou atrapalhem.

Se a seca apresenta-se como um “fato necessário”, é apreensível pois forma uma unidade entre essência e aparência. E unidade é aquilo que pode ser captado pelo espírito humano, segundo a verossimilhança e a necessidade. Nesse sentido, a seca que aparentemente é um fenômeno da natureza passa a ser essencialmente ação humana. O necessário relaciona-se com a causalidade, ou seja, em um processo no qual uma ação requer outra para se efetivar. Daí o desejo de marcha de Fabiano. Mas não só dele, do narrador também, nosso. Para compreender o significado da seca, precisa agir, marchar, ir adiante: “Anda, excomungado”.

Eis a força de um personagem típico, que mesmo com suas limitações de toda ordem apresenta-se grande, tentando entender o que se passa consigo dentro do reino das possibilidades mediadas pelas ações. Deles esperam-se determinadas ações, segundo o verossímil e o necessário. Essa busca pelo entendimento dentro das possibilidades também se coloca para o narrador e para o leitor. Diante da necessidade e da escassez, estamos todos excomungados.

¹⁸⁵ ARISTÓTELES, op. cit., 1966.

Será que a seca vai se repetir mais uma vez para Fabiano? O passado só se repete quando não se pode acionar os possíveis. A obra de arte faz com que o leitor perceba esses limites. Isso tem relação com o realismo, pois tanto a estrutura da história e a estrutura da narrativa giram em torno do necessário. Em momentos específicos (crise) o escritor aproxima-se do filosófico e o filósofo aparta-se do conceitual, procurando outros meios de expressão.

Eis a grandeza de Graciliano Ramos: apresentar-nos homens inteiros, personagens típicos. Possível por meio de uma imensa pesquisa de um projeto estético colorido por um projeto político, comum ao romance e ao escritor de 1930. Marca, a um só tempo, de genialidade e de fim. Pois um homem, assim como a sua arte, está preso ao seu tempo, aos limites que o contexto histórico os impõe, mas o transcende ao pôr em perspectiva o futuro como possibilidade verossímil. E os limites e os avanços do Romance de 30 foram o empenho e a denúncia de uma realidade relevante.

O interesse pelo fracassado e a incorporação do outro na literatura de 1930 contribuíram para, segundo Luís Bueno, criar uma vigorosa força típica capaz de opor-se à visão totalitária colocada por Getúlio Vargas, no sentido de apagar diferenças e contrastes. As inúmeras realidades locais representadas nesses romances foram decisivas para se contraporem ao modelo oficial de unidade nacional.

Podemos assim concluir que o típico no Romance de 30 não se encontrava mais visível em seus personagens, mas na própria literatura como um todo, constituindo-se na condição de força produtiva de uma realidade em transição, no mesmo sentido em que internamente à ambiguidade ou ao discurso fascitizante do narrador-protagonista, a força humana da arte faz-se presente nas entrelinhas de *Angústia*, na problematização constante desse olhar viciado e único, na tênue voz autoral que ali ressoa, e, principalmente, na força que a obra de Graciliano como um todo, literária e crítica, impõe-se em nossa vida social.

Considerações Finais

Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele. (p. 55)

É esse discurso de Julião Tavares, literato e bacharel, reacionário e católico, que afirmava adorar o Brasil e considerava a religião “um sustentáculo da ordem, uma necessidade social”; um palavreado sem sentido, repleto de empáfia, lorota e adjetivos bestas, como ridicularizava Luís da Silva, que parece ter triunfado nas páginas de *Angústia* sobre os demais discursos.

Iniciamos o nosso trabalho de pesquisa aqui desenvolvido correlacionando o discurso conservador, autoritário e machista do protagonista de *Angústia*, Luís da Silva, com as milhares de vozes, igualmente conservadoras e autoritárias, que saíram às ruas do país na exigência de um governo que estivesse à altura de seus ideários.

É este tempo histórico que repõe novamente todas essas questões no horizonte da realidade do país, obrigando-nos a reler o romance *Angústia*. Portanto, frisemos isso, é a atualidade que relê a obra, não o contrário. Em virtude desse fato, procuramos ao longo de nossas análises do livro perceber de que modo se dava essa sintonia entre as ideias de setores da sociedade e da política atuais, acirradas em virtude dos últimos processos eleitorais no país, com as do personagem de Graciliano Ramos. Como resultado prévio, notamos que essas ideias são a expressão, em boa parte, de uma determinada classe social brasileira que historicamente tem optado pela via autoritária, conservadora e violenta em momentos de crises econômicas, sociais e políticas.

A emergência e a configuração artística desse tipo de discurso forçou-nos, à luz do romance e do método crítico lukacsiano, a refletir sobre as origens dessa tendência autoritária no pensamento da sociedade civil brasileira, responsável

pela polarização partidária e regional, e pelo acirramento no conflito histórico de classes assistidos nos últimos dias e ao longo da história política do Brasil.

Acreditamos ser o entendimento da relação dialética entre literatura e história, perspectiva de análise teórico-crítica desenvolvida por Lukács e um dos seus leitores brasileiros, Antonio Candido, o que nos propiciou a compreensão dessas origens, realizando as devidas conexões, como bem colocado por Schwartzman, entre eventos políticos e interesses de grupos ou classes sociais. Só assim entendemos o equilibrar-se, a ambiguidade e a permanência de determinado pensamento autoritário na tradição política brasileira.

Nossas análises do romance, dessa forma, revelou-nos que a obra representa uma dessas formulações estéticas em momentos que energias e ímpetus conservadores conformam-se politicamente. A dificuldade que o leitor contemporâneo de *Angústia* encontra, por exemplo, em precisar a frase proferida por Luís da Silva em referência a uma possível ditadura, significou, como aqui demonstramos, um modo bastante singular deste livro formular questões centrais na história brasileira, e no pensamento lukacsiano, tais como tragédia e repetições históricas.

A partir da teoria crítico-dialética, método de investigação que procura analisar numa obra literária a devida articulação entre vida social e estrutura artística, percebemos que Graciliano Ramos se utilizou de um recurso narrativo bastante peculiar: construir uma narrativa em primeira pessoa que encena uma espécie de pseudobiografia de um sujeito em crise permanente. Notamos que este método de composição foi desenvolvido pelo autor ao longo de suas principais obras tanto de caráter ficcional quanto de aspecto memorialístico. Demonstramos que esse processo se iniciou em *Caetés*, maturou-se em *S. Bernardo* e *Angústia*, e foi finalizado em *Vidas Secas*. Mecanismo de composição literária igualmente verificado em suas obras autobiográficas: *Infância* e *Memórias do cárcere*.

A estratégia adotada por Graciliano para redigir *Angústia* foi a de transformar uma província da infância do narrador numa espécie de microcosmo para captar e discutir questões relativas às transformações político-econômicas em curso no Brasil e no mundo. Essa realidade que penetra, como diz o próprio

Luís da Silva, os olhos do personagem-narrador está profundamente correlacionada com a ascensão de forças reacionárias e sua conformação política no fascismo, bem como a estrutural crise capitalista deflagrada na década de 1930. Em nível nacional, a sociedade brasileira assiste a uma passagem traumática de um sistema econômico semicolonial para um capitalista internacionalizado.

Nesse sentido, verificamos que a estrutura narrativa do romance *Angústia* põe em evidência a consciência de um narrador-personagem que se manifesta discursivamente de modo ambíguo, autoritário e fragmentado, organizando uma espécie de pseudobiografia que revela uma certa incapacidade coletiva, através de uma crise de percepção, em reorientar ou conduzir esse processo político-social em andamento e dirigido por setores sociais brasileiros responsáveis por articular interesses particulares e demandas internacionais.

Portanto, essa obra, na perspectiva literária do Romance de 30, consistiu numa singular conformação artística brasileira, na qual se observa uma profunda correlação entre subjetividade e objetividade, ascensão de forças autoritárias e sua conformação política, que debate toda essa problemática do período em questão.

Chegamos a tal conclusão a partir do método desenvolvido pelo teórico húngaro György Lukács, que procurou concatenar forma artística e processo social, investigando as estreitas e possíveis relações entre arte, trajetória pessoal e, por vezes, militância política de um determinado autor. A nossa adesão crítica ao método lukacsiano permitiu-nos reconhecer na produção artística do Romance de 30 aproximações e distanciamentos dialeticamente necessários entre um determinado gênero artístico e as condições histórico-sociais de seu tempo. Tal qual demonstramos neste presente trabalho, o romance *Angústia* é um capítulo particular na produção artística de Graciliano Ramos que tão bem reflete sobre essa relação entre forma artística e processo social em momentos de transição e de conformação política de forças políticas conservadoras.

Esse lugar que o romance ocupa na obra de Graciliano e do Romance de 30 confirma, mais uma vez, não só a originalidade de sua forma artística, mas também a triste permanência de uma realidade refletida em seus temas, marcada

por injustiças, incertezas, violências, golpes e apreensões com relação ao futuro. Nesse sentido, as raízes filosóficas dos problemas estilísticos discutidos em *Angústia*, tendo por mediação o discurso narrativo do protagonista, apontam para o entendimento dos fundamentos dos problemas políticos da atualidade, em que mais uma vez forças conservadoras se expressam discursivamente na exigência de um governo conformado politicamente para atender aos seus interesses.

Isto posto, percebemos em *Angústia* de que maneira as contradições históricas brasileiras se materializam e as relações de força e tendências políticas se opõem, contribuindo assim para o conhecimento da realidade do seu momento de fruição. O risco de fascitização da política e da vida, o papel e a função dos intelectuais e das massas em momentos de crises, a derrota de projetos alternativos de poder são questões que ainda repercutem na realidade brasileira e do mundo.

Nessa perspectiva, entendemos o romance como uma obra de arte literária capaz de ser força produtiva e crítica da vida numa realidade em que a percepção encontra-se implicada e a vida cotidiana inautêntica. Ao refletir adequadamente o mundo e repor o ser humano no centro de seu princípio organizador, encenando o processo de passagem de uma subjetividade particular para uma estética por meio da particularidade artística, *Angústia* realiza aquilo que Lukács define como o verdadeiro papel de uma obra de arte autenticamente realista: possuir um efeito desfetichizador e emancipatório.

O grande feito artístico de Graciliano Ramos realizado no todo de sua produção literária foi justamente o de configurar esse processo de transformação de uma subjetividade em outra, tornando-o matéria de autorreflexão do fazer literário. Essa tão relevante característica de *Angústia*, realizando conexões e treinando a percepção numa realidade considerada fetichizada, consistiu não apenas em um modo sofisticado de realização técnico-artística encontrada por Graciliano Ramos dentro do panorama do Romance de 30, mas um refinado meio de se promover conexões. E quais são estas? A construção de uma ideologia fatalista através de um discurso autoritário e conservador, identificada no romance com o discurso ambíguo, violento e cerceador de outras vozes do narrador-protagonista, que começava a ganhar forma no cenário político-social brasileiro.

Sendo assim, percebemos nessa obra a transformação de uma realidade extensiva de um Brasil da década de 1930 em intensiva, ao proporcionar ao seu leitor contemporâneo refletir criticamente a respeito de seu passado e entender, não menos criticamente, o seu presente. Um leitor munido de tão importante pressuposto é capaz de formular outras respostas para problemas que insistem em permanecer e se repetir na história brasileira, partindo, dessa maneira, de uma dimensão estética colocada pelo romance para outra de natureza política e ética. Aqui estão postas questões inerentes ao realismo e ao papel da arte, segundo o pensamento lukacsiano, no qual uma obra é capaz de dar a ver uma totalidade por meio de uma simples frase (totalidade intensiva), como demonstramos com a de Luís da Silva.

Notamos que essa totalidade configura-se na obra numa frase, num diálogo, em objetos que se autonomizam no relato delirante do protagonista e na descrição feita de sua vida cotidiana, através de seus impasses e limites. Esses foram os pressupostos adquiridos com a teoria lukacsiana, que nos permitiram ver no romance *Angústia*, e na obra de Graciliano Ramos como um todo, uma força crítica e produtora da vida em momentos decisivos e de transformações significativas.

O que essa obra encena particularmente, a transformação de uma subjetividade particular em estética, consistiu na superação de limites e impasses típicos do fazer artístico-literário postos em perspectiva no horizonte do Romance de 30. Ao assim fazê-lo, *Angústia* acaba por apresentar indiretamente sentidos a limites e impasses que lhe são externos e extemporâneos. Lembrando que essa não é uma particularidade somente circunscrita a esse livro, ou apenas à obra de Graciliano Ramos, mas a todo o gênero artístico-romanesco daquele período, que nele foram radicalizados ou melhor desenvolvidos. Os inúmeros trabalhos críticos a respeito do autor sob as mais variadas tendências e métodos de análise, cujo resultado foi uma enorme fortuna crítica, confirmam o que acabamos de dizer a respeito de um escritor que desenvolveu uma aguda consciência estética e política sobre a modernidade brasileira.

Essa consciência estética de Graciliano Ramos é resultado de seu trabalho artístico que põe em evidência tanto o papel da arte romanesca quanto a

peculiaridade do estético. Em *Angústia*, a voz narrativa de seu protagonista é essa peculiaridade artística que progressivamente se eleva em seu enredo, assinalando o seu lugar de destaque na condução da narrativa do romance, subordinando as demais vozes e os elementos constituintes do relato, além de funcionar como elemento intermediário entre narrador e autor, narrador e leitor.

Verificamos que os rumores constituem a totalidade dos objetos que estruturam o mundo representado no livro. Como a base de percepção do narrador e a representação do mundo advêm desses murmúrios, todos os mecanismos expressivos literários do romance tornam-se responsáveis por reiterar a constante interação entre a vida social do personagem e esse mundo que o circunda. É através dessa totalidade intensiva representada por tais objetos que se tem a impressão da sociedade inteira, e de suas tendências, em movimento no período dos anos de 1930.

Percebemos, por meio das ações que estruturam o enredo da obra, a violência se conformar como uma dessas tendências em curso, cujas raízes encontram-se problematizadas no declínio da figura do coronel e sua representação nos romances de Graciliano. Tais eventos, ao nosso ver, significam em *Angústia* a internalização do processo de transformações econômicas vividas pelo país na passagem da República Velha para a Nova. Observou-se na figura do coronel, protagonista tanto na vida quanto nos Romances de 30, uma situação de transição societária, marcada por modificações nas relações de trabalho e no modo de produção em virtude da penetração capitalista. O esfacelamento do mundo rural, que surge na narrativa de *Angústia* através das lembranças de Luís da Silva, foi um processo extremamente violento.

Colocadas tais questões, constatamos que a violência que aparece nas páginas do romance não é apenas justificativa para as ações do narrador-personagem, mas denúncia de sua opção como uma tendência política permanente na história brasileira, principalmente em momentos de transformações e de conflitos sociais.

O embate, por exemplo, entre a voz do protagonista e as demais vozes que disputam espaço na narrativa, manifesta-se na atitude hostil e agressiva do personagem para com elas. Isso ocorre estilisticamente no romance por meio do

discurso indireto livre, quando o narrador passa a ser o intermediário entre o momento da fala do personagem e do leitor, impedindo, desse modo, acesso direto a essas outras histórias. No entanto, tal estratégia não impede que os outros personagens se manifestem, pelo contrário. O discurso direto representa essa outra tendência em *Angústia*: as falas dos outros personagens surgem no romance à revelia de seu narrador. O conflito entre essas duas formas de discurso consistiu numa maneira engenhosa desenvolvida por Graciliano Ramos para representar o conflito de classes que se prefigurava na realidade de 1930 em meio a um cenário de aparente letargia política após derrotas históricas sofridas por esses setores da sociedade.

A peculiaridade artística de *Angústia*, por conseguinte, reside justamente neste modo como os diversos níveis de linguagem (discursos) estão organizados, no tipo de linguagem adotado por seu narrador e naquilo que compõe a estrutura narrativa do romance, especialmente a categoria tempo, configurada na obra por meio da estratégia estilística do presente histórico. Esse recurso, como tivemos a oportunidade de demonstrar em nosso estudo, serviu para reproduzir a consciência do narrador, organizar os procedimentos composicionais da narrativa, confundir os seus planos espaço-temporais, situar a natureza das ações e o caráter do protagonista, bem como evidenciar a ambiguidade como fator estruturante do relato. Serviu também para colocar no centro das discussões que acontecem no romance a representação da escrita como estratégia estilística responsável por captar rumores e tendências em curso na história brasileira.

Uma outra peculiaridade do romance foi sobressaltada com essa estratégia fundada no presente histórico. Trata-se, como vimos, de revelar a ideologia do narrador de *Angústia*, vinculada intrinsecamente com a natureza de seu discurso. Tem-se, desse modo, um relato estruturado na predicação de um narrador autodiegético, que transcende o discurso projetado sobre a história e refere-se sobre o tempo externo à narrativa. Como demonstramos aqui em nossas análises do livro, a representação desse tempo relaciona outras temporalidades também externas ao romance, tais como a do autor, do leitor e a própria do tempo histórico.

Na forma romanesca, essas questões conformam-se em um processo de ficcionalização de uma autobiografia, ou por nós denominado de pseudobiografia,

no qual se encena a passagem da condição de subjetividade particular de uma personagem (em nosso caso investigado, Luís da Silva) para outra estética. E o narrador autodiegético de *Angústia* é esta particularidade artística que, na sua mediação entre o tempo interno relativo à subjetividade em expansão do personagem e o tempo externo à própria narrativa, propicia não apenas um vínculo entre o real e o imaginário, mas a ligação essencial entre o mundo configurado no romance e a realidade objetiva.

A estratégia narrativa adotada por Graciliano Ramos, assim compreendemos, conforma uma determinada totalidade intensiva responsável por desenvolver a percepção do leitor para o movimento do tempo histórico, que se encontra implicado no romance. É justamente o processo de transformação da perspectiva do personagem em autoral, com base no recurso estilístico da escrita de uma pseudobiografia, o responsável por fazer com que o leitor retire a visão comprometida do narrador-personagem e reponha o seu ponto de vista, agora transformado pelo reconhecimento e pela compreensão dos fatos.

Na parte final de nosso trabalho vimos como a totalidade intensiva do romance ficcionalizou o desabamento do mundo subjetivo do narrador-protagonista por meio da transformação de um mundo que chegou ao fim em tema e em objeto de composição literária. Nesse sentido, as questões postas em *Angústia* para nós significou um modo encontrado por Graciliano Ramos para internalizar preocupações suas com relação aos destinos de uma literatura e de uma realidade que igualmente parecia seguir rumo a um desabamento. Diante desse clima de abafamento psicológico, perseguições políticas, e apatia intelectual, a construção do livro reflete bem, assim o entendemos, um desses momentos decisivos da realidade brasileira.

Por essa perspectiva, observamos em cada uma das obras do romancista uma etapa responsável por abarcar o processo inteiro formativo da realidade brasileira contemporânea a partir dos destinos de seus personagens. O conjunto de suas ações e reações diante de situações concretas representam manifestações típicas de toda essa realidade. O método de escrita desenvolvido por Graciliano foi responsável por evidenciar não só tais personagens, mas

também tipos de romances que configuram artisticamente etapas e tendência desse processo.

E *Angústia* é um desses tipos que marca tanto um terceiro momento na produção literária de Graciliano Ramos quanto uma outra fase no próprio Romance de 30, em que se percebe com cada vez mais força a atuação do mercado editorial sobre os autores, o fim de conturbações políticas, um certo desinteresse para com os temas tratados nesses romances. Todas essas questões somadas à questão da representação do outro de classe contribuíram decisivamente para o declínio do gênero.

Observamos aqui em nosso trabalho, fundamentado nos apontamentos da teoria lukacsiana, como o nascimento e o declínio de uma forma estão dialeticamente relacionados com as convulsões históricas e sociais do seu momento de produção. No caso do Romance de 30, enxergamos o seu auge e declínio no gênero dialeticamente relacionados com a formação de um personagem típico nessas produções, demonstrando de que maneira as determinações sociais, políticas e econômicas do momento específico da realidade histórica brasileira foram internalizadas nas obras.

Nessa linha de pensamento, vimos como o conceito de deformação do tipo serviu-nos para marcar um determinado movimento na história brasileira e sua conformação na literatura. No caso das narrativas do Romance de 30, analisamos como crises sociais, políticas e econômicas afetam decisivamente as vidas e as estruturas psíquicas dos personagens. Boa parte dos romances desse período conformam-nas em seus temas, principalmente naqueles romances escritos em primeira pessoa. Essa estratégia estilística propiciou aos leitores partilhar e interpretar a história a partir da perspectiva de personagens-narradores. Nesse sentido, notamos que a questão da deformação do tipo por um lado e a conformação do tipo romanesco por outro são faces de um mesmo processo em *Angústia*, consequência de uma estreita vinculação entre destinos de personagens e problemas de uma época.

Notamos tais características nos personagens de Graciliano Ramos com base nas considerações realizadas por Lukács sobre os personagens dostoieviskianos. Seguindo a mesma linha de reflexão proposta pelo autor

húngaro, concluímos serem típicos não só os personagens, mas também as obras de Graciliano Ramos, pois representam em si o movimento dialético de deformação e constituição do típico.

É esse processo que se encena nos romances de Graciliano Ramos: um personagem pseudoautor constituindo sua vida objeto de narração ao mesmo tempo em que se constitui como sujeito da história. Nesse momento acontece o que entendemos por tomada de consciência através do trabalho artístico, no qual o movimento dramatizado é a passagem do ser *em-si* do personagem para o *ser-para-si* autoral.

Esse método de escrita desenvolvido por Graciliano Ramos, fundamentado na ambiguidade intencional entre pseudobiografia e autobiografia que se desloca para a ficção, consistiu numa maneira encontrada pelo autor em produzir sentido para uma realidade destituída de nexos. E o estabelecimento dos nexos acontece no fim da escrita e no processo de leitura, conforme vimos em *Angústia* e nos outros livros de Graciliano, nos quais se evidencia a condição autoral elevar-se por meio da utilização dos protagonistas como intérpretes.

Estratégia composicional desenvolvida por Graciliano, baseada na eleição de um narrador-protagonista que combina características pessoais e condição social, incorporando algum aspecto dessas mudanças, serviu para representar literariamente a conformação do personagem típico e suas implicações estético-políticas na sua relação com seguimentos sociais, políticos e econômicos. O tipo, assim concluímos de acordo com essa relação, é um personagem próprio e importante da produção realista que vai ascender e cair dentro de uma obra, tornando-se figura central no romance histórico scottiano, na literatura moderna e, especialmente para o nosso objetivo, no Romance de 30. Portanto, a sua ascensão e queda evidenciam não apenas o movimento da história captado e configurado em termos artísticos, mas também o auge e a decadência de um gênero em sua forma artística.

Nesse sentido, como procuramos demonstrar neste trabalho, a produção romanesca de Graciliano Ramos configura em sua totalidade personagens típicos representados em situações típicas da realidade brasileira. Ao se confrontarem com forças externas e alheias, esses personagens veem seus projetos pessoais

fracassados. Todavia, ainda assim constituem-se como típicos representantes, uma vez que se encontram internalizadas na vida interior desses indivíduos questões sociais, de segmentos e de tendências em curso numa época notadamente caracterizada por contradições, turbulências políticas e mudanças econômicas e sociais.

Conforme comparamos o discurso de Luís da Silva com os proferidos na atualidade pelo mesmo seguimento social, ele é um típico representante de uma classe média que se tornou típica em um curtíssimo período em 1930, mas que, em virtude dos desdobramentos dos eventos, caiu no isolamento e na frustração. É o que assistimos mais uma vez na história brasileira com os últimos acontecimentos políticos, nos quais a classe média novamente que protagoniza ações está sendo isolada e, com certeza, mergulhará na decepção.

Por isso é que analisamos o discurso do protagonista, e o próprio romance *Angústia*, à luz da teoria lukacsiana como memória do presente, de tempos críticos que, apesar das ameaças e de uma possível repetição histórica pairando no horizonte, a arte é capaz de colocar-se como força crítica e produtora da vida. Ao enxergar na arte essa missão desfetichizadora, rompendo assim a percepção implicada, a crítica também coloca-se na condição de força semelhante. Esse foi o nosso intuito com o presente trabalho: demonstrar a literatura e a crítica como duas forças igualmente produtoras de sentidos em tempos sombrios.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Introdução à análise narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

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.

ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de; VILAÇA, Marcos Vinícios. *Coronel, coronéis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1978.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas: Bernardo Élis, Carmo Bernardes, Hugo de Carvalho Ramos, Mário Palmério*. 2. ed. Goiânia: Ed. da UFG, 1985. (Documentos Goianos).

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha: homo sacer III*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Americ=Edit, 1943.

ANJOS, Moacir dos. *Crítica*. Automática, 2010.

ANTUNES, Ricardo; RÊGO, Walquiria D.L. *Lukács: um Galileu no século XX*. Prefácio Ricardo Antunes e Walquiria D.L. Rêgo. Rio de Janeiro: Boitempo, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

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.

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

_____. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões, 2012.

_____; FILHO, Leonardo Almeida; BRUNACCI, Maria Izabel. *Catálogos de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.

_____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

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

_____. *Três poemas portugueses e um impasse*. In: *Crítica Marxista*, n. 28, p.109-126, 2009.

BORIS, Fausto. *A revolução de 30: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *O pensamento nacionalista autoritário (1920-1940)*. Zahar, 2001, p. 81. (Descobrimos o Brasil). (Portuguese Edition). (Ebook).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Relatório. Vol. I. dezembro de 2014.

BUENO, Luís. *Uma grande estreia (Posfácio)*. In: RAMOS, G. *Caetés*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

_____. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *De cortiço a cortiço*. *Novos Estudos*, n. 30, jul. 1991.

_____. *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 discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

_____; et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAREY, John. *Os intelectuais e as massas*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. Prefácio. In: RAMOS, G. Angústia. 16. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1973.

CHASIN, José. *O integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalismo híper-tardio*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.

COSTA, Jurandir Freire. Narcisismo em tempos sombrios. In: *Percursos na história da psicanálise*. Coord.: Joel Birman. Rio de Janeiro – RJ: Livraria Taurus Editora, 1988.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Editorial Sul Americana S.A. RJ, 1969.

_____. *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Vera Cruz: Literatura Brasileira, 335).

COUTINHO, Carlos Nelson. *A literatura no Brasil: era de transição*. São Paulo: Global, 1999. v. 4.

_____. *Cultura e sociedade no Brasil*. Ensaios sobre ideias e formas. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1977.

DACANAL, José Hidelbrando. *O romance de 30*. 7. ed. rev. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DOSTOIÉVSKI, F. *Notas do subsolo*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

DICIONÁRIO HOUAISS CONCISO. São Paulo: Moderna, 2011.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Sobre literatura e arte*. 4 ed. Tradução: Albano de Lima. Lisboa: Editorial Stampa, 1974.

_____. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

FAORO, R. *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.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira: modo de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FLORENT, Adriana Coelho. *Graciliano Ramos – O meio literário na era Vargas*. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

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.

FOUCAULT, Michel. Preface. In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. *AntiOedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press, 1977, p. XIXIV. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Revisado e formatado por Alfredo VeigaNeto.

FREDERICO, Celso. *A recepção de Lukács no Brasil*. Disponível em:<www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcion-de-lukacs-no-brasil>.

_____. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. Tradução de Octavio Alves Velho. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1999.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura e autoritarismo em Georg Lukács*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 151-"C, 2002.
- GLEDSOON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Civilização Brasileira, 4ª edição, Rio de Janeiro, 2006. (v. 1).
- HAMSUN, K. *Fome*. Tradução de Adelina Fernandes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.
- HEGEL, G.W.F. *Ciência de la Lógica*. Tradução Rodolfo Mondolfo. Buenos Aires: Solar S.A./Hachette, S.A., 1969.
- HESS, B. H. *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.
- JAMESON, F. *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.
- KOTHE, F. *Narrativa trivial*. Brasília: Editora UnB, 1994.
- KONDER, L. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- 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.
- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 2ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LUKÁCS, György. "A Questão do Parlamentarismo." In: *Representação Política*. Editado por Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e introdução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Pensamento Crítico, 13).

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Traducción de Wenceslao Roces. México-Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

_____. *Ensaaios sobre Literatura*. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. Tradução de Luís Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Estética*. Tomo III. Categoría básicas de lo estético. Barcelona; Mexico: Grijalbo, 1967.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a peculiaridade como categoria estética. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Materiales sobre el realismo*. Traducción castellana de Manuel Sacristan. Barcelona; Buenos Aires; Mexico: Ediciones Grijalbo S.A., 1977.

_____. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.

_____. *Lenin: um estudo sobre a unidade de seu pensamento*. Tradução de Rubens Enderle; apresentação e notas de Miguel Vedda. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Narrar ou descrever? contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*. In: Ensaaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

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

_____. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Tradução Cristina Alberto Franco. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem; Viçosa, MG: Editora da UFV, 1999.

_____. *Problemas del Realismo*. Tradução de Carlos Gerhaed. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. *Realismo crítico hoje*. Traduzido da edição francesa por Ermínio Rodrigues. Introdução Carlos Nelson Coutinho. Brasília – DF: Coordenada, 1969.

LÉNINE, V. I. *Materialismo e empiriocriticismo: novas críticas sobre uma filosofia reaccionária*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1975.

MAGALHÃES, B. *Realidade e ficção: a estética lukacsiana e Graciliano Ramos*. In: Revista Cerrado, Brasília, n. 28, ano 18, 2009. p. 39-52.

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

MARIÁTEGUI, José Carlos. *As origens do fascismo*. Textos de José Carlos Mariátegui; organizador Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Alameda, 2010.

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

MEDEIROS, Jarbas. *Ideologia autoritária no Brasil: 1930-1945*. Rio de Janeiro: FGV, 1978.

MELLO e SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

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.

MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

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

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

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

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

PACHECO, Ana Paula. *Um crítico na periferia do Capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. Organização Maria Elisa Cevasco e Milton Ohata. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARADA, Maurício (Org.). *Fascismos: conceitos e experiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

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.

POMAR, Wladimir. *Era Vargas – a modernização conservadora*. São Paulo: Ática, 2003.

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

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Elizabeth. Apresentação. In: *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

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

_____. *Caetés*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

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

_____. *Garranchos*. Organização de Thiago Mío Salla. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Infância*. 36 ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

_____. *Linhas tortas*. 21 ed. posfácio de Ruy Espinheira Filho. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Memórias do cárcere*. Supervisão e posfácio pelo professor Wander Melo Miranda. 44 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *S. Bernardo*. 88 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2009.

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

- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2011.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Maria Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.
- 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.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Mãe judia, 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SILVA, Arlenice Almeida da. A história e as forma [Apresentação]. In: *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- SINGER, André Vitor. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- 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.
- TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tradução Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- TRINDADE, Hélió. *INTEGRALISMO (O fascismo brasileiro na década de 30)*. 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- URBAN, Pedro E. *Caetés, Novidade na velharia*, *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 19, 2006.
- VALE, Fabiano Ferreira Costa. *"Enxoto de imagens luxuriantes": o processo de escrita em Angústia, de Graciliano Ramos*. Dissertação (mestrado) – Universidade

de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2011.

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

VEDDA, Miguel. *Curso Estética Literária em György Lukács*, ministrado na Universidade de Brasília, junho de 2013.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a Crítica Literária*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.