

Rosa Lúcia Miguel Fontes

**O romance como epopeia de uma era: um estudo do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos**

UFMG/2010

A horizontal rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is highly stylized and cursive, appearing to read 'Graciliano Ramos'.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários

**O romance como epopéia de uma era: um estudo do romance *Angústia*, de  
Graciliano Ramos**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Professor Doutor Günther H. Augustin.

Belo Horizonte  
2010



Faculdade de  
Letras da UFMG



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *O romance como epopeia de uma era: um estudo do romance "Angústia", de Graciliano Ramos*, de autoria da Mestranda ROSA LÚCIA MIGUEL FONTES, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (Presidente) - FALE/UFMG

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes - UFS

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dra. Leda Maria Martins  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 24 de setembro de 2010.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R175a.Yf-r Fontes, Rosa Lúcia Miguel.  
O romance como epopéia de uma era [manuscrito] : um estudo do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos / Rosa Lúcia Miguel Fontes. – 2010.  
107 f., enc.

Orientador: Günther H. Augustin.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 104-107.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – *Angústia* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lukács, György, 1885-1971. – Teoria do romance – Crítica e interpretação – Teses. 3. Narrativa (Retórica) – Teses. 4. Literatura e história – Teses. 5. Ironia na literatura – Teses. 6. Heróis na literatura – Teses. 7. Espaço e tempo na literatura – Teses. 8. Literatura brasileira – Séc. XIX/XX – Aspectos sociais – Teses. I. Augustin, Günther Herwig. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

*Luiz Fernando, Verônica e Letícia – sempre.*

*Assim como talvez não haja, dizem os médicos, ninguém completamente são, também se poderia dizer, conhecendo bem o homem, que nem um só existe que esteja isento de desespero, que não tenha lá no fundo uma inquietação, uma desarmonia, um receio de não se sabe o quê de desconhecido ou que ele nem ousa reconhecer, receio de eventualidade exterior ou receio de si próprio; tal como os médicos dizem duma doença, o homem traz em estado latente uma efermidade, da qual, num relâmpago, raramente um medo inexplicável lhe revela a presença interna.*

(KIERKEGAARD, *O desespero humano*, 1957, p.47).

*Ateu! Não é verdade. Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo – uma estrela no céu, algumas mulheres na Terra...*

(RAMOS, *Caetés*, 2002, p. 219).

## Resumo

Esta dissertação procura investigar o romance *Angústia*, como gênero moderno, dentro de uma perspectiva analítica, reflexiva e histórica, a começar pela constituição do herói problemático, representando seu tempo e seu espaço. A base teórica desta pesquisa é a concepção do romance expressa na *Teoria do Romance*, de Lukács. Para o teórico, o romance surge da dissolução da narrativa medieval e somente no século XIX ele se confirma como forma típica da consciência burguesa da literatura, expressando seus dilemas e dando nova e moderna configuração ao gênero. O romance *Angústia* não trata apenas sobre a história de um herói problemático, mas sobre o seu contexto histórico problemático, isto é, o tempo e a sociedade do Brasil da época. Luís da Silva representa a sociedade moderna e seu destino é imposto por determinações sociais, pessoais, familiares e políticas, bem como as concepções de tempo e espaço e, também, a relação do escritor no seu ato criador – ironia – como “intenção normativa do romance” que traz subjacente à narrativa a perspectiva do autor como traço biográfico.

**Palavras-chave:** Romance, Herói problemático, Narrativa, Ironia.

## Abstract

This work investigates the conceive of the novel *Angústia* as a modern style, within an analytical, reflexive and historical perspective, starting with the creation of the troubled hero, representing his time and space. The fundamental principle of this research is the conception of the novel expressed in the Lukács' *Theory of the novel*. To the theorist, the novel emerges as a medieval story dissolution and only in the XIX century it is confirmed as a typical bourgeois conscious of literature, expressing doubts and giving a new and modern conception of the kind. The novel *Angústia* not only deals with the history of a troubled hero, but also with its historical troubled context, which is the time and the society of Brazil in the period Luís da Silva represents the modern society and his destiny is imposed by social, individual, familiar and political issues. The work also investigates the story concerning the conceptions of time and space and also the relationship between the author and his creative act – the reflection and the irony- as the novel intention, which brings to the story the perspective of an autobiography trace.

**Key-words:** Novel, Troubled hero, Story, Irony.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Embasmamento teórico e metodológico</b> .....	13
1.1 Mikhail Bakhtin e a sua teoria do romance .....	13
1.2 Anatol Rosenfeld e os modos de narrar .....	14
1.3 Georg Lukács e o romance .....	17
1.4 Georg Lukács e <i>A teoria do romance</i> .....	19
1.5 O ato reflexivo n’ <i>A teoria do romance</i> .....	27
1.6 O mundo abandonado por deus .....	35
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Brevíssimo resgate dos contextos histórico filosófico, histórico social e literário</b>	
2.1 Contexto histórico filosófico .....	40
2.2 Contexto histórico social .....	47
2.3 Contexto literário .....	50
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>O texto <i>Angústia</i></b> .....	58
3.1 A narrativa reflexiva, a ética e o romance biográfico .....	59
3.2 Luís da Silva e a sociedade .....	65
3.3 A intelectualidade de Luís da Silva .....	69
3.4 O tempo e o espaço em <i>Angústia</i> .....	74
3.5 Sentido e herói problemáticos .....	82
<b>CONSIDERAÇÕESBFINAIS</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	104

## INTRODUÇÃO

Na mesma época em que Graciliano Ramos (1892-1953) foi preso, ele dava-nos o romance *Angústia* (1936). Desta vez a história de um homem frustrado e atormentado pela vida. Um funcionário público que busca no curso de sua consciência uma forma de sair de seus tormentos, ao mesmo tempo em que se esforça para compreendê-los. Na narrativa, o que predomina são as perturbações físicas e psicológicas do protagonista que o impedem de ter uma vida normal. Apesar de sua inteligência, Luís da Silva é um homem sozinho e inadaptado socialmente.

O ponto máximo da narrativa é o crime praticado por Luís da Silva. Ao matar seu rival, ele acredita na liberdade que terá daí por diante e na oportunidade de sair da vida mesquinha e obscura que levava. No entanto, deu errado. Além de não ter encontrado sua liberdade, Luís da Silva continua com sua vida sem perspectivas e com o longo pesadelo de ter se envolvido numa experiência subumana.

No romance, Graciliano Ramos atingiu bem fundo a alma humana ao contar a trajetória de Luís da Silva, seu sofrimento, suas escolhas e sua busca desesperada para encontrar a si mesmo. Nesta trajetória são ressaltadas a obsessão, a revolta e a arrogância do protagonista. Graciliano Ramos cria um personagem que ao mesmo tempo em que luta para alcançar a sua essência, pensa obstinadamente em matar seu rival, mas não atenta que há consequências no ato de matar que não se pode prever.

O estudo que realizamos sobre o romance *Angústia* está de acordo com os aspectos relativos aos apresentados n'*A teoria do romance* (2000) de Georg Lukács (1855-1971) e que usamos especialmente, para falarmos sobre o protagonista Luís da Silva. Publicado em 1936, o romance *Angústia* surpreendeu a crítica literária da época, pois verificou-se que Graciliano Ramos fez um romance que, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, estava muito longe do que até então era feito e publicado pelo grupo de escritores nordestinos – a chamada literatura regionalista.

A escolha para a fundamentação teórica deveu-se ao fato de *A teoria do romance* se enquadrar bastante com a forma do romance produzida por Graciliano Ramos. Em relação ao seu autor, o filósofo Georg Lukács, há de advertir que o teórico sempre teve um pensamento polêmico e provocativo, além disso, sua adesão ao marxismo fez com que *A teoria do romance* encontrasse muita resistência no meio intelectual e – embora a obra tiver sido realizada na fase pré marxista de Lukács – só com o passar do tempo, tal resistência foi diminuindo. No entanto,

acreditamos que sua teoria é o estudo mais significativo e específico sobre o romance moderno, especialmente, em relação à constituição do herói problemático na literatura universal. A maneira pela qual Lukács trabalha e os elementos que usa servem para mostrar como o romance é a melhor representação da modernidade. Dessa forma, empenhamo-nos a estudar a formação do herói, pois Luís da Silva é um herói problemático, assim como outros aspectos formais e estruturais do romance estudados por Lukács que se aproximam e encontram ressonância de *Angústia*.

Aqui não se apresenta o fruto de anos de um trabalho, uma vez que esta escrita tem tempo determinado para começar e acabar, todavia, este trabalho foi por muito tempo idealizado e planejado. Primeiro pela admiração por Graciliano Ramos, comum a praticamente todos os estudiosos de literatura brasileira depois, pelo impacto que sua obra causa no leitor e, sobretudo, pelas possibilidades de pesquisa que são passíveis de realização.

Assim, dispus-me a trabalhar, a realizar um projeto de pesquisa de Mestrado em Letras. No entanto, tive receio. É Graciliano Ramos um escritor muito lido, muito estudado. O que mais eu poderia fazer? Mas Graciliano Ramos é um estímulo natural para a reflexão e como é impossível manter-se indiferente à sua obra, é também impossível não aprender com ele, especialmente, com sua vida.

Tornou-se, assim, necessário impor forma ao meu ideal, mas, para tanto, havia de esperar o momento certo. Comecei a ler *A teoria do romance* e surpreendi-me com a expressão “herói problemático”. Se a opção por Lukács até então tinha sido espontânea, agora havia uma razão: estudar o herói problemático. Mas como? Muitas vezes iniciava a leitura e não conseguia ir até o fim; não compreendia bem, muitos pontos para mim eram obscuros, mas sabia que Lukács falava da alma, de um tempo feliz, do medo e do temor da Guerra e isso paralisava-me, não conseguia continuar, ficava dias sem ler, não dava conta de avançar. Se o momento para Lukács foi difícil, não menos o meu. E assim, à medida que conhecia a teoria de Lukács, compreendia a obra de Graciliano e compreendia a mim. Vi como tudo se encaixava. *Angústia* parecia-me ser feito em medida à teoria de Lukács.

Mais uma vez, o percurso realizado nesta dissertação revelou como *Angústia* situa-se como grande obra; é a concretização de um gênero que se constitui perfeitamente como romance moderno. Conjuguar *A teoria do romance* ao romance é trabalho delicado. A cada dia trabalhado, a cada página explorada, o entendimento da obra se ampliava e, assim, percebia também como era necessário o trabalho sistemático.

Como Graciliano Ramos é um dos maiores escritores de Língua Portuguesa, para a realização deste trabalho seria importante, além de termos *A teoria do romance*, recorremos a

outros críticos e teóricos de literatura brasileira para que a nossa pesquisa pudesse ser mais bem fundamentada. Por isso, além de termos *A teoria do romance* como a base de toda a pesquisa, foram também valiosos os estudos de Antônio Candido Carlos Nelson Coutinho e Wander Melo Miranda. E, ainda, para termos maior apoio teórico na investigação, amparamo-nos também na *Teoria do romance* de Bakhtin, em *O conceito de angústia* e *O desespero humano* de Kierkegaard, n’*A história do pensamento ocidental* de Bertrand Russell, para a compreensão da filosofia de Kant e Hegel e Lucien Goldman em *Sociologia do romance*.

O primeiro capítulo da dissertação visa trazer uma leitura acerca d’*A teoria do romance*. Na verdade, um recuo no tempo, com a intenção de apresentar a diferença que Lukács estabeleceu entre Antiguidade Clássica e o surgimento do romance moderno. Ahamos necessária esta leitura teórica para compreendermos melhor como o romance de Graciliano Ramos se estrutura e seu conteúdo se assemelha à teoria de Lukács.

O segundo capítulo visa trazer um levantamento histórico, político e filosófico dos momentos mais relevantes nos quais Graciliano Ramos escreveu sua obra. Assim, fizemos um brevíssimo regaste destes três momentos e acrescentamos uma exposição do contexto histórico e literário do escritor, juntamente com a apreciação da recepção de sua obra, no momento, prevalecia a crítica impressionista e, posteriormente, a crítica acadêmica. Graciliano foi uma figura bastante notória em seu tempo e, ainda que não tenha uma postura política declarada nesta época, ainda que não se manifestasse de forma a tornar figura pública, seus livros e, especialmente, a sua postura de vida, fizeram dele uma figura importantíssima no meio cultural de todo Brasil. A maneira experimental de cada um de seus romances e o caráter singular de sua obra faziam com que a crítica – a crítica impressionista – se manifestasse com grande ênfase diante de cada livro publicado. Após a crítica impressionista, surge a crítica acadêmica de Antonio Candido, a crítica marxista de Carlos Nelson Coutinho e a crítica de Wander Melo Miranda, com uma das publicações mais recentes sobre Graciliano Ramos, sem deixar também de recorrer a Lucien Goldman que tão bem interpretou *A teoria do romance*.

O terceiro capítulo é direcionado ao estudo da obra *Angústia*. O procedimento adotado neste capítulo é aplicar em *Angústia* os aspectos formais do romance estudados por Lukács – levando em consideração que estudar um romance à luz d’*A teoria do romance* não seja tarefa lenitiva. De acordo com Lukács, se pela forma o romance irá “descobrir e construir a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2001, p. 60), e seu herói, seria o protótipo do indivíduo problemático rumo ao “autoconhecimento.”

Dessa forma, a intenção da nossa investigação consiste neste estudo sobre *Angústia*, baseado nos pressupostos teóricos d’*A teoria de romance*, de Georg Lukács, para

compreendermos como a obra pode ser considerada exemplo de romance moderno pelo ponto de vista estabelecido por Lukács, seguindo assim as três formulações do teórico:

a) “O romance é a epopéia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem a intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

b) “O romance é a epopeia de um mundo abandonado por deus: a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (LUKÁCS, 2000, p.89).

c) “O romance é a forma de aventura de valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Estamos conscientes de que esta pesquisa não esgota o tema trabalhado. A leitura que realizamos é uma das muitas que *A teoria do romance* pode suscitar em *Angústia* e em muitos outros romances. Nosso texto também é fruto de muitos outros diálogos propostos por outros textos estudados mantendo-se assim vivo o estudo, o trabalho e o diálogo sobre a obra de um escritor respeitado e admirado dentro e fora da academia, Graciliano Ramos.

# CAPÍTULO 1

## Embasamento teórico-metodológico

### 1.1 Mikhail Bakhtin e a sua teoria do romance

Mikhail Bakhtin (1895-1975), em *Questões de literatura e estética: A teoria do romance* (2002), apresenta o romance comparando-o com outros gêneros já conhecidos por nós, já acabados, especialmente, pelo distanciamento do tempo se comparado a outros gêneros já conhecido por nós, já acabados, especialmente, pelo distanciamento do tempo. Para Bakhtin, “o estudo do romance caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir e ainda inacabado” (BAKHTIN, 2002, p. 397).

A dificuldade que Bakhtin apresenta para se estudar o romance é o seu caráter novo, especialmente, para se fazer uma teoria do romance. Se o estudo da epopeia e da tragédia são semelhantes ao estudo das línguas mortas; o romance, pelo contrário, “é o estudo das línguas vivas, especialmente as jovens” (BAKHTIN, 2002, p.397). Com efeito, o romance “trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos” (BAKHTIN, 2002, p.398). O romance é um gênero “nascido e alimentado pela era moderna” (BAKHTIN, 2002, p. 398).

Diante dessa exposição, Bakhtin faz uma descrição de alguns “fenômenos particularmente interessantes na época em que o romance se estabelece como gênero predominante” (BAKHTIN, 2002, p.399) ao mostrar que “toda a literatura é afetada por um processo de evolução” (BAKHTIN, 2002, p.399) e, (isso) apesar de que “em alguns períodos do Helenismo, na época da Idade Média tardia e da Renascença, foi particularmente forte na segunda metade do século XVIII. Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros romancizaram-se” (BAKHTIN, 2002, p.399), havendo “uma ressonância diferente da época em que o romance não pertencia à grande literatura” (BAKHTIN, 2002, p.399). Assim eles se tornam

mais livres, mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante – o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente não acabado). Todos esses fenômenos [...] são transposições dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance (BAKHTIN, 2002, p. 400).

Bakhtin continua seu pensamento ao dizer que “o romance torou-se principal personagem do drama da evolução literária na era moderna” (BAKHTIN, 2002, p. 400). E acrescenta

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica [...] desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura (BAKHTIN, 2002, p. 427).

## 1.2 Anatol Rosenfeld e os modos de narrar

Em seu livro *Texto e Contexto* (1976), no ensaio, “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld (1912-1973) faz considerações sobre o romance moderno a partir da análise de três diferentes modos de narrar, estabelecendo, portanto, três hipóteses em que discute a posição do narrador nesses três momentos. A base da discussão – ao que chama de primeira hipótese – parte do princípio de que para “cada fase da história” (ROSENFELD, 1976, p. 75) há um “espírito unificador” (ROSENFELD, 1976 p. 75) que dá unidade a todas as atividades como as “ciências, artes e filosofia” (ROSENFELD, 1976, p. 76).

Em seguida, como segunda hipótese, o ensaísta compara a literatura à pintura para mostrar a “desrealização”, ou seja, como a obra de arte deixa de ser mimética e passa a ser completa negação do realismo tanto na forma como no conteúdo, independente da maneira como

a ideologia ou a realidade é apresentada aos “nossos sentidos” e acrescenta que no Renascimento o uso da perspectiva constitui a ideia de uma “ilusão” de um mundo coeso, “absoluto”.

Na terceira hipótese, a mais longa e mais complexa, está o homem e o mundo, no romance moderno. O ensaísta chama a atenção para o fato de que as transformações ocorridas no romance não foram tão evidentes como as ocorridas na pintura, mas assim mesmo, privilegia a essencialidade da discussão. O primeiro aspecto, ocorrido no romance, a ser discutido é em relação à eliminação do espaço e, conseqüentemente, do tempo. Isso ocorre quando autores como “Proust, Joyce e Gide” se desfazem da cronologia e fundem seus romances em “passado presente e futuro” (ROSENFELD, 1976, p. 80).

Há uma ruptura com a linearidade e com a cronologia. Tanto o espaço como a sucessão temporal são eliminados, o homem passa a ser o tempo, mas não o tempo cronológico, mas sim, o presente, o passado e o futuro. Tempo e espaço deixam de ser “absolutos” (ROSENFELD, 1976, p. 81) e passam a ser “relativos e subjetivos” (ROSENFELD, 1976, p. 81). O que ocorre é um acúmulo da vivência. O homem não é mais um ser só num determinado tempo, ele é a junção de um passado, de um presente e, também, de um futuro. Tudo se converge. E o leitor agora tem uma participação mais ativa nesse processo. Vai ocorrer uma mudança naquilo que antes era um narrar tranquilo, propriamente dito, a exemplo, o romance *Angústia* o teórico mostra que

Mesmo num romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos, que não adota processos muito radicais, se nota intensamente essa preocupação: o passado e o presente se inserem – através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório – no monólogo interior da personagem que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo (ROSENFELD, 1976, p. 82-3).

A predominância da primeira pessoa muda a estrutura do romance moderno e até mesmo “da frase” (ROSENFELD, 1976, p. 83). As frases seriam como um emaranhado que demonstrariam na forma o que se passa no fluxo da consciência do personagem. Dentro do contexto do romance, as fronteiras não têm mais limites.

Para Rosenfeld a característica mais importante do romance moderno é o fluxo da consciência que caminha para o monólogo interior. O herói, no romance moderno, se fragmenta, se individualiza. Essa fragmentação é, de acordo com Rosenfeld, a superação da realidade sensível.

Rosenfeld também explica que essa nova estrutura do romance moderno difere do romance clássico em que prevalecia a “causalidade” (ROSENFELD, 1976, p. 84) que era “a base do enredo tradicional” (ROSENFELD, 1976, p. 84). O narrador do romance moderno, ao abolir o tempo cronológico e mostrar a realidade tal como ela é, deseja “superar a perspectiva tradicional” (ROSENFELD, 1976, p. 84). Se há uma proposta para esse rompimento, que mostra que a ausência do tempo e do espaço traz um novo tipo de envolvimento entre leitor e obra e que a contingência do mundo moderno assim transformou a maneira de narrar por causa das relações sociais entre os homens, então para Rosenfeld, essa atitude se “justifica” (ROSENFELD, 1976, p. 84).

O ensaísta adverte que se por um lado essa mudança se justifica, por outro o romance moderno também vai se diferir do romance convencional porque este mostra o personagem por inteiro, enquanto aquele, depois de suprimida a distância, não será mais capaz de mostrar o personagem como um todo. A eliminação da distância aumenta o foco num determinado ponto psicológico do personagem, especialmente, o inconsciente. Em decorrência desse processo surge um “desmascaramento” (ROSENFELD, 1976, p. 85) das “aparências exteriores” (ROSENFELD, 1976, p. 85) que tanto contribuíram para o bem estar do senso comum. Só que dentro deste processo está o ser humano fragmentado dentro do romance. “O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção” (ROSENFELD, 1976, p. 86).

Rosenfeld mostra também que não há como o narrador do romance moderno agir de outra forma, uma vez que as transformações ocorridas no século XX, como as duas Grandes Guerras, os “movimentos coletivos” (ROSENFELD, 1976, p. 86), sobretudo, as lutas de classe, que foram promovidas pela “ação do homem” (ROSENFELD, 1976, p. 86) se voltam contra ele. Daí a necessidade pungente de mudança na maneira de narrar todo esse caos. Desaparece a perspectiva. Sem a perspectiva surge o abismo entre homem e mundo. No entanto, o homem volta a rodar em círculo, como num “eterno retorno” (ROSENFELD, 1976, p. 90).

Rosenfeld distingue a diferença entre os romances que tinham narradores oniscientes que prevaleciam pela distância do objeto narrado. Como a narrativa fosse um espaço no qual os personagens pudessem ser colocadas dentro desse espaço e o narrador do lado de fora, dando uma visão “geométrica” ao romance. No entanto, esse tipo de narração não é mais possível, porque à medida que o narrador se insere na narrativa, fica mais difícil sua “saída” pelo envolvimento com a situação narrada. Mesmo que ele queira se mostrar desprendido da narrativa, a própria narrativa faz com que o narrador avance para dentro dela. Percebe-se, dessa forma, a “relatividade” do processo.

Há, também, o que Rosenfeld chama de “Behaviorismo” (ROSENFELD 1976, p. 94); uma técnica que retira toda a psicologia do personagem, restando apenas um sujeito despersonalizado cujas ações são apenas descritas e os diálogos reproduzidos. Com essa técnica, “os seres humanos tendem a tornarem-se objetos” (ROSENFELD 1976, p. 94). O crítico exemplifica que essa técnica foi usada por Camus e Kafka.

No final do ensaio, as reflexões de Rosenfeld levam a crer o que ocorre na era moderna em relação “a situação do homem e do indivíduo” (ROSENFELD 1976, p. 97) é a busca pela harmonia. O homem deseja encontrar um equilíbrio de todas as maneiras. A posição do personagem justifica a posição do narrador, pois o narrador reflete o homem que se reflete no personagem.

Podemos assim perceber como neste ensaio Rosenfeld condensa, em poucas palavras, unidade entre as ciências, a arte e a filosofia. O teórico amplia os preceitos entre o indivíduo e o mundo, de forma a apontar as diferenças entre o romance moderno e o convencional, atentando para a transformação da narrativa. Lukács, em seu grande ensaio, de maneira mais extensa e com profundidade histórica e filosófica, desenvolve uma teoria que põe o romance moderno como representante da modernidade e o indivíduo problemático em busca do autoconhecimento, da harmonia, da totalidade.

### **1.3 Georg Lukács e o romance**

O jovem Lukács, ante a Primeira Guerra Mundial, submerge-se n’A (sua) *teoria do romance* e busca ao mesmo tempo entender o que se passava no mundo e a transformação que ocorria com o herói na literatura ocidental. Neste anseio, ele se apega ao tempo glorioso da epopeia para atenuar as transformações do mundo moderno e redirecionar o caminho que o herói romanesco irá trilhar. Como leitor de Cervantes, Goethe, Tolstói e, especialmente, de Dostoiévski, cria um conjunto de concepções literárias e faz surgir o herói problemático. O autor d’A *teoria do romance* não só se baseou da leitura dos grandes romances, sua fonte primeira foi o Idealismo Alemão. Daí a razão para o subtítulo *Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*.

Neste primeiro capítulo, apresentaremos uma análise de alguns dos pontos importantes sobre *A teoria do romance*, e sobre seu autor, Georg Lukács, que serão fundamentais para tratar do assunto central do nosso trabalho. Como *A teoria do romance* trata-se de um longo ensaio

histórico e filosófico e nele se encerra discussões teóricas bastante complexas, faremos um estudo sem a pretensão de aprofundamento, tendo como base quatro capítulos de sua primeira parte, “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura”. São eles os seguintes:

- a) “Culturas fechadas”;
- b) “Epopéia e romance”;
- c) “A forma interna do romance” e;
- d) “Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance”, que estarão diluídos por todo o texto.

No ensaio, Lukács mostra como o romance tornou-se a forma estética de nosso tempo e como as questões históricas e filosóficas são elementos fundamentais para o surgimento deste gênero literário. Partindo de conceitos filosóficos que o influenciou fortemente – a filosofia de Immanuel Kant (1724-1804) e a filosofia de Hegel (1770-1831) – estabelece as linhas básicas da constituição do romance e a relação entre o mundo grego e o mundo moderno. Esta reflexão tem como perspectiva a história e o pensamento filosófico do momento a ser estudado, ou seja, o momento histórico filosófico em que foi redigida a epopeia e o momento histórico filosófico em que o romance é redigido. Arlenice Almeida da Silva, em seu texto *A autonomia da obra de arte no jovem Lukács* (2008), explica a relação de Lukács entre historicidade e atemporalidade como um tema marcante na produção de Lukács, bem como sua relação com o Idealismo Alemão e os teóricos do Romantismo, ao apresentar de que maneira esta autonomia da arte, posta pelo Idealismo Alemão, sofre transformações na modernidade do século XIX que estava disposta a romper com os valores já consolidados da seguinte forma:

Para o autor (Lukács), fazer filosofia significa fazer filosofia da arte, ou seja, pensar o problema da forma artística em todas as suas dimensões. [...] Nestes estudos, (de Lukács) em sua maioria fragmentados e redigidos na forma de ensaios, Lukács estabelece um diálogo não só com o cerne do Idealismo Alemão e com o Romantismo (Kant, Fichte, Schelling, F. Schlegel, Novalis, Hegel), mas também com a fenomenologia de Husserl e o existencialismo de Kierkegaard, sem falar da presença latente de Nietzsche.[...] Ao diagnosticar as rupturas provocadas pela modernidade, a estética do jovem Lukács procura situar-se no entrecruzamento de várias filosofias que pensam o problema do ser a partir das manifestações da arte.

Mas Lukács é também considerado um dos mais veementes pensadores da cultura marxista, todavia, nosso estudo parte do pensamento do jovem Lukács, antes de sua adesão, a

partir de 1918, à ideia comunista de transformação da sociedade. Inicialmente, *A teoria do romance* foi a grande tentativa de Lukács em fazer um livro sobre Dostoiévski, e como ele mesmo advertiu, “ela surgiu sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial” (LUKÁCS, 2000, p.8).

No Brasil, a aceitação das ideias de Lukács foi divergente. Elas foram lidas inicialmente por professores e intelectuais marxistas. Levou-se tempo para que fosse lido como teórico literário, e a sua teoria do romance nunca foi bem aceita por alguns professores e críticos literários. Celso Frederico explica, em “A recepção de Lukács”, em sua publicação na *Revista Herramienta*, (2004), como foi a recepção das ideias de Lukács no Brasil. De início, com Antonio Candido, na década de cinquenta. Como crítico formado, Antonio Candido tinha como projeto crítico-literário as relações entre literatura e sociedade. Posteriormente com seus discípulos, entre eles Roberto Schwarz, João Luiz Lafetá, Walnice Nogueira Galvão etc. Celso Frederico também explica como foi a influência do pensamento de Lukács na obra de Alfredo Bosi, que teve como fruto a publicação em 1970 de *História concisa da literatura brasileira*, salientado como os temas lukacsianos foram incorporados por Alfredo Bosi, especialmente, quando Bosi faz a distinção entre naturalismo e realismo. Celso Frederico também se refere ao crítico Roberto Schwarz e mostra como a obra de Lukács proporcionou ao crítico uma flexibilidade, permitindo assim um tratamento cuidadoso e rigoroso na relação com problemas teórico-estéticos em sua prática de crítica literária. Dessa forma, Celso Frederico, explica que o pensamento de Lukács foi naturalmente se adentrando nas universidades de todo país, e os conceitos desenvolvidos por ele não têm, necessariamente, de ser vinculados à posição política do pesquisador ou do estudioso de sua obra, pelo contrário, sua obra permite uma independência política total, especialmente, sua obra da juventude.

#### **1.4 Georg Lukács e *A Teoria do romance***

Lukács descreve n’*A teoria do romance* um dos acontecimentos mais extraordinários da História Ocidental: o surgimento da civilização grega que, num curto espaço de dois séculos, explodiu com uma atividade intelectual muito influente. Antes de a filosofia evoluir, será o modelo mitológico que irá predominar na Grécia antiga com seus deuses representando fenômenos naturais

e seus heróis gloriosos. As histórias desses deuses falam de uma época heróica, de homens e mulheres com poderes extraordinários. Iniciado na Grécia, do século XXI ao VI a. C., o pensamento mítico nasceu do desejo de dominação do mundo, para assim afugentar o medo e a insegurança. As duas grandes epopeias – *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero – são narrativas cujos temas, formas e configurações Lukács irá estabelecer como um ponto de partida para apresentar a origem do que para nós é hoje o que antes era a epopeia para os gregos: uma das maiores expressões da literatura – o romance moderno. Lukács inicia *A teoria do romance* apresentando esse tempo extremamente remoto de um mundo que se transbordava de harmonia. Sem um mapa físico constituído, o filósofo mostra a completa ausência do estranhamento entre o homem e o mundo, o que imperava era uma dualidade perfeita e integrada formando uma unidade entre o interior e exterior. Dessa forma, Lukács mostra que

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas, distinguem-se deles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade (LUKÁCS, 2000, p. 25).

O mundo da epopeia é homogêneo, e para o seu herói tudo é conformidade, daí a sua estabilidade incondicional. Mesmo as perturbações ou os caminhos tortuosos pelos quais irá passar, já são previsíveis e acolhedores, não há obstáculos a prejudicá-lo. Dessa forma, estabelece a homogeneidade e o “dever-ser” forma um círculo perfeito, fechado e acabado. Por isso,

todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia. [...] Como qualquer elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado (LUKÁCS, 2000, p. 26 e 29).

Se por um lado, Lukács, n’*A teoria do romance*, aponta toda a harmonia, todo o equilíbrio como constantes para os heróis gregos, por outro, ele realça o que falta ao herói do

romance e, a cada momento em que este herói não atinge tais perfeições, mais uma vez o equilíbrio dos tempos helênicos é ressaltado. O paradoxo reside no aspecto de que o romance é um desmembramento da epopeia e que mesmo quando ele toma forma nunca atingirá a perfeição da epopeia. Essa distinção tem como base a filosofia, pois é ela que determina as instâncias do conteúdo e da forma e de sua aplicação à criação literária. De acordo com Lukács,

Não só porque a imperfeição e a problemática normativas do romance sejam, em termos histórico-filosóficos, uma forma legítima e alcancem o seu substrato – o verdadeiro estado de espírito contemporâneo – como índice de sua legitimidade, mas porque sua processualidade exclui a completude apenas no que respeita ao conteúdo; como forma, no entanto, o romance representa o equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir; como idéia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: ‘iniciado o caminho, consumada está a viagem’ (LUKÁCS, 2000, p. 73).

Concebendo a epopeia como a época da mais “perfeita concordância dos atos com as exigências íntimas da alma: de grandeza, realização e plenitude” (LUKÁCS, 2000, p.26), Lukács mostra como na epopeia, ocorre a coincidência entre “ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência (como) conceitos idênticos” (LUKÁCS, 2000, p.27). São termos que dizem respeito à determinação literária, ao mesmo tempo em que se desconhece a dor, o sofrimento e a morte. Tais termos não partem da intencionalidade do indivíduo, mas de circunstâncias histórico-filosóficas, cuja abrangência marca a criação estética. As duas grandes “objetivações da grande literatura épica” (LUKÁCS, 2000, p.55) são, segundo Lukács, a epopeia e o romance. O herói da epopeia não corresponde ao indivíduo isolado, mas àquele que luta pelo coletivo. Relativo a este desenvolvimento organizado, que é composto o mundo épico, não se destaca uma interioridade por meio do caráter pessoal do indivíduo épico. O destino do herói mescla-se com o da comunidade épica, pois seu destino está revestido, solidificado nela. “É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade” (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Dentro desta perfeição, há o herói da epopeia que não conhece os tormentos que alimentam a busca e o medo do novo. Há um círculo configurador das formas que faz da epopeia um conjunto perfeito de harmonia tanto no interior do ser quanto no exterior. Assim,

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia (LUKÁCS, 2000, p.26).

Mesmo com a dimensão temporal da existência humana, o homem ainda não deixou de buscar conhecimento, de tentar entender o que está exterior à sua mente. Para Lukács, a imanência pertence ao sujeito e está ligada a sua essência, que é realidade primeira e última do ser, é aquilo sem o qual o ser não poderá existir ou deixará de ser o que é, uma vez que ele se constitui pela intencionalidade de sua consciência repleta de sentido e que a transfere para a realidade. De acordo com Lukács,

No destino que dá forma e no herói que, criando-se encontra-se a si mesmo, a pura essência desperta para a vida, a simples vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência; para além da vida, foi alçado um nível de ser repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante da qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste (LUKÁCS, 2000, p.32).

Em outras palavras, não é possível ao herói do romance querer somente um aspecto da busca, porque ela não será verdadeira, não completará o círculo como um todo. O que o herói busca está intrinsecamente ligado àquilo que ele sonha, àquilo que ele aspira. A verdade para o herói é exatamente o que está ao entorno, que faz parte dele e faz com que ele chegue à unidade, sem diferenças. A liberdade que o herói busca está ligada a leis e, muitas vezes, estas leis não correspondem à sua ideia de liberdade, de acordo com Lukács,

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p.82).

A cada momento, n'A *teoria do romance*, em que Lukács descreve a perfeição do mundo grego, surgem imperfeições e falhas no mundo moderno. Pondo os dois mundos lado a lado, aos poucos Lukács traça os pontos principais de toda a sua teoria. O mundo grego é o mundo filosófico, o mundo da epopeia. O mundo moderno é a evolução histórica que faz com

que o homem se perca. Há, em meio a tanta evolução, uma perda irreparável no homem moderno. Mesmo o homem sendo o centro de toda a evolução, ele será o primeiro a sofrer as consequências dela, partindo-se, fragmentando-se. E ao comparar as duas épocas, tanto históricas como filosóficas, Lukács mostra como o homem grego constituiu a sua “essência transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 30) a que o homem moderno nunca alcançou. Faltou ao homem moderno a “substância verdadeira” (LUKÁCS, 2000, p. 30) que os gregos tinham. Faltou ao homem o que era natural ao grego; a totalidade, pois totalidade para Lukács é

como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito, perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidencia o sentido do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 31).

A ideia de totalidade é uma fortíssima argumentação n’*A teoria do romance*. Dentro da concepção hegeliana de que “a verdade é o todo”, é possível perceber o pensamento de Lukács. Se ele mostra que nos tempos helênicos o mundo era pequeno e, no entanto, era ao mesmo tempo vasto, o herói da epopeia conhecia o caminho que iria percorrer e, portanto, não estava sozinho, justamente por todo este mundo fechado, havia nele a ideia de totalidade, ou seja, havia no mundo da epopeia a ideia absoluta, exemplo supremo de unidade. Tudo na epopeia concorria para um mesmo fim: a comunidade pensa em si mesma, e todos os acontecimentos estão em volta de um mesmo pensamento.

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado (LUKÁCS, 2000, p.30).

Se decorrente da epopeia está o romance – que não corresponde ao mundo da epopeia, uma vez que o que ocorre em torno do romance é a fragmentação – há o herói do romance, que é apenas a parte de um todo, por não está relacionado ao universo por inteiro. O mundo

moderno é grande, houve a evolução e, no entanto, o homem é um fragmento, por sua vida ser somente parcial, só pode ser parcialmente verdade a sua luta, ao “cavar abismos”, o homem suprimiu a totalidade. Dessa forma, o processo de construção do romance e a do herói faz-se no momento em que acabado os tempos helênicos, a epopeia desaparece, para dar lugar a outro momento, o surgimento do romance. Lukács estabelece a época da epopeia para poder estudar as formas literárias. Junto a essa forma está embutido o mundo grego e sua filosofia.

O mundo grego é que irá fazer surgir a experiência que fornece a matéria de nosso conhecimento em seu quadro espaço temporal. Graças às estruturas *a priori* da epopeia é possível a constituição de uma ordem do universo. Mas haverá o declínio do mundo grego, surgindo assim um mundo novo e fragmentado. Nele, o homem perderá a sua essencialidade, e haverá um rompimento com a “totalidade espontânea do ser. As fontes cujas águas dissociaram a antiga unidade estão decerto esgotadas[...]” (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Em “A forma interna do romance”, verificamos que a maneira pela qual o teórico inicia a discussão, apresentando o mundo dantesco como correspondente ao da epopeia, pressupondo assim que o caminho percorrido por Dante é seguramente bem diferente daquele que o romance vai percorrer para chegar à sua forma. A longa travessia que Dante percorreu guiado e, de certa forma protegido por Virgílio, é apenas um sinal de Lukács para mostrar quão diferente será o percurso do indivíduo na sua busca e como isso vai refletir na configuração do romance.

Lukács também parte de pontos da filosofia de Hegel, que tem na origem “um exame do desenvolvimento pendular dos movimentos históricos” para elevá-lo “à condição de princípio de explicação histórica” (RUSSELL, 2001, p. 398). Para Hegel, a realidade é sempre um devir, uma vez que um momento prepara o outro. No entanto, para que esse outro momento aconteça, é necessário negar o anterior. Esses três momentos – tese, antítese e síntese – sucedem-se de maneira a nunca se fecharem. Dessa forma, a cada momento final que seria uma síntese, na verdade torna uma tese de um próximo movimento, só que de uma forma mais ampliada. De acordo com Russell,

o método dialético, em certos aspectos, é uma reminiscência do esforço socrático em busca da forma do Bem. A este último corresponde o que Hegel chama de Idéia Absoluta. Assim como a dialética socrática, destruindo hipóteses especiais, conduz afinal à forma do Bem, igualmente a dialética hegeliana ascende à Idéia Absoluta (RUSSELL, 2001, p.398).

Para Hegel a Ideia Absoluta é a ideia real, ou seja, só o todo é verdadeiro. Para tanto, é preciso que haja o entendimento da realidade com o Espírito não apenas como substância, mas também, como sujeito, de forma a pensar a realidade como processo, movimento e não somente como coisa. Se a realidade não é estática, mas dinâmica, no seu movimento, ela vai apresentar momentos que se contradizem, sem que com isso se perca a unidade do processo, ocorrendo um autoconhecimento cada vez maior.

Como para Hegel “a verdade é o todo”, essa junção permite uma reflexão totalizante. Celso Frederico, em *Lukács: um clássico do século XX* (1997), explica como Lukács transpõe a ideia de totalidade diretamente da filosofia hegeliana.

Uma idéia central do pensamento dialético é o primado da totalidade sobre as partes que a compõem. Hegel já havia afirmado que “a verdade é o todo”, reiterando o aspecto contraditório e histórico da realidade. Por ser contraditória, a realidade não pode ser reduzida a nenhuma de suas partes; por ser histórica, não se confunde com os seus diversos momentos. A dialética [...] reivindica a prioridade ontológica universal, do todo, como uma característica própria da realidade, como realidade “mais real” do que as partes que a integram (FREDERICO, 1997, p.39).

De acordo com Celso Frederico, ainda que Lukács tenha abandonado “essa idéia hegeliana”, ele não abandonou “o primado da totalidade”. Ele acreditava que “por vivermos dentro de um mundo articulado (de uma totalidade) que o conhecimento torna-se possível. Para Lukács, segundo Celso Frederico, “o mundo é obra humana e, portanto, o homem pode conhecê-lo” (FREDERICO, 1997, p.39-40).

Assim, recorrendo à filosofia hegeliana, de que o conhecimento é totalizante, Lukács irá determinar a oposição entre epopeia e romance, como também irá estabelecer a experiência individual e o seu significado e apresentar o romance como gênero mais representativo da modernidade, uma vez que o romance corresponde “à epopéia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p.55).

E a totalidade, n’A *Teoria do romance*, está dentro da perspectiva do romancista. Ainda citando Celso Frederico, no romance a totalidade é “complexa” e com ela se dá “o livre curso do desenvolvimento dos destinos humanos” (FREDERICO, 2007, p.41). No mundo dividido de Luís da Silva, ele, como ser fragmentado, terá dificuldade em compreendê-lo

como totalidade concreta. Há, no entanto, o empenho de Luís da Silva e sua luta pela transformação da sociedade, embora, muitas vezes, ele possa confundir-se, em razão das reminiscências e ao próprio estilo do personagem, um intelectual que tem conhecimentos de coisas e pessoas. Mas será esse estilo, fragmentado, ponto central de seu caráter, que fará surgir a totalidade, pois será no momento de unir os pedaços que surgirá a totalidade.

Dentro dessa acepção hegeliana, Lukács vai mostrar que a forma interna do romance e com ela a do herói, como ele o designou problemático, irá se construir no momento em que o herói (o eu) vai se identificar com o não eu pela sua consciência que toma de si mesmo. Com efeito, o eu só existe enquanto se opõe a um não eu; portanto, esta relação não lhe é exterior, mas interior e constitutiva. Assim o herói vai se identificar com o finito que dentro de sua concepção é o limite; e ele, pois, sendo o limite da essência do finito, vai compreender, por si mesmo, o infinito que o limita. N' *A teoria do romance*, de acordo com Lukács,

esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo (LUKÁCS, 2000, p.70).

Com esses conceitos Lukács irá mostrar como a forma interna do romance vai traduzir o mundo. O herói problemático será o ser que vai representar o seu pensamento. Ele será o nada que vai se identificar com o seu ser. Ele será ao mesmo tempo ser e não ser, no entanto progressivo, uma vez que vai passar por cada etapa do seu processo, rumo ao seu desenvolvimento, e que dentro da forma romanesca poderá chegar a um ponto fecundo, produtivo, representando assim a modernidade. De acordo com Lukács,

[...] os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da composição. O perigo que surge desse caráter fundamentalmente abstrato do romance já foi reconhecido. [...] E só se pode combatê-lo na medida em que se puser como realidade última, de maneira consciente e conseqüente, a

incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo do mundo (LUKÁCS, 2000, p.70-71).

Em outras palavras, o que Lukács faz aqui é chamar a atenção para a transformação que a forma romanesca sofrerá; a desarmonia como o caráter inicial da existência, um mundo contrário à razão, em que o disparate é que conduz ao lugar certo, sendo condição necessária de sentido. É nessa forma absurda, fora da realidade que os autênticos anseios humanos serão acolhidos como fio condutor. O que é absurdo, o que está fora da realidade tem de ser explicado e analisado. Inapelavelmente reconhecido como existente. Desaparecem os objetivos evidentes e a desorientação decisiva de toda a vida tem de serem postos como fundamento da estrutura romanesca, como *a priori* de todos os personagens e acontecimentos. O que significa para Lukács, como elementos fundamentais para o romance moderno a luta do indivíduo contra a falta de sentido, contra o grande vazio no qual se encontra, daí a sua busca, o anseio do indivíduo pela busca da totalidade para suprir a falta de sentido.

### **1.5 O ato reflexivo n'A teoria do romance**

O estudo da ironia não apresenta lenidade, pelo contrário, usando as palavras de Lukács, “o conteúdo da ironia, a intenção normativa do romance, condenada pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade” (LUKÁCS, 2000, p. 85), por isso merece um tratamento destacado que, por sua vez, vai além do nosso propósito aqui neste estudo. De maneira que faremos aqui um breve estudo da ironia, restringindo-nos apenas ao que seja relevante para o nosso estudo do romance *Angústia*.

No prefácio d'A *teoria o romance*, Lukács apresenta algumas considerações a respeito das correntes sociológicas que o influenciou bastante na juventude, entre elas as “ciências do espírito”, como ele explica, elas “postavam-se em solos kantianos” (LUKÁCS, 2000, p. 9) e “no processo de transição de Kant para Hegel”. Por esse motivo, para compreensão do pensamento de Lukács, neste estudo sobre ironia, é oportuno apresentar um dos aspectos da doutrina de Kant, que estão apresentados no livro de Bertrand Russell, (1872-1970) *História do pensamento ocidental* (2004), no qual o filósofo discute acerca da doutrina de Kant.

Desde o nascimento da história da Filosofia, o homem prima pelo conhecimento racional, totalizante, abrangendo todo o conjunto de conhecimentos racionais que integra o universo da filosofia. No entanto, esse amplo e universalista saber filosófico ao chegar à Idade Moderna sofre um processo reductivo, surgindo assim uma separação da realidade a ser conhecida. A filosofia não era mais a única forma de conhecimento: surgem outros tipos de conhecimentos como a matemática, a lógica, a física etc. Gradativamente o conhecimento foi pulverizado e, com isso, houve perda de uma visão mais ampla do conhecimento, o que levou o homem a pensar em unidade de conhecimento. Não obstante, o homem continuou à procura de respostas em relação ao sentido e ao valor da vida.

Assim, Russell explica a doutrina ao mostrar que as circunstâncias da vida impõem ao homem uma opção de escolha. Essa opção está ligada ao “dever-ser” que faz parte da filosofia de Kant a respeito da sua teoria ética. Esse aspecto da teoria kantiana mostra a dualidade que existe no homem. Se por um lado o homem é um ser condicionado pela natureza, por outro é um ser racional que impõe a si mesmo leis que o regula. A disposição natural do homem é de sempre buscar o prazer a fim de rejeitar a dor. Nesse anseio natural reside o egoísmo. Na sua racionalidade, o homem cria as próprias leis que o regulam dessa forma, revelando a sua autonomia. Em razão dessas leis morais, o homem é levado a praticar o bem, em detrimento dos seus interesses individuais. Assim, o homem é um ser dividido entre o prazer e o dever, ora é levado pelos instintos, ora guiado pela razão (RUSSELL, 2004, p.390-4).

Para Kant, a questão da razão prática é: “como o homem deve agir?” Com essa questão o filósofo fez uma mudança. A ética é o princípio moral fundamental que assume a forma de “imperativo categórico”, ou seja, os princípios morais que regem a maneira como o homem deve agir. Se a suposição de Kant era de que a ética estabelece para si mesma a sua própria lei, é possível então que a vontade humana possa ser autônoma, mas para isso é preciso depreender que a vontade é boa quando o homem age por dever. Como diz Kant, o conceito de dever contém em si o de “boa vontade”, o dever será uma necessidade de agir por respeito à lei que a razão dá a si mesma. Ou o homem vê as coisas como elas são, ou as vê como realmente elas deveriam ser. “Assim, o princípio supremo da ética se encontra no seguinte imperativo categórico: age sempre de tal forma que os princípios que norteiam a vontade possam se transformar na base de uma lei universal” (RUSSELL, 2001, p.390-1). Assim, de acordo com Russell, “o imperativo categórico, que está na base da ética de Kant, é um princípio formal. [...] a única coisa que importa é que os nossos atos sejam inspirados por princípios justos” (RUSSELL, 2001, p.392).

N'A *teoria do romance*, Lukács apresenta como se constrói o romance e o herói, pois a composição de um é a criação do outro. Mas, para essa composição é necessário construir uma unidade em meio a constantes mudanças, e para manter o equilíbrio, a conexão entre um e outro, há de usar elementos não constituídos, não palpáveis. E aquele que vai responder para que haja um princípio que irá unificar esse caos – o romancista – usará também um elemento abstrato para conseguir juntar os pedaços – a reflexão, como componente capaz de restauração. Lukács diz que a reflexão “é a mais profunda melancolia de todo grande e autêntico romance” (LUKÁCS, 2000, p.86). Isso se deve ao fato de o romancista reconhecer a busca do herói. Há um desejo, um anseio para que ela se realize, mas na contingência do romance, ela se torna vã. “O paraíso eternamente perdido que foi buscado, mas não encontrado, cuja busca infrutífera e desistência resignada dão fecho à forma” (LUKÁCS, 2000, p.86).

A discussão que Lukács irá estabelecer gira em torno de três pontos básicos que passarão a configurar doravante no romance como grande épica: primeiro como o autor vai apresentar a realidade por meio da categoria reflexo/reflexão, a ironia, para a composição do romance; segundo o romance sendo “a epopéia do mundo abandonado por deus” que irá se relacionar com “a psicologia do herói romanesco” e; terceiro o momento histórico-filosófico do romance. A começar pela ironia, Lukács apresenta-a com toda sua complexidade na parte “Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance” da seguinte maneira:

As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo. Mas como esta tem de superar-se a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma nova autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador de equilíbrio. Essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e a sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia, a intenção normativa do romance, condenada, pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade (LUKÁCS, 2000, p.85).

Lukács apresenta como a ironia é aspecto importante no romance, explicando a situação do escritor em relação ao seu ato criador, e sua capacidade em ultrapassar a

consciência de seus heróis, o que determina a condição da narrativa, ocorrendo assim a ironia.

De acordo com Lukács,

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis porque o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo. Mas como esta tem de superar-se a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma nova autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador de equilíbrio. Essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e a sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia, a intenção normativa no romance (LUKÁCS, 2000, p. 85).

Lukács também apresenta que a relação “entre idéia e realidade resolve-se na configuração puramente sensível”. Os conceitos entre “real” e “ideal” mostram o “caráter duplo” que o escritor tem de atentar para atingir seu “objeto de reflexão”. No ideal há um princípio, um valor que é inerente ao homem. Está ligado à sua ética, à maneira como um ser se revela como real ou sincero. O real é o existente. Ou o real existe fora da mente, uma realidade externa do ser, ou está dentro dela, uma realidade interna do ser.

Como constituinte formal da forma romanesca, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidade e condicionamento de sua existência, e que, mediante esse desvelamento, ainda que mantenha intacta a dualidade do mundo, ao mesmo tempo vislumbra e configura um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si (LUKÁCS, 2000, p.74-75).

Nesse sentido, a ironia, de acordo com Lukács, consiste no processo de posicionamento duplo do “indivíduo criador”, que primeiro vai refletir sobre si mesmo para depois apresentar uma reflexão sobre o mundo, reproduzindo assim o real. O autor, no seu ato criador, recria a realidade dentro do texto, sem deixar de ter a consciência de que na realidade há normas, mas também há a sua realidade, sua ética objetiva, da qual ele lança mão para retratar a realidade. Ou seja, o autor extrai da sua realidade, a realidade que irá apresentar no romance, ultrapassando “a consciência de seus heróis” (GOLDMANN, 1967, p. 13). Essa dualidade concorre em apresentar a “intenção normativa do romance” e a do escritor. Dessa forma, a ironia é um elemento “constitutivo da estética romanesca”, é a força que o romancista injeta no personagem. Para Paul de Man,

A ironia é, certamente, o princípio determinante e organizador da forma do romance, assim Lukács está, sem dúvida, se libertando das noções pré concebidas do romance como imitação da realidade. A ironia firmemente enfraquece o clamor da imitação e o substitui pela percepção lúcida entre a experiência e a compreensão da experiência. A linguagem irônica do romance relaciona experiência e desejo e une o real e ideal dentro do paradoxo da forma (DE MAN, 1983, 56).<sup>1</sup> (Tradução: Günther Augustin)

É importante mencionar também a ironia como um jogo dialético que está entre o implícito e o explícito, o dito e o não-dito, o texto e o contexto, o enunciado e o referente. Ela sempre leva a uma contradição, à medida que há a interrogação, ela dinamiza o processo entre os interlocutores que provavelmente tem o intuito de alcançar a inteligibilidade da linguagem. Pensando em ironia dessa forma, é possível chegar a Sócrates e, em como ele estabelecia esse jogo também chamado de ironia socrática.

No estudo feito por Søren Kierkegaard (1813-1855), em *O conceito de ironia* (2005), o filósofo dinamarquês mostra que “o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates”. De fato a ironia teve seu início em Sócrates. O filósofo grego, ao fingir que nada sabia, fazia com que as pessoas usassem a razão. A ironia socrática consistia no fato de Sócrates ser capaz de se passar por ignorante ou fingir-se de tolo, para conseguir desta feita,

---

<sup>1</sup> For if irony is indeed the determining and organizing principle of the novel’s form, then Lukács is indeed freeing himself from preconceived notions about the novel as an imitation of reality. Irony steadily undermines this claim at imitation and substitutes for it a conscious, interpreted awareness of the distance that separates an actual experience from the understanding of this experience. The ironic language of the novel mediates between experience and desire, and unites ideal and real within the complex paradox of the form (Paul de Man. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 1983, p. 56).

expor as fraquezas do pensamento dos atenienses. O intuito de Sócrates era fazer surgir a verdade, para tanto, ele punha ao seu interlocutor uma série de indagações, aparentemente ingênuas, que se revelavam superficiais, no entanto, diante de cada resposta, Sócrates levava seu interlocutor a reconhecer a verdade que sozinho não seria capaz de discernir. Com isso, as certezas passavam a erros, pairavam as dúvidas. Muitas vezes os diálogos não finalizavam ou não chegavam a uma resposta satisfatória. Certamente, esse era o ponto central da ironia, o momento em que Sócrates fazia com que o resultado dos diálogos fosse uma inversão.

É importante também destacar, no estudo de Kierkegaard, a ironia como “determinação da subjetividade” uma vez que aproxima da noção que Lukács faz da ironia como “intenção normativa no romance”. Para Kierkegaard,

Na ironia o sujeito está negativamente livre, pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não está aí, ele é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas ele é negativamente livre e como tal flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure. [...] Mas dado que o irônico não está de posse do novo, poder-se-ia perguntar com o que afinal, ele aniquila o velho, e a isso precisaria responder: ele anula a realidade dada com a própria realidade dada, mas é preciso lembrar que ao mesmo tempo que o novo princípio nele está presente como possibilidade. Mas na medida que ele aniquila a realidade com a própria realidade, ele se coloca ao serviço da ironia no mundo (KIERKEGAARD, 2005, p.227).

Na *Poética*, as reflexões de Aristóteles giravam em torno da ironia como modelo de comportamento. Essa tendência é mais conhecida tradicionalmente. Num estudo feito por Beth Brait *Ironia em perspectiva polifônica* (1996) a autora mostra que

a postura desenvolvida por Aristóteles em relação à ironia, [...] inaugura e marca profundamente o que entende por “noção tradicional”. E acrescenta que “a forma como Sócrates conduz seu procedimento irônico é, de fato, uma “dialética, no sentido de uma verdadeira arte de dialogar (BRAIT, 1996, p.21 e 23).

Essa forma de entender a ironia foi estudada por vários pensadores e vigorou até o final do século XVIII, quando houve uma mudança no conceito de ironia. A partir do Romantismo a ironia não é mais compreendida como forma retórica e alcança o campo da Literatura. Nesta época, surge o grupo de Jena, formado pelos irmãos August (1767-1845) e

Friedrich Schlegel (1772-1829), pelos poetas Novalis (1772-1801) e Ludwig Tieck (1773-1853) e pelos filósofos Schelling (1775-1854) e Schleiermacher (1768-1834) que fundaram a revista *Atheneum* (1797), onde manifestos da nova escola foram publicados. Eles foram os primeiros românticos a teorizar sobre o conceito de ironia.

De acordo com Luíza Lobo, em *Teorias poéticas do romantismo* (1987), Schlegel é considerado como o responsável pela introdução do termo *romantisch* no contexto literário em razão do fragmento 116 do *Atheneum*, escrito em 1798, uma espécie de manifesto do movimento. Assim a professora traduz o fragmento 116, de Schlegel:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. [...] é ela que pode também – mais que qualquer outra forma –, livre de qualquer interesse próprio real ou ideal, pairar a meio caminho entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão a um poder cada vez mais alto, multiplicá-lo como numa sucessão infinita de espelhos. É capaz da formação mais suprema e universal, não somente de dentro para fora, como também do exterior para o interior; para cada totalidade que seus elementos devem formar, ela adota uma totalidade semelhante em todas as suas partes. (LOBO, 1987, p. 55-6).

Sem ser mencionado o termo ‘ironia’, sua ideia é embutida nessa primeira definição de poesia romântica, destacando seu aspecto dialógico, reflexivo e unificador de sujeito e objeto, este último levando à ideia da totalidade. A relação do ideal e do real é um movimento à unidade, à infinitude que leva a compreender o sujeito para os primeiros românticos, como o “eu isolado”, como uma espécie de autorrejeição. Dessa forma, o sujeito tornou então objeto “seu próprio objeto”. Neste ponto Beth Brait, citando Szondi, diz que

O aspecto que diz respeito à *reflexão* no sentido de uma “consciência de si”, segundo a leitura de Szondi, aparece de maneira mais clara e central nas ligações passíveis de serem estabelecidas entre Schlegel e Kant. Se a filosofia crítica inaugurada por Kant “é uma filosofia que questiona seus próprios fundamentos” caberá a Schlegel aplicar à poesia essas idéias, afirmando que “Existe uma poesia cujo único e só objeto é a relação do ideal e do real, e que se deriva pois, por analogia com a língua da arte em filosofia, chamar poesia transcendental. [...] Ela deveria em cada uma de suas representações, representar ela mesma e ser em todo lugar, ao mesmo tempo poesia e poesia da poesia”. Pela “dialética da reflexão”, a poesia romântica exprime a possibilidade de o sujeito “olhar-se ao mesmo tempo que olha o mundo” [...] “A matéria da ironia romântica é o homem isolado, tornado seu próprio objeto e privado pela consciência do poder de agir. Ele aspira a unidade e a infinitude, e o mundo se lhe afigura cindido e finito. O

que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão” (BRAIT, 1996, p.28-29).

A ironia romântica foi para o romantismo alemão um forte elemento para o poeta que ansiava por uma liberdade de espírito, diante de um total desencantamento do mundo, e, assim, a ironia romântica pode ser vista como uma forma de se “autorepresentar”. De acordo com Walter Benjamin, “o pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel. [...] A relação consigo mesmo do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas” (BENJAMIN, 2002, p. 27).

Na verdade, o conceito de ironia romântica surge com Schlegel, todavia ela não é a sua única preocupação. Para o grupo de românticos alemães o que os fazia distinguir a ironia “como figura proposta pela retórica” é que ela se configurava como “forma de beleza e estaria ligada diretamente à poesia” e, também, “como objeto de estudo ou medida de criação” (BRAIT, 1996, p. 27). Partindo desses pressupostos e alinhando-se à *Teoria do romance*, percebemos que a ironia, como uma categoria estrutural, torna-se um elemento constitutivo do romance. Ademais, além desse conceito de ironia, Lukács também trabalha a ironia dentro do critério da autoreflexão; uma maneira do sujeito se olhar como objeto, que será a base formal do romance moderno. Lukács dá ênfase ao trabalho do escritor que se põe, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto, extraíndo assim um ponto bastante sutil da ironia que se funde na composição paradoxal do romance moderno. A saber,

[...] a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que ao ideal na vida, à efetividade dessa relação como destino e à consideração valorativa da realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo, também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado (LUKÁCS, 2000, p.86).

Será dentro dessa completude que Lukács irá estudar os pontos do romance que não correspondem a uma regra perfeita. Se o desencadeador de toda essa harmonia é o homem, então tudo que está à sua volta será importante para a configuração do gênero. Do seu modo

de pensar e do seu modo de agir, de sua relação consigo mesmo e com o outro. Tudo o que a ele se contrapõe como o centro do universo, dentro da forma romanesca, será analisado por Lukács.

## 1.6 O mundo abandonado por deus

Retomando ainda uma vez a epopéia como época de perfeita conciliação entre os homens e deuses, num círculo de convivência equilibrada, a modernidade é ressaltada de forma a contrapor esta convivência harmoniosa. Desfeito o mundo épico, a forma romanesca surge de maneira a representar o homem moderno, que se encontra num momento conflituoso, pois a vida do herói do romance está repleta de conformidades sociais e, dessa forma, fica impossível a ele encontrar uma maneira para que possa vivenciar a imanência, tão natural aos gregos. A modernidade transformou o homem. Ele agora é um ser fragmentado, que vive sozinho numa sociedade estranha, onde não existe mais a vida em comunidade. Segundo Lukács, “essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 43).

O romance trata então da história de vida deste homem único, individual, desgarrado da convivência harmônica. Pela “cisão”, o homem encontra um afastamento, uma ausência completa de Deus. O abandono que o herói vivencia é único, ele se encontra num “desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 38). Por isso, surge o campo de ação do herói, que será o campo de ação demoníaco. Assim, ou o herói abre mão de sua existência ou se aventura na busca da totalidade.

Percebemos na leitura d’*A teoria do romance* que o “desabrigo transcendental” afligia sobremaneira Lukács, pois no momento em que a redigia o autor “era absorvido por problemas éticos e de filosofia da história”. Como explica Nicolas Tertulian, em *Georg Lukács Etapas do seu pensamento estético* (2008).

em relação a esse texto da juventude (*A teoria do romance*) uma obra típica do modo lukácsiano de compreender a literatura” e que *A teoria do romance* é “uma das expressões mais pregnantes e mais inspiradas de toda sua obra. [...] O grandioso esboço do desenvolvimento do gênero épico [...] (poderia)

abrir-lhe o caminho para abordar os grandes problemas morais e históricos que atraíam sua atenção. (TERTULIAN, 2008, p. 103).

Nicolas Tertulian também explica de que forma Lukács mostra o papel do escritor para escrever o romance ao dizer que para Lukács o

conflito entre as aspirações do herói e o mundo circundante. Evocando um mundo que perdeu a ‘imanência do sentido’. [...] o romancista moderno não pode mais adotar como perspectiva unificadora de sua matéria, a não ser a postura da *ironia*, (sendo ela) ‘a mística negativa das épocas sem Deus’ e constitui a atitude verdadeiramente apta assegurar a ‘objetividade do romance’ (TERTULIAN, 2008, p). 114). (grifos do autor).

No romance *Angústia*, Graciliano Ramos, como escritor, é essencial para a forma romanesca, pois é ele o sujeito que dá forma ao herói, Luís da Silva, e a sua busca desesperada, de maneira coesa. Para Lukács o romancista é importante e tem papel de “elucidar um estado de fato [...] recoberto pelo tato sutilmente irônico da composição [...] a forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (LUKÁCS, 2000, p.77) e “na (sua) experiência da natureza, o sujeito apenas ‘real’ dissolve todo o mundo exterior em estado de ânimo e torna-se ele próprio estado de ânimo, pela inexorável identidade de essência do sujeito contemplativo com seu objeto” (LUKÁCS, 2000, p.65).

A narrativa de *Angústia* constrói-se segundo o desejo do seu herói de se compreender e compreender a vida, sua existência. Luís da Silva narra sua trajetória a fim de atingir o autoconhecimento e desvelar o sentido oculto do mundo: O protagonista está em permanente busca de sentido, por não lhe ser imanente. Neste “mundo circundante” custa-lhe encontrar o real sentido da existência. Segundo Lukács, “como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é dado de modo claro e evidente” (LUKÁCS, 2000, p. 38). As indagações e as reflexões de Luís da Silva, que percorrem toda a narrativa, permitem-nos caracterizá-lo como herói problemático; um indivíduo à procura de sentido para o mundo e para si mesmo. Suas dúvidas são expressões de uma identidade fragmentada, que quer se entender e entender o mundo igualmente fragmentado. Segundo Lukács,

os heróis como homens vivos, em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida de modo a fazer com que, do tumulto de uma ação onerada pelo peso da vida, resplandeça pouco a pouco o claro destino da vida. [...] Com isso, o herói tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial (LUKÁCS, 2000, p.41).

N’A *teoria do romance*, Lukács diz que os heróis são sempre guiados pelos deuses e neste processo, o essencial é o auxílio mútuo. No entanto, com o passar do tempo, essa relação com os deuses foi distanciando-se, pois o momento do romance não mais permitia essa relação, ocasionando assim o afastamento total dos deuses. De acordo com Lukács, “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 37-8). Para Lukács, “a psicologia do herói romanesco é a demoníaca” (LUKÁCS, 2000, p. 89), ou seja, esta psicologia trata de uma “objetividade do romance, sua configuração. Na busca do sentido, o herói romanesco encontra o campo de ação do demoníaco. Segundo Lukács, “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2000, p. 14).

À medida que o herói do romance moderno fracassa e reconhece a inutilidade da luta e a supremacia do real, a melancolia e a resignação tomam conta dele e faz com que sua psicologia seja o campo da ação do demoníaco. Demoníaco como ambíguo. Lukács o circunscreve mais em termos o que não é: não é dotado de razão; não é humano; nem diabólico; nem angélico; parece gostar do impossível e recusar o possível com desprezo; é parecido ao acaso e o arbitrário, comprimindo o tempo e expandindo o espaço.

Se na época do romance houve a dissolução da totalidade, se os heróis do romance não são mais guiados pelos deuses, impossível então fazer configurar a totalidade no mundo. Em decorrência, no mundo agora é o lugar propício para a ação demoníaca. Nesse mundo os deuses expulsos e que ainda não voltaram ao poder, tornam-se demônios. O mundo tem um sentido que o deus tornado demônio não compreende. Suas ações de pura ausência de sentido parece não razoável: não humano, porque não tem entendimento; não diabólico, porque é benévolo. Nas palavras do autor d’A *teoria do romance*:

Os deuses banidos e os que ainda não subiram ao poder tornam-se demônios; seu poder é vivo e eficaz, porém não mais penetra o mundo ou ainda não o faz: o mundo adquiriu uma coerência de sentido e um encadeamento casual que são incompreensíveis à força vivamente efetiva do deus que se tornou

demônio e de cujo ponto de vista seus atos parecem pura carência de sentido. Mas a força da eficácia desse demônio permanece insuperada, pois que insuperável, pois a existência do novo deus é sustentada pelo perecimento do antigo; e por esse motivo, um possui – na esfera do único ser essencial, o ser metafísico – a mesma valência de realidade que o outro. “Não era divino”, disse Goethe do demoníaco, “pois parecia irracional; nem humano, pois não tinha nenhum entendimento; nem diabólico, pois era benevolente, nem angelical, pois muitas vezes deixava notar um prazer perverso. Equivalia ao acaso, pois não dava mostra de coerência; assemelhava-se à providencia, pois revelava nexos. Tudo que nos limita parecia-lhe permeável; parecia manipular o bel prazer os elementos necessários à nossa existência; contraía o tempo e distendia o espaço. Só parecia deliciar-se com o impossível e repelir o possível com desprezo.”<sup>2</sup>

A ação demoníaca será o fio condutor que irá caracterizar o herói moderno. Será então que a solidão e a problemática do indivíduo romanesco irão surgir. De forma que

o colapso do um do objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade *Do mundo em ruínas criado por ele próprio*. (LUKÁCS, 2000, p.52). (Grifos nossos).

Por mais que seja contraditório, à medida que se amplia os ideais do herói romanesco, cada vez mais se perde a totalidade e, conseqüentemente a harmonia entre o interior (sujeito)

---

<sup>2</sup> Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen: ihre Macht ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr oder noch nicht: die Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpfung erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich ist und aus deren Augenpunkt gesehen sein Treiben als reine Sinnlosigkeit erscheint. Die Kraft seiner Wirksamkeit bleibt aber 83 unaufgehoben, weil sie unaufhebbar ist, weil das Sein des neuen Gottes von dem Vergehen des alten getragen ist; und aus diesem Grund besitzt der eine – in der Sphäre des einzig wesentlichen, des metaphysischen Seins – dieselbe Valenz von Wirklichkeit wie der andere. »Es war nicht göttlich,« sagte Goethe vom Dämon, »denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht engelisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen, und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen.« (LUKÁCS, 1920, p. 83).

e o exterior (mundo). De forma que, no romance, por mais que Luís da Silva buscasse pelo sentido imanente e tivesse consciência do que ocorria à sua volta, que tivesse plena consciência do seu entorno, jamais conseguiria transformar em ação suas reflexões e, sendo assim, ele se torna inadequado e estranho em seu mundo em sua sociedade, como uma “essência afastada da vida e estranha à vida” (LUKÁCS, 2000, p.39). Assim o herói se encontra sozinho, com a sua luta individual, por que há nele a necessidade de busca, uma vez que aquilo que busca continua a existir. O herói do romance não irá apenas refletir a realidade, ele irá agir sobre ela de forma a buscar seu próprio desenvolvimento. Sua psicologia demoníaca reflete a ambiguidade do romance que “é a epopeia de um mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p.89).

## CAPÍTULO 2

### **Brevíssimo resgate dos contextos histórico filosófico, histórico social e literário**

#### **2. 1 Contexto histórico filosófico**

Nascido em 1892, em Quebrângulo, pequena cidade do sertão alagoano, Graciliano Ramos, durante toda a sua vida, presenciou momentos importantes da política e da sociedade brasileira. De uma família numerosa, era o primogênito de dezesseis filhos, nunca foi contemplado com o amor e o carinho dos pais. Ainda pequeno, dividia-se entre o trabalho na loja de seu pai e um aprendizado hostil. No entanto, não deixou que o aprendizado lhe afetasse ou lhe tirasse o interesse pelas letras. Desde pequeno, criou pequenos jornais e publicou seus textos, sob pseudônimos. Mais tarde, vislumbrando a uma carreira literária, procurou trabalhar em jornais no Rio de Janeiro, até que por razões familiares, volta a Palmeira dos Índios e abandona provisoriamente a literatura. De acordo com Lúcia Helena Vianna,

A morte da mulher, de parto de Maria Augusta, quarta filha do casal, dá início a uma fase de dificuldades para Graciliano. Aos 29 anos, com quatro filhos pequenos, torna-se professor de francês no Colégio Sagrado Coração. Acompanha pelos jornais do sul os acontecimentos do país, critica os modernistas da Semana de Arte Moderna e vai se exercitando em contos, embriões dos livros que virão. Uma outra preocupação o acompanharia para sempre: o interesse pela melhoria da educação. Em razão desse interesse, é conduzido à presidência da Junta escolar de Palmeiras dos Índios. Mas é a relação entre literatura e vida pública que deverá marcar a trajetória do escritor (VIANNA, 2002, p. 15).

Em 1927, eleito prefeito Palmeiras dos Índios, sertão de Alagoas, Graciliano cuida da prefeitura e escreve seus memoráveis relatórios. Em 1930, renuncia ao cargo de prefeito e é nomeado ao cargo de diretor da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas e muda-se para

Maceió, mas demite-se desse cargo também. Em 1933, é nomeado ao cargo de Diretor da Instrução Pública de Alagoas. Seu primeiro romance, *Caetés*, é publicado. No ano seguinte, 1934, é publicado *São Bernardo*. Contudo, a carreira literária de Graciliano Ramos aflora no momento em que o país passava por mudanças políticas e sociais.

Em 1935, há uma tentativa de golpe contra o governo de Getúlio Vargas feito pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), liderada por Luís Carlos Prestes (1898-1990), junto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). A ideia de nacionalismo e justiça social que a ANL pregava, entusiasmava o povo, todavia, se de um lado havia as vantagens que o Governo oferecia com a nova Legislação trabalhista fazia com que esse mesmo povo sentisse atraído pela figura carismática de Getúlio Vargas, e ainda havia a desproporção entre as forças do conflito, conseqüentemente, o Governo estava bem mais preparado e esperava o momento certo para sufocar o levante, esperou, e a repressão foi intensa. Desencadeou por todo país uma série de prisões. Na verdade, o próprio governo perde as contas de quantos presos havia nas prisões de todo o Brasil. De acordo com Boris Fausto,

O que se pode afirmar com segurança, diante desses dados, é que a sombra do velho Getúlio continuava a se estender sobre o país. Derruba-se o homem, mas os mecanismos políticos, o aparato burocrático, o sistema de poder elitista e autoritário iriam permanecer [...]. A partir das primeiras manifestações políticas de pressão destas novas forças sociais articuladas, desencadeou-se uma violenta ofensiva governamental em duas frentes essenciais: a repressão policial, dirigida especialmente à classe operária, mas que acabaria se expandindo e abarcando jornalistas, intelectuais e mesmo parlamentares. (FAUSTO, 1986, p.73 e 240)

Graciliano Ramos é um desses presos. Ele foi levado quando exercia a função de Instrutor Público de Alagoas, no dia três de março de 1936. É razoável supor, embora impossível provar, casos de denúncia anônima. Não obstante as suas ideias serem um tanto extremas, como, por exemplo, a interrupção do Hino de Alagoas, nas escolas, sem dúvida, Graciliano Ramos realizou verdadeira revolução na forma de ensino, além de levar para as escolas um grande número de alunos, seu gabinete, no momento da demissão, encontrava-se repleto de tecidos para uniformes escolares. Em virtude do integralismo, que triunfava naquele momento, muitos eram de opinião que as atitudes de Graciliano Ramos eram de esquerda e sob a alegação – apesar de falsa – de que o escritor era comunista, Graciliano foi cassado e preso. Na verdade, o escritor só foi pertencer ao Partido Comunista do Brasil, muito

tempo depois, em 1945. A ideia de Graciliano Ramos ser um antipatriota e, conseqüentemente, a perseguição política, o próprio autor narra em *Memórias do cárcere* (1953) dois episódios que podem ilustrar esse momento, mas o que sempre sobressai, é a sua figura de homem honesto e fiel a princípios éticos.

No começo de 1936, funcionário na Instrução Pública de Alagoas, tive notícia de que misteriosos telefonemas, com veladas ameaças, me procuravam o endereço. Desprezei as ameaças: ordinariamente o indivíduo que tenciona ofender outro não o avisa. Mas os telefonemas continuaram. [...] Algum tempo depois um amigo me procurou com a delicada tarefa de anunciar-me, gastando elogios e panos mornos, que a minha permanência na administração se tornara impossível. Não me surpreendi. [...] Ocasionalmente, decerto cometera numerosos erros, não tivera habilidade necessária de prestar serviço a figurões, havia suprimido nas escolas o Hino de Alagoas, uma estupidez com solecismos, e isto se considerava impatriótico (RAMOS, 1994, p.48).

Houve também um incidente que colaborou para a prisão, pelo menos, como Graciliano Ramos narra, houve uma coincidência entre um pedido feito por um oficial do exército e negado veementemente por Graciliano Ramos e, depois, o mesmo oficial ter ido buscá-lo, no momento da prisão.

O sujeitinho deu um passo à retaguarda, fez meia-volta, apurou-se, encarou-me. Tinha-lhe observado esse curioso sestro um mês antes, na repartição, onde me surgira pleiteando a aprovação de uma sobrinha reprovada. Eu lhe mostrara um ofício em que a diretora do Grupo Escolar de Penedo contava direito aquele negócio: a absurda pretensão de se nomear para uma aluna banca especial fora do tempo. – Impossível tenente. Isso é anti-regulamentar, demais, se a garota não conseguiu aprender em um ano não foi (*sic*) recuperar em dias o tempo perdido. Sua sobrinha não é nenhum gênio, suponho. O tenente recuara rodara sobre os calcanhares, perfilara-se em atitude perfeitamente militar e replicara com absoluta imprudência: – É o que ela é. Um gênio. Posso afirmar-lhe que é um gênio. E voltara a repetir o mesmo pedido, usando as mesmas palavras. [...] Gastara-me a paciência, irritara-me. Agora, finda a pirueta, olhando a valise, prova de que não haviam sabido guardar segredo, encolheu os ombros, sorriu, excessivamente gentil: – Vai apenas essa maleta? Aqui entre nós posso dizer: acho bom levar mais roupa. É um conselho. – Obrigado, tenente. (RAMOS, 1994, pp.47-8).

Graciliano embarca num navio com demais presos. Do porão do navio, passa para o Pavilhão dos Primários e, depois, para a temida Colônia Correccional, em Ilha Grande, Rio de Janeiro. Hoje em dia, a Ilha Grande é local turístico, tranquilo, sua paisagem é fascinante, mas na época da ditadura de Vargas, momento da prisão de Graciliano Ramos, o local representou o terror, o medo, a morte, o local de homens degenerados moralmente e indesejados pelo Governo. O escritor permanece dez meses preso, sendo libertado em três de janeiro de 1937. Ele ansiava pela liberdade. Não conseguiu terminar *Memórias do cárcere*, mas deixou explícito para seus filhos que o último capítulo trataria sobre o tema, liberdade.

O impacto da prisão causou danos físicos e morais em Graciliano Ramos, ele jamais conseguiu superar esse período de sua vida. Na nossa sociedade há forças que são capazes de esmagar um verdadeiro homem. Há um hiato em imaginar o que é mais espantoso: se o surgimento de tão grande homem numa sociedade que o nega ou a indiferença dessa sociedade ao surgimento desse homem tão ilustre. Os conflitos, as guerras, as injustiças, as dominações de um povo sobre outro imprimem a desilusão. Com Graciliano não foi diferente. Por isso, faremos agora um breve resgate da Filosofia, a começar pelo século XIX, que será importante para entender o homem e o escritor.

Marilena Chaui, em *Convite à filosofia* (2000), explica que “o século XIX é, na Filosofia, o grande século da descoberta da História ou da historicidade de homem, da sociedade, das ciências e das artes”. (CHAUI, 2000, p. 49). Assim, alguns filósofos foram importantes para compreensão do século XIX como o alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872). Para ele, o ser humano é considerado como ser natural e social. Dessa posição de Feuerbach, de pôr o homem como ser concreto, fez surgir o materialismo.

Outro filósofo que também inicia sua própria maneira de pensar é Schopenhauer (1788-1860). Sua filosofia se caracteriza por sua visão pessimista do homem e da vida. Para o filósofo, a ilusão é como uma representação da vida, sendo o ser humano essencialmente vontade, o que leva o homem a desejar cada vez mais, produzindo assim uma insatisfação constante. Em sua filosofia, Schopenhauer diz que a história é de lutas, a infelicidade, norma, uma regra geral. Essas reflexões filosóficas de Schopenhauer, irão inspirar uma filosofia da existência que tem como fundador Søren Kierkegaard que procurou destacar as condições específicas da existência humana e incorporá-las às reflexões filosóficas. Seus escritos tratam de temas como amor, sofrimento, a angústia e o desespero, que segundo ele não podem ser entendidos pela razão. Nesse sentido, Kierkegaard influencia as correntes irracionistas e existencialistas. Em sua obra, além de sobressair uma beleza literária, o filósofo consegue destacar as condições específicas da existência humana e incorporá-las em suas reflexões

filosóficas. Kierkegaard também foi, e de maneira rigorosa, um pensador cristão e defendeu o conhecimento que se origina da fé. Para ele a existência possui três dimensões; a estética, a ética e a religiosa.

De acordo com Kierkegaard, a escolha sobre em qual dimensão se quer viver, cabe ao homem escolher. Essas dimensões também podem ser entendidas como etapas pelas quais o homem irá passar durante a sua existência. De seu ponto de vista, em primeiro lugar viria a estética, depois a ética e, por último, a religiosa, para o filósofo, a mais elevada. Outra corrente filosófica criada nos meados do século XIX foi o Positivismo, defendido por Augusto Comte (1789-1857). O filósofo valorizava a ciência e a técnica e sua influência ultrapassou os limites da Europa, ramificando pelas Américas e, especialmente, o Brasil. De acordo com Chauí,

Essa visão otimista foi desenvolvida na França, (o filósofo) atribuía o progresso ao desenvolvimento das ciências positivas. Essas ciências permitiriam ao seres humanos ‘saber para prever, prever para prover’, de modo que o desenvolvimento social se faria por aumento do conhecimento científico. (CHAUI, 2000, p. 49).

Comte, além de ser um estudioso da matemática, era também muito atento ao desenvolvimento das ciências. Sua filosofia em determinado aspecto irá convergir com o pensamento que predominava até então: o completo desprezo por tudo que estiver além da experiência sensível e concreta; a valorização fortíssima pelas ciências, como modelo e preocupação para estudar apenas o que era útil para o homem. Em Paris, Augusto Comte trabalhou com o filósofo Saint Simon (1760-1825) – um dos precursores do socialismo. O convívio fez surgir em Comte a ideia de criar uma ciência social mais específica, fazendo assim nascer a sociologia. A filosofia positivista de Comte formou-se em torno de três temas básicos: uma filosofia positiva da história; uma fundamentação e classificação positiva das ciências; e uma sociologia que, analisando a estrutura e os processos de modificações da sociedade, pudesse permitir a reforma prática das instituições.

O positivismo é o que se chama de valorização do método científico das ciências positivas. O termo positivismo foi adotado por Comte, definindo toda uma diretriz para a sua filosofia. Ele se caracteriza por uma confiança nos benefícios da industrialização, bem como por um otimismo em relação ao progresso capitalista, guiado pela técnica e pela ciência. Há de ressaltar que, na segunda metade do século XIX, o positivismo reflete filosoficamente, e há

um entusiasmo burguês pelo progresso capitalista e pelo desenvolvimento técnico industrial. No Brasil a influência do positivismo foi bem maior do que na Europa, talvez por falta de uma tradição cultural e de uma visão de mundo que refletisse os anseios das classes sociais.

Fundada a sociologia, surge o período em que o pensamento sociológico irá se repartir em diversas correntes e, cada um a seu modo irá dar uma explicação da vida social. No entanto, é superado também esse estágio. Sabe-se que tudo o que se passa, tudo o que se sucede em sociedade, pode ser considerado social. De toda a vasta totalidade que é o social, é pertinente à sociologia apreender as formas pelas quais os indivíduos se associam e se dissociam, e como as atividades exercidas pelos grupos humanos podem afetar as formas de associação. O sociológico é uma conformidade que se surpreende na conduta ou no comportamento dos grupos sociais. São os hábitos coletivos que afetam as associações humanas e suas atividades.

Com os resultados sociais da Revolução Industrial e com o desenvolvimento das ciências, a Economia política já não estaria tão bem delimitada como antes, uma vez que as profundas transformações sociais e as técnicas, especialmente originadas da Revolução Industrial, fizeram com que os economistas desviassem da produção exclusivamente e passassem a concentrar no problema da partição no meio social, em razão das correntes socialistas que introduziam um pensamento novo à economia: o elemento moral.

O socialismo havia surgido de um esforço bastante racional e que tendia às vantagens financeiras por uma ordem mais justa e, sobretudo, mais humana que fosse capaz de uma distribuição mais igualitária de diversos bens, entre todos os membros de uma sociedade. Saint-Simon criou uma doutrina socialista a que chamou de “socialismo utópico”. Segundo Marilena Chaui,

Essa corrente socialista vê a classe trabalhadora como despossuída, oprimida e geradora da riqueza social sem dela desfrutar. Para elas, os teóricos imaginam uma nova sociedade onde não existam a sociedade privada, o lucro dos capitalistas, a exploração do trabalho e a desigualdade econômica social e política (CHAUI, 2000, p. 408).

Em seguida, o socialismo abrange-se de tal forma que busca apoio na história, na economia e na filosofia para melhor se formar, daí o termo socialismo científico. Nesse momento surge a figura de Karl Marx (1818-1883). Formado em Filosofia, revelou também grande entusiasmo pelo direito e pela história.

Dentro do círculo do idealismo alemão, Marx possuía vasta cultura e se destacou pela profundidade de suas reflexões. Impedido de seguir carreira universitária, passa a trabalhar em diversos jornais e, por conseguinte, afastou-se da filosofia idealista. Envolvido com os escritos, fez críticas contundentes em relação à filosofia idealista e elaborou as bases teóricas de seu próprio pensamento, uma vez que tomava conhecimento dos escritos socialista de sua época e, naturalmente, envolveu-se com a causa. Dessa forma, desenvolveu uma atividade teórica ao analisar a realidade social e os mecanismos da exploração capitalista, o que culminou na fundamentação teórica do “socialismo marxista”. Assim, Marx se viu dentro de uma atividade prática de movimentos de trabalhadores e efetivou a sua participação. Em decorrência, Marx, juntamente com sua família, passaria a viver longo período de exílio e, sobretudo, grandes dificuldades financeiras.

Marx contrapõe a sua filosofia ao idealismo hegeliano. De acordo com José Arthur Giannotti (1974), “Embora (Marx) estivesse em gritante desacordo com o idealismo de Hegel, não deixou de ser envolvido e atraído por ele” (GIANNOTTI, 1974, p.8). Marx parte da compreensão da história real dos homens em sociedade diante das condições materiais nas quais eles vivem e baseando-se no método dialético cria o “materialismo histórico” consoante ao “socialismo marxista”. Assim, Marilena Chaui explica.

É por afirmar que a sociedade se constitui a partir das condições materiais de produção e da divisão social do trabalho, que as mudanças históricas são determinadas pelas modificações naquelas condições materiais e naquela divisão de trabalho e que a consciência humana é determinada a pensar as idéias que pensa por causa das condições materiais instituídas pela sociedade, eu o pensamento de Marx e Engels é chamado de materialismo histórico (CHAUÍ, 2000, p. 414).

Para Marx, o ideal, o fim supremo do homem, é imanente, isto é, inerente a um ser e que atua nele mesmo, ou seja, material. Esse aspecto de forma de vida deve ser alcançado pela coletividade humana mediante a organização do Estado. Em suas *Teses sobre Feuerbach* (1845) Marx diz que os homens não podem ser pensados de forma abstrata nem de forma isolada, pois não existe o indivíduo formado fora das relações sociais. Isso posto, significa que o comportamento, o agir, o sentir e o pensar são formas com as quais os indivíduos se dão nas relações sociais e estas, por seu lado, são os meios necessários para a sustentação material da sociedade. Ao falar da produção material da vida, Marx não se refere apenas à produção das coisas necessárias à manutenção física dos indivíduos. Ele considera também o fato de

que ao produzir o que é necessário o homem constrói a si mesmo como indivíduo. As ideias de Karl Marx disseminaram rapidamente por toda a Europa e exerceram enorme influência nos países já industrializados e nas grandes concentrações urbanas. Essas ideias, ao serem transportadas para os campos político, social e econômico fizeram com que iniciasse o combate ao sistema capitalista.

## **2.2 Contexto histórico social**

Há refletidos, nas obras de Graciliano Ramos, os acontecimentos sociais que formaram o cenário histórico da época e são de suma importância para o entendimento de sua obra. As angústias particulares de seus personagens compreendem as vicissitudes de um povo. A intenção é, mediante a elaboração de um estilo particular, erigir uma crítica social e apresentar as transformações operadas na sociedade brasileira no decorrer das décadas de vinte e trinta do século XX. Durante o Segundo Império, destacaram-se dois problemas econômicos: o primeiro está ligado à produção do café; o segundo à abolição da escravatura. Esses dois fatores culminaram em movimentos republicanos, que derrubaram a Monarquia no Brasil, em 1889, e deram início à Proclamação da República. O processo de desenvolvimento da economia cafeeira fez surgir no Brasil uma nova classe de produtores e experientes comerciantes. Os cafeicultores tinham participação ativa na economia brasileira. Eles adquiriam terras, recrutavam mão de obra, organizavam e presidiam o trabalho, o transporte interno, o beneficiamento, o ensacamento e o embarque. Faziam também contatos oficiais e, aos poucos, se infiltraram na política do país.

Outro processo longo, três séculos, que existiu no Brasil foi a escravidão. No início, a escravidão era aceita pela sociedade branca como normal. Ninguém se levantara contra ela, poucos consideravam o escravo como ser humano, uma vez que, durante o período colonial, o sistema escravocrata foi considerado bastante útil. Os escravos não só constituíam mão de obra barata, como também uma rendosa mercadoria, e, a cada ano, eles entravam no país em levadas cada vez maiores.

Mas, no final do século XIX, o mercado interno começara a se estruturar. Tanto as ideias quanto os produtos europeus, começaram a chegar. As primeiras repudiavam a escravidão, os segundos precisavam encontrar o maior número possível de compradores. Em consequência dessa mudança, por volta de 1850, com a cessação do tráfico negreiro,

aumentaram as correntes de imigração, vindas, especialmente, da Europa. Assim, começa a crescer a massa de trabalhadores assalariados, aptos para consumir as mercadorias, abundantes, em razão da Revolução Industrial europeia.

Joaquim Nabuco (1849-1910), adepto à causa do fim da escravidão, passou a publicar, na imprensa, artigos que explicavam as razões para o seu fim, depois fundou a Sociedade Brasileira contra a Escravidão. Como ele mesmo relata em *Minha formação*:

Quando a campanha da abolição foi iniciada, estavam ainda quase dois milhões de escravos, enquanto que os seus filhos de menos de oito anos e todos os que viessem a nascer, apesar de ingênuos, estavam sujeitos até os vinte e um anos a um regime praticamente igual ao cativo. [...] O movimento contra a escravidão no Brasil foi um movimento de caráter humanitário e social. (NABUCO, 1960, p. 243 e 261).

Dessa forma, as províncias foram aos poucos se sensibilizando, no entanto, os fazendeiros desesperavam-se. Eles entreviam na abolição a própria ruína e começaram a se movimentar contra aquilo que já se encontrava iminente. Não se enganaram. Aos oito de maio de 1888, a Câmara dos Deputados examinava o projeto de abolição de todos os escravos no Brasil. Cinco dias depois, a lei foi aprovada pela Princesa Izabel (1846-1921), regente do trono.

Com a abolição, a produção brasileira desorganizou-se, os fazendeiros sentiram-se de certo modo, traídos pelo império, acostumados estavam na posição de esteio da mentalidade patriarcal e escravocrata. Assim sendo, passaram para o lado dos republicanos com a finalidade de continuarem com suas posições dentro do novo regime. Proclamada a República a quinze de novembro de 1889, forma-se o Governo Provisório, tendo o Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) como primeiro presidente do Brasil.

A proclamação da República não trouxe muitas mudanças à sociedade brasileira. Na verdade, o povo foi mantido à margem e as oligarquias agrárias puderam tomar conta do poder. Houve um refluxo, pois no início, se a República proclamada conseguiu incorporar os desejos populares, estes logo voltaram-se para outra intenção. Na verdade, os movimentos sociais e urbanos, que começaram a despertar no Brasil, expressavam a insatisfação popular, uma vez que a sociedade havia se tornado mais complexa. De acordo com a historiografia tradicional, o período em que predominou a República Velha compreende o ano 1889 ao ano de 1930 e, posteriormente, com a chegada de Vargas ao poder, período que culminou em 1937

com “a instauração do Estado Novo (que) completou um processo geral de capitulação da ‘sociedade civil’ face ao Estado. Trata-se de uma revolução que teve seu ponto de arranque em 1930. A instauração do Estado Novo foi sua culminação”. (FAUSTO, 1986, p.532).

Os estados de São Paulo e Minas Gerais foram, durante os primeiros trinta anos de República, os principais centros do setor cafeeiro, por esse motivo, monopolizavam a política nacional, ao se revezarem no papel de indicadores de presidentes do Brasil. Esse estilo político assim se configurava como “política do café com leite” que

a partir de 1906, produziu uma alternância na presidência da República. Ora um membro da oligarquia mineira, ora um da oligarquia paulista se tornava presidente. Conjuntamente, usavam a Política dos Governadores para garantir a eleição do nome escolhido entre as lideranças políticas dos dois estados. (STORTO e FILHO, 2010).

No entanto, nas eleições presidenciais de 1910, essa hegemonia foi quebrada, quando São Paulo apoiou o candidato Rui Barbosa (1849-1923), derrotado pelo Marechal Hermes da Fonseca (1855-1923), que se elegeu presidente, com o apoio de Minas. Nos anos seguintes o país presenciou uma série de guerras, revoltas e rebeliões, em decorrência da insatisfação social e política. Um dos movimentos que abalou as bases de sustentação da República foi o tenentismo. Boris Fausto (1975) diz assim sobre o tenentismo:

Na década de vinte, o tenentismo é o centro mais importante de ataque ao predomínio da burguesia cafeeira. [...] se a sua contestação tem um conteúdo moderado, expresso em um tímido programa modernizador, a tática posta em prática é radical, e altera as regras do jogo, com a tentativa aberta de assumir o poder pelo caminho das armas (FAUSTO, 1975, p. 113).

Na verdade, os problemas do regime não decorriam tão-somente das pressões das oposições civis e militares. Eles surgiam igualmente de seu próprio funcionamento interno, cada vez mais desarticulado. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), surge um complicador grave entre os cafeicultores: a diminuição das vendas para o mercado externo. Mesmo que a situação tenha sido revertida, não demorou muito, porque no final da década de vinte, quando a grande crise do capitalismo mundial, o ano de 1929, produziu uma situação

dramática, cerca de vinte e dois milhões de sacas se mantiveram no estoque, e o governo brasileiro jamais conseguiria comprá-las.

Outro impasse que gerou descontentamento e atingiu o plano político mais gravemente, foi quando o presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís (1869-1957) indicou Júlio Prestes (1882-1946) como candidato para as eleições de 1930. Descontentes com a indicação, os presidentes dos Estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, junto a políticos de outros Estados, formaram a Aliança Liberal, pondo fim a política do “café com leite” e indicam o candidato gaúcho Getúlio Vargas (1882-1954). Todavia, em primeiro de março de 1930, a vitória foi para o candidato do Estado de São Paulo, Júlio Prestes. Este não chega a tomar posse, em razão da Revolução de 1930 que leva Getúlio Vargas ao Governo Provisório, pondo fim à República Velha. Serão quinze os anos de governo de Getúlio Vargas, que compreendem os anos de 1930 a 1945. Durante esse período, o Brasil passará por mudanças sociais e econômicas. De acordo com Boris Fausto,

a Revolução de 1930 põe fim à hegemonia da burguesia do café, desenlace inscrito na própria forma de inserção do Brasil no sistema capitalista internacional. Sem ser um produto mecânico da dependência externa, o episódio revolucionário expressa a necessidade de reajustar a estrutura do país, cujo funcionamento, voltado exclusivamente para um único gênero de exportação, se torna cada vez mais precário (FAUSTO, 1975, p. 112).

Assim sendo, Graciliano Ramos no romance *Angústia*, tendo a cidade de Maceió como pano de fundo, cria um personagem dentro do contexto que abrange tanto o momento histórico quanto o filosófico, recria a sociedade do Brasil da época.

### **2. 3 Contexto literário**

Na década de trinta, um grupo de escritores no Nordeste, sem a preocupação de criar ou propor uma estética unificada, começou a escrever romances privilegiando a região de maneira bastante consistente. A produção literária convergia-se em apresentar uma realidade brasileira, mais precisamente o sertão nordestino. Dando início a uma prosa que se distanciava da linguagem tradicional e incorporava a linguagem regional, o grupo passou a ressaltar em

suas obras como o ambiente, a terra e a cidade hostilizavam o homem, e os problemas que advieram com as imposições deste meio. Assim, surgiam as primeiras manifestações do romance regionalista moderno que escapava do círculo das grandes cidades e apresentava determinada região do país, neste caso, o Nordeste.

Os principais romances de Graciliano Ramos foram produzidos e publicados nesse momento historicamente datado. Ainda que neles encerrem a denúncia social e a angustiante vida numa região flagelada pela seca, o que será ressaltado será a condição humana. Por evidenciar o homem e seus conflitos individuais, a obra de Graciliano Ramos não só o projetou na literatura, como fez dele um dos maiores romancistas do Brasil no século XX. Em *Angústia*, especialmente, o autor trata a temática social ao criar o universo de Luís da Silva. No romance, o personagem transita entre o meio rural decadente, de mentalidade fundiária, quando era criança e a cidade de Maceió, que se avançava para a modernidade em desenvolvimento.

Desde *Caetés* (1934), os romances de Graciliano Ramos causaram grande impacto para a recepção crítica. Nessa época, a crítica estava nos jornais e era apresentada em forma de resenhas. Era a crítica impressionista que apresentava ao leitor uma opinião elaborada – mediante percepções e emoções provocadas pela leitura desses críticos – que servia para intermediar o leitor com a produção literária. A crítica impressionista não se baseava em orientação acadêmica, ao contrário, fundamentava-se no conhecimento próprio de homens com conhecimentos históricos e estéticos e, também, em suas observações contrárias às obras, se, por ventura, elas não atendessem aos valores estéticos e formais considerados por eles. Ela também não se baseava em regras; fazia-se crítica naturalmente. A intenção maior era criar uma interlocução com o leitor, fazendo-o interessar-se ou não por determinado livro ou estabelecendo uma continuidade entre o leitor e o livro. Assim, como era comum na época, os romances de Graciliano Ramos foram lidos e comentados por vários intelectuais em diversas fontes como jornais, revistas e suplementos.

Um dos pontos essenciais da crítica impressionista era o seu caráter subjetivo. Os críticos ressaltavam a importância dos reflexos da alma humana em sua apreciação, sem descartar as premissas necessárias a uma crítica séria, sólida, fundamentada, consciente da importância que pressupõem este trabalho. Não havia interesse pela objetividade ou pelo julgamento de uma obra, como já foi dito, a crítica se baseava em reflexão pessoal em relação à obra.

A crítica impressionista tinha uma compreensão totalizante, ou seja, uma leitura que, diante de uma obra literária, apreende-a como um todo, fazendo relações, comovendo-se,

atentando para todo o processo de criação literária, para que assim eles, os críticos impressionistas, fossem capazes de analisar todo o processo de construção e interpretação das obras. Diante disso, o público receptor construiria um sentido amplo e total da obra e, com toda a sutileza de interpretação dos críticos, poderia o público, com essa orientação, fundamentar o processo de compreensão. Além da contribuição que esses críticos deram à teoria da literatura, foi também de uma operosidade proverbial o seu trabalho. Ao conjugar leitura, crítica e o escritor, Graciliano Ramos, é perceptível o quanto esse trabalho enobreceu os críticos, obtendo assim a junção entre o sujeito e o objeto analisável. Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux e Otávio de Faria – críticos destacados da época – empreenderam uma leitura sobre a obra de Graciliano Ramos e revelaram em artigos densos de compreensão literária as potencialidades do romancista.

Em “Os bichos de subterrâneo”, contido em *Tese e antítese* (2000) – outro trabalho de Antonio Candido, que da mesma forma que *Ficção e confissão*, contem ensaios “compostos, independentemente, em várias épocas” – além de analisar os romances de Graciliano Ramos sob outra perspectiva, redimensiona alguns aspectos da obra do escritor, especialmente sobre o romance *Angústia*, a respeito do plano da forma.

Tecnicamente *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se ao poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação ao passado, a fuga para o devaneio e a deformação impressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva (CANDIDO, 2000, p.107-8).

Da mesma forma que o crítico percebe a complexidade da obra na técnica e nas dimensões do tempo, ele aprofunda também a análise em relação ao protagonista de *Angústia*, vinculando a relação entre o Eu e o ser à técnica de Graciliano Ramos, já vista em romances como *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934) que se aflora em *Angústia*.

A caracterização psicológica de Luís da Silva é igualmente mais complexa, levando ao extremo, como disse, certas constantes dos personagens anteriores; ele é por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele dum burguês medíocre. [...] Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do Eu culmina pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, à materialização do homem dilacerado, – isto é, à duplicação, à formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser (CANDIDO, 2000, p.107-8).

Carlos Nelson Coutinho, em *Literatura e humanismo* (1967), no ensaio intitulado “Graciliano Ramos”, apresenta uma análise social e histórica que busca nos romances de Graciliano Ramos um sentido humanista e mostra que a temática do romance é a contradição que está no mundo capitalista. Para Coutinho, a obra de Graciliano “abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações” (COUTINHO, 1967, p.73).

Dado o distanciamento do tempo em que Coutinho analisa a obra de Graciliano Ramos, é o marxismo que o inspira, à medida que analisa o romance sob o ponto de vista social. A presença dessa análise é importante, pois em seu discurso, Coutinho conjuga sua análise social à *Teoria do romance*, de Lukács, mesmo sendo obra de juventude do teórico húngaro e, também, por ter sido escrita antes de Lukács tornar-se um marxista veemente. Como se verifica nesta passagem em que o sociólogo contrapõe os romances de Graciliano Ramos e a luta de seus heróis à luz d’*A teoria do romance*, mas com tom marxista.

A obra romanesca de Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira. [...] é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. [...] Como em todos os grandes romances de realismo crítico, manifesta-se o caráter ambíguo, simultaneamente autêntico e degradado, do valor pesquisado pelo herói problemático. [...] Esta degradação decorre da *solidão* do herói, de sua impotência, de seu desligamento da vida popular, de seu egoísmo: a luta contra um mundo hostil não é revolucionária, coletiva, mas sim manifestação de uma revolta individual, necessariamente marginal. Contudo, apesar das formas degradadas que assume essa luta “demoníaca” é uma manifestação do que há de mais humano no homem: sua insatisfação em face do real alienado, sua busca desesperada da realização individual autêntica (COUTINHO, 1978, p. 73-74 e 98). (Grifos do autor).

O sociólogo articula sua reflexão teórica à sua prática militante ao apresentar o cenário capitalista no Brasil do início século XX. Para Coutinho, o Brasil não foi atingido totalmente pelo real capitalismo e muito menos conseguiu forjar uma revolução. O Brasil apenas recebeu os estilhaços de um capitalismo mal formulado, não da nação, mas um capitalismo pronto, feito e elaborado por outras nações.

No Brasil, bem como na generalidade dos países coloniais ou dependentes, a evolução do capitalismo não foi antecedida por uma época de ilusões humanistas e de tentativas – mesmo utópicas – de realizar na prática o “cidadão” e a comunidade democrática. Os movimentos neste sentido, ocorridos no século passado e no início deste século, foram sempre agitações superficiais, sem nenhum caráter verdadeiramente nacional e popular. Aqui, a burguesia se ligou às antigas classes dominantes, operou no interior da economia retrógrada e fragmentada. Quando as transformações políticas se tornavam necessárias, elas eram feitas “pelo alto”, através de conciliações e concessões mútuas, sem que o povo participasse das decisões e impusesse organicamente a sua vontade coletiva (COUTINHO, 1978, p. 76).

Em *Angústia*, Luís da Silva sofre essas transformações. Como o personagem está dentro da temática social que o sociólogo o enquadra, ele é adepto à renovação de um padrão preestabelecido, que guarda em si toda a carga revolucionária, pois, para Coutinho, para se livrar do estado estacionário e pela acomodação das classes dominantes, “surgem aqui e ali determinados indivíduos inconformados, possuídos por uma força interior que os leva a romper com a existência mesquinha e a buscar o sentido autêntico – ainda que individual – para as suas vidas” (COUTINHO, 1978, p. 77). Luís da Silva, dentro deste mundo, inconformado, luta contra essa alienação, por isso,

as deformações psíquicas do personagem, sua frustração agressiva e a sua incapacidade de equilíbrio, estão todas centradas sobre a sua miséria, sobre a sua inferioridade econômica e social. [...] Dessa forma, o pequeno-burguês, *enquanto pequeno-burguês*, não pode se libertar da miséria e da limitação do “pequeno mundo”. Historicamente solitário, ele está socialmente condenado à impotência e a uma realidade puramente abstrata. E Luís da Silva é um típico representante da nossa classe média (COUTINHO, 1978, p. 96 e 100).

Carlos Nelson Coutinho relaciona *Angústia* ao “processo de formação da realidade brasileira contemporânea”, ao falar sobre a situação do Nordeste na década de trinta. Para Coutinho,

A crise da sociedade colonial brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil. [...] O Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando – em toda a sua crueza e evidência – a crise de todo País. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento literário mais profundamente realista da história da nossa literatura. E, no seu interior, Graciliano é a figura mais alta e representativa (COUTINHO, 1978, p. 74).

A análise de Coutinho mostra que os contingentes históricos são fundamentais para evidenciar o realismo dentro dos romances de Graciliano Ramos. O realismo, como método, exprime a relação entre o indivíduo e a sociedade. De forma que o autor ao mostrar a realidade de forma objetiva, não deixa de pressupor uma consciência subjetiva dessa mesma sociedade e, sobretudo, sua posição ideológica e política diante dos fatos e do mundo representados. Para completar com Coutinho,

Trabalhando sobre uma realidade social e humana extremamente complexas – que comporta em si, simultaneamente contraditórios e integrados, sistemas sociais diversos e em diversas fases de evolução – Graciliano recorre, em sua tentativa de captá-la artisticamente, a diversas formas da estrutura romanesca. Em outras palavras, ele recria, ao reproduzir a totalidade brasileira em seus vários níveis de evolução, algumas das formas básicas que a estrutura romanesca assumiu em seu processo histórico-sistemático de desenvolvimento (COUTINHO, 1978, p. 112).

Para Coutinho, a rivalidade que Luís da Silva alimenta por Julião Tavares nasce da possibilidade de Julião Tavares representar tudo o que Luís da Silva gostaria de ser e, ao mesmo tempo, tudo o que ele nega. “Naturalmente, Graciliano não nos quer dizer que foi a ligação amorosa em si o agente determinante da tragédia dos personagens, ela não faz senão tornar realidade o que já era uma possibilidade implícita” (COUTINHO, 1978, p. 96).

Assassinar Julião Tavares seria para Luís da Silva extrair de si toda a inutilidade de sua vida e escapular do seu “pequeno mundo”. De acordo com Coutinho, neste ato havia uma possibilidade de que Luís da Silva deixasse de ser “um qualquer” para tornar-se um homem ativo e reconhecido na sociedade. Na análise de Coutinho, a ação de Luís da Silva “contém o que de melhor existe em Luís: a sua aspiração à liberdade e à autonomia, o seu ódio contra a opressão e a indignidade” (COUTINHO, 1978, p. 98-9).

Wander Melo Miranda em seu texto “Graciliano Ramos” (2004) analisa e interpreta os romances do autor privilegiando o traço irônico que está inserido na obra e mostra que o ato reflexivo é “a construção do *eu*” que se faz “através do intercâmbio com a experiência do *outro*. Assim, ela age como uma auto reflexão textual (que) catalisa as preocupações de Graciliano Ramos, [...] abrindo novos caminhos para a representação literária [...] A ironia é um traço marcante da (sua) linguagem, [...] mostra-se como perspectiva constituinte do romance” (MIRANDA, 2004, p. 12 e 17)

Ao considerar *Angústia* como uma “obra-prima muito especial, em tudo diferente do que se vinha fazendo na literatura brasileira até então” (MIRANDA, 2004, p. 33), Miranda destaca que há na narrativa alguns aspectos que caracterizam o romance, como a “superposição de imagens e figuras desconectas”, “as micro narrativas encaixadas” e os “devaneios e as alucinações” de Luís da Silva. Em relação à cronologia e à linearidade, o professor mostra que são “desfeitas por uma “subversão formal” ao mesmo tempo em que se “desarticula” e se “fragmenta”. A respeito do protagonista Luís da Silva aponta para sua “desagregação extrema e desesperada” e no enredo não há uma “mera reprodução narrativa de eventos desencadeados. Sendo assim, é possível perceber que esses componentes usados para estruturar a narrativa se convergem para um romance “experimental”. De acordo com Wander Melo Miranda,

Encenar os conflitos não como a linguagem do todo, mas com a do fragmento e a da disseminação é uma forma de ruptura com o sistema literário e social, uma opção pela mobilidade de busca experimental, pela ausência de acabamento no sentido estético e também no de acabar uma história, assumindo um risco que não garante a unidade nem da escrita nem de si (MIRANDA, 2004, p.36).

Diante dos vários estudos dedicados à obra de Graciliano Ramos, verifica-se que por um lado o escritor apreende a psicologia humana em seu protagonista Luís da Silva, por outro ele também não deixa de apreender a atmosfera política e social da década de trinta, pois é senso comum que Graciliano Ramos, apesar de na época não ser assumidamente comunista, suas ideias estavam muito próximas a essa corrente, e como homem de seu tempo, transpôs para seus romances os conflitos que assolavam o Brasil e o mundo. Neste ponto, é perceptível em Luís da Silva um homem preso a uma sociedade que marcava uma transição semicolonial para um capitalismo, um personagem que, no instante da sua criação, tinha um mundo em transformações.

## CAPÍTULO 3

### O texto *Angústia*

Neste capítulo serão estudados alguns aspectos do romance *Angústia* que certamente o põem como modelo de romance moderno ao levar em consideração *A teoria do romance*. A começar pelo pressuposto teórico de Lukács, quando este estabelece o ato reflexivo do autor que causa distanciamento e ao mesmo tempo questionamento sobre realmente o que ele quer falar, expor sua obra e, para tanto, qual é o papel que o narrador irá desempenhar. Este mecanismo, chamado por Lukács de reflexão/ironia, surge como um espelhamento daquilo que é primordial para o escritor, aquilo que ele prima e, conseqüentemente, está subjacente à sua obra, além de realçar dois aspectos vivenciados pelo herói no romance: sua condição social e sua intelectualidade e o herói num mundo abandonado por deus.

Acerca da narrativa propriamente dita, faremos um brevíssimo estudo sobre tempo e espaço, levando em consideração a representação do tempo narrado, assim como as recordações do personagem narrador, formando assim o tempo circular. Lukács foi pioneiro ao trabalhar com a noção do tempo na narrativa. Para o teórico, a fragmentação do tempo está relacionada à fragmentação do sentido, à falta de imanência, influenciando assim na forma do romance. Assim, será apresentado também o espaço de Luís da Silva, a começar pela cidade de Maceió – palco das ações do personagem – bem como os espaços menores. Das duas maneiras é possível perceber o espaço e o lugar que Luís da Silva ocupa no romance, tendo em vista que essas categorias como tempo e espaço, de acordo com *A teoria do romance*, são também estabelecidas como totalidade narrativa na qual o personagem tem como intenção a busca – usando o próprio termo de Lukács – essa totalidade tem como intenção o “sentido de raiar ao longe”. Em seguida, estudaremos o sentido problemático de Luís da Silva, em cujo caminho percorrido, o levou a condição de herói problemático.

### 3.1 A narrativa reflexiva, a ética e o romance biográfico

O espelhamento é percebido como um traço bastante marcante. O romancista põe o personagem em situações concretas: o que é certo, o que é correto dentro de uma sociedade, não se pode moldar em causas particulares. Dessa forma, o romancista representa ao que Lukács chama de duas éticas. Daí decorre a posição do escritor no seu ato de criação. De acordo com *A teoria do romance* e, em se tratando de *Angústia*, este é o ponto do caráter reflexivo da obra.

Em “Visão de Graciliano Ramos”, Otto Maria Carpeaux mostra o “estilo” de Graciliano Ramos, ao fazer referência à “mestria singular” do romancista na sua “escolha das palavras, escolha de construções, escolha dos ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma perfeita composição, perfeitamente pessoal: pessoal no caso, ‘à maneira de Graciliano Ramos’ (BRAYNER, 1978, 2). Da mesma forma, no posfácio do livro de memórias de Graciliano Ramos, *Infância*, Octávio de Faria chama atenção à criação literária do escritor ao unir menino, homem e escritor. Assim ele diz:

A reação desse menino, o lento tomar de consciência das dificuldades de superar, do melhoramento a conseguir, da perfeição a procurar (senão atingir), do polimento final – eis a obra de Graciliano Ramos. Um homem em busca do menino que ele foi, um escritor em luta para ter o direito de publicar o que lhe vem à mente dizer – eis também, e em síntese, o caminho literário do ficcionista cujas raízes brotaram da infância de *Infância* para atingir a esplêndida floração em *São Bernardo* e *Angústia*, de *Vidas Secas* e *Insônia* (FARIA, 2002, p. 258).

Ao concordarmos com Octávio de Faria e Otto Maria Carpeaux, reconhecemos nos romances de Graciliano Ramos passagens supostamente biográficas, pois ficção e autobiografia estão sempre imbricadas na obra – posto que não haja como separar rigidamente as narrativas em primeira pessoa, se levarmos em consideração que seus romances mantêm elementos biográficos da mesma forma que suas memórias, como *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953). Segundo Lukács, “a forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (LUKÁCS, 2000, p.77). Não só por isso, mas talvez, sobretudo, por isso, haver um realismo tão marcante nas obras de Graciliano Ramos.

Ademais, a condição social do escritor fez com que ele fosse uma personalidade empenhada na vida histórica de seu tempo, Graciliano Ramos percebia como as coisas aconteciam na sociedade e, dessa forma, sua escrita reproduz o dinamismo interior de uma ação, e seu personagem Luís da Silva revela como o romancista via a sociedade. Por conseguinte, se toda ação do herói está relacionada ao momento histórico e filosófico no qual ele vive, a sua criação literária não deixa de reproduzir o seu momento, a sua época. Graciliano Ramos declara em *Memórias do cárcere* as agruras de escritor “que escreverá asperezas, mas é delas que a vida é feita” (RAMOS, 1994, p.34).

Em *Angústia*, há muito da infância de Luís da Silva na infância de Graciliano, há muitas atitudes de Luís da Silva bem parecidas com as do autor. Como Graciliano já mencionou: “Nunca pude sair de mim mesmo, só posso escrever o que sou” (BRAYNER, 1978, p. 55). Dessa forma, ao observarmos a variedade de histórias e situações vividas pelo personagem, será realçado um traço marcante da linguagem de Graciliano Ramos, a ironia, na forma de reflexo e reflexão.

Lidando com essas razões dentro do romance e levando em consideração a ironia como traço de representação do autor no discurso, sobressai Graciliano Ramos que foi um homem que sempre recusou o capitalismo e durante toda a sua vida agiu dentro de um mesmo princípio ético. Pondo lado a lado Luís da Silva e Julião Tavares, ambos os personagens servirão para que o autor possa mostrar aquilo que para ele era ultrajante na sociedade e como ele liquida o ultraje: enforca-o. De acordo com Lukács,

A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma realidade verdadeira e criadora da totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 96).

Graciliano Ramos, no seu “ato criador”, cria uma representação dialética na qual impele seu personagem rever seu passado à luz do seu presente. As reminiscências de Luís da Silva fazem com que ele questione o seu presente em nome de um futuro, ou seja, o que está sendo em nome do que ainda não o é. Dentro dessa dialética, Graciliano Ramos faz com que

Luís da Silva busque uma explicação de sua realidade, baseando-se na oposição da sua existência, quer seja, o capitalismo representado por Julião Tavares e a própria maneira de ser de Luís da Silva, de maneira que o protagonista vai encarar sua realidade de forma bastante cruel. Seus sentimentos irão confundir-se e surgirá um processo interno e intenso na busca de compreensão da realidade desesperadora que é a sua condição humana. Ele vai tornar-se mais do que nunca um indivíduo inconformado que luta para superar as barreiras e a mediocridade de sua vida solitária. Em *Sociologia do romance* (1967), Lucien Goldmann, (1913-1970), mostra que

O problema do romance é fazer do que na consciência do romancista é *abstrato e ético* o elemento essencial de uma obra onde essa realidade não existiria senão à maneira de uma ausência não tematizada ou, o que é equivalente, de uma presença degradada. Como escreve Lukács, o romance é o único gênero literário em que *a ética do romancista converte-se em problema estético da obra* (GOLDMANN, 1967, p. 14). (Grifos do autor).

Sendo assim, ao criar na tessitura do romance o mundo conflituoso e sufocante de Luís da Silva, torna-se perceptível o propósito de Graciliano que cria Luís da Silva para falar por ele, ao mesmo tempo em que ele fala por meio de Luís da Silva, especialmente, quando este se mostra dilacerado por dois motivos: por sempre se sentir um sujeito menor diante de uma sociedade capitalista; por Julião Tavares representar uma burguesia capitalista, da qual Luís da Silva não fazia parte. Segundo Lukács,

No romance a intenção, a ética é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo (LUKÁCS, 2000, p. 72).

Para Nicolas Tertulian, *A teoria do romance* mostra como a “ética, a filosofia da história e a estética” estavam “interligadas no pensamento de Georg Lukács”, sendo “por isso que tenhamos presente o espírito a subestrutura filosófica e moral que suporta todo alicerce da obra. A vida social, no momento em que foi deflagrada a guerra mundial, parecia-lhe o território da decadência universal” (TERTULIAN, 2008, p.112). No plano da ética, Nicolas Tertulian explica as duas éticas. O que era certo, o que estava dentro da “ética primeira” quer

seja, “a moral ditada pela lógica das instituições e das estruturas sociais, e a “ética segunda” que é a moral decorrente dos imperativos da alma” (TERTULIAN, 2008, p.112). Essa constatação pode ser perfeitamente identificada na história de Luis da Silva. O que estava dentro e sua “alma” o que ele sempre desejou, mas infelizmente o “mundo da convenção” não lhe dava oportunidade de viver. Daí seu doloroso conflito. Conforme Tertulian explica que “os principais momentos da história das formas épicas são salientadas a partir dessa perspectiva das relações entre ‘alma’ e o ‘mundo da convenção’, ‘entre interioridade e exterioridade’” (TERTULIAN, 2008, p.112).

Por ser narrado em primeira pessoa, há de se confundir, há de se entrelaçar a voz de Luís da Silva, à voz de Graciliano Ramos. Luís da Silva, o narrador, vive a história, Graciliano Ramos, o autor, narra a história. Percebemos essa aproximação, uma vez que o narrador, Luís da Silva não se põe distante do seu passado, pelo contrário, ele revive intensamente os acontecimentos e seus sentimentos de outrora. Há momentos em que se distingue a voz de Luís da Silva, como narrador personagem, em alguns outros, será a voz de Graciliano Ramos que estará subjacente à narrativa. Neste processo, há o indicativo de uma consciência das normas estabelecidas, não obstante, haver também o indicativo da consciência do autor, sua ética objetiva que ele lança mão para retratar a realidade, gerando, dessa forma, as duas éticas. Escolhemos as seguintes passagens para podermos exemplificar de que forma os critérios éticos do romancista possam ser perceptíveis.

De dentro de uma bodega, Luís da Silva espera pela saída de Marina da casa de d. Albertina. Marina, grávida de Julião Tavares, decide interromper a gravidez. Preocupado com a situação, Luís da Silva decide segui-la para certificar-se do estado de sua ex noiva e, também, para ver em que ponto Julião Tavares deixou Marina.

As rótulas verdes de d. Albertina estavam cerradas, a porta fechada. E Marina lá dentro. [...] A água fervia na caixinha de lata. – Quantos meses? perguntava d. Albertina. [...] Essa d. Albertina faz negócio? Qual é a sua opinião? [...] Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romance familiarizaram comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente. [...] Bebi o resto da aguardente, pensando em coisas sagradas, Deus, pátria, família, coisas distantes. Por cima da armação da bodega havia a litografia de uma santinha bonita. Lembrei-me do Deus antigo que incendiava cidades: – A humanidade está ficando pulha. Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, o amante de d. Mercedes [...]

Tudo odioso e estúpido, mais odioso e estúpido que o sujeito cabeludo que despejava aguardente no copo sujo. (RAMOS, 2001, p. 167-8).

Nessas passagens, percebemos pontos referentes a alguns princípios éticos que direcionam o comportamento do homem em relação a outros homens. Diante de seus valores, de suas convicções e de sua inteligência Luís da Silva apresenta um quadro em que faz diversas observações a respeito do comportamento humano. Em termos d'A *Teoria do Romance*, o narrador situa-se na posição intermediária entre deus e a humanidade pulha como o demoníaco se situa entre os deuses banidos e o deus por vir.

As imagens alternam-se, mas à medida que elas se relacionam, percebemos como o lado intelectual de Luís da Silva – homem letrado, conhecedor de livros e de línguas estrangeiras – observa o procedimento de d. Albertina e a situação degradante de sua ex noiva, ao mesmo tempo em que alia o Deus sagrado, que abençoa a família, esta família que Marina está prestes a desfazer, a um Deus destruidor, que pode condenar Marina. E mesmo sendo um Deus distante, tanto para ele quanto para Marina, ali, naquele momento, a lembrança deste Deus não foi aleatória, pois como conhecedor dos livros é também conhecedor da literatura sagrada. Luís da Silva também associa a imagem singela e ingênua da santa à figura de Marina, pois com o relacionamento efêmero que teve com Julião Tavares, perdeu a ingenuidade e a beleza, não que as tivesse, mas aos olhos de Luís da Silva, assim era ela. O fato de Luís da Silva estar ali, sujeitando-se à rudeza do dono da bodega, ele sabia que não conseguiria impedir o procedimento de Marina. Diante de sua impotência, diante de um ciúme inerente à sua vontade, ele transfere não só para Marina a falha humana, mas para aqueles que conhece e que de alguma forma têm suas atitudes condenáveis. Portanto, para Luís da Silva, naquele momento, como expectador, seu inconformismo e seus valores o levam a considerar assim a “humanidade pulha”.

Lukács confere a luta interna do herói ao “mundo abandonado por deus”, quando a “alma que sai a campo para conhecer a si mesma” (LUKÁCS, 2000, p.91), por conseguinte, Luís da Silva representa essa “alma” que está no momento de “conhecer a si mesma”. Ele é um indivíduo participante do mundo e, com uma trajetória de vida marcada, sobretudo, por uma formação intelectual, o herói tem a consciência dolorosa de todas as transformações que o cerca. Ele se define por sua existência e como essa existência condiciona a relação dele consigo próprio, ou seja, suas escolhas. Como ele mesmo diz, suas “ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos

aparecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez” (RAMOS, 2001, p. 106).

O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. A mentalidade do romance é a virilidade madura, e a estrutura característica de sua matéria é seu modo descontínuo, o hiato entre interioridade e aventura (LUKÁCS, 2000, p. 89-90).

Para Goldmann, a forma de o romancista ver o mundo sempre irá influenciar sua obra, ela poderá ser expressa independente da vontade do escritor. Quando o escritor consegue alcançar uma percepção maior do que a da maioria das pessoas de uma sociedade, ele vai além da consciência real e alcança uma consciência possível. Para Goldmann,

Lukács pensa, todavia, que precisamente na medida em que o romance é a criação imaginária de um universo regido pela degradação *universal*, essa superação não poderia deixar de ser, ela própria, degradada, *abstrata*, conceptual e não vivida como realidade concreta. A ironia do romancista influi, segundo Lukács, não só no herói, de que ele conhece o caráter demoníaco, mas também sobre o caráter abstrato e, por isso mesmo, insuficiente e degradado de sua própria consciência. Eis o motivo por que a história da pesquisa degradada, demoníaca ou idólatra, continua sendo sempre a única possibilidade de exprimir as realidades essenciais (GOLDMANN, 1967, p.13).

Lucien Goldmann elucidava como essa busca se faz no romance: quando Lukács diz que o herói problemático está à procura de valores autênticos, mas que em razão de um mundo degradado, estão também degradados, o teórico irá estudar o surgimento dessas duas degradações – “a do herói e a do mundo”.

O romance é a história de uma investigação *degradada* (a que Lukács chama “demoníaca”), pesquisa de valores autênticos num mundo também

degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente. (GOLDMANN, 1967, p.8-9).

Os critérios éticos escolhidos por Graciliano Ramos existem para que se leve em consideração a existência humana. Essa postura ética diante da vida é fundamental para elaboração estética do romance. A escolha dos critérios éticos conduz o escritor à escolha dos critérios estéticos para a construção de sua obra, além do mais percorre todo o romance um sentido de verdade no relato do narrador e Luís da Silva acreditava e lutava por ela.

### 3.2 Luis da Silva e a sociedade

É interessante observar que o ato de narrar envolve aspectos da ideologia e da posição do narrador. Envolve também até que ponto o narrador está inserido no tempo, no lugar e quais são seus valores. Antonio Candido mostra como a narrativa de *Angústia* “constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação impressionista” (CANDIDO, 2000, p. 108). A narrativa de *Angústia* trava ao máximo a luta entre a subjetividade do escritor e a realidade objetiva, e o que surge desse embate personifica-se em Luis da Silva.

Os enredos de Graciliano Ramos tratam da condição humana e dos problemas sociais advindos, especialmente, de sua região: o flagelo da seca; a incoerência do latifúndio; a saga dos retirantes e os enfiamentos do homem na cidade. Neste contexto, as relações entre o homem e o meio natural, o homem e o meio social geram um conflito que transfigura o homem e molda sua personalidade, de forma a atingir toda a rudeza do homem sertanejo. Graciliano Ramos dá secura à linguagem, assim como é seco o solo, assim como é rude a vida sertaneja.

Em *Céu, inferno* (2003), assim Alfredo Bosi abre um de seus estudos sobre a obra de Graciliano Ramos.

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma de suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora

tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode, já que a sua situação de raiz é sempre a de falta e dependência (BOSI, 2003, p. 19).

Analisar os problemas sociais presentes no mundo capitalista é uma das formas de estudar a representação ficcional de Graciliano Ramos, como já vimos no capítulo dois do presente trabalho. O autor não deixa de apresentá-los em seus romances e, em *Angústia*, além de apontá-los, Luís da Silva sofre um baque, pois vê que sua tentativa de poder se estabilizar numa cidade grande não é tão fácil. Apresentar as deficiências de um sistema político e econômico e como o povo é submetido a ele, realça um traço significativo para entender e analisar não somente a obra, mas também o escritor. O mundo contemporâneo apresenta uma configuração específica do capitalismo e o papel essencial que o dinheiro desempenha é uma de suas principais características.

De acordo com o pensamento de Marx, o homem que trabalha se transforma por meio do seu próprio trabalho. Sendo assim, essa transformação faz com que o homem atue sobre a natureza e, nesse processo, ele, além de transformar a natureza, transforma a *sua* natureza. Ora, se a natureza é o objeto de realização do trabalho, esse objeto também será transformado em meios de trabalho, ocorrendo assim às forças produtivas. De acordo com a história social, muitas vezes, o homem não consegue perceber todas as circunstâncias que envolvem o processo de trabalho e tampouco as suas consequências. Assim escreve Karl Marx,

Antes de tudo, o trabalho é um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços pernas, cabeça e mão, a fim de sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (MARX, 1991, p.163).

Dentro da sociedade o homem não tem apenas de realizar seu trabalho, ele também necessita de viver socialmente, o que implica em exercer atividades culturais, espirituais e afetivas, em decorrência da própria necessidade social, por conseguinte, todas essas atividades estão associadas ao trabalho. Ou seja, se faltar trabalho ao homem – a força que o impulsiona – ele não conseguirá viver em sociedade. Como pode o homem então conseguir

reconhecimento da sociedade que só valoriza quem está inserido nela por meio de um trabalho que o transforma, transforma sua natureza e transforma a natureza? Assim,

O ser estranho, a quem o trabalho e o produto do trabalho pertencem, ao serviço do qual está o trabalho e para fruição do qual está o produto do trabalho é, só pode ser o próprio homem. Se o produto do trabalho não pertence ao trabalhador, é um poder estranho perante ele, então isso só é possível porque ele pertence a um outro homem que não o trabalhador. Se a sua atividade é para ele tormento, então deve ser fruição para um outro e alegria de viver de um outro (MARX, 1991, p.165).

Luís da Silva apresenta a dinâmica materialista da sociedade e quando faz isso não deixa de primeiro apurar a sua autoconsciência e dessa forma realça as complexas contingências da formação dos indivíduos que foram afastados ou até mesmo impedidos de participarem do progresso material. Se por um lado o sistema político acelera as forças produtivas de uma sociedade, por outro o mesmo sistema se revela incapaz de sanar as dificuldades econômicas e sociais desta mesma sociedade. Não obstante Luís da Silva delinear bem todas as dificuldades econômicas e sociais que de certa forma afundam a sociedade, ele tem consciência desse drama humano uma vez que o reconhece em si próprio.

Para o narrador de *Angústia*, o sistema social é violento e repressor, além de apresentar uma nítida divisão de classes, típica do capitalismo, que se manifesta por onde ele passa, entre as pessoas e em seu trabalho. Luís da Silva mostra a longa distância que há entre dominador e o dominado. Para ele, o sistema capitalista não garante meios de subsistência a todos os membros de uma sociedade. Compelido por essa situação, o narrador de *Angústia* vê-se obrigado a aceitar a situação, ressaltando todo inconformismo que existe nele. Assim, ele mostra quão violento é este esquema social que se apresenta tão marcante e atuante.

Não posso pagar o aluguel da casa. Dr. Gouveia aperta-me com bilhetes de cobrança. Bilhetes inúteis, mas dr. Gouveia não compreende isto. Há também o homem da luz, o Moisés das prestações. Uma promissória de quinhentos mil-réis, já reformulada. E coisas piores, muito piores (RAMOS, 2001, p. 8).

Para Luís da Silva, dr. Gouveia é um sujeito explorador que faz parte da classe dominante, detentora do capital. Sem nenhum tipo de esforço intelectual ou produtivo, ele

apenas explora. Nas poucas linhas em que o narrador fala de Dr. Gouveia é sempre de maneira desprezível.

Dr. Gouveia é um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na secção livre de um jornal ordinário. Meteu esse trabalhinho num caixilho dourado e pregou-o na parede, por cima do *bureau*. Está cheio de erros e pastéis. Mas dr. Gouveia não os sente. O espírito dele não tem ambições. Dr. Gouveia só se ocupa com o temporal: a renda das propriedades e o cobre que o tesouro lhe pinga (RAMOS, 2001, p. 8).

Luís da Silva não consegue reagir ao sistema e seu sofrimento se converge em dor moral. Neste ponto da narrativa, ele passa ao leitor que não pode evitar e nem mesmo criar impedimento para essa situação. Assim, externamente ele é um ser social, mas internamente ele se volta contra este padrão – o que será evidenciado ao longo da narrativa. Apesar de condenar o sistema, é inevitável a Luís da Silva ajustar-se a ele. Com essa infeliz convivência, Luís da Silva caminha para a sua individualidade, pois se sente completamente abandonado. Nas primeiras páginas de *Angústia*, sua melancolia é tão forte que chega a imaginar sua morte, seu enterro até os comentários dos conhecidos. E nesse vai e vem de revolta, de tristeza e de solidão, continua a estabelecer as diferenças sociais em sua narrativa.

Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. [...] O bonde chega ao fim da linha, volta. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe (RAMOS, 2001, p. 10).

Luís da Silva apresenta uma sociedade caracterizada pela estratificação. Ele percebe as coisas e os indivíduos como representantes do mecanismo social nos seus aspectos quantitativos. Assim, os personagens são retratados com as mesmas características, formando uma coletividade, mas que mantém alguns traços individuais. Por exemplo, a sua empregada Vitória, semi analfabeta, que não faz uso do dinheiro que recebe, apenas enterra-o, sua preocupação são os navios “que chegam e que saem”. Seu Ivo “silencioso e faminto” vive de casa em casa à espera de um prato de refeição e, para isso, muitas vezes bajula em demasia quem lhe mata a fome. Em relação ao seu amigo Moisés, quando o menciona, no entanto, é

com afeição. São amigos e é nítida a sua admiração, não só pelo amigo ter os “bolsos cheios de folhetos incendiários”, que acredita que “tudo “vai acabar em revolução”, até a loja do tio “que esfola os fregueses”, mas por haver certa igualdade:

agora estou defronte um amigo, amigo que me liga pouca importância, é verdade, amigo todo entregue aos telegramas estrangeiros, mas que me custou cem mil-réis. Parece-me que até certo ponto Moisés é propriedade minha. Os cem mil-réis vão me fazer muita falta (RAMOS, 2001, p. 26).

Moisés não deixa de representar o capitalismo, pois, seu tio, “judeu verdadeiro”, é dono da loja de tecidos, na qual Luís da Silva fez dívida. Com isso, Luís da Silva “foge” de Moisés, mas reconhece que foi alertado pelo amigo no momento em que contraiu a dívida: “A culpa é minha. Quando me vendeu as fazendas, Moisés foi franco: – Isto é caro como o diabo. Você faz melhor negócio comprando noutra loja” (RAMOS, 2001, p.24). Não obstante, Moisés mostrar inconformismo com a situação do país, ele apenas se inflama nas conversas políticas com Luís do Silva. Na verdade, será de Luís da Silva a mudança, a revolução. Não no aspecto social, mas sim no aspecto intelectual, com seus livros, seus escritos, sua literatura. Para Lukács a arte é esteticamente criada, sendo assim uma totalidade, ou seja, se tudo está perdido, há a arte. “Toda a forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma” (LUKÁCS, 2000, p. 71). Por isso a escrita ser um sinal evidente da busca de Luís da Silva pela totalidade. A razão de sua busca pela totalidade está na sua escrita.

### **3.3. A intelectualidade de Luís da Silva**

Consideramos importante destacar um aspecto que acreditamos impulsionar e fortalecer a consciência de Luís da Silva. Para tanto, faremos uma reflexão acerca da relação do personagem com a literatura. É fato que durante toda a narrativa Luís da Silva enfatiza esta relação e a legitima na sua maneira de pensar e de ver o mundo. O primeiro indício está nas primeiras páginas do romance, quando o personagem enfatiza sua relação com a literatura e

como ela o faz se sentir um indivíduo melhor, superior aos outros, bem como lhe dá capacidade de pensar e analisar a sociedade: “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. É uma espécie de prostituição” (RAMOS, 2001, p.7). Com esta passagem, é possível entrever qual é o exato valor que Luís da Silva dá à literatura. Seu desgosto é reconhecer que por trás das vitrinas há livros transformando-se em mercadoria, ofendendo de certa forma o real valor da literatura que para o personagem é muito mais do que dinheiro. A prostituição é a comercialização de algo que ultrapassa o valor de pura mercadoria, como aqueles livros. A literatura é também uma busca pela totalidade, e Luis da Silva, herói fragmentado neste tempo sem Deus, sofre os estilhaços dessa alienação.

Luís da Silva é um homem que está constantemente voltado para a literatura. Tanto pelo seu trabalho quanto pelas suas posições políticas, o que torna a escrita bastante relevante no romance. Podemos estabelecer uma razão para essa característica do personagem, mediante o fato de que, no Brasil entre as décadas de trinta e sessenta, os escritores exerceram um papel bastante importante. Eram eles que ocupavam os espaços sociais, especialmente as repartições públicas e, portanto, desempenhavam funções em que prevaleciam as decisões práticas e teóricas. Por serem sujeitos de atividade cultural e exercerem o papel de intelectual, em suas produções criaram figuras intelectualizadas que sempre foram objetos de longa análise.

Há romances cujos personagens representam o intelectual. Com variações que ocorrem entre um escritor ou outro, o personagem intelectual sempre irá responder a um tipo preestabelecido. O próprio autor de *Angústia*, Graciliano Ramos, pela forma que tinha em lidar com a literatura, criou personagens intelectualizados. Nos romances *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, os protagonistas João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, respectivamente, representam homens de cultura, ainda que diversos da verdadeira representação do intelectual.

Graciliano Ramos encarnou o intelectual crítico que se opõe ao consenso das elites dominantes e zela para que o discurso da utopia não degenere em crença messiânica. “O artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas”, esclarecia ele. Em seus romances, contos, crônicas e memórias, afrontou as injustiças sem recorrer ao ouro falso dos *slogans* e das fórmulas propagandísticas. [...] “A arma do escritor é o lápis”, ensinava (MORAIS, 2004, p. 201-22).

Fora da ficção, a figura do intelectual é pública e constantemente confrontada a tomar posição na sociedade. Edward Said (2005), citando Julien Benda (1867-1956), diz que “é um grupo minúsculo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência da humanidade”. Ao citar Norberto Bobbio (1909-2004), Said diz que “uma das funções principais dos intelectuais, se não a principal é a de escrever. É natural que os intelectuais escrevam sobre si mesmos” (SAID, 2005, p. 20 e 67).

No Brasil, os intelectuais estão presentes desde o Império. Dessa forma, o papel desempenhado pelo intelectual com o poder está intrínseco com a história política e cultural do Brasil. É clássica a relação entre intelectual e poder público, entre Estado e homem de ideias e, especialmente, entre escrita e literatura. Em *Vários escritos* (1995) Antonio Candido, em seu texto “Literatura e sociedade”, já mostrou como a literatura tem papel importante. Para o crítico, a literatura é um “direito de todos”, uma vez que ela exerce uma função social, pois, além de possibilitar ao indivíduo a aquisição de uma consciência individual e social, desenvolve a sua intelectualidade. Dessa forma,

[...] a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. [...] deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. [...] A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 1995, p. 242-3).

Ao expressar a primazia da escrita, Luís da Silva vai usá-la para refletir seus transtornos, as duras lembranças de sua infância, traçadas em forma de reminiscências, que dentro da modalidade narrativa, revela proximidade entre o tempo presente e o tempo passado, entre a realidade atual e a memória do narrador. No romance, ele “ganha a vida” com esta escrita, todavia, sua aquisição foi difícil. A começar pelo constrangimento; a apresentação que o pai fez da criança ao professor, depois pelo marasmo das aulas e por ser a “escola triste”. No entanto, estudou e aprendeu.

Fomos morar na vila. Meteram-me na escola de seu Antônio Justino, para desanar, pois como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era

um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita. Aprendi leitura, o catecismo, a conjugação dos verbos. O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes, esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis que marcava duas horas. Saíamos em algazarra. [...] (RAMOS, 2001, p. 13).

Já adulto, depois de uma passagem infrutífera pelo Rio de Janeiro, volta a Maceió. Durante o dia, trabalha em uma repartição pública e, à noite, complementa sua renda escrevendo alguns artigos para o jornal. No entanto, esse trabalho faz com que Luís da Silva sintasse insatisfeito, uma das razões é por não admitir a literatura encomendada que é obrigado a praticar.

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. [...] Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos, e acontece-me defender sujeitos que deviam ser atacados. Além disso recebo de casas editoras de segunda ordem traduções feitas à pressa, livros idiotas. [...] Passo uma vista nisso, alinhavo notas ligeiras e vendo os volumes no sebo (RAMOS, 2001,45-6).

Não obstante haver o descontentamento com seu trabalho, há em Luís da Silva uma estreita ligação com a leitura e com a escrita: ele não se afasta da literatura, apesar de muitas vezes, subestimar sua qualidade literária. Quando mais jovem, compôs um “livro de versos”. Mas, infelizmente, é dele também que Luís da Silva tem de abrir mão, em seus momentos de apertos, como podemos observar no trecho abaixo.

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. (RAMOS, 2001, p.45).

A escrita literária para Luís da Silva é uma saída para seu dilema interior. Uma forma de busca para autoconhecimento. O personagem provoca um distanciamento ao usar suas reminiscências para relacionar o que foi sua vida na fazenda de seu avô e o resultado dessa criação na sua vida de adulto. Essa experiência do real, ou seja, escreve para poder se situar,

entender o seu dilema interno, provoca novo trabalho de se conhecer e neste ato de criação a tessitura se transforma em angústia, produzida pela angústia.

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições. [...] Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas (RAMOS, 2001, p. 9).

Luís da Silva é um intelectual insatisfeito com ele mesmo, com a vida e com tudo que o cerca. Ele tem consciência do que está à sua volta e por isso, no romance, ele é um mediador. O conhecimento que se tem dos demais personagens e das situações narradas é resultado de suas observações. Em decorrência disso, Luís da Silva é um homem severo, ríspido com as limitações das pessoas no que tange, especialmente, ao aspecto intelectual. Em relação a Julião Tavares, seu inimigo declarado: “E um cachorro daquele fazia versos, era poeta”. Mesmo gostando de Marina, percebe a limitação da sua noiva. “[...] um homem prático, lido e corrido, teria cortado com aquela criatura”. Mas é de seu pai sua vocação, sempre vendo-o ler *Carlos Magno e os doze pares de França*. E assim Luís da Silva explica que foi seu pai “que parafusou no romance e me transmitiu esta inclinação para os impressos” (RAMOS, 2001, p.40, 75 e 141).

Em contrapartida, há momentos em que Luís da Silva consegue manter uma conversação, mesmo com a limitação do seu interlocutor. Neste momento ele se torna mais ameno. É o que acontece quando, ao lado de seu Ramalho, ouve as histórias de seu vizinho e, dessa forma, percebe-se o gosto de Luís da Silva pela narrativa, ao passar horas ao lado de seu Ramalho, que muitas vezes narra a Luís da Silva a mesma história.

Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor do engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com uma ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida tiraram-lhe os beijos. E afinal abriram-lhe a veia do pescoço, porque vinha amanhecendo e era impossível continuar a tortura (RAMOS, 2001, p. 108).

Há uma controvérsia, talvez um descompasso entre a escrita e o seu trabalho, uma vez que por ser um “homem lido e corrido” – expressão usada diversas vezes na obra – de ter consciência dos fatos, do mundo a sua volta, ele se nega a isso. Como um beligerante, sabe

que seu trabalho é a escrita e é esta escrita que o amofina, que o faz entrar em desespero, em conflito, outras vezes a escrita é a sua fuga, a maneira de fazê-lo ver e entender o mundo. E por ser um “homem lido e corrido” faz-se sua luta interior. Ora Luís da Silva consegue realizar bem o seu trabalho, ora seus conflitos existenciais o travam, especialmente, depois do rompimento com Marina.

O meu desejo era desligar-me daquela gente, passar calado, carrancudo, as mãos nos bolsos, o chapéu embicado. Esforçava-me por me dedicar às minhas obrigações cacetes: escrever elogios ao governo, ler romances e arranjar uma opinião sobre eles. Não há maçada pior. A princípio a gente lê por gosto, mas quando aquilo se torna obrigação e é preciso o sujeito dizer se a coisa é boa ou não e é porque, não há livro que não seja um estrupício. O que eu devia fazer era mudar de casa, esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada. Os ratos não me deixam fixar atenção no trabalho. Eu pegava o papel e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. [...] O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem (RAMOS, 2001, p. 89-90).

Esses relatos dão significado ao percurso que marcou profundamente Luís da Silva. Por toda sua trajetória de vida, o protagonista tornou-se um homem inadaptado. Ele não conseguiu assimilar a sua criação, no sertão alagoano; à nova engrenagem social, ao cosmopolitismo, que se instauraram no Brasil, no início do século XX.

Lukács, no período em que escreveu *A teoria do romance* já tinha um pensamento crítico, ainda idealista, no sentido filosófico, fundamentado em Hegel e por isso dá o destaque ao que já foi mencionado acima acerca da obra de arte – se esteticamente criada – ser uma totalidade. Em *Angústia*, a intensa valorização que Luís da Silva concede à literatura mostra, mais uma vez, a sua busca por um sentido imanente

### **3.4 O tempo e o espaço em *Angústia***

Segundo Lukács, o tempo na epopéia é “estático” e “abarcável com a vista”. O tempo em *Angústia* é demarcado por Luís da Silva já nas primeiras linhas do romance. É o tempo um

elemento importante no romance. Inicialmente pelo aspecto experimental que Graciliano Ramos conferiu a ele em sua obra, ocorrendo assim uma mudança para a forma narrativa. O enredo não linear possibilita em ter o romance de acordo com o pensamento de Lukács,

isso porque o tempo é a plenitude da vida, ainda que a plenitude do tempo seja de auto-superação da vida e, com ela, do próprio tempo. E o positivo, a afirmação expressa pela forma do romance, para além de todo desalento e tristeza de seus conteúdos, não é apenas o sentido de raiar ao longe, que clareia em pálido brilho por trás da busca frustrada, mas a plenitude de vida que se revela, precisamente, na múltipla inutilidade da busca e da luta (LUKÁCS, 2000, p. 130).

Luís da Silva é um nordestino que deixa a terra natal e parte para a cidade grande. De homem sem recursos, torna-se homem conturbado e inadaptado à nova engrenagem social que se fazia, pois a sociedade até então era fundamentada na produção agrária e pressagiava um modelo urbano e industrial. Nesse contexto, ocorrem transformações sociais nas primeiras décadas do século XX e, no romance, Luís da Silva irá representar a dura realidade do homem que vive o drama de seu destino neste momento transitório. Ele veio do interior de Alagoas, de um mundo rural, para a capital, Maceió, após ter sido afligido pela decadência familiar; primeiro a de seu avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, outrora, rico fazendeiro e, depois, a de seu pai Camilo Pereira da Silva.

Há de se ressaltar que o fascínio urbano é o principal fator de atração de muitos nordestinos para as grandes cidades. Luís da Silva foi um destes “filhos de nordeste” que se migrou para a região sudeste a fim de uma melhor condição de vida. Na tentativa de sair de sua terra em busca de uma nova vida em lugar estranho, ainda que na mesma pátria, ele não deixa de viver um autoexílio, uma vez que a procura por outro lugar se deu justamente pela perda total da família e dos bens, e por algum tempo confrangia-lhe a impossibilidade de retorno à terra natal. Ele viveu a mesma experiência daqueles que são excluídos de uma maneira ou de outra de uma comunidade. Na narrativa, há momentos em que conversando com Moisés, irá compartilhar com o amigo as ocasiões em que sofreu tais privações.

Entro a falar (com Moisés) sobre minha vida de cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos. Quando ensinava tudo que Antonio Justino me ensinara passava para outra escola. Tinha o sustento. Depois era a caserna. Todas as manhãs nos exercícios. – “Meia-volta!

Ordinário!” [...] Em seguida vinha a banca de revisão: seis horas de trabalho por noite, os olhos queimando junto a um foco de cem velas, cinco mil réis de salário, multas, suspensões (RAMOS 2001: 26-27).

O narrador personagem de *Angústia* mostra algumas particularidades das pessoas e dos lugares da cidade de Maceió, pois sua experiência de vida, suas ações caracterizam aspectos do desenvolvimento dessa cidade. Luís da Silva presenciou dois pólos: a vida infantil no meio rural, acompanhando a rotina dos empregados na fazenda de seu pai e sua vida adulta, já como um intelectual na cidade grande, que tem consciência do que ocorre. O personagem situa no romance como ser que vive o drama da sociedade burguesa. Ele se depara com um mundo hostilizado, sofre com isso e luta sozinho.

O romance acontece na cidade de Maceió. Nesta paisagem urbana, são apresentadas as ações do protagonista, ora em suas travessias pela cidade, ora ao lado de seu amigo Moisés nos cafés e, especialmente, em sua casa. Luís da Silva pensa, indaga e questiona seus dilemas, os fatos do mundo e as transformações sociais do país. O personagem é um observador da cidade moderna, ele alimenta e vive a sua temporalidade social. Em *Angústia* ocorrem as recordações do protagonista e é por meio de suas reminiscências que temos conhecimento da infância solitária, da perda gradativa da família, de sua relação com a palavra escrita e da dificuldade com que entrou no mundo das letras, por isso, torna-se importante apresentar de maneira sucinta como categorias literárias como tempo e espaço apresentam papel fundamental na representação da ação no romance.

O tempo sempre fez parte do conhecimento científico. São com os sinais do tempo que o homem percebe a evolução da terra e a movimentação dos astros, assim como a transformação dos organismos vivos. O tempo evolui, altera e, dentro dessa sequência, surgem as relações de causa e efeito. Historicamente o tempo distinguiu-se em passado, presente e futuro e organiza os fatos periodicamente. A conceituação do tempo é múltipla e se aplica à noção de ordem, duração e direção. O tempo está no cerne do pensamento moderno e influencia diretamente a maneira de pensar e agir do ser humano e, na literatura, torna-se um elemento essencial. De acordo com Benedito Nunes “a noção do tempo” está relacionada “aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o do enredo, que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra” (NUNES, 1998, p.7-8).

Para o aprofundamento das noções de tempo e de espaço na narrativa literária, é significativo o estudo que Bakhtin faz desses elementos. Para o teórico há duas dimensões para a palavra no romance: ao mesmo tempo ela é objeto e instrumento de representação.

Como objeto, a linguagem irá ser uma representação de si própria, é um discurso em devir, ou seja, é possível, na linguagem, viver um grande tempo e, ao mesmo tempo, se relacionar com outros discursos. Já como instrumento de representação é também a configuração de um tempo. Segundo Bakhtin, a literatura, a arte literária é naturalmente representação no tempo e do tempo. Para o estudo acerca da representação do tempo no romance, Bakhtin escreve um longo ensaio “Formas de tempo e cronotopo no romance” em que o teórico analisa vários romances acompanhando como se inscrevem o tempo no espaço da representação.

De acordo com Irene Machado, (1990), para o estudo literário, o cronotopo é entendido como uma categoria contéudístico formal (MACHADO, 1990, p. 141) para estudar o “processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real” (BAKHTIN, 2002, p. 211). O cronotopo permite a materialização do tempo no espaço como se o tempo se tornasse visível, ou de acordo com Bakhtin, “Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)” (BAKHTIN, 2002, p. 350). O cronotopo, sendo uma relação entre as categorias de espaço e tempo, não é possível separá-lo desse dois elementos, especialmente, da forma como eles se manifestam no texto literário. Bakhtin atribui ao cronotopo o papel de operador da assimilação, pela literatura, do tempo e do espaço históricos e que tem a função de organizador dos principais acontecimentos temáticos. É pelo cronotopo que os enredos podem ser amarrados e desfeitos. Em *Angústia*, o tempo do discurso é a representação em relação à instância da enunciação. O presente é o momento em que se fala e se faz com os tempos verbais dos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo e do futuro.

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. [...] Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição (RAMOS, 2001, p. 7).

Há de ressaltar os tempos internos, que estão presentes no romance e que remetem ao momento da enunciação, como o eu, o aqui e o agora, ao tempo da própria narrativa, como o tempo que é representado.

Quanto mais me aproximo de bebedouro mais remoço [...]. Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. [...] Eu andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi. Minha avó, sinhá Germana, passava os dias

falando só, xingando as escravas, que não existiam. [...] Quando o carro pára, essas sombras antigas desaparecem de supetão. [...] Fomos morar na vila. Meteram-me na escola de seu Antônio Justino, para desasnar, pois, como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita. [...] Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só. Uma chuveirinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado (RAMOS, 2001, p. 11-13).

Nessas passagens, há a possibilidade de conhecermos Luís da Silva. Sua infância, pelo uso das reminiscências, o tempo presente e o seu passado. Assim, ao alternar passado e presente, o protagonista narrador dá-nos certa intensidade narrativa, e nesse revezamento de fatos, sem que seja interrompido o seu percurso narrativo, dentro de sua perspectiva de impor forma aos fatos, Luís da Silva procede de maneira que forma sua visão das coisas e o que pretende narrar. Ele não se restringe ao presente, ele traz seu passado ao seu presente. Nesse sentido, Rui Mourão em *Estruturas, ensaio sobre os romances de Graciliano Ramos* (2003), fala a respeito do tempo em *Angústia*:

O presente em que nos coloca (Luís da Silva) é qualquer coisa de anestesiante – um presente comprometido pela inação, um presente que parece estar fora do tempo, por não ser capaz de dar idéia de sucessividade. Ele pertence à atualidade ou ao passado? À atualidade, mas bem que poderia pertencer igualmente ao passado, uma vez que o personagem insiste de tal maneira em reviver os dias idos que o passado acaba por se tornar a sua atualidade (MOURÃO, 2003, p. 95-6).

O narrador de *Angústia* deixa de lado a linearidade e faz do enredo uma construção circular, de forma que o passado sempre vem ao presente. Luís da Silva sempre retorna aos seus pensamentos e resgata momentos de sua infância. Contudo, esses relatos, cujo tempo de execução são curtos e alternados, ora são abandonados, ora são buscados. Como se a estrutura temporal do romance fosse subordinada às lembranças de Luís da Silva e não aceitasse uma ordem cronológica. Álvaro Lins em “Valores e misérias das vidas secas” (1947), refere-se ao “tempo metafísico” e à “abstração do tempo”, como o crítico menciona:

Em *Angústia* esta observação reveladora: ‘mas no tempo não havia horas’. A ausência do tempo vai determinar a ausência de ‘ação’ direta do romance. A ação de *Angústia* é uma ação reflexiva: *Angústia* é uma ‘história’, uma narração do passado, uma vida da memória (LINS, 1974, p. 16)

A despeito da riqueza espacial, o romance apresenta um plano urbano e, da maneira como é apresentado, revela não só o cotidiano dos personagens como também evoca a alma dos lugares. A ampla movimentação de Luís da Silva revela que a geografia da cidade, ora pode tornar espaço, ora o lugar do personagem. O espaço, dessa forma, pode-se tornar o berço de alguns fenômenos e de alguns fatos em sua realidade singular e total para que o homem construa uma História.

O narrador personagem irá estabelecer o espaço, apresentando a cidade, sua casa, os lugares que frequenta, suas viagens e o tempo, evocando o seu passado, em forma de reminiscências. O romance inicia-se com o protagonista no presente e é a partir dele que todos os outros acontecimentos surgem. Em *Angústia*, Luís da Silva irá mostrar a cidade, sua casa, na antiga Rua do Macena, hoje Rua Dr. Cicinato Pinto. É perceptível que, ao apresentar os lugares, o seu estado de espírito irá influenciar bastante.

Ainda não disse que moro na Rua do Macena, perto da usina elétrica. Ocupado com várias coisas, freqüentemente esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais. Tenho vivido em inúmeros chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles (RAMOS, 2001, p. 38).

Há outros lugares que o narrador também apresenta, tanto o centro de Maceió quanto bairros antigos, a repartição, seu local de trabalho, em suma, todos os lugares em que esteja o tempo será delimitado com suas evocações ao passado, algumas vezes remotos, que o leva à sua infância, outras vezes recentes.

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra. Retorno à cidade. Os globos opalinos de Aterro iluminam o gramado murcho e a praia branca. Os coqueiros impertigados ficam para trás. [...] Os navios também ficam para trás. Distraio-me, esqueço Marina, que algumas ruas apenas separam de mim (RAMOS, 2001, p. 9-11).

Os cafés próximos a sua casa no centro, a praia, os coqueiros. Vitória, sua empregada, acompanhando nos jornais as chegadas e as partidas dos navios no porto de Maceió, no bairro Jaraguá, ou seja, serão apresentados todos os lugares da cidade sob a ótica do narrador personagem. O que é Maceió para Luís da Silva? É o lugar onde o protagonista vê as transformações sociais e, em conversas inflamadas com seu amigo Moisés, eles debatem sobre os problemas que gravitam entorno da vida de cada um.

E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras. Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. [...] A mesa que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo. [...] Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante. [...] É agradável observar aquela gente. [...] Passo ali encolhido junto à porta, distraio-me. [...] Moisés comenta o jornal. [...] De repente cala-se. [...] O revolucionário esconde-se por detrás do sorriso inexpressivo. [...] Moisés não tem jeito de herói: é apenas um sujeito bom e inteligente. [...] Estava tão abandonado neste deserto... (RAMOS, 2001, p. 23-25).

Mediante seu relato, sabemos de que Luís da Silva gosta, o que ele pensa, a maneira como age diante das pessoas e como se sente em relação a elas. Para ele algumas são

Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés, preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato exatamente. Fujo dos negociantes que soltam gargalhadas enormes, discutem política e putaria (RAMOS, 2001, p.8).

A calçada de sua casa não é apenas o espaço para ele se sentar ao lado de seu Ramalho para descansar, é neste local que as histórias de seu Ramalho ganham vulto, não é apenas uma narração simples de um evento ocorrido a tempos atrás, mas sim um grande acontecimento.

À noite sentava-me à calçada e olhava a rua. Seu Ramalho fazia o mesmo. Palavra de cá, palavra de lá – como falávamos baixo, era necessário aproximarmos as cadeiras. [...] O conto sensacional de seu Ramalho era o seguinte. Um moleque de bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. [...] no dia seguinte reproduziria o mesmo caso: o moleque morreria lentamente, sem beijos, a boca enchumada, por causa dos gritos. [...] nunca pude saber com precisão a data da morte do moleque.

[...] – Aí, aí! suspirou seu Ramalho. Vou chegando ao serviço. Ergueu-se como se levantasse da cadeira um peso enorme (RAMOS, 2001, p. 107-110).

Luís da Silva não apresenta o local onde vive com satisfação. Apesar de ter seu Ramalho como um bom interlocutor, para o narrador, alguns vizinhos são estranhos. Ao mesmo tempo, ele apresenta tipos interessantes que atraem sua atenção e, em muitos momentos da narrativa, farão parte da vida do narrador. No entanto, a postura de Luís da Silva é distante. Ele não se sente inserido neste meio. Sente-se desconfiado e amargurado.

Fico de pé, encostado à mesa da sala de jantar, olhando a janela, a porta aberta, os degraus de cimento que dão para o quintal. A água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira. [...] Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou (RAMOS, 2001, p. 20).

Ao descrever os espaços, Luís da Silva fragmenta-os, por exemplo, ao falar de sua casa. Para o narrador, ela não tinha muita importância, o que valia mesmo era o quintal onde conhece Marina. “Afinal, para minha história, o quintal vale mais que a casa.” (RAMOS, 2001, p. 38). O quintal é descrito em três momentos diferentes: o primeiro é quando ele conhece Marina.

Em janeiro do ano passado estava eu em uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas – e eu rosnava com um bocejo tranqüilo: – Tem coisas boas este livro. Lia desatento, e as letras esmoreciam na sombra que a mangueira estirava sobre o quintal. [...] Esse (livro) que eu lia debaixo da mangueira, saltando as páginas, era bem safado. Por isso interrompia a leitura, acendia um cigarro. Foi numa dessas suspensões que percebi um vulto mexendo-se no quintal da casa vizinha (RAMOS, 2001, p. 32-33).

O segundo momento é quando ele olha o quintal depois do rompimento com Marina: “no fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério. [...] daqui também se vêem algumas roseiras maltratadas no quintal da casa vizinha” (RAMOS, 2001,

p.13 e 16). E no terceiro momento o quintal representa o medo, quando Luís da Silva chega em casa, depois de ter matado Julião Tavares. “Olhei a porta aberta. Vi apenas um buraco escuro” (RAMOS, 2001, p. 206).

Quando Luís da Silva descobre que Julião Tavares fez “nova conquista” a relação de tempo e de espaço ficarão bastante evidentes, pois, depois do assassinato, o tempo começa a ser demarcado pelas horas. O presente e o passado irão se alternar frequentemente.

A chave rangendo a fechadura, como todos os dias. [...] O corpo todo estava sujo, mas o que mais me preocupava eram os cabelos e as mãos. O banho durou uma eternidade. Que horas seriam? Não me viera a idéia de olhar a parede da sala de jantar. [...] Banhava-me devagar para não fazer barulho. [...] Talvez no banheiro próximo estivesse pessoas escondidas. Que horas seriam? [...] Três pancadas. Olhei a parede, mas não consegui distinguir as letras e os ponteiros. Aproximei-me, estiquei o pescoço para o mostrador [...] e recuei até a mesa sem ver as horas. [...] Tinha ouvido três pancadas? Então aquilo tinha acontecido de meia-noite a três horas? (RAMOS, 2000, p. 204-205).

O espaço no qual Luís da Silva transita é bastante peculiar e chega a ser objeto de manifestação de sentido. O espaço é uma área preenchida não somente por Luís da Silva, mas também como estrutura que reúne a sua existência significativa, uma vez que o personagem dá dimensão peculiar ao lugar. Tanto o espaço como a sociedade estão intimamente ligados e fazem parte de um mesmo conceito. Por isso, muito mais que um espaço para ser vivido, o homem busca seu lugar. No romance, a noção de espaço adquire relevo substancial; desde o canto do quarto até a cidade, a percepção do espaço vivido ganha diferentes escalas. Assim a análise do espaço como um conjunto de lugares, surge mais como o resultado da ação humana, especialmente, quando o protagonista está em meio a paisagens.

### **3.5 Sentido e herói problemáticos**

No início do romance *Angústia*, encontramos Luís da Silva imerso em uma crise que o comprime e faz dele um ser alucinado. O protagonista recupera-se de um período de alucinação que durou um mês. Luís da Silva cruza todo o romance e dispara com intensidade

certo período de sua vida, entrecortando-o com passagens de sua infância até a vida adulta. O anseio de Luís da Silva em alcançar a totalidade fez dele um indivíduo em desarmonia, em desequilíbrio constante, tanto o seu mundo exterior quanto interior está dissonante. Contudo, esta forma de ser do protagonista condiz com as narrativas modernas, pois a forma do romance estudada por Lukács não somente reproduz fatos, mas, especialmente, revela os sentimentos que avassalam a alma humana. De acordo com Lukács,

o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopéia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto internamente (LUKÁCS, 2000, p. 91).

O herói problemático será o ser que vai representar o seu pensamento. Ele será o nada que vai se identificar com o seu ser. Progressivamente ele será ao mesmo tempo ser e não ser, uma vez que vai atravessar cada etapa do seu processo, rumo ao seu autoconhecimento. No romance, o herói Luís da Silva está sozinho e seu conflito irá resultar na sua instabilidade. Ele situa-se como portador de toda carga de impetuosidades que prefigura em sua época e todos os acontecimentos que ocorrem na sociedade refletem em seu ser. Como ele mesmo diz, “Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens” (RAMOS, 2001, p.25).

Luís da Silva busca tenazmente o sentido da vida. Na forma do romance, Graciliano Ramos o determina e os individualiza. A principal característica deste herói é viver a sua essência num determinado momento de sua vida na forma romanesca que também o atualiza.

Essa essência torna-se uma unidade interna que confere ao herói atributos que o faz ser justamente o que ele é; ser dotado de vontades e capaz de criar um mundo independente que existe somente na essência dele próprio. A sua introspecção chega a um limite que ao se movimentar pela cidade, ele é capaz de presenciar conversas e não se inteirar delas completamente. É o que acontece quando ele assiste “a uma discussão do barbeiro Andre Laerte com o negociante Filipe Benigno. As palavras me chegam quase apagadas, destituídas de senso. É provável que não digam nada” (RAMOS, 2001, p.22).

O protagonista apresenta todas as dificuldades, todas as contradições que vive. Luís da Silva tem de abrir mão de suas convicções para manter o sustento. Isso resulta no trabalho em que não pode ser ele mesmo, ele tem de fazer o que “o outro” quer, ou seja, o trabalho burocrático, a escrita encomendada. Assim, ele está envolto a um pequeno mundo. Para ele, “O mundo é empastado e nevoento” “A multidão é hostil e terrível” gerando ainda mais seu caráter problemático. Sua narração vai pouco a pouco revelando o que mais anseia. Como ele configura-se no seu tempo no seu lugar. Além destes fatores, outro indício revela a problemática de Luís da Silva quando, por exemplo, conversa com seu amigo Moisés no café, ao olhar para as pessoas, ele faz restrição a si mesmo, desprezando-se: “Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (RAMOS, 2001, p.24-25).

Em *Angústia*, Luís da Silva vai aos poucos contando sua trajetória de vida. O relato, no entanto, não se dá de forma linear, as informações chegam junto a outras; ora é um homem adulto que vive na capital de Alagoas, ora é uma criança que acompanha o declínio familiar. As figuras da avó, do avô e do pai o marcaram fortemente. A avó, sinha Germana, era uma criatura subordinada ao austero avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e, por último seu pai, Camilo Pereira da Silva. As recordações mais amargas de Luís da Silva se referem a seu pai. Quando criança, Luís da Silva via a fazenda em que moravam em abandono, seu pai em total lentidão, sua avó a caducar, brigando com escravas que não existiam mais, e as cenas de embriaguês do avô.

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai reduzido a Camilo Pereira da Silva, fica dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava (RAMOS, 2001, p. 11).

Depois da morte do avô, vai morar na vila, e seu pai o coloca “na escola de seu Antônio Justino”, apresentando-o como “um cavalo de dez (que) não conhecia mão a direita” (RAMOS, 2001, p. 13). O aprendizado na escola era lento, enquanto o mestre dormia, as crianças esperavam ansiosas para o término da aula, no entanto, Luís da Silva não se reunia com os colegas, ia brincar sozinho. Seu passatempo era brincar na chuva, nadar no poço, e volta e meia, as lembranças terríveis; seu pai afogando-o no poço, as vozes fortes que saiam

pelas paredes da casa num clamor que nem a criança nem o adulto conseguiam identificar. Luís da Silva sente-se abandonado e busca um sentido positivo para sua busca. Esse processo começa na infância, no momento da morte de seu pai.

Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim mesmo. [...] Qua ia ser de mim, solto no mundo? [...] Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, com medo daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir a morte de meu pai. Que iria fazer por aí à toa, miúdo, tão miúdo que ninguém me via? [ e comecei a chorar como um desgraçado. Desde esse dia tenho recebido muito coice. [...] Na casa escura, cheia de lamentações de Quitéria, não encontrei sossego (RAMOS, 2001, p.17-20)

A morte do pai foi para Luís da Silva o anúncio de que se tornaria adulto. Havia nele a consciência de que estaria completamente só e, materialmente, nada lhe sobraria. Embora a morte do pai não lhe tivesse comovido tanto como o impacto da xícara de café oferecida a ele por Rosenda. O protagonista, adolescente, percebeu que aquele ato, além de misericordioso, deu-lhe oportunidade de chorar pela morte do pai, além de ser uma expressão de um carinho e de um cuidado jamais dispensado a ele. A imagem do pai morto manteve-se para Luís da Silva a mesma de quando era vivo; tenebrosa. Logo depois, é sucumbido pelos “credores (que) passaram os gadanhos no que acharam” (RAMOS, 2001, p. 19). Não sobrara nada. Os conhecidos “sumiram-se”. Em meio às lembranças, surgem coisas e objetos que farão parte de sua vida adulta continuamente e que mais tarde desencadearão na morte de seu rival.

Luís da Silva fica mais um pouco na vila, mas é atraído pelas regiões urbanas que começavam a chamar a sua atenção como a de seus contrerrâneos. Ele parte para o Rio de Janeiro, como ele diz ser um lugar que “atrai a minha raça vagabunda e queimada pela seca. Resolvi desertar para uma dessas terras distantes. Abandonei a vila, com uma trouxa debaixo do braço e os livros da escola” (RAMOS, 2001, p. 23).

Nestas “terras distantes” irá viver outra etapa de vida ainda mais penosa. Passa por dificuldades financeiras, fome e humilhações. Não consegue emprego. Neste momento, mostra sua “inclinação maluca pelos jornais”. Na pensão de d. Aurora, consegue algum alívio sua fome. Lá divide o quarto com Dagoberto, estudante de medicina. Embora tenha passado agruras no sudeste do país, será em Maceió que Luís da Silva viverá seus dilemas. Carregando a desilusão, a falta de amor e, especialmente, a angústia, o protagonista surge como ser problemático.

Em *O conceito de angústia* (2007) Kierkegaard, sob o dogma do pecado original, desenvolveu as particularidades da angústia e a relação do homem com a angústia a partir da culpa e da inocência. Nesse estudo, o filósofo mostra, quão difícil e à condição humana, a realidade da angústia, tanto em relação ao afeto como à experiência do homem diante da morte. De acordo com Søren Kierkegaard “a nenhum indivíduo é indiferente a história da humanidade, assim como a está não é indiferente a história do indivíduo” (KIERKEGAARD, 2007, p.37).

O processo de escrita d’*A teoria do romance* recebeu influência da filosofia de Kierkegaard, conforme explica Nicolas Tertulian: “O profundo pessimismo social (de Lukács), conjugado com a não resignação moral determinada, explica-nos paralelamente a receptividade em relação a Kierkegaard e o elogio que faz da singularidade do indivíduo”. (TERTULIAN, 2008, p.111), e Lukács no prefácio d’*A teoria do romance*: “Kierkegaard sempre representou um papel de destaque para o autor da *Teoria do romance*.” (LUKÁCS, 2000, p. 15). Por isso, e em se tratando do herói problemático, Luís da Silva, é oportuno esta brevíssima introdução ao filósofo neste trabalho.

O filósofo vai analisar o que é na verdade a subjetividade e a existência. Suas reflexões baseadas nas concepções de angústia, desespero, possibilidades, escolhas, o fizeram precursor do existencialismo moderno. O ponto essencial de Kierkegaard é a existência, a existência do homem, ou seja, o fato do homem descobrir que existe e que além de sua existência ser única, percebe que a sua ética está na proporção da sua liberdade e essa consciência fixa de tal maneira no homem que o seu desespero vai tornar a característica de reconhecer a fragilidade da vida e da escolha de si mesmo. “o conteúdo da liberdade é a verdade; à verdade compete-se fazer-se livre. Por esta razão, a verdade é a ação da liberdade, de maneira que esta jamais deixa de a produzir” (KIERKEGAARD, 2007, p.162).

A história toma forma e faz sentido, paralelamente às revelações das particularidades do personagem e dos depoimentos que dá às mazelas passadas até resultarem na sua desagregação. Às lembranças mais remotas ligam Luís da Silva a dois mundos – passado e presente – e aponta para sua incapacidade de se desvencilhar tanto das marcas passadas quanto da angústia presente.

Ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante. [...] Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que invoco 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 no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou (RAMOS, 2001, p. 16).

Diante dessas livres associações, do monólogo, e do fluxo da consciência, a narrativa ganha densidade e o desespero do personagem revelam toda intensidade, especialmente, em relação à noiva infiel, que o descartara depois de manipular suas carências e lhe deixar endividado.

Porque foi que aquela criatura não procedeu com franqueza. Devia ter-me chamado e dito: –“Luís, vamos acabar com isto. Pensei que gostava de você, enganei-me, estou embeijado por outro. Fica zangado comigo?” e eu teria respondido: – Não fico não, Marina. Você havia de casar contra vontade? Seria um desastre. Adeus. Seja feliz”. Era o que eu teria dito. Sentiria despeito, mas nenhuma desgraça teria acontecido. Lembrar-me-ia de Marina com vaidade, até com orgulho: – Sim senhor, gostei de uma mulher de caráter, mulher de cabelo na venta.” Não seria esta miséria, esta recordação de coisas mesquinhas. [...] Não tornamos a falar em casamento. Creio que ela procedeu assim por hábito. Ou talvez quisesse pagar os objetos que tinham esgotado a minha fortuna (RAMOS, 2001, p. 86-87).

O desejo de Luís da Silva de unir-se a uma mulher, de constituir um casamento, frustra-se completamente. Marina não consegue retribuir as expectativas do noivo. Retirando a atração física, nada mais se convergia entre o casal. Mesmo assim Luís da Silva se esforça, havia algo mais forte que o impelia ao casamento. Nem a insensatez de Marina nem o gasto exagerado para preparar o enxoval foram motivos suficientes para o rompimento e, sim, Julião Tavares.

Ao chegar à Rua do Macena recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo. Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. [...] A cólera engasgava-me. [...] Canalha. [...] – Tem negócio comigo? [...] A minha cólera esfriava, o suor colava-me a camisa ao corpo.

A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão (RAMOS, 2001, p. 74-75).

Luís da Silva, ao afrontar Julião Tavares, deixa sobressair a fúria pela sociedade que ele acredita ser responsável pela falta de maiores perspectivas, tanto da sua existência apagada como a dos demais. Nesta ânsia, Luís da Silva quer de toda maneira libertar-se desses limites sociais que o asfixia e, dessa forma, é tomado por uma ideia fixa de vingança e prossegue com ela até ser um assassino de Julião Tavares, seu rival, que se tornou seu inimigo, por Marina, por representar tudo que ele odeia e por sempre ter de viver numa condição inferior. A exemplo disso:

Tonei a baixar a cabeça, desanimado, continuei a olhar os pés dos transeuntes que passavam na rua. [...] a porta escancarada convidava-me a abandonar tudo, a sair sem destino – um dois, um dois, – e não parar tão cedo. [...] os meus passos me levariam para o oeste, e à medida que me embrenhasse no interior, perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende a trotar. Tornar-me-ia um cigano, meio selvagem, andaria numa corrida vagabunda pelas fazendas sertanejas. [...] Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. [...] Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? [...] Eu era um cachorro, um ninguém (RAMOS, 2001, p. 77-78 e 190).

Depois do rompimento, Luís da Silva passa a ter constantemente sentimentos de tristeza e abandono. Ele vagueia pela cidade sem rumo, pelas bodegas em que as pessoas não conversam com ele. O seu estado de abandono intensifica. Ele persegue esse mal, como se fizesse parte dele. Para apiedar-se de si mesmo ele tenta lembrar uma “dor humana”. A noção de subserviência aflora, ele perde completamente a estima por si.

Agora não podia arredar-me dali. Parecia-me que, na minha ausência, Julião Tavares penetraria na casa e levaria o que me restava: livros, papéis, a garrafa de aguardente. Sentia-me preso como um cachorro acorrentado, como um urubu atraído pela carniça. Se pudesse dormir... Durante o dia passava muitas vezes pela porta de Marina, desejando reconciliar-me com

ela. Faltava-me coragem, a vergonha baixava-me o rosto, esquentava-me as orelhas (RAMOS, 2001, p.101).

Dáí em diante, Luís da Silva passa a encarar sua realidade de forma bastante cruel. Seus sentimentos irão confundir-se, surgindo assim um processo interno e intenso de busca e de compreensão da realidade desesperadora que é a sua condição humana. Como ele mesmo diz: “Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada” (RAMOS, 2001, p.44). Ele vai tornar-se mais do que nunca um indivíduo inconformado que luta para superar as barreiras e a mediocridade da sua vida solitária.

Assim, a luta degradada de Luís da Silva revela-se no romance: se por um lado a ideia do assassinato surge mediante uma situação específica vivida por Luís da Silva – um crime aparentemente passional devido ao término do noivado – por outro lado há de se revelar o contexto político retratado e a condição da personagem diante deste contexto, pois Julião Tavares simboliza aquilo que o protagonista rejeita, bem como os medíocres, como ele próprio, seu Ivo, Moisés, Vitória, Marina e sua família. Dessa forma, se entrevê as desigualdades humanas, as imoralidades e as injustiças. De acordo com Goldmann,

Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos (GOLDMANN, 1967, p. 17).

Em *Angústia*, vários são os momentos em que Luís da Silva planeja matar Julião Tavares. Muitas vezes em acontecimentos que são exteriores a Julião Tavares, Luís da Silva é tomado por desejos de mortandade extremamente cruéis.

Sentava-me e acendia um cigarro. Perdido o sacrifício de permanecer imóvel, suportando as pulgas. Fechava as mãos com força. Estertor de bicho sufocado. O que eu desejava era apertar o pescoço do homem calvo e moreno, apertá-lo até que ele enrijasse e esfriasse. Lutaria e estrebucharia a princípio, depois seriam apenas convulsões, estremecimentos. Os meus dedos continuariam crispados, penetrando a carne que se imobilizaria, em

silêncio. Este pensamento afugentava os outros. O espírito de Deus deixava de boiar sobre as águas. Uma criatura morrendo e esfriando, os meus dedos entrando na carne silenciosa (RAMOS, 2001, p. 106).

O crime praticado por Luís da Silva já fora visto em outros romances da literatura ocidental. Há sentimento próximo, comum, experimentado por heróis prototípicos do romance moderno. Assassínios como Meursault, em *O estrangeiro*, de Albert Camus (1942), que mata de forma tão impensada, responsabilizando o sol por seu ato, prenuncia todo o “vazio moral tornando-se um abismo onde a sociedade pode sucumbir” (CAMUS, 1976, p. 22). Antonio Candido em *Ficção e confissão* (1992), faz a seguinte leitura acerca do personagem Luís da Silva: “Raras vezes encontraremos na nossa literatura estudo tão completo de frustração”. Para o crítico, Luís da Silva é “um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação” (CANDIDO, 1992, p. 34).

Luís da Silva, impossibilitado de conviver com sua rotina, passa a conviver com rescente sentimento de emulação que o impele ao crime. Neste confronto, surgem as prisões internas impostas a ele mesmo, marcadas por vivência pessoal e o mal estar de sobreviver em uma sociedade da qual se sente expelido.

Entro no meu quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente neles. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puniu demais e sujou (RAMOS, 2001, p.20).

Nesse estado, é crescente sua obstinação para dar cabo de Julião Tavares. Ainda em razão do seu rompimento com Marina, o que descreve é sujo, degradante, especialmente, nesta passagem em que mostra os locais onde Marina e Julião Tavares encontram-se.

Julião Tavares e Marina tinham encontrado no Livramento e lá iam juntinhos, esfregando-se. Cadeiras na calçada. Era necessário saltar no paralelepípedo. Um passo em falso, topada na sarjeta, e os dois corpos se chocavam. Diante da igreja, nos bancos da praça miúda, gente esquisita: homens sujos, mulheres sem companhia. E crianças abandonadas pelos cantos. Cochichos, palavões, descontentamento, frases incendiárias. Na calçada estreita da igreja as crianças abandonadas apinhavam-se.

Automóveis parados, choferes adormecidos, vagabundos, exposição de prostitutas à entrada da Rua da Lama (RAMOS, 2001, p. 96).

Luís da Silva passará por um longo período de introspecção, somente observando, se afastando das pessoas, fazendo reflexões. O seu mundo interior emerge, estilhaçado. Esforça-se para sentir que “seus momentos são preciosos”. No romance, a introspecção é perceptível à medida que ele anda pelas ruas, sem rumo, sempre calado e afastado das pessoas, como exemplifica no trecho a seguir.

Os vagabundos não tinham confiança em mim. [...] A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, ou no sono curto à beira das estradas ou nos bancos de jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações. [...] Ia sentar-me no canto mais escuro, longe do candeeiro de petróleo. Afinal, que estava eu fazendo ali, sentado num caixão, diante de um copo vazio? [...] E ali estava encostado ao balcão, sem perceber o que diziam, meio bêbado, susceptível e vaidoso, desconfiado como um bicho. Tudo aquilo me envergonhava. [...] Insuportável (RAMOS, 2001, p. 113-117).

A descrição que faz de si é terrível: “Os olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é mesmo uma desgraça” (RAMOS, 2001, p.34). O tempo chega a ser calculado: “Gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim [...]” (RAMOS, 2001, p.67). Há momentos que procura se erguer: “Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes (RAMOS, 2001, p.118), no entanto, volta a desprezar-se e a curvar-se diante da vida, diante do mundo: “Luís da Silva é uma besta, um imbecil, um cretino” (RAMOS, 2001, p.119).

Ao descobrir que Julião Tavares fez “nova conquista” – última parte do romance, que se alinha perfeitamente com ele num todo, pois, Luís da Silva, durante toda narrativa, prepara o leitor para esse momento crucial e, como já se sabe, não é o fim da história, é uma parte de Luís da Silva, uma parte de sua vida – chega ao bairro Bebedouro e, “com as pernas bambas”, está à espera de seu rival. Nesse ponto sua narrativa irá variar muito. Da mesma forma em que vai apontar para a turbulência da sua alma, serão mesclados acontecimentos do passado; lembrar-se-á muito da sua infância e das pessoas que o marcaram na fazenda de seu pai, ao mesmo tempo em que os acontecimentos presentes surgirão embaralhados, o que mais uma

vez confirma toda a problemática do herói, ante a sua busca para entender a sua existência. A exemplificação deste processo pode ser confirmado com esta sucessão de cenas.

Julião Tavares não tardaria em deixar a casinha que se trepa no morro. [...] Só vendo. [...] Esta necessidade de ver encolerizou-me. [...] Procurei um cigarro para me aclamar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo havia me oferecido. [...] Que estava fazendo ali, pisando a ponta do trilho? [...] Virei-me, pus-me a caminhar desordenadamente. [...] Estava irritado como um bicho. [...] A figura de Cirilo de Engrácia passou-me diante dos olhos, mas desapareceu. [...] Para que seguir o homem odioso que tinha tudo. [...] De repente senti uma piedade inexplicável, e qualquer coisa me esfriou mais as mãos. [...] O desejo de fumar levava-me ao desespero. O acesso de piedade sumiu-se, o ódio voltou. Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. Sentir-me-ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para a frente, ocupar-me-ia em meter nas calças a camisa estufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava. [...] A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado (RAMOS, 2001, p.184-188).

Os seus tormentos continuam. A espera por Julião Tavares foi longa. Luís da Silva está completamente só, completamente perturbado. Nada impedirá a sua atitude: seu medo, sua fraqueza, sua pouca estima.

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. [...] Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolerizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada: Não bastavam as humilhações recebidas em público? (RAMOS, 2001, p.190).

No momento, serão esses sentimentos negativos que afloram. Luís da Silva acredita que só com um crime poderá libertar-se do peso da vida. Assim, alcança Julião Tavares e passa-lhe a corda pelo pescoço, conseguindo, por fim, matar seu rival.

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos, como os das onças de José Baia, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isso é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. *A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento* (RAMOS, 2001, p. 191). (Grifo nosso).

Luís da Silva acreditou que com esse ato poderia ver-se livre de todas as suas culpas, que Julião Tavares fosse o único entrave a prejudicar sua vida. Neste momento, o herói de *Angústia* acreditou que tivesse alcançado o que sempre buscara, pois a sensação de liberdade que sentiu, ainda não tinha sido experimentada por ele.

O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinha-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência maciça do diretor, tudo virou fumaça (RAMOS, 2001, p.191).

No entanto, esse sentimento de júbilo desvaneceu-se. O círculo se fechou e se abriu rapidamente e Luís da Silva alcançou a totalidade, mas tão logo ela ocorreu, tão logo se dissipou. Concluído seu ato e se certificado de que seu rival estava morto ressurgem o medo, o anseio, a insegurança. O ser diminuto volta a florescer em Luís da Silva. Este é seu maior suplício. Ele pensou que ao matar Julião Tavares estaria apto a ter uma vida digna, sem a necessidade da subserviência, no entanto ele enganou-se. Este é o momento mais importante da narrativa e apresenta os pontos essenciais estudados neste trabalho.

De acordo com o nosso estudo, pressupomos que este *deslumbramento* sentido por Luís da Silva tenha sido consequência da ruptura do mundo moderno, à qual Lukács chama de “cisão” entre a “interioridade” e a “exterioridade” do ser. Diferente da época da epopeia em que se mantêm as relações de harmonia entre os deuses, na *Teoria do romance*, a época moderna é definida por Lukács como “a era da perfeita pecaminosidade” (LUKÁCS, 2000, p. 15), por isso ser impossível ao herói de *Angústia* permanecer ou dar continuidade ao seu deslumbramento e, assim, encontrar seu momento de superação e de realização. Na verdade, seu ato efêmero não lhe deu autonomia. Dirigido pela psicologia do demoníaco, Luis da Silva cometeu um ato reservado aos deuses, contudo sua lucidez o traz ao seu estado de desorientação, uma vez que ele vive num mundo incompreensível, sem sentido, em termos lukácsianos.

Podemos distinguir que neste momento só é possível criar uma totalidade diante das experiências fragmentadas do herói e do mundo abandonado por deus. Em *Angústia*, a força

criadora do romancista dá sentido à fragmentariedade de vida de seu personagem, e dentro dessa configuração, surge o equilíbrio da obra, cuja forma encontra seu objeto. Só o romance, de acordo com a teoria de Lukács é a “mais artística das formas literárias”, por ser capaz de traduzir, de forma abstrata, o derradeiro sentido de uma criação artística, cujo significado é o seu próprio conteúdo. O romancista, no seu “ato criador” e, mediante a autonomia da arte, cria um herói que luta para buscar a harmonia perdida e assim interpretar o sentido do mundo. De acordo com *A teoria do romance*,

[...] eis por que falta sempre o último arremate a tudo que nossas mãos, cansadas e sem esperança, largam pelo caminho. Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos que cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão, eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 31).

Alguns instantes após o assassinato, Luís da Silva torna-se lúcido. Reconhece o absurdo e o perigo de seu ato. Sentiu que a perseguição e a estrangulamento de seu rival deram-lhe liberdade momentânea. A partir deste instante, começa a perceber a realidade.

Necessitava levantar-me, afastar-me depressa, entrar em casa, dormir. [...] – Inútil, tudo inútil. A idéia de que Julião Tavares era um cadáver estarreceu-me. Não tinha pensado nisto. [...] Eu e Julião Tavares éramos umas excrescências miseráveis. [...] Evidentemente era preciso descer, mas isto me apavorava. Lá embaixo numerosos inimigos iam perseguir-me. [...] A idéia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. [...] Arrastei-me chorando. [...] Rastejei ao longo da cerca. [...] Faltou-me de repente o amparo. [...] Evidentemente o perigo crescia (RAMOS, 2001, p.192-198).

O desespero de Luís da Silva é perceber que seu ato criminoso não muda nada, seu gesto foi “inútil”. O que ele procurou simbolicamente, ao matar Julião Tavares, não lhe dera resultado. O equilíbrio supostamente procurado e supostamente existido, embora em suas recordações não nos seja possível localizá-lo, o leva ao desespero. Talvez o suicídio fosse uma saída, para Luís da Silva, mas, de acordo com a sua narrativa, não saberemos disso, não

obstante, o suicídio ser considerado pelo narrador no início do romance: “Uma viagem, embriaguez, suicídio...” (RAMOS, 2001, p.9).

A jornada do protagonista será agora muito sofrida. Resta a ele esconder seu ato heróico para garantir sua liberdade, pois o absurdo, a loucura e o delírio eram o que estavam por vir. Luís da Silva se encontra agora miserável, perdido, esmagado e sofrido. Sua narração será, neste momento, sob o ponto de vista de um assassínio delirante, ao mesmo tempo em que mantém sua lucidez. É o que se percebe quando se encontra com o mendigo. O narrador não contenta apenas em pedir cigarros, ele quer e insiste em manter uma conversação com o mendigo, mas este com sono e alheio ao que se passava, dá-lhe o cigarro e, depois, ignora-o completamente. Luís da Silva sente esta recusa como algo pessoal, o que aflora mais uma vez seu recalque: “o isolamento em companhia de uma pessoa era mais opressivo que a solidão completa” (RAMOS, 2001, p. 202). O seu caminho de volta à sua casa será registrado com muitos sobressaltos.

Precisava entrar em casa. Aproximava-me e não tinha certeza disso. As distâncias desapareciam. [...] Com algumas pernadas estaria em casa, mas a casa se afastava sempre. Veio-me um desânimo extraordinário. Quase ao chegar, depois de esforços imensos, ia ser descoberto e agarrado. [...] A chave rangendo na fechadura, como todos os dias. [...] Cheguei à sala de jantar às apalpadelas, abri o computador e fiquei ao pé da mesa, piscando os olhos à luz. Tive um arrepio, os cabelos se levantaram, senti uma dor aguda no couro cabeludo (RAMOS, 2001, p. 202 e 205)

No seu estado de morbidez, Luís da Silva, mais uma vez, volta para dentro de si mesmo, vê o tempo, as coisas, as pessoas de acordo com as suas sensações. Ele atém-se à réstia na parede para demarcar as horas, para não fugir da realidade. O presente e o passado misturam-se mais do que nunca e o seu desequilíbrio está iminente, pois o que ele vê não é real, como ser introspectivo, o que ele vê é sempre o que imagina ter visto.

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. Nos rumores que vinham de fora as pancadas dos relógios da vizinhança morriam durante o dia. E o dia estava dividido em quatro partes iguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. Depois a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente,

gritos de crianças, a voz arrelviada de d. Rosália, o barulho dos ratos nos armários dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia e descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim, e era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava (RAMOS, 2001, p.218).

Nesse estado, ele não consegue conciliar seus sentimentos, eles ganham complexidade, o que resulta em seu afastamento quase por completo da realidade. Neste descompasso, a tensão vivida pelo narrador aumenta, e sua alucinação mistura-se à lucidez e somente a réstia na parede continua a guiá-lo.

A réstia sumia-se, Moisés levantava-se, puxava a correntinha da lâmpada, tornava a sentar-se. – “Obrigado, Moisés.” Ali perdendo tempo, lendo para me distrair. Excelente camarada. [...] Eu escondia as mãos nas cobertas, enrolava o pano debaixo do queixo e tremia, pedia-lhe com os olhos que não me deixasse só entre aquelas paredes horríveis. Agora Moisés me havia abandonado, e eu batia os dentes como uma caititu. As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. [...] As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade (RAMOS, 2001, p. 225).

Embora o crime só ocorra ao final do romance, é depois dele que passa a fazer sentido uma série de indícios da história diluídos por todo o texto. É o ponto crucial da história, a partir do qual o narrador resgata toda a sua história familiar. O assassinato acentua a profunda crise na qual está imerso. Luís da Silva tipifica o herói da desesperança, do desencanto, frente a uma vida totalmente vazia, sem projetos ou perspectivas. De acordo com Lukács,

Princípio e fim romanesco, determinados por início e fim do processo que preenche o conteúdo do romance, tornam-se assim marcos impregnados de sentido de um caminho claramente mensurado. Por menos que o romance esteja efetivamente vinculado ao começo e ao fim naturais da vida, o nascimento e morte, ele indica no entanto, justamente por meio dos pontos onde se inicia e acaba, o único segmento essencial determinado pelo problema, abordando tudo que lhe seja anterior ou posterior em mera

perspectiva e em pura referência ao problema; sua tendência, pois, é desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial (LUKÁCS, 2000, p. 83).

A ideia central do romance *Angústia* gira em torno da prática de um crime impor respeito e elevar o protagonista a um estado superior na escala social. Conseguir matar concede liberdade ao assassínio, mas, acima de tudo, *Angústia* trata sobre a alma humana, ao narrar o caminho de Luís da Silva que “saiu a campo” e percorreu “o caminho” em busca de sua “totalidade”.

No romance, Graciliano Ramos aprofundou na dimensão da alma de seu personagem. Luís da Silva sempre ansiou por respostas à suas questões existenciais, transpôs fronteiras, lutou contra uma sociedade, por isso, foi um personagem denso. Na relação com o mundo, essa possibilidade arrasta o homem à angústia. Luís da Silva começa a sua narração no momento em que a cessa. Ele cria uma narrativa em que os estreitos limites entre realidade e suas recordações suplementam o alcance da unidade narrativa. Escrito em primeira pessoa, todos os fatos são narrados dentro da sua visão. Luís da Silva, na busca de entender o que se passara na sua vida, sente necessidade de uma confissão. Todo seu esforço é dirigido a reconstituir o que se passou e entender a situação trágica de sua vida. Assim, apresenta sua narrativa da maneira como ele está; em pedaços. No entanto, ele alcança a coesão, no momento em que une as duas partes, no momento em que sua narrativa está suturada de sentido, no momento em que os fragmentos estão compostos, unidos. Ainda que tenha mencionado que sua história era “sombras (que) se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso” (RAMOS, 2001, p.9), ele alcança a unidade narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi nossa intenção percorrer toda a complexidade do romance *Angústia* com este estudo, pois, certamente, o romance é uma fonte inesgotável de pesquisa. A intenção primeira foi apresentar como os aspectos estruturais deste romance o põem como representante da modernidade, e como esta forma romanesca está bastante ligada ao herói problemático. Da mesma forma trabalhamos com referencial teórico. Não foi possível esgotar toda complexidade do ensaio de Lukács. Concentramos nos aspectos relacionados ao contexto filosófico e histórico, como a estrutura narrativa reflexiva do romance, bem como o sentido e herói problemáticos do romance como epopeia da era moderna. Tendo em vista que a temática do romance converge para o pensamento de Lukács, no momento em que o teórico relaciona epopeia e romance e mostra quão diferente é o homem na modernidade, pois ele tem de alcançar sozinho aquilo que deseja e idealiza. De forma que

[...] essa solidão é mais profunda [...], não é mais a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. Essa solidão enseja novos problemas trágicos, o verdadeiro problema da tragédia moderna: a confiança (LUKÁCS, 2000, p.43).

A forma do romance é determinada pelas condições históricas e filosóficas. Enquanto o contexto da epopeia é de uma totalidade fechada, uma harmonia pré-estabelecida. Assim, “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma [...] da sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). Isso faz com que o herói do romance seja um indivíduo problemático, com uma psicologia determinada pela busca.

Como a forma do romance é consequência do processo histórico e filosófico, surgem os conflitos internos e particulares do herói moderno. Ademais, não é mais possível criar heróis clássicos que lutam por uma coletividade, por uma totalidade do mundo. A luta agora é solitária, é o embate do homem com ele mesmo. Dessa forma, o romance traz um herói com toda carga de subjetivismo, apresentando toda sua problemática e sua relação com a sociedade.

Lukács define a forma interna do romance como processo, isto é, a caminhada do indivíduo problemático em direção ao seu autoconhecimento. Os caminhos dessa busca são

determinados pela alma na busca da totalidade, ora perdida ora escondida. Essa totalidade o romance procura encontrar e construir. Lukács insiste na dissonância como elemento formal fundamental. O herói e as aspirações da sua alma não encontram o que corresponderia a isso no mundo real. O romance almeja uma totalidade e um sentido de vida, tendo como ponto de partida a sua ausência. O próprio Lukács chama isso um paradoxo que resulta numa complexidade formal do romance. Para ele, cada forma é a solução de uma dissonância fundamental da existência onde o contra senso é a condição do sentido. Em outras palavras, a desorientação da vida em razão da ausência de sentido é o *a priori* constitutivo da construção do romance.

Na visão de Lukács, o romance mostra a distância entre o mundo real e a ideia utópica do homem em busca da harmonia. Essa dissonância não resolvida como experiência do herói, Lukács a considera como o veículo do romance. Já a finalidade do romance é a imanência do sentido que a forma exige, cujo resultado é uma rigorosa demonstração da sua ausência.

Se na epopeia o herói faz parte de um todo e sua história reflete a homogeneidade da comunidade, não é isso que ocorre em *Angústia*. Luís da Silva é um personagem centrado, sua narrativa, carregada de subjetividade, com seu eterno conflito em relação às pessoas e sua inadequação na sociedade. Isso se reflete pela forma como inicia e termina a sua narrativa; entrecortada pelas recordações de sua infância, pelas suas viagens, suas aventuras. Essa forma de ser do personagem perpassa também pelo romance e esse é um dos sinais que o diferencia da epopeia. O que queremos dizer com isso é que o herói sendo fragmentado, o romance também se torna fragmentado. Essa perspectiva de apresentar o romance elevando a subjetividade do personagem, mostrando todo o seu processo de adequação à sociedade, as relações com outros personagens, sejam efetivas, políticas ou de amizade leva a um resultado de apresentar o sujeito socialmente. Ao destacar todos os dilemas, toda a solidão do herói, o romance revela um ser dentro do seu contexto histórico e social.

No romance, Graciliano Ramos não teve a pretensão de opor-se ao sistema capitalista, mas sem dúvida, ao criar Luís da Silva, não deixa de apresentar como este sistema fere aos princípios morais do homem e inverte seus valores. Seria impensável para o herói de *Angústia* uma sociedade que não primasse por valores éticos. Neste diapasão, cabia a Luís da Silva um controle, tanto emocional como social para viver, mas foi justamente este controle que faltou a Luís da Silva. Faltou a Luís da Silva ser um sujeito bem adaptado. Parafraseando Lukács, há em Luís da Silva um desejo maior que vai além da satisfação social, como as pretensões literárias, mas também há algo demoníaco nele que faz com que ele satisfaça esse desejo pelo ato demoníaco, um ato que só deve ser reservado a um ser maior, divino.

Diferente das leituras que apontam Luís da Silva apenas pelo social, nossa leitura à luz d'*A teoria do romance*, procurou mostrar que o protagonista não é apenas um pequeno burguês degenerado que anseia por ascensão social. Ele almeja ser um escritor, por isso o choque ético ao vender seus sonetos, a produzir textos por encomenda. Esse aspecto de busca, que gera o sentido problemático do herói, o qual Lukács chama de imanência do sujeito, é bastante relevante no romance e traduz a busca do herói pela totalidade, totalidade esta que pode ser alcançada na obra de arte, como Lukács pensou no seu idealismo. Sobre este aspecto, José Guilherme Merquior, citando G. Márkus, assim explica no posfácio d'*A teoria do romance*: “Por embora a obra de arte brote da vida, é inevitável que também rompa com ela, e rompa incisivamente, pelo simples fato de ser um todo fechado a partir de dentro, um universo completo em si mesmo” (MERQUIOR, 2000, p.191).

As características do romance como “epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55), como descritas n'*A Teoria do romance* e já descritas por nós, neste trabalho, serviram como instrumentos na análise de *Angústia*. Tentamos identificar essas características no romance de Graciliano Ramos da rigorosa demonstração da ausência do sentido [suicídio] até o fluxo perpétuo do tempo, como princípio unificador da homogeneidade que relaciona todas as peças heterogêneas. Assim, o resultado é uma leitura de *Angústia* “como epopéia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89) e na qual “a psicologia do herói é a demoníaca” (LUKÁCS, 2000, p. 89), especialmente, na complexidade do caráter problemático de Luís da Silva, uma vez que a aplicação do instrumentário de Lukács para nós revela muito mais do que este pequeno burguês degradado representa. O personagem central do romance –Luís da Silva – representa mais do que este homem moderno num mundo abandonado por deus, buscando algo mais sem se entregar passivamente ao desespero – ele representa e reflete sua existência como homem e escritor.

O que dá conta dessa complexa e paradoxal constelação construtora do romance é a ironia na sua função de autoreconhecimento e, assim, autossuspensão da subjetividade. A ironia é o elemento formal constitutivo do romance. Entre os vários sentidos da ironia n'*A Teoria do romance*, destacamos aqueles que identificamos as mais relevantes; a ironia como reflexão, distanciamento e autoreconhecimento, significando uma cisão interna da subjetividade poética em duas: de um lado uma subjetividade como interiorização que procura esforçar seus ideais e desejos contra forças externas; de outro lado uma subjetividade que

entenda e reconheça sua limitação frente às forças externas e, pela compreensão que mantém a duplicidade e dissonância e distância. De acordo com Lukács,

A dissonância da forma romanesca [...], levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas [...]. (LUKÁCS, 2000, p. 71).

Contudo, e ao mesmo tempo, percebemos na interrelação dos elementos dissonantes um mundo coeso, uma totalidade. Assim, Lukács afirma que o conteúdo da ironia é a integração de dois complexos éticos. É no contexto histórico e social de *Angústia* que vimos como é o mundo Luís da Silva e como ele reage a ele. Um mundo capitalista e materialista que chega a transformar os homens em coisas, pois não há condição de liberdade. Luís da Silva sente essa situação e se revolta com suas limitações, pois assim como os demais personagens, ele tem necessidade de sobrevivência, além da vontade, do desejo de buscar um sentido de vida oculto. Esta sociedade deixa nítida a posição de cada um diante dela. É uma sociedade movida por interesses financeiros e completamente vazia de valores éticos.

No romance, encontramos o personagem ligado à letra, à palavra, à literatura. Ele sabe que há muito mais além das combinações que formou com o nome Marina, bem como a forma severa que demonstra por personagens como dr. Gouveia e o próprio Julião Tavares, que sem nenhuma ligação direta com a literatura e com muito pouco que fizeram, estampam a literatura para proveito próprio. Este uso, esta apropriação Luís da Silva não aceita. Há também os momentos em que, mesmo fazendo literatura por encomenda, reflete sobre os absurdos que os políticos pedem para que ele escreva. Mais uma vez, Luís da Silva reprova o uso da literatura como arma para aniquilar o inimigo. Como pudemos verificar, logo no início do romance, a censura, a reprovação do protagonista ante a exibição de títulos literários como mercadoria nas vitrines.

*Angústia*, como modelo de romance, mais uma vez amalga-se à *A teoria do romance*, de Lukács, por estabelecer as duas éticas, tanto no ideal como o real, pois Graciliano Ramos, no seu ato criador, põe seu personagem, Luís da Silva, a entrar em conflito com a realidade, no mundo abandonado por deus, uma vez que sua idealização está longe de ser alcançada, por

isso sua revolta com a realidade. Assim, Luís da Silva eleva a sua busca e Julião Tavares torna-se desta feita responsável por todos os males que Luís da Silva sente.

Dotado de traços demoníacos, poderia ser o escritor interpretado, em termos lukácsianos, como um dos deuses expulsos, mas que ainda não chegaram ao poder e para os quais o sentido do mundo é incompreensível também. Dessa forma, “a ironia (seria) essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva é capaz de vislumbrar a plenitude divina de um mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 95). Em termos formais, notamos a presença da ironia como interrelação dos elementos dissonantes e uma estrutura narrativa de tempo fragmentada característica para o romance moderno. Como Lukács, n’A *Teoria do romance*, foi vanguarda na visão do elemento do tempo da narrativa, *Angústia*, na aplicação dessa visão, foi vanguarda também.

O tempo na *Teoria do romance* também tinha relevância para nossa análise. Conforme Lukács, só no romance a forma implica pela representação da “plenitude de vida”, que revela na busca a inutilidade da busca, que vislumbra um sentido, além do desespero e da tristeza. Essa plenitude da vida é vinculada às experiências temporais resultantes das ações presentes na esperança, na lembrança e na memória. São experiências de maior proximidade do essencial dadas à vida em um mundo abandonado por deus. Apesar da realidade fragmentada no romance, o fluxo perpétuo do tempo é o princípio unificador da homogeneidade que relaciona todas as peças heterogêneas, embora isso seja uma relação irracional e inexpressível. De acordo com Lukács,

Somente no romance, cuja matéria constituía necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma: o tempo é resistência da organicidade presa meramente à vida contra o sentido presente, a vontade da vida em permanecer na própria imanência perfeitamente fechada. (LUKÁCS, 2000, p. 129).

À medida que o herói do romance moderno fracassa – reconhece a inutilidade de sua luta – a melancolia e a resignação tomam conta dele e faz com que sua psicologia seja o campo da ação do demoníaco. Demoníaco como termo ambíguo, de maneira que Lukács o circunscreve em termos opostos, ou seja: não é dotado de razão; não é humano; nem diabólico; nem angélico; parece gostar do impossível e recusar o possível com desprezo; é parecido ao acaso e ao arbitrário, comprimindo o tempo e expandindo o espaço.

Muitos aspectos d'A *teoria do romance* ainda poderiam ter sido contemplados na nossa pesquisa, entretanto, isso não nos foi possível. Algumas vezes por falta de espaço, outras vezes pela própria complexidade da escrita de Lukács. Todavia, analisar o romance *Angústia*, à luz d'A *teoria do romance*, e sabendo que Lukács levou em consideração o texto épico, o tempo dos grandes atos heróicos, para explicar o que ocorreu com o romance, vimos que o enredo de *Angústia* apresenta as ações do ser humano, sua vida, seus conflitos e não mais o destino da humanidade. Assim o pequeno mundo de Luís da Silva retratado em *Angústia* representa o que é o homem no mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. 16º. ed. São Paulo: Ediouro.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G Pereira. 3º. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. 3º. ed. São Paulo: Ed. Unesp/hucitec, 2002.

BENJAMIM, W. A crise no romance. Sobre Alexanderplatz, de Doblin e O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. p.54-60 e 197-221. Obras escolhidas. V. 1

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seliman-Silva. 3ª. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BOBBIO, N. *Os intelectuais e o poder: Dúvidas e opção dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo. Editora da UNESP, 1997. p.68-139.

BOSI, A. *Céu, inferno*. 2º. ed. São Paulo: Duas cidades; ed. 34, 2003.

BRAYNER, S. (Org.). *Graciliano Ramos*. 2º. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CAMUS, A. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjaneck. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1986.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Os bichos do subterrâneo. 4º. ed. São Paulo: T A Queiroz, 2000. *Tese e antítese: ensaios*. 4º. ed. São Paulo: T A Queiroz, 2000. p. 97-112.

\_\_\_\_\_. *Literatura e humanidade Vários escritos: ensaios*. 4º. ed. São Paulo: T A Queiroz, 2000. p.169-191.

CHAUI, M. *Convite à filosofia*. 7ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano. *Origens e fins*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, p. 339- 351.

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: *Graciliano Ramos*. BRAYNER, Sônia (Org.). 2º. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.73-122.

DE MAN, P. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2a. ed. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1983.

\_\_\_\_\_. Amigo Graciliano. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira 2, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, USP No. 2. 2001. p. 145-147.

FAUSTO, B. [et.al.] História do Brasil republicano: sociedade e política. Volumes 2 e 3. 3ª. ed. São Paulo: DIFEL Difusão Editorial S. A. 1986.

\_\_\_\_\_. *A revolução de 1930*. Historiografia e história. 3ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

FARIA, O. de. Graciliano e o sentido do humano. In: Graciliano Ramos, *Infância*. 35º. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002. p. 250-269.

FRANÇA, J. L. [et.al.] *Manual para normalização de publicação técnico-científica*. 8ª. ed. rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

FREDERICO, C. A recepção de Lukács no Brasil. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*. Fevereiro, 2004. Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/modules>. Acesso em: 20/mar/2009.

\_\_\_\_\_. *Lukács, um clássico do século XX*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

LINS, A. Valores e misérias das Vidas Secas. Graciliano Ramos, *Vidas Secas*. Ed. São Paulo: Martins, 1974. p.9-40.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico*. Tradução/posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades. 2000.

\_\_\_\_\_. *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin: Paul Cassirer, 1920. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/26972/26972-h/26972-h.htm> Data do acesso: 23/ago/10. p. 87-117

\_\_\_\_\_. O romance como epopéia burguesa. *Ensaio ad hominem I*. Revista de filosofia/política/ciência da história. S.A: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. p.87-117.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GIANNOTTI, J. A. *Marx*. manuscritos econômicos filosóficos e outros textos escolhidos. ( Coleção Os pensadores; 12) Tradução de José Carlos Bruni [et al.]. 5ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MACHADO, I. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. *Revista USP*, 1990, p. 135-142.

MICELI, S. *Sobre as asas do poder*. Entrevista. Veja *On-line*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/250701/entrevista.html>. Acesso em:03.set.2007.

MIRANDA, W. M. *Folha explica Graciliano Ramos*. Publifolha. 2004.

MORAIS, D. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOURÃO, R. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora UFPR, 2003.

NABUCO, J. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Ltda. 1960.

RAMOS, G. *Angústia*. 53ª. ed. São Paulo: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Caetés*. São Paulo: 29ª. ed. Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Infância*. São Paulo: 35ª. Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere*. 27ª. ed. São Paulo: Record. 200. V. I e II.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto / Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p.75-97.

RUSSELL, B. *História do pensamento ocidental*. A aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro. 2001.

SAID, E. W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima; rev. tec. Sérgio Lessa. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

VIANNA, L. H. *Roteiro de leitura*: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática. 2002

SILVA, A. A. da. *A autonomia na obra de arte no jovem Lukács*. p.1-6  
Disponível em:  
[http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.htm](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/autonomiaObraArte.htm).  
Acesso em: 2/nov/2009.

STORTO, L. H. e FILHO, S. A. *A República Oligárquica*. V. 13. Disponível em:  
[http://www.libertaria.pro.br/brasil/capitulo13\\_index.htm](http://www.libertaria.pro.br/brasil/capitulo13_index.htm). Acesso em: 20/mai/2010.