

Felipe Oliveira De Paula

A disjunção como chave interpretativa de *Angústia*

Belo Horizonte
2013

Felipe Oliveira De Paula

A disjunção como chave interpretativa de *Angústia*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes
Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R175a.Yp-d Paula, Felipe Oliveira de.
A disjunção como chave interpretativa de *Angústia* [manuscrito] /
Felipe Oliveira de Paula. – 2013.
94 f., enc. : il. (p&b)

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 88-94.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – *Angústia* – Crítica e
interpretação – Teses. 2. Luís da Silva (Personagem fictício) – Teses.
3. Personagens literários – Teses. 4. Ficção brasileira – História e
crítica – Teses. 5. Literatura e sociedade – Teses. 6. Narrativa
(Retórica) – Teses. 7. Ponto de vista (Literatura) – Teses. I.
Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

Para meu filho Francisco.

Para José e Lucimar.

AGRADECIMENTOS

Em especial a minha companheira e incentivadora Mariana, a qual se mostrou paciente durante esse complicado processo de escrita.

Aos meus pais, José e Lucimar, que acreditaram no meu projeto e me ajudaram em tudo que estava ao alcance.

Aos meus irmãos, Daniela e Alan, e ao meu cunhado Denensom. Todos sempre me apoiaram, mesmo distantes.

Ao professor e amigo Marcos Rogério pelos direcionados que não se restringiram à dissertação.

Aos parceiros Alex Fogal e Bárbara Del Rio que compartilharam essa fase.

À CNPq pelo suporte financeiro.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo desenvolver uma interpretação de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, a partir da configuração formal do narrador-personagem. Antes de iniciarmos nossa leitura, pesquisamos como os principais críticos do romance viram essa questão. Feito isso, no intuito de aprofundarmos um conhecimento sobre a individualidade de Luís da Silva, tivemos como premissa que sua formação deve ser considerada no processo de relações sociais. Para tanto, procuramos entender um pouco mais sobre a sua realidade objetiva, e como as pessoas ao seu redor se integram nela. Isso permitiu compreender como Luís da Silva foi desenvolvendo uma visão de mundo própria que desse conta de apreender as contradições geradas pela dinâmica social. O próximo passo foi perceber a caracterização do personagem principal como princípio de organização interna na obra, de maneira tal que os aspectos intimistas e psicológicos presentes na constituição da narrativa nos levou a pesquisar os fatos sociais.

Palavras-chave: Personagem, narrador, narrativa, aspectos formais.

ABSTRACT

This paper aims to develop an interpretation of *Angústia* (1936), by Graciliano Ramos, from the character-narrator's formal setting. Before introducing our reading, we research how the main critics of the novel have seen this aspect. Done so, in order to develop a deep analyze about Luís da Silva individuality, we had a premise that this formation should be considered in the process of social relations. Therefore, we seek to understand more about his objective reality, and how people around have integrated on it. This allowed us to understand how Luís da Silva has been developing a worldview that could apprehend the contradictions generated by social dynamics. The next step was to perceive this main character aspect as a internal organization principle in the novel, in such a way that the intimate and psychological aspects existent in the constitution of narrative led us to investigate social facts.

Key-words: Character, narrator, narrative, formal aspects.

.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 | REVISÃO DA CRÍTICA | 12 |
| 3 | PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA | 27 |
| 3.1 | <i>Ambiguidade social</i> | 30 |
| 3.2 | <i>Poética</i> | 36 |
| 4 | PERSONAGENS | 41 |
| 4.1 | <i>Personagens do passado</i> | 41 |
| 4.1.1 | Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva | 41 |
| 4.1.2 | Camilo Pereira da Silva | 47 |
| 4.1.3 | José Baía | 51 |
| 4.2 | <i>Personagens do presente</i> | 54 |
| 4.2.1 | Marina | 54 |
| 4.2.2 | Julião Tavares | 59 |
| 5 | AS DISJUNÇÕES EM LUÍS DA SILVA | 67 |
| 5.2 | <i>O sistema de relações de Luís da Silva</i> | 68 |
| 5.3 | <i>Forma narrativa</i> | 75 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 86 |
| | REFERÊNCIAS | 88 |

1 INTRODUÇÃO

A obra de Graciliano Ramos ocupa um lugar de evidência dentro da literatura brasileira e, por isso, críticos de diferentes vertentes teóricas a tiveram como foco de estudo. A riqueza de trabalhos sobre os livros do escritor pode ser entendida pelo fato de haver um processo de composição próprio em cada narrativa, instaurando uma *poiesis* adequada para expressar e representar o objeto narrado, sem que haja repetição dos procedimentos formais de um livro para o outro. Nesta lógica, identifica-se em *Angústia* (1936) a intensificação do uso de recursos técnicos que permitiram aprofundar o drama do mundo psicológico vivenciado pelo narrador-personagem, Luís da Silva; um homem que se sente frustrado profissional, amorosa e economicamente.

Partindo do pressuposto de que a ontologia do ser deve ser entendida dentro de um processo complexo de inter-relações humanas, para aprofundar um estudo sobre a peculiaridade de Luís da Silva é preciso situá-lo historicamente. Não é possível alcançar um conhecimento efetivo do ente através de uma análise que se restrinja a uma leitura puramente psicológica ou metafísica, tampouco a uma que tem como objetivo explicar a vida Luís da Silva como mero reflexo da sociedade. De modo diferente, o que propomos é considerar que o sentimento de inferioridade, os recalques, a inadaptação e as revoltas de Luís da Silva são partes de sua individualidade, cuja formação se deu ao longo de sua trajetória de vida, sempre como integrante de uma totalidade orgânica real.

Neste sentido, os recursos literários comumente utilizados para colocar em destaque a subjetividade do protagonista servem, também, para dramatizar como as modificações familiares e sócio-históricas, ocorridos no Brasil na virada do século XIX, se relacionam no indivíduo, de modo tal que o drama do mundo psicológico revela como o protagonista internalizou essas transformações. Ao selecionar um narrador em primeira pessoa que coloca em evidência seu estado íntimo, com técnicas que voltam o foco narrativo para seu interior, mas que consegue, ao mesmo tempo, representar processos sociais, estabelece-se em *Angústia* uma “ambiguidade técnica”, caso levado em consideração os romances brasileiros produzidos na década de 1930. Através dessa narrativa dinâmica, que, por sua vez, acompanha os movimentos da consciência de Luís da Silva, é possível reconhecer numa mesma realidade a coexistência e inter-relação de dois índices temporais: o passado (sociedade tradicional e rural) e o presente (sociedade moderna e urbana). Esse imbricamento está em harmonia com

um deslocamento contínuo do ponto de vista do personagem para com o do narrador, e vice-versa. Quando Luís da Silva relembra dos seus dias na fazenda da família, ele se vê como personagem de sua própria história, e quando está no presente, no momento da enunciação, ele desempenha a função de narrador. Nos dois casos, ele não deixa de ser a mesma *persona ficta*.

Levando isso em consideração, procuraremos desenvolver uma chave-interpretativa que autorize entender o movimento próprio da narrativa de *Angústia*, que se faz nas constantes idas e vindas de Luís da Silva ao passado. Portanto, utilizaremos a ideia de “disjunção”, cuja premissa é separar o que está junto e, a um só tempo, integrar o que está desassociado, possibilitando-nos uma interpretação que consiga apreender as especificidades de Luís da Silva e, por conseguinte, de sua forma de narrar. Para que esse objetivo seja alcançado efetivamente, estabelecemos uma linha de continuidade na estruturação dos capítulos, mostrando que a chave de interpretação aqui proposta não se restringe ao último, mas, para entendê-lo é necessário que todas as partes da dissertação sejam pensadas de maneira articuladas.

O segundo capítulo receberá o nome de “Revisão da crítica”. Tendo sempre em mente a função do narrador-personagem, faremos apontamentos sobre os principais pesquisadores de *Angústia*, demonstrando até que ponto, e como, eles trabalharam a questão organizacional do romance. Este capítulo será de grande valia, também, para apresentar as principais leituras sobre o terceiro livro do escritor alagoano e até onde elas chegaram. Desse modo, não será difícil perceber que até então nenhum crítico desenvolveu a análise que propomos. O que não quer dizer que os estudos destes pesquisadores serão esquecidos nos capítulos seguintes. Ao contrário, eles serão reiterados ao longo de todo trabalho, visto que boa parte de nossa compreensão do romance deve, e muito, a eles. Dentre os textos selecionados, merece destaque o de Antonio Candido, primeiro estudo sistemático sobre a obra de Graciliano Ramos, mas que, embora antigo, consegue manter-se atual e essencial para os estudiosos do escritor.

O terceiro capítulo, “Problematização teórica”, contém duas partes: “Ambiguidade social” e “Poética”. Nelas rege a linha de raciocínio de que existe uma disjunção formal e temporal na narrativa de *Angústia* acompanhando uma maneira própria de Luís da Silva narrar. Na primeira parte, para demonstrar que o homem na sociedade capitalista tem um estilo de vida que na sua essência é heterogêneo, às vezes contraditório, recorreremos ao conceito de reificação. Os teóricos utilizados serão, basicamente, Georg Lukács e Lucien Goldmann. Logo depois, entenderemos como a ambiguidade humana, cuja origem é social, é

transformada em procedimento de composição na narrativa de *Angústia*. Essa lógica interpretativa terá como ponto de referência a configuração do narrador-personagem. Para tanto, utilizaremos textos dos seguintes estudiosos: Ronaldes de Melo e Souza, Franz Stanzel e Georg Lukács. Eles permitirão um conhecimento mais profundo sobre a cisão originária do ser humano dentro de uma sociedade multifacetada.

Para aprofundarmos um conhecimento sobre a individualidade de Luís da Silva, partiremos da ideia de que a consciência nasce exatamente das inter-relações sociais, e ela, sozinha, “não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social” (BAKHTIN, 2012, p.35). Diante disso, no quarto capítulo, “Personagens”, o foco será entender a maneira de inserção social das pessoas que mais tiveram impacto na vida do protagonista. Com o objetivo de facilitar o modo de exposição, haverá uma separação dos personagens em dois grupos. O primeiro, contendo os personagens que viveram na zona rural e fizeram parte do passado de Luís da Silva, e, o segundo grupo, os que vivem na cidade de Maceió; ressaltando que na trama eles convivem entre si. A compreensão das atitudes dos personagens dentro de uma dada situação sócio-histórica terá como base os seguintes historiadores: José Murilo de Carvalho, Sônia Regina Mendonça e Maria Sylvania de Carvalho Franco. Neste capítulo, mais do que nos outros, privilegiaremos uma escrita retomando e citando muito o texto literário, para evitar generalizações que poderiam deixar de fora contradições próprias da totalidade narrativa de *Angústia*.

Feito tudo isso, no quinto capítulo, “As disjunções em Luís da Silva”, procuraremos entender como a disjunção, presente na realidade do protagonista, foi sendo incorporada a sua visão de mundo para que ele desse conta de assimilar as contradições geradas pelo convívio social. Isso será o foco da parte denominada “O sistema de relações de Luís da Silva”. Já em “Forma narrativa” o objetivo é entender como uma característica de Luís da Silva-personagem pode ser visualizada no modo dele se expressar. Qual o processo de construção que permite transpor para a estrutura narrativa uma especificidade do personagem, permitindo compreender o momento da enunciação, e, conseqüentemente, a revolta que ele sente consigo mesmo e com a sociedade em que vive. A forma da narrativa e a volta de Luís da Silva para o seu interior, também, representam esteticamente particularidades do romance moderno. Nesse sentido, *Angústia* “não deixa de ser a síntese de uma pequena humanidade que nega a si mesma pelas próprias condições materiais. Mas esta causa tão simples só pode ser concebida através dos complexos atordoantes que pesam no romance” (JURANDIR, 2011, p. 259).

2 REVISÃO DA CRÍTICA

Tendo em vista o objetivo de nossa pesquisa, uma revisão de toda a fortuna crítica de *Angústia* (1936) seria dispendiosa e desnecessária, ainda mais considerando as inúmeras e divergentes análises acerca do romance. No entanto, por se tratar de uma abordagem do terceiro romance de Graciliano Ramos que não fora identificada em nenhum crítico, é pertinente realizar uma breve exposição sobre pontos em que alguns pesquisadores tocam e que podem ser proveitosos para nossa interpretação. Para isso, estabeleceremos um critério cronológico na ordenação dos estudos, com o intuito de evitar a citação de crítico por crítico – o que poderia acontecer, por exemplo, na parte referente a Carlos Nelson Coutinho (1978) e Lúcia Helena Carvalho (1983), caso Antonio Candido (2006a) não fosse antes analisado. Seguindo esse raciocínio, a discussão privilegiará leituras que de alguma maneira incitam a refletir sobre o método composicional de *Angústia*, especificamente no que tange ao narrador. Por outro lado, de forma consciente, desviaremos, quando possível, da relação que grande parte da crítica estabelece entre a ficção e a realidade empírica do escritor, como fizeram Helmut Feldman (1967), Rui Mourão (2003), John Gledson (2003) e outros. Ainda que essa interpretação seja cabível na obra de Graciliano Ramos, acreditamos que a discussão demandaria outro estudo, que, neste momento, poderia nos afastar do objetivo principal deste trabalho.

Um dos mais expressivos estudos sobre a obra de Graciliano Ramos é *Ficção e confissão* (2006a), de Antonio Candido. Nesta coletânea há ensaios escritos em diferentes momentos para servirem de prefácios a certos romances do escritor, como foi o desejo do próprio Graciliano. No primeiro ensaio, homônimo, tornado público em 1955 na introdução de *Caetés* (1933), o crítico interpreta as partes “gordurosas e corruptíveis” do romance como um defeito e considera-o um livro menor e transitório dentro da obra do escritor alagoano. No entanto, alguns anos depois, no ensaio “Bichos do subterrâneo”, de 1961, Antonio Candido reconsiderou algumas das posições expressas no ensaio “Ficção e confissão”, sobretudo as restrições referentes a *Angústia*. Nesse ensaio, os excessos e repetições da narrativa passam a ser vistos como artifício para melhor compreensão do homem em foco, permitindo, assim, classificar o romance protagonizado por Luís da Silva como o mais complexo de Graciliano Ramos do ponto de vista técnico. É importante ressaltar que, embora a coletânea *Ficção e confissão* viesse a ser publicada após muitos anos (a primeira edição é de 1992), as análises

ali presentes já tinham sido feitas e impressas bem antes, de forma que esses dois trabalhos de Candido são os estudos sistemáticos mais antigos sobre *Angústia*, dentre os críticos selecionados.¹ Assim, devido a seu caráter reexaminador, será privilegiado “Bichos do subterrâneo”.

O pressuposto que fora desdobrado tanto no primeiro ensaio quanto no segundo é de que Graciliano Ramos iniciou sua obra com ficção – *Caetés* – e fechou com autobiografia – *Memórias do Cárcere* (1953) –, sempre tendo em mente a empreitada de “testemunhar” sobre o homem. Nessa trajetória, *Angústia* está na virada técnica do romancista por inicialmente incorporar premissas autobiográficas, mas apenas como ponto de partida, pois na criação literária elas receberam outra realidade e ganharam novo destino: o personagem.

Caetés e São Bernardo (1934) são narrativas em primeira pessoa, mas, para Antonio Candido, só em *Angústia* pode-se encontrar efetivamente o monólogo interior. Nesta obra, ao contrário das anteriores, as palavras surgem por causa de uma necessidade própria, não importando se há um interlocutor para a construção de um diálogo. Assim, nos dois primeiros romances do escritor, é possível distinguir a “realidade narrada e a do narrador”, ou seja, pode-se assinalar na trama a separação entre o mundo exterior em que vivem João Valério e Paulo Honório – respectivamente nos romances que protagonizam – e o que se passa na consciência de cada um deles. Diferentemente, no terceiro romance de Graciliano Ramos, não se pode, pelo menos inicialmente, separar na enunciação de Luís da Silva o que é fato do que é pensamento ou imaginação, pois “o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo” (CANDIDO, 2006a, p. 56). Com efeito, a trama se constrói numa espécie de zigue-zague entre realidade presente, constante evocação do passado e “a deformação expressionista” (CANDIDO, 2006a, p. 56). Disso resulta um tempo novelístico 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. Se, por exemplo, está andando de bonde, o narrador registra em atropelo a percepção do exterior, quase delira com as agruras por que vem passando, foge na imaginação para certo período da mocidade, recua por um mecanismo associativo até à infância, volta à obsessão presente e à visão deformada da rua (CANDIDO, 2006a, p.113).

¹ Nesta primeira parte faremos apontamentos também sobre “Graciliano Ramos” (1965), de Carlos Nelson Coutinho; *Estruturas* (1969), de Rui Mourão; *A ponta do novelo* (1983), de Lúcia Helena Carvalho; *Literatura em campo minado* (1999), de Marcelo Magalhães Bulhões; “O funcionário público como narrador: o *Amanuense Belmiro e Angústia*” (2003), de John Gledson. Aqui, as datas entre parênteses referem-se à primeira publicação.

Desse modo, o movimento oscilatório entre três tempos torna *Angústia* uma narrativa fragmentada e, ao mesmo tempo, coesa com a visão do homem que Graciliano intenciona examinar. Ao trocar o recurso da descrição e do diálogo pela implementação do tempo tríplice, o escritor consegue demonstrar no indivíduo a colisão constante entre o modo de vida social, que lhe exige adaptação, e uma incapacidade de viver normalmente, associada a uma profunda autoanálise crítica, o que o deixa revoltado. Assim, a consciência do narrador quando diante de todo e qualquer fato objetivo é levada ao passado e, ao retornar ao momento da enunciação, configura, devido a suas memórias, um novo olhar sobre a realidade.

É importante salientar que a leitura feita por Antonio Candido do tempo em três partes integradas é seguida quase unanimemente pelas análises de críticos posteriores. Um dos pesquisadores que interpreta de modo diferente o tempo em *Angústia* é Leônidas Câmara (1978), sugerindo que, ao privilegiar as solicitações do subjetivismo de Luís da Silva, o escritor diminui a atuação dos demais personagens e implanta “uma situação de dois planos”, que são o do imaginário e o da vida autônoma dos personagens. Isto é, há um tempo instaurado pelas sensações do narrador, de onde parecem surgir tudo e todos, e um tempo que pode ser reconstruído pelos diálogos, permitindo ver os personagens com vidas próprias. No desenvolvimento de sua hipótese há um direcionamento para a colisão entre os dois planos, pois as personagens “são constantemente, fatigantemente observadas, medidas e colocadas em termos de realidade, eu diria, numa situação de choque contra o espírito ou a mente doentia do personagem-narrador” (CÂMARA, 1978, p. 306). Nota-se que nessa leitura o conflito se mantém em suspenso, não produzindo outro tempo ou outro plano. Dessa forma, o que diferencia os estudos de Leônidas Câmara e de Antonio Candido é que aquele vê uma duplicidade temporal que se colide constantemente, sem instaurar qualquer síntese no plano narrativo, enquanto este interpreta dialeticamente o tempo duplo como gerador de um tempo tríplice, o da “crispada visão subjetiva” do narrador, Luís da Silva.

Ainda conforme Antonio Candido (2006a, p. 115), o recurso técnico permite a análise do Eu como “simbolicamente a materialização do homem dilacerado”. Toda a inquietude e a revolta de Luís da Silva surgem desse dilaceramento, pois existe simultaneamente uma vontade de viver e um desejo de aniquilação. Nesse pensamento, Julião Tavares é considerado uma parte do dilaceramento, ou melhor, é o duplo de Luís da Silva, pois encarna a metade triunfante que lhe falta para viver. Há um sentimento paradoxal de inveja e ódio em relação ao filho de comerciante: ele representa ao mesmo tempo tudo o que o narrador ambiciona – posição social, ousadia, “tranquila inconsciência” – e tudo o que rejeita – prolixidade, futilidade, intempestividade. Dessa forma, Graciliano passa de um realismo crítico alimentado

pelos fatores do mundo exterior para um “realismo trágico” que deforma a integridade do mundo em razão dos problemas do eu; a realidade objetiva é transformada e projetada pelo olhar crítico de Luís Silva. Só poderia conseguir esse “tom expressionista” com perfeição quem já tivesse experimentado as técnicas destinadas a exprimir o mundo exterior, para depois ser capaz de “desaçaimar o ‘homem do subterrâneo’ de *Angústia*” (CANDIDO, 2006a, p. 120).

O ensaio de Carlos Nelson Coutinho (1978) procura entender a homologia estrutural entre o romance e a sociedade capitalista brasileira do início do século XX. Segundo ele, por meio de artifícios diferentes e inovadores para literatura brasileira, mas sempre como ferramentas para trabalhar a realidade social, nunca como um fim em si mesmo, *Angústia* traz ao primeiro plano as contradições do homem de classe média que vive na cidade. Portanto, o que importa nos romances do velho Graça é “a narração de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta” (COUTINHO, 1978, p. 74).

O crítico ressalta que, devido à transição problemática de uma sociedade colonial para uma sociedade burguesa, não houve no Brasil uma economia integrada que possibilitasse o desenvolvimento de uma burguesia orgânica. Ao contrário, criou-se uma específica fragmentação social de uma economia pré-capitalista, o que provocou, por sua vez, uma falha na formação de uma vida pública democrática, já que nessa sociedade o indivíduo tende ao isolamento. Tal falha dificulta a constituição do *cytoen*, que agrega em si interesses da vida pública e da privada e procura manter o equilíbrio entre essas duas instâncias, priorizando o bem comum. Como no Brasil o *cytoen* não existiu, a nova classe média, preocupada com interesses próprios, se fortalece mantendo relações cordiais com as antigas classes dominantes, resultando na diminuição do pequeno-burguês a simples mecanismo da produção capitalista, isto é, os que estavam à margem desse sistema eram progressivamente impossibilitados de reação e participação efetiva nos benefícios possíveis que o capitalismo proporcionou. Em suma, o sistema capitalista no Brasil contribui muito para acentuar o isolamento e a solidão do indivíduo, pois, em vez de promover uma transformação social, fez com que o homem continuasse se restringindo ao pequeno mundo de uma vida indigna e sem condições básicas de sobrevivência.

Nelson Coutinho, cuja análise revela perspectivas marxistas, vê nesse contexto o ponto de partida para a criação da obra romanesca de Graciliano Ramos e defende sua capacidade de pintar “tipos autênticos” da sociedade brasileira, na medida em que expressam e representam em suas atitudes o máximo de possibilidades contidas na classe social à qual pertencem. Nota-se que não há, no ensaio do crítico, a intenção de reduzir o personagem a determinada classe,

mas sim a de pensar suas ações situadas num momento sócio-histórico, ao relacionar a estrutura da obra à a da burguesia brasileira. Aqui vale uma observação importante: mesmo que não seja o objetivo do crítico, identifica-se, em alguns momentos de seu texto, uma disposição em demonstrar o contexto socioeconômico como fator determinista na formação do narrador-personagem de *Angústia*, como na seguinte passagem: “Historicamente solitário, ele está socialmente condenado à impotência e a uma liberdade puramente abstrata” (COUTINHO, 1978, p. 100).

Ainda seguindo a linha de raciocínio de Carlos Nelson Coutinho, percebe-se que *Angústia* localiza os conflitos sociais num nível mais avançado do desenvolvimento capitalista, o que não implica um avanço no tempo histórico, já que as tramas dos três primeiros romances do escritor se passam no início do século XX. Isto é, enquanto *Caetés* tem como pano de fundo o interior agreste e, de certa forma, passa a perspectiva de mudança na realização e na expansão do homem na metrópole; e, em *São Bernardo*, Madalena faz crer que há uma remota esperança na cidade grande, de onde ela veio; *Angústia* é contextualizado num espaço geográfico diferente dos demais e mostra a impossibilidade de ascensão econômica de um indivíduo que não pode desfrutar das vantagens restritas à classe social detentora do poder econômico, ao contrário do que ocorreu com Paulo Honório na zona rural. O novo conteúdo em *Angústia* focaliza o individualismo, a solidão e a impotência do homem urbano diante dos fatos, e por isso exige uma nova forma de expressão.

Assim, a elaboração formal é imposta por essa necessidade de figurar um conteúdo inovador, de formalizar, por meio da criação literária, um novo ângulo da realidade. Nesse sentido, o grande mérito de Graciliano Ramos é utilizar, em *Angústia*, técnicas de vanguarda sem perder o chão da realidade objetiva. Expliquemos melhor. Vivendo em um período de profundas transformações sócio-históricas, Luís da Silva se sente deslocado diante das relações constituídas, inclinando-se para a solidão e encontrando sentido na vida apenas em suas memórias. Contudo, ao contrário do romance de vanguarda, a tendência progressiva ao isolamento e à solidão não é transformada apenas em “metafísica condição humana”. No romance de vanguarda, a alienação do homem com relação ao mundo histórico transforma a “subjetividade individual fetichizada na única matéria de suas análises, desaparece também – ao lado do mundo e da realidade – o tempo histórico no qual se inserem as ações humanas, tempo do qual o tempo subjetivo é apenas um momento subordinado” (COUTINHO, 1978, p. 101); James Joyce e Clarice Lispector são citados pelo crítico como exemplos desse tipo de romance. Diferentemente, em *Angústia* a composição estrutural permite visualizar a

representação da restrição do homem à sua subjetividade ao mesmo tempo que possibilita situá-lo num momento concreto de nossa história.

Dessa forma, o monólogo interior é construído em *Angústia* de maneira a não limitar sua utilização no objeto em si, pois, através dessa técnica, enxergamos em Luís da Silva, com todos os seus recalques e complexos, um indivíduo isolado e psicologicamente frustrado devido a sua derrota “socialmente condicionada”. Do mesmo modo, a conciliação de métodos vanguardistas com aspectos da narrativa épica tradicional torna possível a representação dialética de sujeito e objeto, da consciência e da realidade. Isto é, ao mesmo tempo que há uma volta para a pesquisa interior do homem, deve-se pensá-la em consonância com o momento sócio-histórico. Assim, Graciliano Ramos consegue com seu romance mais introspectivo uma interpretação artística das consequências do capitalismo nas relações humanas e demonstra a situação de desespero e solidão de um típico pequeno-burguês brasileiro.

Carlos Nelson Coutinho concorda com a análise de Antonio Candido sobre o tempo romanescos ao considerar a relação dialética entre os três tempos consolidados na narrativa. Para ele, o tempo tríplice – “o da narração do presente, o da recordação da infância e do passado e o dos devaneios subjetivos, o tempo subjetivo interior” (COUTINHO, 1978, p. 101) – é responsável pelo efeito de fragmentação da intriga e deve ser visto como um artifício de construção literária do realismo crítico. Isto é, na relação entre o tempo objetivo, o tempo rememorado e o tempo da enunciação instaura-se, no romance, uma visão reflexiva sobre a sociedade do início do século XX.

Já Rui Mourão (2003) tem como suporte teórico a fenomenologia de Edmund Husserl e sua aplicação na crítica literária. Ele aposta numa leitura intuitiva e tenta aprofundar em especificações por meio do *close reading*, numa análise minuciosa feita capítulo por capítulo, quase que frase a frase. A proposta do crítico é fazer uma interpretação de *Angústia* sem qualquer plano antecipado de trabalho, pois, desse modo, acredita-se que a intuição crítica terá espaço e será desenvolvida no contato com o texto literário.

Para o crítico intuitivo, o terceiro romance de Graciliano Ramos, tal como os dois primeiros, tem uma narrativa subjetiva, contudo não há uma repetição de técnica entre eles. O “recurso da sonegação de esclarecimento”, percebido também em *São Bernardo*, é levado às últimas consequências em *Angústia*, o que deixa o leitor totalmente perdido no início da narrativa, sem saber ao menos o “sexo do locutor”. Uma característica da reflexão intuitiva de Mourão é se colocar no lugar do leitor iniciante, ou seja, sua análise tem sempre em mente a imagem que o leitor criaria perante a narrativa.

Logo no início de sua análise, ele mostra que o tempo é exclusivamente interior do personagem, acarretando na falta de apoio exterior. Graciliano Ramos consegue esse efeito através do excessivo uso do tempo verbal no presente e, em muitos episódios, utiliza-se o presente habitual, cujo objetivo é deixar o tempo indeterminado, impossibilitando a marcação temporal exata da ação. Um exemplo disso é “Dão me um ofício, um relatório”. Não há nesta oração a finalidade de dizer que no momento da enunciação tenha alguém fornecendo um ofício ou um relatório para o narrador. Só é possível afirmar que houve um fato no passado que pode continuar acontecendo no presente; não necessariamente no instante da enunciação. Não obstante, o principal motivo da abundância do tempo verbal no presente é a descrição feita pelo personagem² de sua consciência desde o primeiro momento. A utilização quase absoluta do verbo no presente encontra respaldo na ideia de que a consciência de Luís da Silva só existe aqui e agora e converte tudo o que aconteceu no passado para esse tempo, para um único instante, “o instante da sua consciência”.

Nas recordações do personagem não existe uma ordem linear, mas sim o atropelo provocado por associações de ideias, que gera um amontoamento de imagens sem deixar claro, inicialmente, do que se trata. Esse amontoamento, chamado por Silviano Santiago (2005, p. 293) de “sobreimpressão”, é acentuado, conforme Mourão, pelo estilo construído por Graciliano, a saber, as construções paratáxicas, sindéticas ou assindéticas. Uma vez que o tempo da narrativa é psicológico, o “personagem”, quando está recordando ou vivenciando um acontecimento, tem total liberdade de não permanecer nele, podendo fugir para outro ponto no passado (próximo ou longínquo), e, a partir desse ponto, ir para um terceiro. Esse processo de livre associação de ideias é metaforizado como uma caixa que sai de dentro de outra caixa; o “personagem” faz sair de

uma recordação, uma visão, uma recordação de outra emoção, outra visão, outra recordação, e por aí até o infinito da sua experiência, quer dizer, até o esgotar de todos os compartimentos e subcompartimentos da sua lucidez, que ficam reunidos no bojo de um só instante – a caixa maior que encerra todas as demais [...] Saímos de uma caixa para outra caixa, deixamos um círculo da consciência para cair noutra, mais amplo ou não, porque o caos está presente inclusive aí (MOURÃO, 2003, p. 91 -92).

À medida que a leitura do romance progride, fica mais evidente que o que está em jogo é a representação de uma consciência em funcionamento, por isso a livre associação de ideias; é

² Mesmo que não seja este o momento oportuno, e voltaremos a essa discussão, vale pontuar uma confusão na leitura do crítico entre narrador e personagem (MOURÃO, 2003, p. 88, p. 91, p. 92). No entanto, por ora, deve-se entender os dois (narrador e personagem) como sendo o mesmo.

através do seu engendramento que o acesso a múltiplos acontecimentos se estabelece, permitindo entender quem é e como vive o narrador-personagem, Luís da Silva.

Em seu estudo, Lúcia Helena Carvalho (1983) propõe uma leitura que visualiza o sentido do texto em detalhes que permitem interpretar o “conteúdo manifesto e [o] conteúdo latente”, ou seja, o explícito e o disseminado e muitas vezes oculto. Preocupada em apreender e explicar as pequenas repetições bem arquitetadas, sem deixar de considerar a estrutura maior, a estudiosa utiliza os recursos propostos pela “construção em abismo”, estudados por Jean Ricardou em *Le Nouveau Roman*, de 1973. A construção em abismo possibilita um procedimento interpretativo que põe em evidência os interessantes “jogos de reflexos” dentro da narrativa. Nesse sentido, procura-se entender como as “micronarrativas” contidas no romance, que partem do “discurso-tutor” ou da ação central, contribuem para tecer uma crítica à narrativa maior. A pesquisadora mostra como a construção em abismo depreende do interior do romance aspectos que permitem também a reflexão crítica sobre o próprio fazer literário.

Numa leitura crítica mais voltada para a psicanálise, a estudiosa entende que em *Angústia* tem-se um sujeito-narrador, possuidor de uma consciência esfacelada, que nos conta o percurso de uma ideia obsedante – o assassinato de seu duplo, Julião Tavares –, de modo que toda a narrativa circula em torno desse ponto. Essa perspectiva permite entender que a agressividade reprimida de Luís da Silva não é fruto do momento atual e, simultaneamente, possibilita ao sujeito conhecer a si próprio devido às constantes voltas ao passado. Consequentemente, cria-se um discurso fragmentado e descontínuo, e o tempo novelístico se apresenta em três planos: a realidade objetiva, a experiência passada e a passagem ao imaginário. Como a própria estudiosa deixa evidente, sua leitura sobre o tempo tríplice é retirada do ensaio de Antonio Candido (2006a), citado anteriormente.

A autora de *A ponta do novelo* sugere pensar a narrativa como um novelo confuso e o crime como o fio condutor que dá acesso a múltiplos episódios e projeta diferentes personagens, sem estarem necessariamente situados no mesmo espaço temporal. Estabelece-se, assim, um

sistema especular, que chega a atingir à quinta dimensão: o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos (primeira), contém em si o livro que Luís da Silva está escrevendo (segunda), que, por sua vez, relata a história do seu crime e sua própria história (terceira), relato este perpassado de reminiscências e visões alucinatórias (quarta), algumas das quais chegam a conter em si o relato menor, que continua a espelhar a ação nuclear (quinta) (CARVALHO, 1983, p. 25).

Dizendo de outra maneira: na primeira dimensão estaria o escritor, a pessoa empírica Graciliano Ramos. Na segunda, o autor do livro, Luís da Silva. O relato de Luís da Silva como narrador seria a terceira dimensão. Desse relato poderíamos conhecer outras histórias, como no segmento em que o narrador começa a falar dos filhos de D. Rosália que estão descalços e imediatamente se lembra da fazenda de seu avô: quarta dimensão. A partir da quarta surge a quinta dimensão. Seguindo o exemplo, ao se lembrar da fazenda do avô (quarta dimensão), logo se recorda do episódio de uma cobra que se enrolou no pescoço do velho Trajano (quinta dimensão). Vale ressaltar que todas as dimensões se ligam pela ação central ou “nodular”: o crime.

Pode-se perceber uma aproximação entre a interpretação da construção em abismo de Lúcia Helena Carvalho e a de Rui Mourão, que afirma haver em *Angústia* uma estrutura semelhante à de uma caixa que sai de dentro de outra caixa, como demonstrado. Os dois críticos veem uma reprodução constante de imagens a partir de um ponto central: para ela, o crime; para ele, a figura de Marina. Entretanto, o crítico intuitivo foca seu estudo numa leitura imanente muito próxima ao texto e procura privilegiar o estilo de Graciliano Ramos, enquanto Lúcia Helena Carvalho se volta para o surgimento das micronarrativas e para o modo como elas refletem na construção maior, ou, pensando inversamente, como da história do assassinato de Julião Tavares geminam várias micronarrativas.

Para tanto, ela considera dois paradigmas basilares no discurso de Luís da Silva: morte e erotismo, os quais são reiterados e articulados no intuito de constituir um esgarçamento da experiência primária do ser humano. A crítica nota que esses paradigmas são responsáveis pelas duplicações das micronarrativas, e a sua análise interpretativa procura expor as “coincidências bem construídas” advindas desses significantes que resultam na estrutura maior – por exemplo, como as múltiplas aparições do símbolo “corda” remetem ao estrangulamento de Julião Tavares.

Pensando na relação da literatura com a realidade histórica do Brasil, Lúcia Helena entende que a modificação sócio-histórica pode ser percebida na forma fragmentada e espelhada da narrativa, e por meio das micronarrativas visualiza-se o espaço de tempo que separa o avô do neto, o que permite representar “a história da transformação de uma sociedade, cujo eixo de poder se desloca do antigo mundo senhorial e agrícola para o mundo novo das cidades, onde está engendrando sistema paralelo de vida e de mando” (CARVALHO, 1983, p. 70). Ao levar em conta que *Angústia* é o livro de Luís da Silva, ela conclui que há uma consciência por parte do narrador de que seu lugar de direito de herança fora roubado, o que agravaria a revolta e o ódio contra Julião Tavares, representante genuíno

do cidadão urbano e da burguesia em ascensão. De tal modo, a estudiosa procura compreender Luís da Silva pela sua maneira de expor sua história, visto que tudo o que aparece na narrativa proporciona maior entendimento da construção do sujeito.

Marcelo Magalhães Bulhões, em *Literatura em campo minado* (1999), assim como Rui Mourão e Lúcia Helena Carvalho, também recorre a uma imagem metafórica para auxiliar na interpretação de *Angústia*, a saber, o livro que sai de dentro do livro. Seu objetivo é entender como, em cada romance, Graciliano Ramos elabora uma crítica à linguagem literária no Brasil, partindo do pressuposto de que as narrativas incorporam em seu interior a reflexão sobre o próprio sistema. Do mesmo modo, Bulhões propõe pensar a metalinguagem não apenas na tensão existente no próprio processo de escrita do autor, mas também em relação ao “texto do outro” – em *Angústia*, simbolizado por Julião Tavares.

Seguindo o raciocínio de Bulhões, Luís da Silva, assim como Paulo Honório, enxerga no livro uma possibilidade de enfrentamento de um grande problema: a inadaptação ao mundo em que vive. De fato, observa-se nas duas narrativas um caráter de confissão, o qual é simultaneamente necessário e inútil: necessário por servir como válvula de escape e entendimento dos acontecimentos passados, inútil porque os narradores não conseguem solução ao discorrer sobre suas vidas. Nesse caso, Paulo Honório pode ser considerado o autor de *São Bernardo*, mas Luís Pereira da Silva seria autor de *Memórias do Cárcere*, e não do romance de que é narrador: “Curiosamente, o ‘livro na prisão’ imaginado por Luís da Silva em *Angústia* não deixa de ser, coincidentemente, *Memórias do cárcere*, livro projetado no ambiente precário da prisão para a qual Graciliano fora levado em 1936, isto é, depois de ter escrito *Angústia*” (BULHÕES, 1999, p. 32-33). Vale notar que, em vários momentos, o crítico interpreta Luís da Silva a partir da vida objetiva do escritor Graciliano Ramos, como fica claro na seguinte passagem: “não seria demasiado ver em João Valério uma alter ego de Graciliano, como o são Paulo Honório e Luís da Silva” (BULHÕES, 1999, p. 29). Nessa perspectiva, Graciliano Ramos utiliza Julião Tavares como estratégia para demonstrar tudo o que ele abomina na literatura, e a própria eliminação do rival de Luís da Silva remete a isso. O filho de comerciante tem uma linguagem fofa, ornamental, excessiva e falaciosa, enquanto o escritor alagoano é seco, direto e, acima de tudo, coeso com o objeto. Julião Tavares simboliza o estilo retórico de literários combatidos pelo velho Graça. A reflexão sobre a linguagem assinalada a partir do estilo pomposo do antagonista, o qual abusa na utilização de termos pretensiosamente eruditos, clichês e adjetivações desgastadas, incita uma reflexão sobre uma das concepções literárias vigentes:

Não basta a recusa do estilo derramado, dos clichês e dos recursos “embelezadores” do texto – tão em voga na produção literária de seus contemporâneos –, mas o que essa negação possibilita em termos de explicitação do ideológico. Não interessa ao escritor apenas evidenciar uma opção estilística, mas explicitar, em sua oposição às formas estereotipadas, a utilização ideológica subjacente a essas formas. Desse modo, parece haver uma incorporação às avessas da linguagem estereotipada para a discussão no seio do ideológico, o que se dá, inclusive, pela paródia (BULHÕES, 1999, p. 161).

Nesse sentido, o “texto do outro”, a um só tempo, funciona como ferramenta para criticar as formas estereotipadas do discurso e promove uma discussão sobre o contexto cultural do país, ao privilegiar uma linguagem mais “natural” em oposição a uma mais “artificial”. A paródia, nesse caso, autoriza uma problematização sobre a linguagem “beletrista” e deve ser vista junto ao movimento ideológico que tenta substituir a realidade dos fatos vivos por “uma apoteose verbal”. Conforme o crítico, é possível identificar tal concepção estilística na *belle époque* brasileira do final do século XIX e do início do século XX. Herdeira dos elementos da tradição oratória que se enriquecia pelo aperfeiçoamento formal, seus representantes procuraram impressionar através do virtuosismo, como fez Coelho Neto na ficção. O Parnasianismo também se enquadraria nessa crítica, em razão da busca pela complexidade estilística, da preocupação excessiva com termos eruditos e do cultivo da língua vernácula, implicando numa distância ainda maior da linguagem “natural”. Na poesia, Bulhões cita a tríade parnasiana Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Embora com proposta estética divergente, Euclides da Cunha também é mencionado, visto que não abria mão de uma linguagem rebuscada mesmo nos momentos de debate sobre problemas nacionais.

A partir desse estudo, é possível entender a importância da escolha formal do narrador em primeira pessoa, pois é nele que desencadeia de modo contundente toda a polêmica sobre a linguagem, já que o discurso narrativo utilizado no romance é próprio de Luís da Silva, o que deixa ainda mais evidente a bipartição do estilo. O narrador utiliza ora uma linguagem “superficial” – dentro da repartição e nos artigos encomendados –, ora uma mais “natural” – com a qual narra sua vida, o que remete à discussão ideológica mencionada anteriormente, pois, mesmo cômico de sua habilidade de escritor, Luís da Silva é obrigado a utilizar um tipo de escrita, praticado por Julião Tavares, que repudia e contra a qual ele luta. Portanto, “o elemento bacharelesco assume na narrativa o papel de elemento de opressão oficial sob o qual se submete o indivíduo” (BULHÕES, 1999, p. 128), identificando-se, assim, a crise permanente de Luís da Silva também no plano textual.

No ensaio “O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*”, John Gledson (2003) aproxima os dois narradores dos romances considerando os contextos histórico e editorial compartilhados pelos escritores. Contudo, o objetivo é menos reconhecer e apontar possíveis influências de um livro sobre o outro do que situá-los na década de 1930, a fim de discutir questões genéricas da história da literatura brasileira. Ainda que sua interpretação tenha focado nos dois romances, incluindo, em alguns momentos, *Brejos das almas*, de Carlos Drummond de Andrade, é possível extrair do seu texto apenas o que se refere ao livro de Graciliano Ramos, sem perder o caráter vital de sua análise, uma vez que há uma preocupação em demonstrar como Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos lidaram artisticamente com a decadência rural brasileira, cada um trabalhando com seu respectivo estado de origem. Para o crítico americano, Luís da Silva é o autor de *Angústia*, e toda a narrativa serve como instrumento para o narrador se expressar e transpor o sentimento de amargura perante o contexto social. Consequentemente, o neto de um oligárquico de Alagoas enxerga na literatura “uma esperança de libertação” (GLEDSON, 2003, p. 207). Ao mesmo tempo, frustradamente, a literatura nada soluciona e faz com que o narrador volte ainda mais para seu próprio interior. Nota-se que essa análise do caráter ambíguo da literatura, a partir da relação de Luís Silva com a escrita, também foi analisada, com objetivo distinto, por Marcelo Magalhães Bulhões.

Seguindo o pensamento de Gledson, a situação do narrador e do escritor³ é provocada pela natureza da literatura, ou, pelo menos, pela sua condição na sociedade moderna. Vigora um sentimento de descrença total em relação ao que a literatura pode afirmar, implicando numa visão conflituosa e autodestrutiva, na medida em que em Luís da Silva tem consciência de sua condição como escritor e da sua impotência perante o sistema vigente no Brasil no início do século XX. Praticamente em todo o romance adota-se uma perspectiva dupla: o narrador de dentro – “como produto de uma dada situação social, psicológica e familiar” – e o narrador de fora – “indivíduo que se expressa e assim é, pelo menos até este ponto, uma agente livre” (GLEDSON, 2003, p. 209). Isto é, na narrativa, pode-se perceber Luís da Silva como produto e sujeito de suas ações. Para conseguir esse efeito, na mente do personagem, “o passado e o presente são simplesmente justapostos e não posicionados numa sequência causal ou explicatória” (GLEDSON, 2003, p. 212).

³ John Gledson vê em Luís da Silva grande semelhança com Graciliano Ramos. Devido ao objetivo de nosso trabalho, será deixada a relação entre narrador e escritor de fora da exposição, desde que não comprometa o argumento do crítico.

A representação da mente confusa do narrador não se restringe a sua visão, pois acima de tudo existe Graciliano Ramos manuseando os pensamentos obsessivos de Luís da Silva com a intenção de “levar o leitor a enxergar certas ligações entre passado e presente, entre fazenda e cidade, de modo que as ações do herói – especialmente, é claro, o assassinato de Julião Tavares – sejam explicadas por elas” (GLEDSON, 2003, p. 213). Expondo de outra maneira, nas palavras e ações do narrador não há uma tentativa consciente de mostrar as transformações sociais ocorridas do período que vai da sua infância à sua maturidade. Na verdade, no plano ficcional, o narrador é um escritor frustrado que não consegue se realizar no meio em que vive e que escreve um livro na pretensão de se libertar e se satisfazer. Nessa narração há uma confusão entre passado e presente, assim como em sua mente. Pensando nesse plano, que é do narrador ou autor da narrativa, a justaposição temporal não pode ser vista como uma função causal, ou seja, o narrador não tem ciência do que está sendo instaurado; ele apenas utiliza a literatura para se desprender do presente. Quem tem conhecimento e domínio da narrativa é o escritor empírico Graciliano Ramos, único responsável por configurar o tempo romanesco no nível causal. Para John Gledson (2003, p. 213, p. 229, p. 230), o método de composição do escritor em *Angústia*, no que diz respeito aos tempos justapostos, deve ser compreendido pelas “cadeias de causação”, isto é, eles estão ali para explicar a origem e a causa das ações do personagem. Ao mesmo tempo, servem como ferramenta que autoriza o escritor alagoano a lidar com um dos problemas de sua época: a transição da cidade interiorana para a cidade grande, da vida tradicional para a vida moderna.

Para tanto, o estudioso propõe pensar em duas cadeias causais: a social e a psicológica. A primeira está ligada à ideia de violência como hábito do sertanejo e pode ser percebida em Luís da Silva por meio das lembranças de cenas de torturas praticadas por cangaceiros e bandidos que fizeram parte, de alguma maneira, da sua infância, tal como o que aconteceu no vilarejo após a abolição da escravatura, em 1888. Luís da Silva relembra dos casos contados a ele, segundo os quais muitos salteadores aterrorizaram o Nordeste, botando fogo em propriedades, estuprando filhas de senhores e enforcando proprietários de fazendas nos ramos das árvores. Nota-se, contudo, que Graciliano Ramos dá um contexto específico para a violência. A conexão causal do passado com o presente ocorre por meio de uma corda que Seu Ivo, um negro que vaga pelo Nordeste pedindo esmolas, dá de presente a Luís da Silva. Ela será também a ligação entre as cadeias, já que carrega igualmente uma mensagem social e psicológica.

Com efeito, na segunda proposta de cadeia causal, a psicológica, Gledson afirma existir uma intercambialidade de objetos que servem como símbolos e possibilitam uma

ligação entre o ódio irrefletido de Luís da Silva por seu pai e sua necessidade de autoafirmação – na verdade, necessidade de afirmar sua virilidade através do enforcamento de Julião Tavares. Assim, o homicídio de seu rival é algo executado, em grande parte, pelos impulsos provocados por esses fatores causais. Não há, nesse estudo, uma leitura que dê ênfase ao processo de criação ou aos métodos composicionais, mas o destaque da relação direta entre sociedade e literatura.

Vale finalizar esta revisão de parte da crítica de *Angústia* ressaltando o aproveitamento de críticos consagrados de diferentes vertentes, o que não elimina, evidentemente, a existência de várias outras pesquisas sobre *Angústia* que não se enquadrariam em nenhuma das linhas citadas acima. Não há, aqui, a ambição de criar tipos independentes e estanques da crítica, até porque percebe-se um diálogo permanente entre as várias abordagens que o romance comporta, por exemplo, a interpretação dos símbolos animais que aparecem na narrativa é encontrada tanto em Antonio Candido (2006a) quanto em Lúcia Helena Carvalho (1983).

Ao mesmo tempo, acreditamos que, de certa forma, as leituras de outros importantes críticos tocam, num momento ou noutro, nas abordagens aqui estudadas. Por exemplo, Letícia Malard, em *Ensaio de literatura brasileira* (1976), demonstra o aspecto moderno da narrativa de *Angústia* por meio do entendimento do “psicologismo”, ou melhor, da formação do sujeito Luís da Silva, visualizado nas recordações de sua infância. A parte da tese da pesquisadora que seria interessante para nosso trabalho foi sugerida, de alguma forma, por Antonio Candido (2006a), Carlos Nelson Coutinho (1978) ou Lúcia Helena Carvalho (1983), o que não quer dizer que sua interpretação possa ser anulada se colocada diante destes. Isso não ocorre até porque sua proposta é diferente do que havia sido feito até então: entender a trajetória dos quatro romances de Graciliano Ramos – *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas* – através de seus protagonistas. Para Letícia Malard, cada protagonista é marcado por condições econômicas causadoras de conflitos existenciais e representa, progressivamente, uma dimensão dentro da obra. João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano constituem partes de um todo do “herói-síntese, único, indivisível”, denominado “herói quadridimensional”.

Para não estender nos exemplos, citemos apenas mais um. No livro *Uma história do romance de 30* (2006), Luís Bueno procurou explicar como Graciliano Ramos instaura em sua narrativa uma perspectiva inerente ao escritor moderno, a saber: a não separação entre a análise psicológica e a social, reconhecendo que não há como representar o outro. Na parte da análise direcionada ao romance *Angústia*, o crítico demonstra como Luís da Silva prefere se comportar como observador, devido à impossibilidade de compreensão e aproximação do outro. O tempo é analisado como um dos aspectos que permitem entender histórica e

psicologicamente a distância entre o “eu” e o “outro”. A visão da construção do sujeito e da compreensão de suas atitudes no presente através das recuperações das memórias foi sugerida, com objetivos diferentes, por outros críticos, o que justifica que sua análise não tenha sido estudada neste capítulo. Mas ele, como muitos outros estudiosos da obra graciliânica, serão retomados quando iniciarmos a análise efetiva do romance.

Por fim, não faz sentido uma listagem de pesquisadores de *Angústia* junto à linha de abordagem. O que é significativo apontar é que, entre os diferentes pontos de vista da crítica aqui analisados, não há um estudo sistemático sobre o romance que leve em conta a função do narrador-personagem e o modo como ele configura toda a trama, principalmente a questão formal. No narrador-personagem, buscaremos entender como o recurso técnico possibilita ver tanto o que Nelson Coutinho (1978, p. 95) sintetiza como “contradições do homem na sociedade” quanto o que Wilson Martins (1978, p. 35) chama de “o homem dentro de si mesmo”. Esquivando da distinção polêmica em torno da literatura brasileira produzida na década de 1930 entre romance intimista e romance social, procuraremos compreender como o método de composição (denominado disjunção) de *Angústia* possibilita a articulação de características do homem e da sociedade.

3 PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA

Os três primeiros romances de Graciliano Ramos – *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* – são narrativas em primeira pessoa que têm como característica comum pesquisar o homem. No entanto, há diferenças na construção do ponto de vista narrativa. No primeiro, João Valério, narrador e personagem, vive numa cidade do interior e trabalha no comércio de João Adrião. Desde o começo ele deixa clara sua paixão por Luísa, esposa do patrão; eles têm um rápido relacionamento amoroso, que é denunciado por carta anônima, fazendo com que o marido traído dê um tiro no próprio peito. Após a morte de João Adrião, João Valério perde o entusiasmo por Luísa e, isso, somado a sua incapacidade de escrever um romance sobre os índios caetés, o motiva a contar sua história, demonstrando uma transformação moral entre o tempo do personagem e o tempo do narrador. Simultaneamente, por meio de descrições minuciosas e de diálogos, a narrativa evidencia os costumes da sociedade em que João Valério vive, de tal forma que o contexto pode ser considerado um elemento compositivo tão importante quanto as personagens. Não obstante, o mundo exterior apresenta autonomia; o que não significa que ele exista de modo absoluto na narrativa. Logo, a pesquisa do homem nos leva também ao meio, às personagens e às minúcias externas, nos moldes do romance naturalista (CANDIDO, 2006a, p. 104). Vale notar, entretanto, que se há, por um lado, uma aproximação técnica da estética naturalista, há também, por outro lado, um distanciamento, que pode ser visualizado até mesmo na própria escolha do narrador em primeira pessoa.

Se em *Caetés* o narrador situa socialmente João Valério, que é ele mesmo, para relatar sua vida e seu sentimento por Luísa, em *São Bernardo*, diferentemente, tudo depende do drama íntimo do narrador-personagem, inclusive o mundo objetivo. Paulo Honório também expõe sua vida e seu envolvimento afetivo, mas as descrições e os diálogos não estão tão presentes nesta narrativa, assim como o exterior perdeu sua autonomia, passando a depender da personalidade rude e direta do protagonista. Desse modo, enquanto em *Caetés* o homem é construído num ambiente, em *São Bernardo*, todo o contexto (rural e urbano) é representado a partir da subjetividade do homem. Nesse sentido, percebe-se em *Caetés* o predomínio do tempo cronológico, mas com uma tendência para o tempo psicológico. Já em *São Bernardo* essa relação começa a ser invertida, visto que há uma constância maior do tempo subjetivo; contudo, a narrativa não deixa de ser dependente do tempo linear, ainda mais se pensarmos que a trama é arquitetada por um narrador em primeira pessoa que tem como hábito medir e

calcular.⁴ A seu critério, Paulo Honório se apropria do mundo objetivo também para revisar sua vida e tentar entender conflitos externos e internos que até o momento permaneciam obscuros; nessa relação dialética entre o que está dentro e o que está fora, Paulo Honório vai se constituindo.

No terceiro romance, o narrador e personagem, Luís da Silva, também conta sua vida e seu caso amoroso, no entanto a pesquisa do homem volta-se inteiramente para seu interior, reduzindo ainda mais as descrições detalhadas e os diálogos que tentam retratar a realidade empírica, usados com grande frequência em *Caetés* e um pouco menos em *São Bernardo*. De forma distinta, em *Angústia*, privilegia-se e intensifica-se o uso de técnicas literárias como o monólogo interior, o fluxo de consciência, o solilóquio e o ritmo fragmentário com idas e vindas na narrativa sem aparente preocupação sequencial e lógica, o que permite acompanhar a formação da consciência do narrador e a configuração do tempo psicológico. Com efeito, percebe-se que Luís da Silva não se sente integrado no ambiente citadino em que vive e busca refúgio em mundo infantil, o que gera, por sua vez, um exame reflexivo de sua situação como homem.

Nesses romances, nota-se, portanto, que o estilo literário é modificado conforme o indivíduo e a perspectiva adotada, mas sempre com uma preocupação em observar o “homem do subterrâneo” em cada protagonista (CANDIDO, 2006a, p. 101). Assim, de forma peculiar, cada narrador expõe o que há de mais singular em sua personalidade, e, progressivamente, o exame introspectivo iniciado em João Valério chega ao seu ápice em Luís da Silva. No entanto, mesmo que nos dois primeiros romances a representação do mundo objetivo seja mais referencial, em *Angústia* também é impossível compreender Luís da Silva sem levar em conta que ele é um ser imanentemente social, o que não implica em condicioná-lo e interpretá-lo apenas através do momento sócio-histórico em que vive, mas em entender que para pensar a subjetividade do homem é preciso pressupor que o social já está nela contida.⁵

A ontologia humana deve ser entendida a partir do conhecimento da propriedade específica de cada modo do ser e de suas interações, de tal maneira que o conhecimento efetivo do ente só pode ocorrer quando suas qualidades essenciais são reconhecidas como momentos de um processo de desenvolvimento essencialmente histórico, ao mesmo tempo que privilegia o caráter específico da historicidade, sempre em conformidade com o

⁴ Para Fernando Cristovão (1986), *São Bernardo* é o romance que atingiu o ponto de equilíbrio entre os dois tempos, o cronológico (predominante em *Caetés*) e o psicológico (predominante em *Angústia*).

⁵ Para Theodor Adorno (2003, p. 66), “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido”.

respectivo modo do ser. Em outras palavras, para compreender o legítimo retorno ao humano, é preciso ponderar tanto a evolução histórica do gênero – suas adaptações, suas adequações, etc., pensando até mesmo no caráter fisiológico – como as modificações sócio-históricas, ocorridas continuamente em concordância com a singularidade de cada homem. Seguindo esse raciocínio, a consciência humana, assim como a linguagem, não existe como algo vazio, mas nasce exatamente do relacionar-se, tanto que é no contato com indivíduos distintos que a especificidade de cada um vai sendo constituída. Portanto, a partir de relações sociais, o homem, em contínuo desenvolvimento, cria múltiplas formas de viver socialmente, e cada vez mais variadas, o que, por sua vez, acarreta exigências ao indivíduo. “Esse processo, que se desenrola objetiva e subjetivamente, em constante interação entre objetividade e subjetividade, faz surgir as bases ontológicas, das quais a singularidade do ser humano, ainda em muitos aspectos meramente natural, pode adquirir aos poucos caráter de individualidade (social, possível apenas na sociabilidade)” (LUKÁCS, 2010, p. 82).

Dessa forma,

Precisamente o teor pessoal mais autêntico de tais decisões na síntese singular e, ainda mais, em sua síntese unificadora da particularidade pessoal na práxis, tem de alguma maneira de ser orientada para os problemas da respectiva sociedade, tem de incluir o esforço para desempenhar um papel determinado, adequado à personalidade, na *generidade* nascente, não importa com quais conteúdos e direções conscientes. Naturalmente, o êxito ou o fracasso de uma tal autoconstituição humana é determinado primária e imediatamente pelos seus dotes pessoais (talento, disposição moral etc.). Mas, mesmo o modo como cada um desses pode manifestar-se, como agem também em direção ao exterior, como, por sua vez, repercutem sobre os homens que põem, é impossível de ser compreendido separadamente das reações sociais que os desencadeiam (LUKÁCS, 2010, p. 106)⁶.

Até o mais verdadeiro sentimento interior só pode exibir sua autenticidade quando se converte em feitos, independentemente da forma, que são alcançados apenas na convivência com outros homens, ou seja, na relação social. Por isso, cada homem pode ser concebido apenas por meio daquilo em que se transformou no curso do desenvolvimento histórico, o que permite que todo indivíduo seja considerado exemplo singular do seu gênero (universal) e objetividade específica (singularidade).

A partir disso, para melhor compreender o homem Luís da Silva e conseqüentemente, sua relação peculiar com o momento sócio-histórico, sua formação como indivíduo e seus frequentes retornos ao passado, que estão indissolúvelmente articulados, foi selecionado como

⁶ Para o autor, *generidade* humana significa peculiaridades ontológicas do gênero humano, isto é, características que só podemos encontrar nele, mas que devem ser pesquisadas em exemplos singulares. Assim, trata-se de uma “forma concreta, historicamente determinada, da universalidade humana. Que esta forma varia enormemente ao longo da História é em si uma evidência” (LESSA, 2007, p.84).

ponto partida a transformação da ambiguidade humana – pensada também por intermédio das relações sociais – em recurso literário; tendo sempre em mente que algo exterior, ao ingressar na forma romanesca, perde sua feição para se converter em elemento exclusivamente formal.

Pensando em questões estéticas e de linguagem, sempre integradas às anteriores, a análise aqui empreendida será fundamentada na ideia de que o homem não pode ser percebido como unidade homogênea, mas apenas como centro de tensão de elementos contraditórios (SHOENTJES, 2003, p.96), os quais são alimentados, inclusive, por um mundo que, ao pautar sua racionalidade no trabalho, estabelece mecanismos que contribuem para a cisão originária do ser. Levando isso em conta, e para facilitar o modo de exposição, primeiramente será feita uma curta consideração teórica demonstrando como um fenômeno inicialmente social tem influência no desenvolvimento da personalidade individual. Para tanto, será utilizado nesta parte teórica o conceito de reificação, visto que se trata de uma constante organicamente vinculada a uma das contradições da sociedade moderna. Feito isso, o próximo passo será definir melhor o recurso literário nomeado como disjunção, pensado em *Angústia* a partir da configuração do narrador em primeira pessoa, Luís da Silva. Esse subcapítulo, denominado “Poética”, mostrará como a disjunção humana é transformada em método de composição e fornece ferramenta para a compreensão efetiva do romance.

3.1 Ambiguidade social

Em *Angústia*, é facilmente perceptível que Luís da Silva vive no Brasil no início do século XX, período de transição de uma sociedade rural tradicional – cujo sustento vem de uma produção pré-capitalista caracterizada pelo latifúndio – para uma sociedade urbana moderna – ambiente de formação de uma burguesia industrial que num ritmo acelerado ganha cada vez mais força no mercado socioeconômico (FAUSTO, 1972). Na trajetória de vida de Luís da Silva pode-se visualizar uma transição peculiar do sistema econômico e social da época, visto que ele nasce na fazenda do avô, na zona rural de Alagoas, e na adolescência se muda para a cidade grande. O avô do protagonista, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, pode ser considerado como representante da oligarquia local, uma vez que ele é um dos responsáveis pela criação e pela manutenção das leis específicas do meio em que vive. Contudo, principalmente após a Lei Áurea, em 1888, o velho Trajano não consegue modernizar e sustentar a fazenda, o que resulta no início do declínio financeiro da família

Silva, que, por sua vez, é intensificado pela falta de habilidade do pai,⁷ Camilo Pereira da Silva, em lidar com a produção rural. Assim, a Luís da Silva, que passou parte de sua infância na fazenda no período de sua decadência, só restaram as lembranças da sua meninice e das gloriosas histórias que lhe contaram sobre o avô. Diante disso, o personagem se sente obrigado a procurar meios de sobrevivência na cidade grande, passando por várias situações humilhantes até conseguir um cargo na repartição pública do município de Maceió.

Para uma melhor apreensão do que está sendo chamado de ambiguidade social, isto é, contradição que nasce da relação humana em sociedade, em específico a do início do século XX, será feito um breve recorte histórico privilegiando o conceito de reificação, um dos fenômenos sociais gerados pelo desenvolvimento do capitalismo. É preciso deixar claro que o objetivo não é traçar uma análise sociológica, tampouco econômica, mas se apropriar de um termo que permite entender como as leis sociais são internalizadas no comportamento humano para depois pensar uma relação entre ser social e representação formal do romance *Angústia*.

A ideia de reificação desenvolvida inicialmente por Karl Marx foi retomada e aprofundada por Georg Lukács, em *História e consciência de classe* (2003). Para este, a reificação se consolida quando a relação entre pessoas adquire um aspecto de coisa. Para entender melhor esse conceito, é proveitoso retornar à ideia de intercâmbio como forma mercantil na sociedade primitiva. Em qualquer economia não comercial, o homem só produzia para consumo próprio, para satisfazer às exigências naturais ou sociais dos membros do grupo, e quando fazia mais que o necessário trocava o excedente por outros produtos de que precisava e que não tinha em sua comunidade. Logo, o produto excedente, que perdeu sua função para o produtor e para a sua comunidade, é oferecido como forma de troca por outro que também excede na produção de outra sociedade e, por isso, também perdeu seu valor de uso. Vale notar que nesse intercâmbio o valor que o produto possui na troca não depende do mercado financeiro, pois está inteiramente ligado à função de sua existência, visto que toda produção é feita para o consumo, e somente por ultrapassar a quantidade necessária o produto se torna meio de câmbio. Nessa prática, a mercadoria ainda mantém sua utilidade tanto para o produtor inicial quanto para o consumidor; observa-se que, nesse caso, o produtor é, ao mesmo tempo, consumidor. Assim, o processo de troca das mercadorias só tem início por causa da falta e do excesso de determinado produto para o sujeito ou para a comunidade.

⁷ O traquejo que falta a Camilo Pereira da Silva para reerguer a fazenda do pai pode ser encontrado em Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, pelo menos até ele se casar com Madalena. Este, ao perceber que Luís Padilha, herdeiro de Salustiano Padilha, seu ex-patrão, não possui competência e habilidade para os negócios da fazenda, apossa-se dela e faz com que sua engrenagem funcione e dê lucros.

No entanto, no aprimoramento do sistema de trocas, surge outra variável que modifica toda a maneira de enxergar o produto: o intermediário. A troca, que até então era feita de forma contingente pelos produtores e consumidores, sem papel definido entre ambos, passa a ser recorrente; paralelamente, o intermediário compara e estabelece o valor monetário de cada produto na comunidade para iniciar as transações, obtendo por um valor e repassando por outro – nessa troca ele retém a diferença.

É importante salientar que o processo de troca de mercadorias não pode ser considerado imanente à comunidade natural, já que ele é iniciado exatamente quando há relações intercambiais entre grupos distintos. Assim, à medida que as sociedades passam a manter relações entre si, são desenvolvidas diversas formas mercantis. É no momento em que se criam diferentes meios para a troca e, conseqüentemente, se intensificam e se complexificam os intercâmbios que o processo desagregador passa a repercutir no interior da sociedade, sendo a produção qualitativa transformada progressivamente em produção quantitativa. Desse modo, somente com o capitalismo moderno a objetividade das relações de troca passa a existir nas relações humanas, criando as bases para o início do processo de reificação.

A partir do momento em que os produtos são feitos objetivando não mais o seu valor de uso, mas sim o valor estabelecido pelo capital, surge outra constante na estrutura da sociedade, que é pensar toda produção e cada produto conforme o valor de troca. Assim, no desenvolvimento da produção quantitativa e na importância voltada para a mercadoria dentro do sistema capitalista, o produtor começa a fabricar pensando em possíveis compradores e consumidores (GOLDMANN, 1979, p. 115). Nesse sentido, a importância e a utilidade da mercadoria para a sociedade são pautadas sempre pela sua capacidade de abranger vários setores e, conseqüentemente, permitir a troca em mercados distintos. Portanto, o valor de troca existe e consiste a partir de relações sociais, e não pelo valor do produto em si, e, por isso, o valor de cada mercadoria é concebido por leis estranhas a ela. Seu valor de uso tem significado quando o produto é transformado em objeto concreto e chega à “esfera privada, a esfera do consumo”;⁸ subentende-se que todo valor de uso está subordinado ao valor de troca, já que qualquer mercadoria é construída objetivando o capital. Isso acontece tanto por fatores aparentemente externos quanto por fatores aparentemente internos ao indivíduo. No primeiro caso, o dos fatores externos, pode-se pensar na importância dada ao produto pelo campo mercantil e, no segundo, pelo valor humano concretizado pela atividade de criação do

⁸ Lucien Goldmann (1979, p. 120) considera que a esfera privada consiste nas relações familiares ou de amizade. É nesse sentido que tal expressão foi empregada.

produto, isto é, a mão de obra. Todavia, um está indissolúvelmente articulado ao outro, tanto que o mercado é regido por leis criadas pelo homem e, ao mesmo tempo, a vida do homem é estruturada conforme o valor que sua força de trabalho tem no sistema capitalista. Sucede que no capitalismo moderno o trabalho é uma atividade mediadora, é por meio dele que o homem se insere socialmente. O que não quer dizer que o homem só viva porque trabalha, mas ele trabalha porque vive numa sociedade que tem seus mecanismos de funcionamento centrados no trabalho.

Desse modo, vale frisar que é inviável pensar o homem desconsiderando que ele é um ser immanentemente social, o que não implica no seu condicionamento histórico, visto que existem leis específicas e generalizadas que regem a vida humana em sociedade. De acordo com esse raciocínio e na tentativa de identificar no ser humano uma contradição, é preciso pensá-lo objetivamente, como integrante de uma comunidade, em consonância ao grau de complexidade que a rege. Para tanto, devemos lembrar da análise de João Luiz Lafetá (1996) sobre o segundo romance de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, na qual ele interpreta Paulo Honório como o emblema contraditório do capitalismo nascente do Brasil e ajuda, inicialmente, a definir o conceito de reificação:

Uma das sérias consequências da produção para o mercado (característica do capitalismo) é o afastamento e a abstração de toda qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente humana pela noção de quantidade. O valor-de-uso que toda mercadoria possui é distanciado e tornado implícito pela produção de valores-de-troca. Este fenômeno, classicamente designado pelo nome de “fetichismo da mercadoria”, dá a origem a uma reificação global das relações entre os homens. Mediada sempre pelo mercado, a consciência humana tende progressivamente a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade. Todo valor se transforma – ilusoriamente – em valor-de-troca. E toda relação humana se transforma – destruidoramente – numa relação entre coisas, entre possuído e possuidor (LAFETÁ, 1996, p. 206).

Na sociedade brasileira do início do século XX, na qual Paulo Honório e Luís da Silva estão integrados, a qualidade humana transforma-se objetivamente em valor de troca quando assume características, para o próprio trabalhador, de uma mercadoria que lhe pertence. No caso de *Angústia*, Luís da Silva, ao longo de sua vida, desenvolve habilidades de escritor e vende conscientemente sua mão de obra aprimorada: ele se utiliza de sua facilidade em lidar com as palavras para elaborar textos encomendados em troca de um determinado valor em dinheiro; o câmbio acontece mesmo que ele seja ideologicamente contrário à encomenda. Desse modo, uma qualidade intelectual toma forma de mercadoria e serve como valor de troca. Tal como demonstra Lucien Goldmann:

Uma das características fundamentais da sociedade capitalista é de mascarar as relações sociais entre os homens e as realidades espirituais e psíquicas, dando-lhes o aspecto de atributos naturais das coisas ou de leis naturais. É por isso que as relações de troca entre os diferentes membros da sociedade – transparentes e claros em todas as demais formas de organização social – tomam aqui a forma de um atributo de coisas mortas: o preço (GOLDMANN, 1979, p. 122).

Nas sociedades burguesas, o trabalho humano é avaliado e pago conforme o cálculo do mercado. Em suma, o trabalho transforma-se em mercadoria e passa a ser submetido à objetividade exterior ao homem, imposta por leis sociais. E, curiosamente, a convivência social instaurada pelos próprios homens assume para eles uma relação “fantasmagórica” entre coisas, contabilizando, então, o trabalho humano como integrante da mercadoria pronta, e que deve ser pago proporcionalmente à sua importância no processo de produção. Pode-se ver, assim, uma relação conflituosa criada pelo próprio homem em sociedade, impulsionada por uma ideia de racionalização (burocratização) da sociedade no que se refere à mercadoria; evidentemente, esse conflito é utilizado proveitosamente por muitos.

Existe, portanto, uma racionalização progressiva no que concerne à apropriação do trabalho humano: se pensarmos historicamente, desde o artesanato até as grandes indústrias, percebe-se uma crescente eliminação das especificidades humanas e individuais do trabalhador, na intenção de priorizar a atividade mecânica, por ser facilmente substituível. Para Georg Lukács, esse processo resulta em duas peculiaridades importantes para a reificação:

Por um lado, o processo de trabalho é fragmentado, numa proporção continuamente crescente, em operações parciais abstratamente racionais, o que interrompe a relação do trabalhador com o produto acabado e reduz seu trabalho a uma função especial que se repete mecanicamente. Por outro, à medida que a racionalização e a mecanização se intensificam, o período de trabalho socialmente necessário, que forma a base do cálculo racional, deixa de ser considerado como o tempo médio e empírico para figurar como uma quantidade de trabalho objetivamente calculável, que se opõe ao trabalhador sob a forma de uma objetividade pronta e estabelecida (LUKÁCS, 2003, p. 201).

Desse modo, cada vez mais, a função do trabalhador perante a mercadoria é limitada e restrita a apenas uma parte do produto final. Disso resulta que o indivíduo passa a produzir algo sem ter consciência do todo, e, ao mesmo tempo, sua mão de obra é medida pela importância e pelo período dispensado a determinada atividade mecânica. De fato, são criadas várias especializações no fracionamento da produção, ou seja, uma produção agrega vários especialistas, o que determina a alienação do indivíduo (especialista) em relação à mercadoria pronta, pois a ampliação e o aprimoramento do mercado resultam na impossibilidade de o trabalhador ter consciência do procedimento de feitura da coisa – tanto da qual faz parte

diretamente quanto da qual participa como consumidor. Na produção capitalista, os envolvidos na fabricação da mercadoria não necessitam ter qualquer tipo de relação humana entre si; muitas vezes, quando se trata de uma grande indústria, eles nem se conhecem. Paradoxalmente, a racionalização do trabalho contribui incisivamente para o distanciamento e a fragmentação das relações humanas. Assim, o indivíduo não aparece em momento algum como o verdadeiro proprietário do processo de produção; em vez disso, sua força de trabalho é congregada como parte integrante de um “sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter” (LUKÁCS, 2003, p. 204). Com efeito, a mecanização racional do trabalho só é possível quando o homem tem a liberdade de vender sua força no mercado, sendo impelido a pensar que sua mão de obra pode ser oferecida como uma coisa que ele possui, única propriedade, utilizando-a como valor de troca, e recebendo, em contrapartida, um valor em dinheiro. O abstrato passa, então, a ser contabilizado concretamente, substituindo relações humanas por relações racionalmente reificadas. Essa “auto-objetivação”, ou coisificação – tornar uma função humana mercadoria – revela o caráter desumanizante da relação mercantil no capitalismo.

A reificação pode ser vista, portanto, na divisão da vida do indivíduo em pelo menos duas partes: uma pública e outra privada. A primeira está relacionada com o trabalho, e nela o homem sofre profundamente as leis sociais e a ordem do mercado, transformando-se em uma coisa ao vender sua força de trabalho para o patrão; por isso, estabelece-se, muitas vezes, uma relação antagônica no ambiente de trabalho. Por um lado, o homem mantém uma relação reificada com o patrão, para o qual vende seu produto, tornando-se, assim, um objeto e, além disso, um objeto que não lhe pertence mais. Por outro lado, contrabalanceando, pode constituir uma relação humana com os colegas de classe. No que se refere à segunda parte, a esfera privada, ele pode, a rigor, continuar exercendo suas características humanas, extraídas do caráter subjetivo, nas relações com a família, com os filhos, com os amigos e com todos aqueles com quem o vínculo, aparentemente, não é sustentado pelo valor de troca mercadológica. No entanto, sob essa forma efetiva, mas aparente, os fundamentos da humanidade se encontram comprometidos (GOLDMANN, 1979, p. 129, p. 141, p. 142).

Essa disjunção exigida pela sociedade pode ser percebida na bipartição da linguagem do narrador de *Angústia*, pois ora ele se serve de uma linguagem mais artificial, quando está no trabalho e depende dela para sobreviver, ora utiliza uma mais natural, quando está num ambiente

privado.⁹ Assim sendo, o indivíduo, em decorrência da incorporação da reificação ao seu modo de vida, conscientemente ou não, tem de se dividir ora em coisa, ora em humano. Vale ressaltar que a reificação não é uma questão de opção ou imposição, ela faz parte da vida do indivíduo, o que não consiste num fator exclusivo e determinante nas suas condutas ou escolhas.

Dessa forma, a fragmentação da produção capitalista está organicamente vinculada à fragmentação da subjetividade do indivíduo, podendo ser visualizada, também, nas atitudes contemplativas. Isso favorece a compreensão de que o estado íntimo dos narradores-personagens não depende somente de suas análises psicológicas, mas pressupõe também as análises das condições sócio-históricas circundantes.

Pensando no plano ficcional e respeitando sua especificidade e sua autonomia em relação à vida prática, ressalta-se que no romance tudo é arquitetado de forma racional, e nele o homem é livre sem necessidade de seguir regras sociais estabelecidas. Ao mesmo tempo, observa-se, conforme Antonio Candido (2007), que a narrativa pode, ao abordar as personagens de modo fragmentário e ambíguo, estar retomando no plano da técnica da caracterização uma propriedade do ser social, o que não quer dizer que a verdade da personagem dependa apenas e sobretudo de sua relação com a vida empírica. Assim, pretende-se analisar como a disjunção existente no indivíduo pode ser vista na representação formal do narrador-personagem Luís da Silva, isto é, como algo externo se torna interno na arquitetura de *Angústia*.

3.2 Poética

Todo romance é fruto da matéria que se narra. Nesse sentido, a escolha dos procedimentos técnicos para configurar o texto literário é uma exigência do objeto, e, naturalmente, por meio da interpretação desses elementos se pode melhor compreendê-lo. Um dos principais fatores compositivos da intriga, se não o principal, é o narrador, e é pela sua função dentro da narrativa que se arquiteta toda a trama. No caso de *Angústia*, a escolha da narrativa em primeira pessoa tem de ser considerada um importante elemento estrutural da composição, pois o narrador não poderia descrever a consciência conturbada do protagonista, que é ele mesmo, caso a narrativa não acompanhasse seu movimento. Assim, as oscilações de Luís da Silva entre presente, passado e futuro são dramatizadas a partir de uma visão de dentro, o que implica numa maior liberdade para acompanhar sua consciência em conflito.

⁹ A bipartição da linguagem de Luís da Silva foi apontada, com outros objetivos, por Marcelo Magalhães Bulhões (1999, p. 128).

Uma vez que toda a linguagem no romance é moldada conforme o objeto representado, a narrativa tem de “ser confusa como o cérebro conturbado do herói”, como assinalou Nelson Werneck Sodré (2011, p. 248).

Ao mesmo tempo, não é apenas o campo de visão que é determinado pelos narradores em primeira pessoa, mas também a “qualidade de tom” (LUBBOCK, 1976, p. 84). Em *São Bernardo*, por exemplo, Paulo Honório, ao contar sua história, só permite que seja visualizado aquilo que ele experimentou, e, concomitantemente a essa restri o de campo de visão devido à narrativa em primeira pessoa, também é exposto seu modo de enxergar a vida. Sobre seu relacionamento com Madalena, sabe-se apenas a sua versão da história, isso porque é ele próprio quem a conta, e, simultaneamente, obt m-se seu ponto de vista sobre os fatos, ou seja, a “qualidade de tom” que ele impregna na história. No caso, trata-se de um casal que não foi feliz, mas, em razão de seu modo seco e calculista de ver a vida, Paulo Honório admite que faria tudo de novo: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recome armos... Para que enganar-me? Se fosse possível recome armos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me,   o que mais me aflige” (RAMOS, 2005, p. 220). Já em *Angústia*, a qualidade de tom é determinada pela visão mórbida e meditativa de Luís da Silva, decorrente da capacidade de confrontar seu passado com seu presente, o que gera, por sua vez, uma consciência sobre sua situa o atual e alimenta seu sentimento de desprezo e descontentamento para consigo e para com a sociedade em que vive.

Luís da Silva, narrador-personagem-protagonista, d  início a sua história após terem decorrido trinta dias do assassinato de Julião Tavares e ter estado, nesse intervalo de tempo, doente física e mentalmente. O fato de a narra o começar dessa maneira deixa evidente que existe uma distância temporal entre o fato narrado e o acontecimento histórico, isto é, há um intervalo de tempo e espaço entre o momento em que aconteceu o enforcamento de Julião Tavares e o instante em que Luís da Silva conta o evento. Nesse sentido, a peculiaridade do tempo na narrativa é determinada pelo narrador, já que há um intervalo entre perceber o fato e enunciá-lo; quando alguém narra um episódio, já se situa, de antemão, fora do tempo e, possivelmente, do espaço onde tudo aconteceu.

Desse modo, quando se conta um fato, pode-se identificar, entre o acontecimento e o relato, um distanciamento espacial e temporal que proporciona certo tipo de transforma o no ponto de vista de quem fala, criando, assim, uma duplicidade na situa o narrativa. O eu de agora é diferente do eu de outrora, sem os dois “eus” deixarem de ser, contudo, o mesmo “eu”. Assim sendo, cria-se um fator disjuntivo no romance em primeira pessoa entre o eu-narrador e o eu-personagem, ligados pelo pronome “eu” e afastados pela fun o estrutural

narrador e personagem. Essa duplicidade da situação narrativa, advinda da configuração formal do “eu”, projeta um significado organizacional e propicia visualizar a unicidade do homem como ilusão. Logo, a ambiguidade do indivíduo na modernidade tem implicações na representação formal do romance e é uma das forças motrizes dos narradores em primeira pessoa, pois transfere para o interior da estrutura romanesca aquilo que ocorre na ontologia do ser. Assim, a contradição ontológica no ser humano, cuja essência também é histórica, como demonstra Georg Lukács (2010), é transformada em método de composição em *Angústia* e dá vida e forma a conflitos humanos e sociais.

A partir de narrativas ficcionais, Franz Stanzel (1971) conceitua constantes estruturais no romance em primeira pessoa e identifica nele uma disjunção formal entre eu-narrante (narrador) e o eu-narrado (personagem). Entre um e outro, que são o mesmo, estabelece-se uma distância temporal que possibilita amadurecer e determinar o ponto de vista do eu-narrador (inclusive sobre o eu-personagem), ou seja, entre o eu que experimentou uma sensação e o eu atual existe uma metamorfose existencial que certamente transforma e reorganiza o modo de o eu-narrador ver o acontecido. Ao mesmo tempo,

O deslocamento do centro de orientação no romance em primeira pessoa é facilitada pelo fato do eu narrante e do eu narrado terem diferentes aspectos da mesma personalidade. A mudança do agora-e-aquí do eu narrante para o agora e o aquí do eu narrado pode, assim, fazer parte da mesma pessoa.¹⁰

Assim, pode-se pensar o narrador em primeira pessoa da seguinte forma: existe uma disjunção ontológica do ser que é incorporada na representação formal do romance, e, nessa configuração, demonstra-se que o eu-narrador é idêntico ao eu-personagem, por se tratar do mesmo indivíduo, mas, simultaneamente, o eu-narrador mantém uma relação de posteridade com relação à ação e, conseqüentemente, ao eu-personagem, que, por sua vez, é transformado em objeto de análise; por isso, existe concomitantemente uma aproximação e um distanciamento de dois eus em uma narrativa em primeira pessoa. Do mesmo modo, subentende-se que o eu-narrador tenha o privilégio de conhecer antes o objeto a ser narrado, logo, o eu-narrador se distingue do eu-personagem por maior discernimento e por uma tendência para o exame retrospectivo e reflexivo. Em suma, o eu-narrador e o eu-personagem são um e o próprio, e ao mesmo tempo se interpõe entre eles uma distância temporal que

¹⁰ The shift of the center of orientation in the first-person novel is facilitated by the fact that the narrating self and the experiencing self are only different aspects of the same personality. The shift from the now-and-here of the narrating self to the now-and-here of the experiencing self can thus take place within the same person (STANZEL, 1971, p. 69 “tradução minha”).

resulta numa maneira diferente de enxergar os fatos. A cisão originária do indivíduo faz com que o eu se desdobre em eu-sujeito pensante (narrador) e eu-objeto pensado (personagem), e, nesse procedimento, o primeiro se torna condição vital para o segundo.

Com base nesse pensamento, qualquer indivíduo pode, inúmeras vezes, tentar enxergar a sua essência, mas não conseguirá passar de uma recriação, ou de uma imaginação, do que realmente foi. Isso porque seu olhar está totalmente carregado por sua consciência presente. Com efeito, não importa quantas vezes a atividade de autorrepresentação ou autorreflexão seja feita, o que se alcançará é o conhecimento de múltiplos objetos pensados, uma vez que o eu sujeito pensante nunca se conhece efetivamente, pelo fato de estar em constante modificação e autogestão em relação ao passado. Dessa forma, como demonstra Ronaldo de Melo e Souza (2005, p. 144), o que o eu pensante contempla é o seu pensamento, mas o que aparece no seu pensamento é o eu como personagem.

Por outro lado, a disjunção estrutural imanente ao romance em primeira pessoa não pode ser interpretada apenas como uma técnica que já contém em si uma representação do romance em terceira pessoa. Entre a narrativa de Luís da Silva sobre suas experiências e a narrativa de outra pessoa sobre os mesmos acontecimentos existe uma diferença de perspectiva que define e estrutura todo o estilo, podendo ser percebida através de técnicas de construção como monólogo interior, elipses, quebra aparente de relação semântica, fluxo de consciência, entre outras. Desse modo, é preciso enfatizar que quando distinguimos o narrador do personagem no romance em primeira pessoa, estamos trabalhando com o mesmo indivíduo, que permite visualizar modificações existenciais no decorrer do tempo. O personagem Luís da Silva não é configurado tal como no romance em terceira pessoa, pois ele é estritamente decorrente do narrador; ao mesmo tempo, é ele quem dá início à constituição da subjetividade do narrador Luís da Silva. Dizendo de outra maneira, em *Angústia*, romance em primeira pessoa, o personagem depende da instância do narrador da mesma forma que este não existiria sem o personagem.

Diante disso, a disjunção formal permite visualizar o narrador e o personagem no próprio Luís da Silva, pois, quando sua consciência está no passado, enxergamos Luís da Silva como personagem de sua própria história, diferentemente do que ocorre quando ele relata o momento do presente e identificamos sua consciência se formando. Ao mesmo tempo, a disjunção temporal nos autoriza a interpretar a trajetória e as atitudes de Luís da Silva, que nasceu como aristocrata e vive como pequeno-burguês. Assim, a relação dialética entre narrador/presente e personagem/passado possibilita capturar e recriar as transformações morais de Luís da Silva e um importante momento de transição na formação da sociedade

brasileira, a saber, a transição do meio rural decadente para o meio urbano precário. Dessa forma, é por meio das disjunções que se pode enxergar melhor a internalização de estruturas históricas específicas de dois tipos de sociedade brasileira que se articularam: a sociedade tradicional e a sociedade moderna.

4 PERSONAGENS

Uma maneira de aprofundar a ideia de disjunção da personalidade ficta em *Angústia* é compreender a sua construção como uma totalidade formal, processo que se desenrola em constante interação entre a subjetividade e a objetividade dos personagens. Para isso, o pressuposto será de que as condições materiais influenciam na construção da dinamicidade existente entre os complexos sociais que compõem essa totalidade, e reconheceremos na imagem das pessoas que fazem parte da vida do protagonista um elemento que impulsiona a formação de sua individualidade, assim como as suas atitudes no presente. Nesse sentido, foram selecionados personagens que se mostram mais representativos para a constituição da subjetividade de Luís da Silva e, por conseguinte, da intriga. Para facilitar o modo de exposição, eles foram divididos entre os que fizeram parte de sua vida na infância (Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, Camilo Pereira da Silva, José Baía) e aqueles que fazem parte de seu presente (Marina, Julião Tavares) – sem perder de vista, contudo, que eles não aparecem na narrativa de modo isolado, mas coexistem. Com isso, pretende-se entender melhor o protagonista e seu estilo de vida nos dois tempos para, num momento posterior, compreender suas vivências como decisivas na sua forma de narrar sua história.

4.1 Personagens do passado

4.1.1 *Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva*

Ao longo de toda a narrativa, percebe-se que a imagem de Trajano Pereira como representante típico do mandonismo local tem grande influência sobre a visão de mundo de Luís da Silva, imprimindo um tom nostálgico na sua maneira de ver a sociedade, e é nessa imagem que o protagonista busca amparo quando está diante de situações problemáticas, sem capacidade para enfrentá-las. Ao mesmo tempo, o velho Trajano representa um tipo de aristocracia tão enraizada no mandonismo que não interpreta as transformações históricas do país como uma necessidade de se organizar e se adaptar ao novo sistema político para se manter integrado à oligarquia brasileira, acarretando numa transformação no seu modo de vida e na sua imagem de decadente. Assim, Trajano Pereira será visto a partir desses dois aspectos: autoridade oligárquica e desprestígio da decadência.

Os anos de glórias do avô de Luís da Silva se passaram numa época de crescimento demográfico e de processo de urbanização do Brasil, o que influenciou o governo a criar instituições com a finalidade de atender às novas formas organizacionais da sociedade e do poder, e, simultaneamente, a se esforçar para estabelecer uma homogeneidade política em todo país. Nos anos do Império foram criadas especializações de funções em vários setores da sociedade com o objetivo de minorar o poder do mandonismo local, concentrado nas mãos de poucas pessoas cuja orientação política poderia divergir da do governo. Diante disso, e com uma clara tendência a reduzir o patrimonialismo da administração em favor da burocracia do Estado, o governo pretendia enfraquecer aos poucos os privilégios do potentado local para que o controle do lugarejo passasse a ficar subordinado a ele. Preocupado com a preservação da ordem pública, em 1842 funda a polícia, que trouxe consigo o surgimento de delegacias nos municípios com a finalidade de retirar dos juízes de paz, prepostos dos mandões locais, os vastos poderes que detinham no âmbito criminal. Segundo essa lógica, mesmo que isso não tenha sido declarado oficialmente, a polícia teve uma função de cercear o poder de mando da oligarquia rural.

Todavia, esses elementos modernizantes implantados pelo governo na tentativa de tomar as rédeas da situação não puderam ser aplicados com total eficiência ao vilarejo que tinha como mandão Trajano Pereira Aquino Cavalcante e Silva. Pelo contrário. Como pessoa bem relacionada, o avô de Luís da Silva possuía meios para tornar inócua qualquer ação, ligada ou não ao progresso, que interferisse no seu poder de mando. Certamente, um dos mais importantes estratagemas para sustentar sua autoridade foi a união com o banditismo, representado no romance na figura do cangaceiro-chefe Cabo Preto. Vê-se que o mandatário e o cangaceiro se aliaram para consolidar a função social de cada um no Nordeste brasileiro, pois enquanto o grupo de Cabo Preto protegia as propriedades do potentado e serviam como força militar contra adversários políticos e territoriais, o velho Trajano, em troca, fornecia proteção política, soldo e alimentos. Por isso, entendendo a importância de se manter coligado ao banditismo local, Trajano Pereira estabelece uma relação de favor com Cabo Preto, como se visualiza no episódio em que um de seus cangaceiros chega à fazenda pedindo ajuda financeira. O dinheiro solicitado é fornecido prontamente, sem a menor hesitação. A contraparte do favor vem poucos dias depois, quando Trajano Pereira vai à cidade com a esposa e no caminho encontra o grupo de Cabo Preto preparado para saquear os passantes. Contudo, os salteadores percebem que é o seu protetor quem passa e rapidamente se escondem na capueira para que sinhá Germana não se assuste com a presença deles. Essa atitude dos bandoleiros o faz se sentir recompensado por se coligar ao bando. Por tudo isso,

Trajano Pereira, figura central do mandonismo, se revolta quando a polícia se intromete nos seus negócios e prende Cabo Preto. Ao saber do acontecido, ele vai à cidade pedir que libertem o cangaceiro-chefe, mas sua solicitação não é atendida. Depois disso, tenta todos os meios lícitos possíveis, mas nada consegue, o que o deixa ainda mais ofendido. Por fim, resolve a questão à sua maneira: “No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia” (A, p. 33).¹¹ O velho Trajano propicia a fuga de seu apaniguado e, ao mesmo tempo, demonstra para o juiz seu poder de mando. Note-se que o avô de Luís da Silva não sofreu punição por causa dessa atitude contra a autoridade oficial.

Trajano Pereira não foi o representante do mandonismo local apenas por ter sido grande proprietário de terras, mas também pelo fato de ter sido assegurado pelo poder econômico e ter tido capacidade de fazer excelentes favores para receber, em contrapartida, o apoio e a gratidão dos aliados. Dizendo de outra maneira, tendo como base sua riqueza, o velho Trajano estabeleceu alianças, sobretudo com o banditismo, que o blindaram contra seus inimigos, até mesmo contra o governo, caso houvesse interesses conflitantes entre eles (como aconteceu no episódio da prisão de Cabo Preto). Suas relações foram decisivas para sua sustentação como potentado local, impedindo, por sua vez, os delegados e os subdelegados, sozinhos no sertão e sem força para efetuarem prisões, de imporem seu comando a ele. Portanto, as ações praticadas pelo governo com a intenção de implantar uma homogeneidade política no país não foram eficazes, e o mandonismo local não foi contido, mas fortalecido pelo velho Trajano, que, afinal, era quem possuía dinheiro e condições de mando para deslegitimar a autoridade governamental que chegou ao Nordeste tentando instituir leis e ordens contrárias àquelas já existentes. Os mecanismos utilizados pelo governo para organizar e controlar a sociedade local foram transformados no grande mecanismo patrimonial aliado ao proprietário rural, convergindo, assim, em controle da população pelas mãos do senhoreado (CARVALHO, 1998). Com isso, a polícia, sem forças para enfrentar os mandatários, foi obrigada a servi-los.

Vemos que Luís da Silva busca uma imagem gloriosa do avô para mostrá-lo como figura central no mandonismo local e, principalmente, para deixar claro que sua família fez parte da oligarquia rural que mandava e desmandava na sociedade em que vivia. Isso revela, por sua vez, o motivo de ser tão frequente a imagem viril, imponente e grandiosa da pessoa de quem Luís da Silva é neto.

¹¹ A partir daqui, todas as referências a *Angústia* serão abreviadas em A. A edição utilizada em todas as citações, salvo em menção do contrário, é RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 61. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

Contudo, o mesmo avô sofre uma transformação no seu modo de vida e pode ser visto também por uma imagem oposta à do herói: a do decadente. Vale ressaltar que esta aparece poucas vezes na narrativa. Muito enraizado numa prática da política tradicional que lhe permitiu se transformar num senhor poderoso, Trajano Pereira não percebeu que no período de transição da Monarquia para a República era necessário utilizar os privilégios da aristocracia agrária como meio para se adaptar à nova moldagem social e se manter no poder. Uma das maneiras de se obter isso seria se integrar ao “ruralismo brasileiro”, movimento de caráter político constituído para privilegiar interesses agrários junto aos aparelhos do Estado, criando, para isso, mecanismos que possibilitassem o jogo de relações e a manutenção do poder nas mãos dos representantes da oligarquia local (MENDONÇA, 1997). O velho Trajano não se integrou a esse “jogo”, o que, de certo modo, determinou sua trajetória como fazendeiro, já que ele não conseguiu meios para se impor no novo sistema político. Dessa maneira, mesmo que o avô de Luís da Silva, como visto, tenha sabido lidar e se impor muito bem como mandatário local, após a abolição da escravatura, 1888, os negócios da fazenda começaram a degingolar, e quase todos os escravos o deixaram. A única que continuou ao seu lado foi sua amante, Dona Quitéria, e por isso ele é lembrado pelo neto como “senhor de uma escrava só” (A, p. 175). A sanção da Lei Áurea provocou a desestabilização da estrutura lucrativa da fazenda com tal intensidade que o patriarca da família Silva não conseguiu manter sua engrenagem em bom funcionamento, e isso resultou em sua derrocada.

Nesse período de grandes acontecimentos históricos ocorreu a inversão do papel social de Trajano Pereira Aquino Cavalcante e Silva, pois, em vez de lhe procurarem para estabelecer alianças ou pedir favores, na nova situação ele passa a depender de ajuda, inclusive de pessoas que no antigo regime viviam sob suas ordens. Isso fica evidente nas ocasiões em que Trajano Pereira vai à vila beber cachaça e não consegue voltar sozinho para casa:

Nos dias santos, de volta da igreja, mestre Domingos, que havia sido escravo dele e agora possuía venda sortida, encontrava o antigo senhor escorado no balcão de Teotoninho Sabiá, bebendo cachaça e jogando três-setes com os soldados. [...] Mestre Domingos, quando via meu avô naquela desordem, dava-lhe o braço, levava-o para casa, curava-lhe a bebedeira com amoníaco (A, p. 13-14).

O velho Trajano não se adapta à nova ordem e tenta viver como se ainda estivesse nos seus tempos de glórias. Por isso, mesmo estando numa situação degradante, ele não tem nenhum receio em vomitar em mestre Domingos e gritar: “Negro, tu não respeitas teu senhor não, negro!”. Contudo, como resultado do movimento histórico, através do comércio, importante instrumento de ascensão social, mestre Domingos consegue se estabelecer

financeiramente e chegar a uma posição mais confortável que a do avô de Luís da Silva, o que pode ser percebido na própria vestimenta: enquanto o ex-escravo “usava sobrecasaca de chita, correntão de ouro atravessado de um bolso a outro colete”, Trajano Pereira é descrito como “descomposto”, usando “um camisão vermelho por cima da ceroula de algodão”. Assim, os resquícios de mandatário do velho Trajano só podem ser aplicados a pessoas que, como mestre Domingos, conservam um sentimento de respeito – resquício da ideologia escravista? – misturado ao de piedade em relação ao ex-senhor e não veem nenhuma ameaça nas palavras dele, considerando tudo como uma “coisa de bêbado”.

Em vista disso, ainda que a imagem de Trajano Pereira arruinado não seja tão frequente na narrativa, devido à visão deslumbrada que o narrador, na maior parte do tempo, nutre do seu passado, é importante assinalar que o personagem principal só conheceu o avô paterno em plena decadência física e econômica, de modo que ele não testemunhou nenhum ato grandioso do velho Trajano. Isso pode ser constatado nos seguintes trechos:

Volto ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. [...] O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. [...] E a decadência de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva precipita-se também. Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna. De repente acordava assaltado. [...] Acabou-se numa agonia leve que não queria ter fim. E enterrou-se na catacumba desmantelada que nossa família tinha no cemitério da vila (A, p. 12-15).

Luís da Silva só conheceu as histórias heroicas de Trajano Pereira através das versões dos camaradas da fazenda, principalmente José Baía. Nesse sentido, pode-se entender por que a imagem decadente do avô aparece poucas vezes na narrativa. Ora, como Luís da Silva conheceu o avô no período em que este não possuía mais notoriedade socioeconômica, ele não desfrutou dos privilégios da aristocracia rural. Seguindo esse pensamento, a inadaptação do protagonista não ocorre apenas quando passa a viver na cidade grande, mas é iniciada desde pequeno (“sempre brinquei só”) e intensificada na adolescência, quando seu pai morre e ele se muda para a cidade de Alagoas em busca de trabalho. Compreende-se, portanto, por que o personagem principal busca abrigo não na imagem do avô que conheceu, mas na imagem do avô que lhe foi sugerida e por ele recriada após vários anos.

Por tudo isso, entende-se que a transformação existencial do personagem Trajano está estritamente vinculada a sua condição material, que, por sua vez, deve ser interpretada sob a luz das modificações sócio-históricas ocorridas no Brasil no final do século XIX e no início do XX. Ao compreender as imagens aparentemente opostas de Trajano Pereira (mandatário e

decadente) como provenientes de um processo dinâmico da realidade social, é possível percebê-las como complementares no plano ficcional, dando vida e forma ao personagem Trajano. Disso decorrem dois fatores, que estão interligados. Primeiro: o avô passa por um processo de mudança no seu modo de vida que pode ser visto como uma representação típica de grandes proprietários que faliram num determinado período de transição da sociedade brasileira; dizendo de outra maneira, a passagem de mandatário para decadente não é um fato isolado e único de Trajano, mas a maneira de lidar com ela, sim. Segundo: o avô de Luís da Silva foi para ele, na infância, uma pessoa decadente, e, simultaneamente, todos o recordavam como um homem poderoso. Ao vivenciar essa situação, Luís da Silva foi sendo influenciado por uma imagem heroica do avô ao mesmo tempo que o presenciava arruinado, de maneira que as transformações no modo de vida do avô promovem uma espécie de disjunção na consciência e na personalidade do protagonista. No entanto, isso não significa que o fato de Luís da Silva imprimir uma forma disjuntiva na sua narrativa seja consequência direta de o avô ter perdido seu poder de mando, mas a obrigação de conviver com um e lembrar outro faz com que o protagonista internalize uma lógica disjuntiva para enxergar seu avô.

Com efeito, o avô paterno aparece na narrativa, a um só tempo, como forte e viril e como fraco e decadente, e ambas as imagens influenciam a constituição da subjetividade de Luís da Silva e, conseqüentemente, a totalidade formal do romance. Em uma das imagens, o protagonista busca força e refúgio para suportar sua condição atual de pobre-diabo, pois, acreditando-se incapaz de modificar seu modo de vida, Luís da Silva se sente parcialmente recompensado ao relembrar os grandes atos do avô. Isso fica claro quando Marina o troca por Julião Tavares: “Que me importa que Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinhá Germana fora de Trajano Pereira Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas há que tempo! Trajano possuía escravos” (A, p. 124). No entanto, em proporção inversa, quanto mais Luís da Silva se esconde na imagem heroica do avô, mais ele aumenta a distância entre os dois – “Como sou diferente de meu avô!” (A, p. 32) – e reafirma sua posição de derrotado; nesse movimento, Luís da Silva vai tomando consciência de sua situação e cada vez menos quer se manter no presente. No que se refere à outra imagem do avô, percebe-se sua perda de mando e sua figura de fracassado, decorrente da inadaptação da família Silva ao novo regime. O fato de seu avô não mais fazer parte dos mandões locais instaura no personagem principal certo olhar negativo sobre a historicidade social e um saudosismo em relação à época em que o velho Trajano era capaz de realizar grandes feitos.

Diante disso, é possível considerar que o efeito de ter sido neto de um aristocrata decadente está contido por inteiro na individualidade e nas atitudes de Luís da Silva,

impossibilitando-o de ver com bons olhos a situação atual da sociedade. Tanto é assim que essa visão é instaurada na sua forma de contar a história, e são pouquíssimos os trechos em que a narrativa se mantém apenas no tempo da enunciação.

4.1.2 *Camilo Pereira da Silva*

Trajano Pereira Cavalcante e Silva não teve habilidade suficiente para manter seu poder de mando depois das modificações sócio-históricas ocorridas no Brasil no final do século XIX, sobretudo após a Lei Áurea. Por isso, Camilo Pereira da Silva, seu único filho e representante de uma nova geração, tinha como obrigação modernizar os negócios da fazenda para que ela continuasse dando lucros e possibilitasse a manutenção da família Silva no âmbito da oligarquia rural. No entanto, ele não demonstra qualquer vontade ou habilidade para manter a fazenda em bom funcionamento e, assim, garantir sua produção. Suas atividades se restringiram a ler livros e, depois da morte do pai, a trabalhar no comércio.

A quebra de transferência de poder, que deveria ter passado do avô para o pai do protagonista, é assinalada na diminuição dos sobrenomes “nobiliárquicos” de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva para Camilo Pereira da Silva. Essa redução é mantida na geração seguinte, em Luís Pereira da Silva,¹² o que sinaliza a igualdade financeira entre eles, tal como a perda do poder simbólico e do real contido nos sobrenomes do avô. Mesmo com essas perdas, cada geração é perpassada por um sentimento nostálgico em relação à época em que o velho Trajano fazia parte dos mandões locais. Isso pode ser visto na inutilidade e na inércia de Camilo Pereira diante das modificações, uma vez que ele não se dispõe a agir para mudar sua situação e insiste em viver na passividade perante as alterações socioeconômicas, como se a qualquer momento as coisas pudessem melhorar só por ele ter sido filho de um aristocrata. Ao contrário do velho Trajano, que sempre foi um homem de ação, Camilo Pereira não se envolve com os problemas práticos da fazenda e nada faz para mudar o estado decadente da família. Mesmo quando a ruína já se aproximava – e Camilo Pereira sentia falta da época em que gozava dos privilégios de classe –, ele permanecia sem iniciativa para tentar impedir a situação que se instaurava. Por ele ter nascido e crescido no meio rural, ele deveria ter sido a pessoa apropriada para assumir as rédeas da situação, conservando a lucratividade da propriedade, de tal modo que pudesse manter relações de favor e de cordialidade com os

¹² Para Lucia Helena Carvalho (1983, p.70) há uma diminuição de sobrenome a cada geração, até chegar a Luís da Silva. Contudo, vale enfatizar que o nome do narrador-personagem é Luís Pereira da Silva.

donos do poder, e sustentando, assim, a posição da família na elite rural. Isso, no entanto, não acontece.

Antes da morte do velho Trajano, nota-se a personalidade contemplativa de Camilo Pereira em duas posturas distintas. Na primeira, destaca-se a rotina sossegada de Camilo Pereira, que ficava “dias inteiros manzanzando numa rede amarela nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava” (A, p. 13).¹³ Quando era chamado para agir na prevenção dos estragos que as grandes enchentes poderiam causar à casa, ele se irritava, pois tinha de interromper sua leitura por alguns instantes, e ajudava contrariado. Curiosamente, sua leitura predileta eram histórias que pouco afetavam diretamente sua realidade imediata, ou, dizendo de outro jeito, enquanto todos estavam preocupados em juntar forças para proteger o que restava de valor da família para a situação não piorar, Camilo Pereira se isolava para se dedicar à leitura, que, no contexto, não se mostra proveitosa para a família, por relatar a conquista da tropa de elite pessoal do imperador Carlos Magno. O livro, que incita o combate, poderia ter sido aproveitado na sua realidade imediata caso servisse como motivador para o pai de Luís da Silva se integrar a algum movimento com a intenção de mudar a situação local. A exemplo do líder do movimento do Contestado, ocorrido no sul do Brasil entre 1912 e 1916, que lia sistematicamente *História de Carlos Magno e Dozes Pares de França* e, a partir disso, procurou interferir na realidade imediata. Em decorrência da autonomia constitucional adquirida pelas unidades federativas, a Brazil Railway e a Southern Brazil Lumber & Colonisation obtiveram amplas concessões territoriais na divisa dos estados atuais do Paraná e de Santa Catarina para a construção de ferrovias e de serrarias, provocando a expulsão de muitos agricultores e posseiros. Com o objetivo de contestar essas concessões, o monge José Maria formou um exército sertanejo chamado de “Pares de França”, uma espécie de corpo de elite cuja inspiração era calcada na tradição popular carolíngia (PINHEIRO, 2006, p. 82).

Na segunda postura, Camilo Pereira, ciente de sua incapacidade para lidar com a engrenagem da fazenda, vê na política uma possibilidade para se reerguer. No entanto, sua expectativa não passa do plano das ideias, pois ele espera que o partido de Padre Inácio ganhe as eleições e que ele seja nomeado para algum cargo importante, tirando, assim, proveito da ocasião. Como Padre Inácio sempre fora amigo do falecido Trajano, Camilo Pereira começa a ver nele uma possibilidade de ascensão política e de recurso financeiro. Seguindo o seu jeito

¹³ Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 58) remete ao fluxo da tradição dos romances portugueses no sertão. Entre os mais populares está exatamente o citado como leitura predileta de Camilo Pereira, *História do Imperador Carlos Magno e Os Doze Pares de França*.

de ser, Camilo Pereira espera que a solução derive de atitudes de pessoas ligadas a ele, mas ele mesmo não toma qualquer iniciativa. Compreende-se, assim, que sua maneira de proceder não o favorece para modificar sua situação presente.

Noutro momento, depois da morte do pai e do fracasso do partido de Padre Inácio, Camilo Pereira, sem recurso para continuar “manzanzando na rede”, muda-se com seu filho e Dona Quitéria para a vila. Consciente de que não seria possível tirar o sustento da família da política, tampouco por meio de suas leituras, ele começa a trabalhar no comércio, no qual vê uma oportunidade de estabilização financeira, já que muitos vendeiros se enriqueceram no período, principalmente aqueles que possuíam “a astúcia e a malícia para criar e exaurir as oportunidades de formar pecúlio num meio em que o dinheiro era escasso” (FRANCO, 1983, p. 77). Entretanto, o filho do velho Trajano não possui qualidades apropriadas para extrair lucro do comércio nem procura meios para obtê-las, tanto que ele morre e só deixa dívidas para o filho. Logo após o seu enterro, os credores vão à loja e levam tudo o que tinha valor. Desse modo, a atitude contemplativa de Camilo Pereira da Silva e seu prazer na literatura não o ajudaram a se adaptar ao novo molde socioeconômico que vinha se formando no Brasil, e ele morre sem deixar nada para o seu filho.

A relação de Camilo Pereira com Luís da Silva não foi amistosa e sempre houve uma distância entre os dois, de modo que as lembranças do pai são todas negativas. Nas poucas vezes em que Luís da Silva se recorda do pai tentando lhe ensinar algo, percebe-se o tratamento pouco afetuoso dispensado ao filho, como no episódio em que Luís da Silva estava aprendendo a nadar: “meu pai me levava para o poço de dois metros e segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura” (A, p. 18). Devido ao tipo de vivência entre eles, a imagem do pai aparece na narrativa associada a uma pessoa seca e bruta, e, por causa dessa relação, ao voltar para casa e perceber que o pai havia falecido, o adolescente Luís da Silva não sofre a perda e se limita a imaginar como será sua vida adiante. Nessa mesma indiferença, o protagonista custa a derramar uma lágrima por causa do pai, e o exato sentido do choro só pode ser entendido após anos, quando o protagonista se torna adulto: “Corri para sala, chorando. Na verdade chorava por causa da xícara de café de Rosenda, mas consegui enganar-me e evitei remorsos” (A, p. 23). Nota-se, nesse trecho, uma disjunção existencial, mais especificamente na consciência do narrador, pois ele só consegue compreender o real significado do acontecimento após um distanciamento temporal da ação, isto é, o passar dos anos propiciou um processo de amadurecimento, capacitando o eu atual a um exame retrospectivo que modificou seu ponto de vista. É nesse tom malcontente que Camilo Pereira é lembrado por

Luís da Silva em toda a narrativa – “Desejava em vão sentir a morte de meu pai” (A, p. 21) –, e todas as imagens do pai estão associadas a situações desagradáveis, como na ocasião em que este vai matriculá-lo na escola: “Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita” (A, p. 21).

Do mesmo modo, a disjunção entre o eu de outrora de Luís da Silva e o eu atual permite a ele entender que Camilo Pereira tem parcela importante na constituição de sua personalidade, pois, em uma das suas idas ao passado, percebe a forma de se comportar do pai e reconhece o que lhe foi transmitido: “Os partos de sinhá Germana perderam-se: escapou apenas Camilo Pereira da Silva, que parafusou no romance e me transmitiu esta inclinação para os impressos” (A, p. 174). O que fica da imagem do pai é sua fraqueza, sua moleza, seu apego a leituras que não o ajudam a agir e solucionar seus problemas. Portanto, Camilo Pereira é visto como grande responsável pelo declínio da família e também pela afeição do filho pelos impressos.

Embora Luís da Silva nutra um sentimento conflituoso em relação ao pai, identifica-se nele um jeito de encarar a vida parecido com o de Camilo Pereira da Silva. É preciso levar em conta que eles se integram a condições materiais e sociais distintas (embora estejam próximas historicamente), e cada uma dessas condições, de forma específica, interfere na maneira de eles se inserirem na sociedade. Em outras palavras, Camilo Pereira compunha a família antes e durante o movimento de declínio, tendo participado dos privilégios da aristocracia e das suas perdas, enquanto Luís da Silva só vivenciou suas consequências. Com efeito, o papel social de cada um exige posturas e atitudes específicas do momento. Mesmo assim, visualiza-se em ambos uma dificuldade para se adaptar e se impor à realidade em que vivem, tanto que eles não conseguem estabelecer e seguir um projeto de vida: as coisas acontecem quase que por imposição. Nessa lógica, percebe-se na subjetividade de Luís da Silva um modo de proceder próprio do pai.

Por tudo isso, a figura de Camilo Pereira é essencial na trama para se entender o desenvolvimento da família Silva e tem como função auxiliar na configuração do contexto histórico, sem deixar de apreender suas mudanças, ao mesmo tempo que permite captar o movimento que estrutura a consciência do narrador. Nota-se, na arquitetura do romance, um segmento reservado apenas para relatar a morte do pai, um dos poucos, senão o único, que trata somente de um personagem, já que em todos os outros segmentos há uma mistura de tempos e de assuntos. Nessa direção, interpreta-se que a morte do pai significa uma necessidade de romper, no plano concreto, com o estilo de vida que Camilo Pereira da Silva ainda insistia em manter, e exige uma adaptação à nova ordem vigente, a qual não tem mais o

velho Trajano como mandatário. Por isso, é importante ressaltar que a morte do pai implica numa mudança prática na vida de Luís da Silva, obrigando-o a buscar meios de sobrevivência na cidade grande sem poder contar com o sobrenome do avô nem com os antigos conhecidos da família.

4.1.3 *José Baía*

Como todo grande proprietário de terras no século XIX, o velho Trajano contava com vários agregados em sua fazenda. Trata-se de homens livres numa ordem escravocrata que não detinham meios para exercer uma profissão reconhecida, tampouco dinheiro para comprar suas próprias terras. Por isso, de modo geral, o homem pobre se tornava morador de grandes fazendas e, normalmente, cultivava e explorava as terras devolutas do fazendeiro, repassando parte do lucro. Em outros casos, os camaradas da fazenda ofereciam sua mão de obra, conforme suas habilidades. Entre os agregados da propriedade Silva, encontra-se José Baía, cuja função é manter a segurança de Trajano Pereira e de sua fazenda. Ele se apresenta na narrativa sob duas perspectivas diferentes: a do homem risonho e educado e a do matador frio e calculista.

A primeira imagem de José Baía relaciona-se aos seus momentos ociosos, nos quais ele permanecia na fazenda proseando com os moradores, sempre com um sorriso no rosto e muita polidez. Sua receptividade para com os hóspedes era entusiástica, e toda vez que os avistava tirava o chapéu da cabeça e com ele varria o chão em forma de cumprimento. Não era só com os visitantes e com os adultos que José Baía se mostrava amigável, mas também com o menino Luís da Silva, para o qual contava histórias:

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes. Não me ensinou as orações, para não quebrar a virtude delas, mas ofereceu-me conselhos, que esqueci. Tão bom José Baía! (A, p. 234).

Os momentos prazerosos que passaram juntos ficaram marcados para Luís da Silva de tal maneira que o agregado é lembrado muitas vezes como bom amigo, bom contador de histórias e bom conselheiro. Assim, tendo como base a relação entre eles, o menino não achava possível que o camarada risonho fosse capaz de realizar qualquer tipo de violência ou ficasse nervoso por algum motivo: “Não me seria possível imaginar José Baía atacado de uma crise

de ódio” (A, p. 234). Essa imagem inocente de José Baía também pode estar impregnada por um olhar ingênuo de uma criança.

No entanto, o mesmo José Baía se apresenta como cangaceiro hábil servindo como capataz do velho Trajano, de modo que sua permanência na fazenda era paga com alguns serviços prestados ao avô de Luís da Silva: “se o velho quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar, ajustaria a empreitada por meio de palavras, dar-lhe-ia uma cédula” (A, p. 175). Foi dessa maneira que se criou um ajustamento entre o proprietário e o morador, com base em uma afirmada cordialidade, pois, de um lado, o fazendeiro lhe fornecia morada e comida e, por outro, podia contar com a ajuda dele para se impor como mandatário no lugarejo em que vivia.

Assim, mesmo sendo uma pessoa contente e sorridente, descrito às vezes até com certo jeito de “bobo-alegre”, José Baía tinha o respeito de todos a sua volta, tanto que ninguém lhe falava em voz alta. Ele traz impresso sobre sua figura o mundo primitivo e violento do qual fazia parte, como peça fundamental para a manutenção do velho Trajano no poder. Pode-se reconhecer em José Baía a figura típica do agregado que resolve os problemas tendo sempre como fundamento o código de conduta do sertão brasileiro daquela época: a violência. De fato, algumas situações exigiam e permitiam a ação violenta como forma de legitimar determinada posição e, em outras, ela servia como meio para se impor quando a pessoa se sentia desrespeitada; nesses casos, a única saída era o crime. Por isso, quando Marina troca Luís da Silva por Julião Tavares, representante típico da burguesia e símbolo de tudo aquilo que ele almejava e odiava, o protagonista se sente humilhado, ofendido, e tenta uma maneira de pacificação seguindo o padrão de comportamento do sertanejo. Para tanto, busca na imagem de José Baía força e inspiração para eliminar seu grande rival. Como ressalta Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 44), Luís da Silva, movido pelo exemplo do cangaceiro e herói do mundo sertanejo, cumpre o ritual da tocaia para eliminar o seu adversário. Antes de assassiná-lo, o protagonista lembra como deveriam ter sido as armadilhas bem-sucedidas do valente José Baía:

Provavelmente ele ficava sossegado na capueira, tirando um trago do cigarro de palha, que apagava logo com saliva e guardava atrás da orelha, para a fumaça não denunciar a emboscada. O ouvido atento a qualquer ruído que viesse do caminho estreito, o joelho no chão, em cima do chapéu de couro, o olho na mira, a arma escorada a uma forquilha, com certeza não pensava, não sentia. Estava ali forçado pela necessidade (A, p. 235).

Percebe-se que o estrangulamento de Julião Tavares aconteceu exatamente como deve ser executada uma típica emboscada sertaneja, amiúde praticada por José Baía: espreitando com paciência o seu alvo para no momento certo efetuar um ato rápido e decisivo. No instante determinante para eliminar Julião Tavares, quando tira a corda do bolso para enforcá-lo, outra vez é a imagem de José Baía que lhe vem à mente: “silencioso como os [movimentos] das onças de José Baía” (A, p. 237). Luís da Silva a utiliza como modelo e como incentivo para realizar o assassinato.

Ainda sobre o estímulo buscado por Luís da Silva na figura tipo de José Baía, observa-se que, nas ciladas deste e no assassinato praticado por aquele, se passa uma impressão de que ambos foram obrigados a agir de tal maneira, o que estimula o narrador a chamá-lo de irmão. Com relação ao capataz do velho Trajano, essa era sua função social e seu meio de sobrevivência como homem livre e pobre na sociedade brasileira logo após a abolição da escravatura: “estava ali forçado pela necessidade” (A, p. 235). No que diz respeito ao crime de Luís da Silva, visualiza-se uma tentativa de se adaptar e se impor na ordem social em que vive, ao eliminar simbolicamente tudo o que Julião Tavares representa. Nesse contexto, o assassinato foi entendido pelo protagonista como inevitável: “– Será o que Deus quiser. O que tem de ser tem muita força” (A, p. 252).

Todavia, seu ato fora inútil e com ele Luís da Silva nada consegue, visto que age conforme o código de conduta de uma época que ficou no passado. Na sociedade em que ele vive, o crime não é mais aceito como ferramenta para se defender ou para resolver problemas pessoais. O estrangulamento de Julião Tavares pode ser considerado um ato retrógrado, já que, no sistema jurídico burguês, um ato isolado, desintegrado de um movimento político, social ou cultural, não tem o mesmo impacto que teria no sertão nordestino em que José Baía matava. Diante disso, entende-se que a violência na narrativa de *Angústia* acontece em dois momentos distintos com funções também distintas, mas com intenções semelhantes: a de extinguir o que importuna. A violência desempenha papéis ambíguos na vida do protagonista, pois aquela utilizada pelo avô e por José Baía teve a função de preservar suas propriedades e a ordem social do vilarejo, enquanto a praticada por ele próprio tem a intenção de negar, de destruir a ordem socioeconômica vigente. Devido ao processo sócio-histórico e ao pessoal, a violência tem um significado no passado e outro no presente de Luís da Silva.

Desse modo, José Baía tem grande representatividade na economia do romance, por desempenhar o papel de contador de histórias para o menino Luís da Silva, ao mesmo tempo que encarna o cangaceiro que resolve tudo nos moldes das normas de sua realidade, instigando Luís da Silva, no presente, a tentar inutilmente solucionar seu problema à moda

antiga. Percebe-se, portanto, na imagem de José Baía uma disjunção entre a do amigo proseador e a do matador, a primeira com uma ligação mais estreita com a ideia de Luís da Silva personagem e a segunda com a de Luís da Silva narrador. Obviamente, trata-se do mesmo personagem José Baía, contudo o olhar sobre ele é modificado e resgatado conforme o momento em que se encontra Luís da Silva e, por conseguinte, sua narrativa.

4.2 Personagens do presente

4.2.1 Marina

Marina se aproximou de Luís da Silva logo após se mudar para uma casa ao lado da dele. A amizade foi iniciada nos terreiros das casas e rapidamente se transformou num relacionamento afetivo e, mais rápido ainda, se tornou um compromisso sério, a ponto de ficarem noivos. Pouco tempo depois, Marina trocou Luís da Silva por Julião Tavares, dando fim ao noivado. O relacionamento conturbado dos dois aconteceu num curto período de tempo, o que pode ter contribuído para que o protagonista alimentasse uma visão multifacetada da vizinha, tanto que, em alguns momentos, ela é associada a uma pessoa desprezível e, em outros, a uma moça agradável e útil. Assim, devido à maneira como a relação entre eles se desenvolveu, a imagem dela aparece na narrativa sob ângulos diferentes, ao mesmo tempo.

A casa em que a família de Marina mora, assim como a de Luís da Silva, é exposta como tendo péssimas condições de uso, com quatinhos escuros, sujos e vários buracos de rato, marcando a presença constante deles no dia a dia dos residentes. Além disso, bem próximo, há uma usina elétrica que provoca barulhos durante o dia, prejudicando o silêncio, o sossego e a qualidade de vida da vizinhança. A falta de infraestrutura nas casas e no bairro sinaliza o nível econômico dos seus moradores, visto que eles só estão ali porque não possuem condições materiais que lhes permitam desfrutar, noutro local, de instalações apropriadas para uma morada digna. Vale notar que, embora morem no mesmo bairro, há diferenças entre os vizinhos no que tange à sua situação cultural e econômica, as quais podem ser observadas a partir da estirpe e da trajetória de cada um. Por exemplo: Luís da Silva é descendente de uma oligarquia falida, enquanto Seu Ramalho e Dona Adélia sempre tiveram famílias pobres. Pensando o aspecto cultural em relação dialética com o econômico, percebe-se que a linhagem dos vizinhos influenciou a maneira como eles se inseriram na sociedade, e,

em específico, no mercado de trabalho. Luís da Silva, por ter tido uma iniciação ao mundo letrado, conseguiu arranjar um emprego na repartição pública, além de trabalhos extras, enquanto o vizinho ao lado teve de se submeter à rotina da usina elétrica, o que pressupõe uma diferença salarial entre eles. Além do ordenado do protagonista ser um pouco maior, acrescenta-se que a maneira de aplicá-lo é distinta, uma vez que ele tem de se preocupar apenas consigo, enquanto Seu Ramalho tem de sustentar a filha e a esposa, Dona Adélia, responsável pelos afazeres do lar. Ainda num movimento dialético, identifica-se que o econômico está indissoluvelmente ligado ao cultural, se considerar o trabalho uma importante atividade de mediação social (LUKÁCS, 2010) que pode influenciar a visão de mundo, a escolha dos amigos, o acesso aos lugares, etc.

Por sua capacidade de refletir sobre a sua condição material e a de Marina, Luís da Silva sempre se irrita quando ela demonstra seus desejos por hábitos que não condizem com sua realidade socioeconômica. O protagonista não gosta do jeito ilusório com o qual ela encara a vida, o que sempre provoca discussões entre eles:

O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas.
 – Por que é que você não manda fazer um smoking, Luís? Rapaz que ganha dinheiro andar com essas roupas mal-amanhadas! Eu, se fosse você, brilhava, vivia no trinque.
 Eu pilheriava com ela:
 – Marina, nem só de smoking vive o homem! (A, p. 48).

O fato de ela ter um fascínio por um modo de vida que não é o seu nem o de sua classe social faz com que tenha não só “inclinações imbecis”, fantasiosas – como, por exemplo, a de se vestir e frequentar ambientes à maneira da alta sociedade –, mas também, conforme Luís da Silva, “safadas”, já que ela não vê mal algum no jeito de Dona Mercedes tirar seu sustento: uma espanhola madura que é amante de um oficial e com o dinheiro que recebe dele consegue manter todo o seu luxo, como casa bem decorada, roupas e perfumes da última hora. Além disso, ela sustenta a filha e o marido. A admiração por Dona Mercedes é tão grande que quando Luís da Silva a critica, Marina imediatamente reage em sua defesa: “Dona Mercedes é uma senhora vistosa, bem conservada, muito distinta. E rica. Tem filha no colégio e manda dinheiro ao marido” (A, p. 49). Nota-se que Marina não está nem um pouco preocupada com questões morais; o que importa para ela é a condição financeira da vizinha e o que o dinheiro lhe permite fazer, e não o caminho para obtê-lo. Isso deixa Luís da Silva impressionado negativamente, colaborando para a construção da imagem de Marina como uma pessoa fútil, pouco instruída e sem capacidade para refletir sobre a situação em que se encontra. Do

mesmo modo, a partir dessa maneira de Marina entender o funcionamento da vida em sociedade, identificam-se indícios do por que trocar Luís da Silva por Julião Tavares.

No entanto, nada mais irrita Luís da Silva do que os palpites da namorada sobre literatura, como fica evidente no seguinte trecho:

- Que livro é esse que você está lendo?
- Fingia-me distraído, encostava a cara ao volume.
- Deve ser uma obra interessante.
- Nem por isso.
- Eu também estou lendo um livro interessante, da biblioteca das moças. Muito penoso.
- Olhava-a com ódio:
- Passe bem, Marina (A, p. 49).

Luís da Silva sabe que o tipo de literatura com que trabalha não tem valor, e só se submete a ele porque precisa do dinheiro, mas quando Marina confessa orgulhosamente que está lendo um livro da coleção “biblioteca das moças” e, ainda, tem dificuldades para concluí-lo, o protagonista sequer continua a prosa. Ao contrário das outras situações em que, mesmo contrariado, ele continuava a conversa, nesse caso, assim que Marina se pronuncia, ele vai embora. Luís da Silva se aborrece porque os livros selecionados para integrar coleção “biblioteca das moças” são de leitura muito fácil e com estruturas de enredo simples e recorrentes: a heroína pobre e sem ninguém tem um grande problema que é solucionado por um herói rico e poderoso. No final, os dois se casam e vivem felizes, tal como nos contos de fadas. Os romances são europeus e, em sua maioria, ambientados na França. Esses livros tiveram grande circulação no mercado brasileiro entre as décadas de 1920 e 1960, após serem publicados pela Companhia Editora Nacional. Grande parte deles foram assinados por M. Delly (CUNHA, 1995). Nesse episódio, o ódio do protagonista pode derivar de, pelo menos, três aspectos: primeiro, e principal, trata-se de livros com pouco valor literário, o que reforça a frivolidade de Marina, sua pretendente; segundo, as histórias não condizem com a realidade brasileira; e, por último, ele nunca poderia ser o herói da história, tampouco de Marina.

Assim como nas histórias da “biblioteca das moças”, Marina acredita que sairá de sua situação de escassez quando um homem rico se apaixonar por ela, e ela por ele. Inicialmente, ela teve a sensação de que essa pessoa seria Luís da Silva, o que a estimula a aceitar seu pedido de casamento. Logo após oficializar o pedido, Luís da Silva teve de recorrer a sua reserva para que Marina pudesse fazer seu enxoval próximo daquele com o qual sonhava. Contudo, a quantia fornecida nunca era suficiente, o que o obrigou a obter mais dinheiro. Como seu ordenado era pouco e suas economias já haviam sido gastas, ele teve de fazer

dívidas para tentar realizar um tipo de casamento idealizado por Marina, mesmo que ele não fosse compatível com a realidade dos noivos.

Levando isso em consideração, a sensação de que Luís da Silva era o “príncipe encantado” durou exatamente até Marina conhecer Julião Tavares. Ao contrário do protagonista, o novo namorado detinha meios para alimentar a ilusão de que poderia mudar seu estilo de vida, tal como nas histórias dos seus livros prediletos. Portanto, a figura de Marina que sobressai na narrativa está associada à de uma pessoa fútil e romântica, cuja preocupação maior está em ascender socialmente para poder desfrutar de hábitos burgueses. Com esse objetivo, ela procura meios mais fáceis que os trabalhos maçantes das pessoas do seu nível social e intelectual, tanto que não aceita (e até desdenha) o emprego que Luís da Silva lhe conseguiu numa loja de tecidos.

Marina, porém, não é vista apenas sob esse ângulo depreciativo, pois, se assim fosse, Luís da Silva não encontraria nela atrativos e eles não ficariam noivos. Sempre desconfiando de uma narrativa em primeira pessoa, observa-se que Marina é também apresentada com qualidades que seduzem Luís da Silva. A primeira característica que chama sua atenção é a beleza da vizinha, de olhos azuis e corpo sedutor. Outro aspecto que lhe agrada profundamente é a preocupação com a limpeza do corpo, principalmente das mãos: “Asseio, cuidado excessivo com as mãos. Passava uma hora no banheiro, e a roupa branca que vestia cheirava” (A, p. 83). Além disso, enquanto eles estavam juntos, Marina se apresentava como uma pessoa meiga, fazendo com que ele se esquecesse de todas as imperfeições: “Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo das nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo” (A, p. 83). Diante dessas qualidades, e devido a sua necessidade de relação sexual, Luís da Silva investe impetuosamente em seu namoro com Marina. Ressalta-se que “o namoro começou a tornar-se agudo, não devido a uma paixão que brotasse dentro dele, porém, devido aos estímulos carniais de Marina, que se entregava com docilidade” (MOURÃO, 2003, p. 14). Essa ideia pode ser confirmada quando se observam as circunstâncias em que Luís da Silva se propõe a casar.

Mesmo que inicialmente essa decisão apareça na narrativa como uma atitude impulsiva, sem nenhuma reflexão declarada sobre o assunto, vale destacar que Luís da Silva via, naquele instante, o casamento também como meio para se sentir definitivamente integrado ao sistema burguês vigente. Marina poderia ser, então, “a transição entre aquelas duas ordens a que Luís se ligava. Em nome da ordem que, a bem da verdade, morrera com o

avô, o pai o impede de integrar-se na outra ordem. Havia um lugar para ele de destaque na ordem antiga – se fosse possível que ela continuasse vigorando” (BUENO, 2006, p. 628). Como isso não aconteceu, Luís da Silva passou a se sentir cada vez mais inadaptado, pois tinha de conviver com valores distintos daqueles com os quais fora iniciado na infância, o que o impedia, por sua vez, de se impor em situações problemáticas; conseqüentemente, ele se enxergava como um rato, um “níquel social”. Nessas condições, o casamento se mostra útil na medida em que o auxilia a se integrar na nova ordem, uma vez que legitima uma posição mais fixa e respeitável na sociedade, principalmente no trabalho, onde todos passariam a vê-lo como homem sério, comprometido. “Sem mencionar que a beleza de Marina, além de despertar-lhe o desejo, garantiria uma nova forma de superioridade, a inveja dos outros homens – situação que ele imagina em detalhes, mais tarde, na ocasião em que a moça vai ao teatro com Julião Tavares” (BUENO, 2006, p. 631). Curiosamente, ele só se sentiu capacitado financeiramente para poder pensar nesse tipo de união na época em que conheceu Marina: “O aluguel da casa estava pago. Andava em todas as ruas sem precisar dobrar a esquinas. [...] Quinhentos mil-réis de ordenado. Com alguns ganchos, embirrava uns setecentos. Podia até casar” (A, p. 46). Assim, não só Marina estava pensando em usar Luís da Silva, mas também o contrário. Se, por um lado, ela aceitava o pedido de casamento com a expectativa de que melhoraria de vida e teria a possibilidade de ascensão social, por outro, Luís da Silva pensava em usá-la tanto por questões sexuais quanto pela tentativa de estabilidade social. Por isso, ele a reifica e a vê como um investimento ao depositar toda a sua esperança e, o mais importante, todo o seu dinheiro no relacionamento com a perspectiva de se sentir integrado na ordem vigente.

Pensando nisso, Luís da Silva aumenta seu ódio por Julião Tavares porque, acima de tudo, Marina foi um investimento social e econômico, e não só sentimental (se é que houve algum). Ironicamente, ela foi atraída por Julião Tavares justamente no ponto em que o protagonista mais dispensou forças para que o casamento acontecesse, a saber, a tentativa de suprir sua falta de dinheiro para que pudesse ostentar os caprichos da noiva. Sabendo que seu relacionamento não passava de um jogo social e que Marina era um objeto de posse, o protagonista perdoa a rejeição sofrida: “Marina tinha sido julgada e absolvida [...] Marina era instrumento e merecia compaixão” (A, p. 173). O que não elimina o sofrimento causado pelo desprezo, que, por sua vez, é intensificado por ter sido provocado por uma mulher frívola e, sobretudo, pelo fato de ele não possuir meios para competir de igual para igual com seu rival.

Por tudo isso, a imagem de Marina se apresenta na narrativa de forma multifacetada e se associa, a um só tempo, à de uma mulher fútil, preguiçosa, cínica, interesseira, mas também

à de uma garota dócil, cuidadosa, limpa, bonita e útil. Como resultado dessas características, ela foi instrumento de conquista de Luís da Silva e, logo depois, de Julião Tavares.

4.2.2 *Julião Tavares*

Luís da Silva vê Julião Tavares pela primeira vez quando este declama entusiasmadamente suas patrióticas composições literárias numa festa de arte no Instituto Histórico. Na saída do evento, os dois se esbarraram acidentalmente e iniciam uma conversa. Luís da Silva toma conhecimento, dias depois, de que ele é bacharel e literato, e de que seu pai é um comerciante rico, dono da empresa Tavares & Cia, de vários prédios na cidade e de uma voz influente na Associação Comercial. Após o primeiro encontro, Julião Tavares começa, de maneira invasiva, a frequentar a casa e o círculo de amizades do protagonista, mesmo na sua ausência. Numa dessas visitas, ele conhece Marina e, após curto espaço de tempo, consegue convencê-la a trocar o noivo por suas amabilidades. Em decorrência disso, Julião Tavares provoca em Luís da Silva um sentimento paradoxal, pois desperta sensações de desprezo e repulsão a tudo o que Julião Tavares representa e, ao mesmo tempo, simboliza o que ambicionara ser.¹⁴ A partir disso, procurar-se-á entender a figura de Julião Tavares.

Ainda na festividade, o protagonista percebe o gosto literário do bacharel quando ele cita euforicamente as maravilhas naturais de Alagoas (os coqueiros e as praias) com o intuito de adornar sua composição, ao passo que mantém um discurso que não causa incômodo nem destoa da escrita e das temáticas praticadas nos círculos literários. Julião Tavares recorre à tradição da oratória e ao estilo ornamental, que podem ser encontrados na base da literatura brasileira, como demonstra Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*:

Quando consideramos a literatura no Brasil, vemos que a sua orientação dependeu em parte dos públicos disponíveis nas várias fases, a começar pelos catecúmenos, estímulo dos autos de Anchieta, a eles ajustados e sobre eles atuando como lição de vida e concepção de mundo. Vemos em seguida que durante cerca de dois séculos, pouco mais ou menos, os públicos normais da literatura foram aqui os auditórios – da igreja, academia, comemoração. O escritor não existia enquanto *papel social definido*; vicejava como marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador (CANDIDO, 2006b, p. 87).

Durante muito tempo, a literatura teve como espaço de divulgação os sermões e os recitativos. Sem um público diverso e iniciado às letras, conseqüentemente os textos tiveram

¹⁴ Carlos Nelson Coutinho (1978, p. 97) denomina esse sentimento em Luís da Silva, provocado por Julião Tavares, como “contraditória dialética psicológica”.

de ser feitos visando às adequações e às exigências da expressão oratória. Essa tendência à eloquência pode ser compreendida também pela precariedade dos mecanismos de difusão literária e pelo alto número de analfabetos. Os escritores que tentavam fugir desse padrão tinham de se direcionar aos círculos populares de cantigas e anedotas, como foi o caso de Gregório de Matos na sua fase brasileira. Entre os séculos XVIII e XIX, o gênero oratório, praticado principalmente pelos pregadores, enfraquece, mas a atividade retórica se mantém como expressão da necessidade cívica do escritor, a saber, a afirmação da pátria brasileira, característica presente no Romantismo. Muitos textos continuavam sendo escritos para serem recitados ou cantados, já que, assim, ganhariam ampla divulgação num contexto em que as edições eram limitadas e atingiam um público restrito. Sucede que, por vários séculos, a maneira mais eficaz de o escritor se inserir no meio cultural foi por meio de literaturas voltadas para sua apresentação pública, sustentando, assim, uma “tradição de auditório”. Nessa linhagem, na virada do século XIX para o XX, criou-se a ideia de que o texto bom teria de trazer expressões e palavras pouco usadas no cotidiano. Como a maioria dos escritores da época foram estudantes de faculdades de Direito, promoveu-se uma aproximação com a linguagem tipicamente tribunícia, que, por ser incomum, atraía o público. Os maiores nomes dessa tradição são Joaquim Nabuco e Rui Barbosa, exímios oradores e exemplos da atividade intelectual e, mesmo, literária no país. Nessa perspectiva, o modelo mais bem acabado no que se refere ao romance pode ser reconhecido na figura de Coelho Neto, no qual se evidencia o virtuosismo que tanto impressionava o leitor médio da época; “daí a importância que a adjetivação rara adquiriu em sua prosa na construção do efeito plástico” (BULHÕES, 1999, p. 131). Na poesia, o exemplo é identificado na tríade parnasiana, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, “vigilantes das concepções tradicionais do verso, exaltados nos meios oficiais e acadêmicos, envolvidos na elaboração do efeito grandioso, na mesma afirmação da eloquência e no cultivo da língua vernácula” (BULHÕES, 1999, p. 131).

Entende-se, assim, que até as primeiras décadas do século XX vigorou, entre alguns escritores, uma concepção de que a literatura deveria ser feita para um público de auditório e que, para isso, era preciso despertar o interesse do leitor (ouvinte) e entretê-lo com palavras raras e formosas, o que fez com que a retórica passasse a ser associada aos adornos pomposos do discurso. Pensando nisso, é possível identificar o discurso de Julião Tavares como proveniente de uma tradição literária que não dava mais conta de expressar e representar os novos anseios do homem, da sociedade brasileira e, conseqüentemente, da literatura. Tais tendências começaram a cair em desuso, especialmente, a partir do movimento modernista de

1922, quando houve uma agitação com objetivo de acabar com o rótulo de que a literatura é um ornamento da sociedade.

Na época em que ocorreu a festa do Instituto Histórico, no entanto, boa parte dos literatos ainda insistia em reproduzir modelos prontos de escrita, desprezando o que viriam a ser as conquistas da geração de 1922, como a utilização de uma linguagem coloquial para aproximar a literatura da vida comum. O filho de comerciante se apropria de padrões consagrados ao utilizar uma linguagem verborrágica para, associada a sua influência na cidade, encurtar seu caminho ao sucesso literário. Por isso, ele é descrito como um farsante, um aproveitador, “tudo nele era postiço, tudo dos outros” (A, p. 60). Essa imagem é reiterada ao longo de toda a narrativa e pode ser sintetizada no seguinte comentário de Luís da Silva: “E ali, no outro lado da mesa, as pernas cruzadas, com a intenção de se demorar – sorrisos, patriotismo, a grandeza do poeta morto” (A, p. 60). Sempre desconfiando da visão de Luís da Silva, visto que ele está envolvido passional e criminalmente com a história, percebe-se que essa imagem de Julião Tavares é mantida por ele mesmo quando o narrador lhe concede voz, reproduzindo seu discurso sobre a morte de um poeta: “– Era um grande espírito, um nobre espírito. Quanta emoção! Além disso conhecimento perfeito da língua. Artista privilegiado” (A, p. 59). Nada de substancial é dito no seu comentário pedante. Sua fala é vazia porque utiliza adjetivos em demasia, fazendo com que as palavras bonitas não adquiram significados concretos; tudo é muito superficial. A única qualidade realmente apontada, no que diz respeito à literatura, é o conhecimento da língua portuguesa, o que, neste contexto, não quer dizer muita coisa. Além disso, elogiar o conhecimento da língua é um lugar-comum entre os escritores parnasianos, integrantes de um movimento pelo qual Luís da Silva não demonstra afinidade. Nesse sentido, “a crítica à linguagem direciona-se para o estilo de Julião Tavares naquilo em que ele se identifica com o tom pomposo, com a re-utilização de termos desgastados, com a adjetivação esperada, como o chavão” (BULHÕES, 1999, p. 96).

A disparidade entre as duas linguagens é sinalizada na contradição entre a expressão linguística “natural”, servindo-se da oralidade, e a expressão “artificial”, que aproveita discursos estereotipados. Por outro lado, o discurso que era próprio de Luís da Silva só podia ser utilizado entre amigos, ou seja, num ambiente privado, visto que no trabalho ele tinha de incorporar ao seu modo de ser uma linguagem “artificial”: “A minha linguagem é baixa, acanhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam, mas é a minha maneira ordinária de falar quando não estou na presença dos chefes” (A, p. 59). Sendo assim, existe um conflito de Luís da Silva com Julião Tavares, mas, também, um conflito dele consigo mesmo, pois seu modo de vida

exige uma habilidade ambivalente da língua, caso ele queira se integrar na ordem cultural e econômica. Aqui, pode-se marcar o primeiro motivo da repulsa e proximidade de Luís da Silva em relação a Julião Tavares.

Continuando nesse raciocínio, não só a linguagem de Julião Tavares é apresentada como expansiva, mas também sua personalidade. Ele começa a comparecer à casa do protagonista em horários indefinidos e age como se tudo estivesse dentro do normal. Com uma “tranquila inconsciência”,¹⁵ sem se importar com o incômodo que a sua presença provoca, o filho de comerciante, além de utilizar a casa como se fosse o seu dono, com sua linguagem prolixa e laudatória, mobiliza as conversas conforme suas opiniões, deixando Moisés, Pimentel e Seu Ivo enfadados e sem ter o que falar. Essa atitude importuna se estendeu por seis meses, até Julião Tavares conseguir conquistar Marina e desaparecer da rotina dos amigos. Todo esse tempo serviu para despertar e alimentar um sentimento de ódio em Luís da Silva.

Outra característica que intensifica a aversão de Luís da Silva e, ao mesmo tempo, alimenta uma inveja secreta é a maneira de Julião Tavares se vestir. Ao contrário do protagonista, que ouviu de sua então noiva que era necessário comprar novas roupas e sapatos para se vestir de modo mais apresentável à sociedade, o típico representante da burguesia nunca se descuidava de sua aparência, impressionando a todos pela sua vestimenta: “A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeiras” (A, p. 91). Outras atitudes como essa demonstram sua adequação aos hábitos da classe média. De modo diferente, Luís da Silva não se preocupava com a aparência exterior, até o momento em que percebeu que isso fazia diferença para Marina e para a sociedade, por isso ele compra outro sapato e conserta suas roupas esfiapadas, gastando grande parte de suas economias em transformações que, antes, lhe pareciam desnecessárias: “Ofereci a seu Ivo os meus sapatos cambados e reformei os pés. O dinheiro sumia-se, essas alterações chupavam-me as reservas acumuladas com paciência” (A, p. 90). Contudo, essas modificações desagradavam o protagonista, principalmente porque ele não possuía condições financeiras para manter esse estilo de vida. Diferentemente de Julião Tavares, que podia viver sempre bem alinhado, sem ter de se preocupar com o preço de cada indumentária.

Nessa linha de pensamento, Luís da Silva, que traz em sua memória a figura ancestral do valente e poderoso avô, quando se muda para a cidade, se transforma num “diminuto

¹⁵ Termo utilizado por Antonio Candido (2006a, p. 117) para caracterizar Julião Tavares.

cidadão”, sem conseguir restabelecer qualquer vestígio que pudesse ligá-lo concretamente ao mandão Trajano Pereira. Por conseguinte, ele vive desajustado numa ordem urbana em que o sistema de mando está sendo engendrado por valores morais e éticos distintos daqueles nos quais fora iniciado quando criança, mas que não deixa de ter a economia como base. Considerando as devidas proporções, numa relação de poder e mando, pode-se pensar que Julião Tavares representa, no presente, tudo aquilo que Trajano Pereira fora no passado: o rival é grande proprietário, possuidor de fortunas, de posição social, de ousadia, de voz influente, além de ter as mulheres que queria. Desse modo, Luís da Silva,

[s]abendo-se historicamente herdeiro legítimo do lugar privilegiado no sistema antigo, vê, no presente, seu direito de herança irreconhecido e o seu lugar consequentemente usurpado. Julião Tavares, o *outro*, sem origem nem berço, ocupa glorioso o privilegiado lugar na ordem presente, ostentando no aumentativo que o nomeia o deslumbramento balofo de uma classe emergente, a dos novos ricos burgueses, legitimados pelo poder do capital (CARVALHO, 1983, p. 71).

Tudo isso potencializa o sentimento paradoxal que Luís da Silva nutre em relação a Julião Tavares, pois ele o inveja e o odeia por causa da posição em que se encontra, a qual deveria ser sua, e também por utilizar esse lugar para deslegitimá-lo, sobretudo diante de Marina, que alimentava uma imagem de Luís da Silva como uma pessoa rica, inteligente e bem relacionada.

Luís da Silva estava acostumado a viver como um rato social, mas depois que Marina o trai e o rejeita por causa de Julião Tavares sua situação piora, sendo, ainda, agravada pelo fato de ele não possuir condição financeira que o pareie e lhe dê requisitos para disputar de igual para igual com seu rival. Diante disso tudo, Luís da Silva opta por duas saídas diferentes.

A primeira é viver cada vez mais nas suas memórias e nelas se refugiar para tentar apagar todas as humilhações vividas no presente, assim como a imagem de Marina e a de Julião Tavares. Voltar ao passado significa remeter a uma ordem em que o essencial está no lugar: sua família no comando com todos os privilégios de classe. “Quitéria era bruta, e isso consistia uma felicidade para ela. Os moradores mais pobres não se queixavam – devia estar tudo bem com eles” (BUENO, 2006, p. 624). Não havia sequer dor humana no passado. Essas só vieram depois, quando Luís da Silva se mudou para cidade. Por refletir constantemente sobre sua trajetória e por ter consciência de tudo o que Julião Tavares representa, Luís da Silva, quando próximo de seu rival, não consegue ter uma atitude prática para controlar a situação. Isso o levou a criar uma autoimagem de um homem covarde, impotente, sem

capacidade para resolver seus problemas: “Diante dele eu me sentia um estúpido. Sorria esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer” (A, p. 59).

Como consequência dessa opressão e da ineficácia da primeira tentativa, surge a segunda alternativa: matar Julião Tavares. O assassinio lhe aparece como única maneira de recuperar o equilíbrio perdido, de se impor como um homem autêntico na nova ordem socioeconômica, além, é claro, de se vingar e puni-lo pelo que fez com Marina: o protagonista se revolta ao saber que o nome de Julião Tavares não é sequer mencionado quando mãe e filha discutem os motivos da gravidez. O burguês corrompeu tudo e saiu totalmente ileso, mas isso não poderia ficar assim.

Marina acabara numa resignação estúpida, entregara-se a Deus; d. Adélia não responsabilizara ninguém. Julião Tavares era como viga que tomba do andaime e racha a cabeça do transeunte. Ou um castigo, um decreto da Providência, qualquer coisa deste gênero. Ninguém falava nele. Tinha aparecido cheio de lambanças, usando falsidade em tudo. Entrara-me em casa sem ser chamado e deixara-se ficar, interrompendo o meu trabalho, afugentando os amigos. Aproveitando a minha ausência, seduzira Marina. [...] Não havia desatino: as duas mulheres eram fatalistas e queixavam-se da sorte. Malucas. Revoltava-me o recurso infantil de se xingarem, arrancarem os cabelos. Era evidente que Julião Tavares devia morrer (A, p. 173-174).

As vizinhas encaram o fato como um tipo de castigo do acaso, algo que não dependia apenas delas para acontecer, o que fica bem sintetizado na imagem da viga que cai sobre a cabeça da pessoa que passa naquele instante, independentemente de quem seja. Por azar, Marina passa no caminho do filho do comerciante rico e, sem ter como reagir, acaba se ferindo. Luís da Silva, ao contrário, não pensa em tal acontecimento com tanta emoção “fatalista”, mas o interpreta socialmente, uma vez que Julião Tavares se aproveita de todos os privilégios de sua classe, inclusive dos meios que o capacitam a iludir pessoas menos favorecidas, a conquistar a filha de Dona Adélia. Por isso, mais uma vez, a morte de Julião Tavares é apresentada como necessária para restabelecer um equilíbrio na consciência do protagonista.

Luís da Silva, sozinho, não possui coragem e força para eliminar seu opressor. Em razão disso, novamente, ele tem de recorrer a um nostálgico mundo, do qual não fez parte, para resgatar a figura de José Baía, junto com a função desempenhada por ele na sociedade tradicional na qual a família Silva se integrava. Como visto na parte direcionada a esse personagem, ele era o responsável por resolver os problemas do velho Trajano quando não havia outro jeito senão a violência. Ao buscar incentivo e exemplo na imagem do cangaceiro, o protagonista se pauta nos valores morais e éticos da época, os quais, nessa circunstância, lhe

obrigam a tomar uma atitude drástica, pois, “postos em dúvida atributos pessoais, não há outro recurso socialmente aceito, senão o revide hábil para restabelecer a integridade do agravado. [...] A violência se erige, assim, em uma conduta legítima” (FRANCO, 1983, p. 48). O protagonista se pauta tão exclusivamente nos princípios do passado que é somente no episódio em que persegue e estrangula Julião Tavares que se sente um homem autêntico. Até então, ele estava acostumado a obedecer a ordens, falar baixo com os superiores e ser guiado como marionete: “Em trinta e cinco anos havia-me convencido de que só podia me mexer pela vontade dos outros” (A, p. 238). Mas naquele instante tudo muda – “o homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo” (A, p. 238) –, pois podia finalmente se comportar como uma pessoa que merece respeito, sem ser desprezado e tratado como um “níquel social”, conseguindo, por alguns minutos, voltar à velha ordem senhorial, na qual o avô ditava as regras e executava seus adversários.

Percebe-se, então, que as duas opções de saída estão intimamente articuladas e têm como referência o mundo do qual o velho Trajano fazia parte, na sua fase gloriosa. Por causa do presente, Luís da Silva vai ao passado para se refugiar, mas como não é possível viver lá, ele tem de tentar uma saída concreta para sua situação atual. Mesmo que não seja seguro e prático se esconder em suas memórias, é nelas que está o paraíso perdido para Luís da Silva e, por causa disso, é delas que provém a ideia de extinguir seu rival para se impor e se sentir integrado à nova ordem.

Contudo, nem fugir para o passado nem resolver seus problemas do presente à moda antiga fazem com que Luís da Silva se sinta adaptado à sua vida adulta. Isso porque a primeira opção não passa do plano abstrato e, por isso, não interfere na sua vida prática, e a segunda, que sai do abstrato ao matar Julião Tavares, não acaba com tudo o que nele estava representado: dinheiro sem esforço, berço de ouro, mediocridade intelectual, fama, respeito social e poder de corromper e sair ileso. Tudo isso continua a existir, sem que o protagonista tenha acesso a essas vantagens. Após a morte de seu rival, a subserviência persiste, já que ele prossegue com a mesma vida, tendo de sobreviver como peça na mesma engrenagem socioeconômica. Dizendo de outra maneira, o assassinato não promove uma mudança na sua posição de rato social. “Matar Julião Tavares foi mesmo inútil porque não interfere na ordem presente. Até mesmo o seu sucesso como assassino diminui. Ninguém suspeita dele, ninguém o prende, ninguém o descobre” (BUENO, 2006, p. 634). A única coisa que Luís da Silva consegue com o assassinato é sentir-se bem por alguns minutos.

Sendo assim, o sentimento paradoxal que o protagonista alimenta em relação a Julião Tavares impulsiona-o a cometer um assassinato na medida em que ele busca forças no

passado para enfrentar sua situação de derrotado, inadaptado, e tudo o que representa o filho de comerciante. Por outro lado, ao resgatar esse mundo que não existe mais, por comparação, Luís da Silva reforça sua posição medíocre e, ao mesmo tempo, deixa claro que no tempo em que vive não é possível resolver seus problemas íntimos e sociais através de um ato, ainda mais se for isolado.

5 AS DISJUNÇÕES EM LUÍS DA SILVA

Convém começar lembrando como a ideia de disjunção está sendo empregada no desenvolvimento deste trabalho. O significado da palavra é “separar o que inicialmente está unido”, e, nesse sentido, pode-se pensar uma leitura que leva em conta a existência de duas funções estruturais distintas, a do narrador e a do personagem, quando se fala em Luís da Silva. É possível analisar a mudança dos seus pontos de vista e, também, muito do que se manteve na sua personalidade desde sua fase infantil até a adulta como decorrentes dessa disjunção estrutural. Assim, estabelece-se certo tipo de deslocamento contínuo da visão de mundo do narrador em direção à do personagem, e vice-versa, o que provoca uma tensão constante entre os diferentes tempos (presente e passado) e faz com que a função estrutural esteja indissolivelmente ligada à disjunção temporal. Ao mesmo tempo, a tentativa de utilizar o termo “disjunção” como uma possível chave interpretativa de *Angústia* não se restringe à aplicação do significado literal da palavra, pois, se assim o fosse, a análise não daria conta de acompanhar a dinâmica própria da narrativa, uma vez que ela segue as flexões da matéria narrada. Por não se tratar de um romance chapado, não é possível utilizar um conceito fechado. Pensando nisso, aplica-se “disjunção” não só como a separação do está unido, mas, do mesmo modo, no seu movimento contrário e complementar, a junção do que se apresenta apartado. É nessa relação dialética entre desunir e integrar que o conceito é aqui empregado.

Percebe-se que foi estabelecida na narrativa de Luís da Silva uma espécie de encontro e desencontro permanente entre o personagem e o narrador, mas sua compreensão efetiva só é possível caso eles sejam pensados na sua unidade. Não é recomendável interpretar o narrador sem o personagem, nem o contrário. É preciso, antes, o entendimento do personagem para se chegar ao narrador, e o do narrador para melhor conhecimento do personagem, isto é, o personagem e o narrador podem ser destacados um do outro para serem analisados, mas o entendimento de Luís da Silva e da narrativa de *Angústia* só se realiza de modo satisfatório caso vistos na sua totalidade. Dizendo de outra maneira, não é possível analisar o personagem e o narrador apenas como tais, isto é, apenas em sua configuração como personagem ou narrador. No caso de *Angústia*, a voz que expõe o personagem sofreu intimamente toda a sua transformação existencial. Com efeito, em muitos casos, quando está lembrando e relatando sobre como era sua vida no passado, é possível distinguir o narrador do personagem, mas essa distinção é interna, dá-se no próprio Luís da Silva, o que diferenciaria, e muito, da exposição

de um narrador em terceira pessoa, mesmo se ele fosse onisciente e/ou onipresente, pois não teria vivido tais experiências e não seria afetado por elas, tal como foi Luís da Silva.

A preocupação não está em descrever algo de fora, com um olhar neutro em relação ao objeto, mas em instaurar uma perspectiva que nasce do objeto e se descola dele para tentar entendê-lo melhor. Ao contrário do romance em que o narrador está fora dos eventos narrados, existe aqui um narrador que está dentro e se coloca como personagem o tempo todo para, então, analisar sua condição. Institui-se, assim, uma perspectiva crítica do objeto, de tal modo que, ao retornar ao passado, Luís da Silva põe em prática um tipo de distanciamento com relação a ele mesmo, sem deixar de sê-lo. Isso não é específico do terceiro romance de Graciliano Ramos, mas a maneira de lidar, sim, pois através da disjunção é possível, por exemplo, entender como Luís da Silva internaliza a passagem de uma sociedade tradicional e agrícola, sustentada pelo latifúndio, para uma sociedade moderna, na qual se percebem várias modificações culturais e sociais aliadas à formação de uma burguesia industrial, mas que conserva o dinheiro como principal catalisador ético e moral (GIANNETTI, 2007). Com as disjunções narrador-personagem e presente-passado, captam-se os movimentos íntimos e históricos decorrentes da passagem da sociedade rural para a urbana, propiciando implementar na mesma realidade a coexistência de dois índices de tempo e de foco narrativo.

A partir disso, no primeiro momento, serão recuperadas as principais relações do personagem que podem ter desencadeado um modo disjuntivo na sua visão de mundo, para, logo depois, entender como a disjunção está incorporada na forma narrativa de *Angústia*.

5.2 O sistema de relações de Luís da Silva

Para Luís da Silva, a realidade sempre se constitui numa ambivalência, e para que ele a compreendesse foi necessário desenvolver uma maneira própria de englobar os opostos, de modo que as diferentes atitudes e imagens de uma mesma pessoa não se anulassem ou se excluíssem, mas se complementassem, formando uma totalidade. Nesse sentido, a disjunção foi se tornando uma característica própria da personalidade de Luís da Silva. Para entender como ela foi sendo internalizada, é preciso compreender como os efeitos do desenvolvimento desigual de vários complexos sociais atuaram na subjetividade do personagem. Pois um conhecimento preciso de Luís da Silva pressupõe a noção tanto da propriedade específica do seu modo de ser como de suas ligações sociais. O desconhecimento da relação, de que a unidade do ser humano existe na diversidade, pode levar a uma falsa conclusão. Nesse

raciocínio, a disjunção é uma caracterização que deve ser historicamente situada, não vista como algo abstrato ou isolado, já que ela só pode ser concebida através daquilo que ele se tornou no seio das relações mantidas ao longo de sua vida.

Com efeito, privilegiar o estudo da essência humana em detrimento da social, ou o contrário, significa uma clivagem do ser em espírito e corpo, o que promove uma observação da individualidade numa constituição bipartida do ser humano. Para evitar esse tipo de raciocínio, Luís da Silva é pensado numa formação simultânea como um ser social e como um ser único. Usando livremente as ideias de Georg Lukács (2010, p. 80), podemos dizer que Luís da Silva existe ao mesmo tempo como um exemplar do seu “gênero” e como uma subjetividade “singular”. O personagem Luís da Silva pode ser visualizado como um exemplar do seu gênero ao se considerar que ele é neto de um aristocrata que no final do século XIX perdeu todo seu poder, e que, em decorrência disso, aconteceu uma mudança radical na estrutura de sua família. Essa transformação, advinda do fator econômico, pode ser reconhecida não só em Luís da Silva, mas em pessoas que viveram numa época de transição e não conseguiram continuar desfrutando dos privilégios até então concedidos à oligarquia rural.

Quanto a sua singularidade, é preciso pensar como ele internalizou essas modificações e lidou com toda essa reestruturação. Para isso, mostra-se importante a imagem do seu avô Trajano Pereira e a do seu pai, Camilo Pereira (analisadas no capítulo anterior). Nascido e crescido num momento de transição histórica e familiar, Luís da Silva costumava ouvir histórias de grandes feitos do velho Trajano e, ao mesmo tempo, convivia com ele destituído física e economicamente, o que despertou no personagem um sentimento paradoxal de pena e admiração. Luís da Silva viveu toda a sua infância e o início de sua adolescência presenciando uma maneira nova e conflituosa de a família Silva se comportar socialmente, já que, depois das modificações sócio-históricas, tudo aquilo que era admirado por seu avô e por seu pai deixou de fazer parte da organização familiar; restaram apenas ruínas. Foi um período de grandes dificuldades e, junto, vieram problemas de adaptação ao novo estilo de vida, o que pode ser comprovado no fato de o avô não ter se acostumado com sua decadência e continuar se comportando como grande senhor, como visto nas ocasiões em que ele ficava bêbado. Camilo Pereira também agia como se a família continuasse fazendo parte da oligarquia rural e passava os dias curtindo sua preguiça na rede. Por tudo isso, o personagem principal vai se desenvolver num ambiente ambivalente de decadência e de orgulho por ter feito parte da classe abastada no passado. Não se pode negar que esse contexto vai ser um fator importante na formação da sua personalidade. Primeiro, porque a falência da família vai implicar

diretamente no seu estilo de vida, visto que ele e o pai são obrigados a sair da fazenda à procura de melhores condições de sobrevivência. Segundo, porque todo esse ressentimento em relação à mudança de classe social vai ser uma constante na personalidade do protagonista, acompanhando-o durante a sua trajetória e produzindo nele recalques que culminarão no enforcamento de Julião Tavares.

Assim, o que há de mais singular em Luís da Silva só pode ser identificado quando concretizado, em práticas ou em pensamento. Sua maneira própria de apreender o momento de mudança do regime monárquico para o republicano e a decadência da família, existindo ao mesmo tempo como “exemplar do gênero” e como “subjetividade singular”, só pode vir à tona e ser realçada quando suas qualidades forem percebidas num processo de desenvolvimento essencialmente histórico. Em outras palavras, Luís da Silva não existia como se fosse um balão vazio que de repente se encheu, obtendo uma forma. Com movimentos próprios, a sua consciência e, por conseguinte, a sua individualidade foram paulatinamente sendo constituídas nas suas relações sociais, o que impede de pensá-las como desconexas da realidade em que vive. A modificação geral do mundo e sua própria modificação é que formam a subjetividade de Luís da Silva.¹⁶ Pensando no objetivo desta parte do trabalho, a assimilação da disjunção à sua visão de mundo também deve ser enxergada na dinâmica existente entre os complexos que compõem a sua totalidade, uma vez que toda modificação ou constituição é desencadeada por inter-relações reais.

Se, portanto, quisermos compreender de modo mais multilateral e objetivo possível o tornar-se indivíduo do homem, quisermos entender suas tentativas vitalmente necessárias de levar à unidade em si mesmo, as decisões isoladas altamente heterogêneas quer pelo conteúdo quer pela forma, como elementos dinâmicos da própria personalidade, só o poderemos fazer lembrando que nesse complexo sempre móvel, sempre processual, cada momento nasce de problemas sociais reais da respectiva fase da generidade, e, qualquer que seja a práxis em que se traduz, em última análise, da mesma forma nela desemboca. Portanto, é ontologicamente impossível apenas imaginar uma individualidade sem essa origem e esse desfecho, e muito menos ver, em seu ser isoladamente pensado, em seu – sob esta óptica: pretense – movimento próprio, o princípio unificante, que realmente orienta a individualidade. (LUKÁCS, 2010, p. 100).

Diante disso, para captar uma característica própria do personagem Luís da Silva, mostra-se necessário ter em mente suas relações como elementos dinâmicos que atuam na sua personalidade. Cada movimento geral é processado e incorporado a sua personalidade de maneira específica, promovendo uma percepção subjetiva dos acontecimentos. Novamente, para entender a complexidade desse sistema de relações, é preciso fazê-lo diante de problemas

¹⁶ Erich Auerbach (2004, p. 253) conceitua esse movimento como “polivocal”.

concretos, e, por se tratar de uma narrativa ficcional, privilegiou-se a configuração dos personagens mais significativos da trama.

O processo histórico é múltiplo e está em constante modificação, o que impulsiona os indivíduos a agirem de modo plural dentro de um mesmo contexto social. Segundo essa lógica, é inverossímil exigir dos personagens, que na narrativa estão todos situados historicamente, as mesmas atitudes diante de situações diversas. Assim, por exemplo, é inviável ao velho Trajano reagir nos seus últimos anos de vida tal como nos seus anos de glória. As situações se apresentam para ele sob ângulos diferentes: antes, podia resolver rapidamente seus problemas tendo como base seu poder de mando; depois de sua falência, tudo passou a ter outro significado e outra repercussão, já que o dinheiro não era mais sua base; acrescentem-se a isso suas dificuldades físicas e mentais, as quais, por sua vez, o impossibilitaram de ter as mesmas percepções que tinha no tempo em que era grande senhor. Em suma, o movimento próprio da sociedade e a dinâmica do personagem fazem com que ele se configure na narrativa de maneira ambígua.

José Baía, como analisado no capítulo anterior, também é apresentado na narrativa com atitudes aparentemente contraditórias. Assim como o velho Trajano, não se pode entender sua caracterização desvinculada do processo de desenvolvimento do Nordeste brasileiro. José Baía é um cangaceiro hábil e oferece sua força de trabalho em troca de alimentação, moradia e proteção do avô do protagonista. Aos poucos, o agregado foi se tornando grande amigo de Luís da Silva e nos intervalos do seu trabalho ficava proseando e contando histórias para o menino. Com efeito, percebe-se que sua função exige a divisão de sua vida em pelos menos duas partes: pública e privada (GOLDMANN, 1979). A primeira relaciona-se ao seu papel dentro do sistema patriarcal brasileiro, sendo impelido a incrementar sua destreza e sua astúcia de cangaceiro para continuar exercendo com eficiência seu trabalho. Disso resultou o respeito misturado a medo de todos a sua volta. Na segunda, ele exerce suas características humanas (genéricas), extraídas do caráter subjetivo, nas relações de amizade com Luís da Silva e com os moradores e frequentadores da fazenda. Novamente, percebe-se que a configuração desse personagem dentro da narrativa acompanha uma movimentação íntima e geral, sendo eliminada, por sua vez, sua interpretação como algo abstrato, visto que não se trata de uma criação imaginária de Luís da Silva.

Revela-se, assim, a importância e a influência do mundo senhorial na construção da individualidade do protagonista, pois, dentro dessa sociedade em transição, as duas pessoas mais próximas não se apresentavam de modo uniforme. Desde criança, Luís da Silva vai aos

poucos constituindo um olhar capaz de apreender as contradições geradas pelo convívio social.

Na sua fase adulta, num ambiente citadino, a realidade não deixa de ser ambivalente, e, junto a essa dinâmica, as pessoas continuam agindo de forma plural e, muitas vezes, contraditória. Julião Tavares, por exemplo, como integrante da nova classe média, aproveita os privilégios de sua posição para desenvolver uma habilidade de se comunicar, para publicar seu livro e difundi-lo por todo o estado de Alagoas, e também para frequentar ambientes distintos. No entanto, a facilidade de se expressar se resume e se estagna numa loquacidade bacharelesca, formalizada num livro de poesia que exalta a “cor local” sem grande expressão e sem contribuir para o momento literário. Para o narrador, ele só consegue essa publicação devido à influência da família Tavares no meio jornalístico. O passaporte que tem para acessar diferentes espaços é aproveitado para se exhibir e sustentar seu *status* social. O primeiro caso pode ser reconhecido no dia em que Luís da Silva o encontrou no Instituto Histórico colocando em prática sua linguagem verborrágica. No segundo, ele leva Marina para conhecer o teatro, uma maneira de demonstrar sua posição para ela e, em contrapartida, ostentar sua nova conquista para a sociedade. Ainda no segundo, percebe-se que ele frequenta a casa de Marina levando presentes luxuosos, deixando bem clara sua condição financeira e, logicamente, encurtando o caminho para conquistá-la. Percebe-se também que sua inserção social é mediada por sua condição material, e todas as vantagens são utilizadas (com é típico de sua classe) apenas para o próprio bem-estar; tudo se restringe ao aproveitamento pessoal. Não faz parte de sua personalidade uma ética coletiva, isto é, ele não está preocupado em lançar um livro que realmente tenha importância e validade para a literatura local ou brasileira, o que ele quer é apenas recolher os elogios provenientes de sua publicação, para, assim, sustentar seu ego. Da mesma maneira, ele participa dos eventos culturais importando-se não com a sua essência, mas com o que eles podem trazer de satisfação pessoal. Isso se aplica às idas ao teatro, pois Julião Tavares pouco se importa com a peça, a dramatização, os atores, etc.; o que ele quer é ostentar sua presença no camarote da família. As idas à casa de Marina e o estreitamento das relações, também com Dona Adélia, não passavam de uma artimanha para seduzi-la. Tudo sempre tem um objetivo particular, e, para atingi-lo, ele não mede esforços.

A mesma lógica que rege essas práticas de Julião Tavares pode ser relacionada à que rege o sistema capitalista no plano econômico, visto que a preocupação maior do comerciante, como a da família Tavares, está em lucrar com tudo, independentemente dos meios aplicados para tanto. Para Eduardo Giannetti (2007, p. 160), esse tipo de pensamento é uma constante

no capitalismo moderno e é visto por alguns economistas como “caminho da prosperidade”, já que partem da ideia de que quanto mais um indivíduo lucrar, melhor será para o sistema, pois, assim, ele estaria instigando a competição, que, por sua vez, traria grandes proveitos para a sociedade. Esse tipo de conduta é classificado como “egoísmo ético”, conceito que auxilia a entender Julião de Tavares, visto que suas práticas só acontecem quando há um objetivo pessoal a ser alcançado, como é típico do cidadão burguês no início do século XX. Assim, a ambiguidade do personagem Julião Tavares vai sendo configurada na narrativa à medida que ele é pensado dentro de um sistema de relações concretas.

Do mesmo modo, a personagem Marina pode ser compreendida por diferente perspectiva quando posta dentro de um processo de desenvolvimento social. Proveniente de uma família muito pobre, ela sempre teve a ambição de se tornar uma pessoa com os privilégios da classe burguesa. Nesse sentido, ela inicialmente estreita sua relação com Luís da Silva pensando ser esse o melhor caminho. Contudo, quando conhece Julião Tavares, vê que Luís da Silva não passava de um “pobre coitado”. Suas atitudes contraditórias, de aceitar a proposta de casamento do seu vizinho e logo depois recusá-la, fazem parte da lógica da personagem, que está socialmente situada, o que impede de pensá-la com algo dependente de Luís da Silva. Ela é integrante de uma sociedade que abarca e promove vários tipos de contradições sociais, de maneira que a verdade da personagem depende das complexas inter-relações sociais mantidas por ela ao longo de sua trajetória.

Para a reflexão não ficar restrita à configuração dos personagens trabalhados no capítulo anterior, também pode ser citado Moisés, um amigo revolucionário que sustenta sua ideologia sem qualquer fundamentação prática. Ele acredita na revolução, mas só quando está a sós com Luís da Silva, pois, se aparece alguma figura notável, ele logo se cala e tenta não chamar a atenção, o que fica nítido quando Julião Tavares começa a frequentar a casa de Luís da Silva e seu círculo de amizade. Essa atitude, que contradiz sua ideologia, e deve ser pensada dentro de um contexto opressor, pode ser visualizada também no episódio em que Moisés estava exaltando a revolução para Luís da Silva, dizendo que tudo iria acabar, e, de repente, se silencia porque o chefe da polícia entrou no café. “O dedo de Moisés some-se entre as folhas de jornal, o revolucionário esconde-se por detrás do sorriso inexpressivo. Covardia. Mas afasto este pensamento severo. Moisés não tem jeito de herói: é apenas um sujeito bom e inteligente” (A, p. 30). Por um lado, se Moisés era um rapaz inteligente e se autodenominava revolucionário com o desejo de eliminar as iniquidades, a divisão de classe e todas as diferenças socioculturais criadas e sustentadas pelo poder econômico, por outro, ele ficou dias sem conversar com seu amigo por causa do vencimento de promissórias que Luís

da Silva firmou com seu tio. Ao mesmo tempo que ele ambiciona romper com os padrões éticos e morais mantidos no sistema capitalista, ele continua sustentando-os ao se distanciar do amigo devido à dívida, isto é, o dinheiro ainda continua ditando o tipo de conduta que ele segue. Tanto que, logo após Luís da Silva pagar uma das promissórias, eles reatam suas conversas amistosas:

Agora estou defronte de 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 me vão fazer muita falta (A, p. 30).

O colega, que se entusiasma ao contar as perseguições sofridas pelos judeus, pouco sabe sobre o verdadeiro sofrimento do povo brasileiro, mostrando ser um revolucionário teórico, que não consegue passar do plano abstrato, ou seja, é incapaz de colocar em prática as teorias avançadas vindas da Europa.

Diante do exposto, observa-se que os personagens não se mostram interessantes como um fenômeno social, não se procura neles somente “traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada, formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: ‘quem é ele?’” (BAKHTIN, 2010a, p. 52). Diferentemente, o que importa é como se apresentam sendo vários pontos de vista sobre o mundo e sobre eles mesmos, como se posicionam em relação à realidade circundante. Nesse sentido, dizer que determinado personagem tem autonomia significa dizer que existem mecanismos e meios próprios para a sua configuração, mas integrados a uma totalidade cuja essência é múltipla.

A inserção de Luís da Silva nessa sociedade também é contraditória. Impossibilitado de se ajustar à classe endinheirada, ele realiza um trabalho improdutivo para ele mesmo, mas produtivo para a manutenção do modo de produção capitalista, já que ele é impelido a produzir e difundir uma ideologia que tem como objetivo conservar a exploração de que ele próprio é vítima. Isso fica claro no seu dilema em escrever artigos sobre livros literários de péssima qualidade, ou, no seu desempenho dentro da repartição, onde sua habilidade de escritor é restrita a escritos burocráticos e predefinidos. Este é, para Letícia Malard (1976, p. 22), o fundamento da consciência contraditória de Luís da Silva como intelectual, visto que é burguês pela sua função ideológica, pequeno-burguês se se pensar sua posição social e, por fim, trabalhador assalariado pela sua situação econômica.

Diante de tudo isso, a lógica de Luís da Silva-personagem não pode ser interpretada separadamente das outras realidades que lhe dão vida e forma, pois a sua personalidade se constitui no sistema de relações. A subjetividade de Luís da Silva nasce exatamente do relacionar-se, de modo que é no contato com indivíduos distintos que sua especificidade vai sendo constituída. A partir de suas relações sociais, em contínuo desenvolvimento, ele cria sua própria maneira de viver. “Esse processo, que se desenrola objetiva e subjetivamente, em constante interação entre objetividade e subjetividade, faz surgir as bases ontológicas, das quais a singularidade do ser humano, ainda em muitos aspectos meramente natural, pode adquirir aos poucos caráter de individualidade (social, possível apenas na sociabilidade)” (LUKÁCS, 2010, p. 82). Tal pensamento corrobora a ideia de que a disjunção não é algo imposto, mas sim um elemento que foi se fazendo próprio da maneira de Luís da Silva ver o mundo. Iniciada na sua infância, ao poucos foi sendo depurada, numa constante interação entre mundo interior e exterior, até se tornar uma característica de Luís da Silva adulto. Por conseguinte, um modo próprio de entender o mundo e a si próprio.

5.3 Forma narrativa

O processo de formação da subjetividade do personagem-narrador de *Angústia* é deixado de lado por uma parte da crítica que se preocupou mais em relacionar o livro com a biografia do autor, uma vez que privilegiava uma leitura que permitisse compreender a infância de Graciliano Ramos a partir da de Luís da Silva, e vice-versa; e também por pesquisadores que procuraram identificar até que ponto a revolta e o descontentamento do protagonista tinham relação com a personalidade do escritor. Muitos estudiosos constataram essa correlação e, em algum grau, conseguiram compreender certas atitudes de Luís da Silva ou de Graciliano Ramos.¹⁷ No entanto, diferentemente daqueles que utilizaram o presente e o passado do protagonista para aprofundar uma análise da vida de quem assina a obra, esta parte do capítulo visa a analisar a disjunção na forma narrativa, sem levar em conta características da vida empírica do velho Graça.

A disjunção é uma constituinte na subjetividade de Luís da Silva-personagem cuja configuração se deu na sua relação entre mundo interior e exterior. Esse processo de construção da personalidade é concebido não só na visão de mundo que apresenta, mas também no seu modo de narrar. Quando Luís da Silva-narrador expõe sua trajetória de vida,

¹⁷ Por exemplo: Helmut Feldman (1967), John Gledson (2003), Jorge Araújo (2008), Maria Izabel Brunacci (2008).

instaura-se uma forma disjuntiva na estrutura narrativa acompanhando uma dinâmica própria da sua consciência. A disjunção representa uma separação técnica entre personagem e narrador na mesma *persona ficta*, recurso que se mostra comum em romances escritos em primeira pessoa, como demonstra Franz Stanzel (1971). Nesses tipos de narrativa existe uma distância temporal e espacial que separa o fato ocorrido do momento da enunciação, provocando uma modificação no ponto de vista do protagonista, isto é, ocorre uma metamorfose existencial que lhe possibilita reorganizar e refletir sobre o acontecido. Nesse processo, o narrador em primeira pessoa vê a si mesmo como personagem de sua própria história, sem, contudo, deixar de ser a mesma pessoa. Esse é um procedimento natural que pode ser percebido quando se coloca em prática a autorreflexão.

No caso de *Angústia*, a divisão estrutural está intimamente relacionada com o tempo da infância e da fase adulta. Não seria possível pensar Luís da Silva como personagem se o tempo se restringisse ao momento da enunciação. A narrativa, por acompanhar o drama íntimo do narrador, estabelece um entrelaçamento dos dois tempos. Assim, a típica mudança de função estrutural que ocorre nas narrativas em primeira pessoa é configurada, aqui, de forma particular, por gerar um confronto entre os dois “eus”, com nítida preferência ao eu de outrora. Nesse processo de constante tensão, constitui “um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces distintas: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva” (CANDIDO, 2006a, p. 113). Com efeito, Luís da Silva passa a colidir um mundo fantasioso e perfeito com um imediato e desajustado, o que, por sua vez, o permite cotejar a realidade em que vive, e como a vive. O resultado desses embates é o seu autoconhecimento, deixando mais evidente o que está obscuro na sua intimidade, e, para Antonio Candido (2006a, p. 101), essa pesquisa do que permanece recôndito no homem é a força motriz de *Angústia*. Assim, a disjunção, oriunda da sua realidade, é expressa no seu modo de narrar e projeta um significado estrutural que propicia visualizar sua ilusão de unicidade. A ambiguidade tem correspondência na representação formal, ao transferir para o interior da própria estrutura aquilo que efetivamente ocorre na ontologia do ser social. A situação narrativa se torna ambivalente quando Luís da Silva assume e privilegia a posição de narrador de sua própria vida, ao mesmo tempo que visualiza o eu-personagem como ele mesmo.

Nesse raciocínio, a narrativa de Luís da Silva é fragmentada exatamente para dar conta de expressar e representar uma realidade interior e uma exterior, cada uma delas, em si mesma, multifacetada. Caso o narrador tentasse contar sua história de maneira linear e cronológica, não seria possível identificar uma relação isomórfica com a heterogeneidade do

sujeito dentro de uma sociedade em que tudo sucede de forma fracionada. Segundo essa lógica, pode-se entender por que o livro não é dividido em capítulos, mas em “segmentos”, sem uma ordem sequencial. Dentro de um mesmo segmento, o narrador estabelece perspectivas desiguais e complementares sobre um único objeto, como fica claro na parte em que Luís da Silva tenta transar com Marina, mas, por ela não aceitar, decide apressar a data do casamento. Logo depois do fato, ele reflete sobre a figura da vizinha e, ainda no mesmo segmento, a vê como leviana e como pessoa sensível, ligada às cerimônias de casamento (A, p. 82).

Decorre que cada segmento representa o modo de Luís da Silva enxergar o mundo e de se expressar; no entanto, a parte só tem sentido quando vista na arquitetura romanesca como integrante de um todo, ou seja, a totalidade da narrativa se faz no movimento das partes em tensão e conflito muitas vezes contraditório. Nessa dialética, a forma incorpora a descontinuidade presente na consciência do narrador, da mesma maneira que o processo social é indicado em sua incompletude, devido às descontínuas relações, subjetivas e objetivas.¹⁸ Por sua vez, tudo isso só acontece porque está em consonância com sua maneira de se expressar, pois suas opiniões, como ele próprio diz, “são fragmentadas, instáveis e numerosas” (A, p. 57). E, noutro momento, se caracteriza da seguinte maneira:

Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios (A, p. 19).

Como notou Álvaro Lins (2011, p. 324), toda a desordem aparente acontece porque *Angústia* é “consequência lógica e perfeita do estado de espírito do personagem-narrador”. Nesse ponto, vale utilizar as palavras de Graciliano Ramos, como crítico de sua própria obra, para contrapor ao pensamento aqui desenvolvido; trata-se de uma carta direcionada a Antonio Candido como agradecimento pelos artigos sobre seus livros:

Angústia é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo. É preciso dizermos isto e até exagerarmos as falhas: de outro modo o nosso trabalho seria inútil (CANDIDO, 2006a, p. 10).

¹⁸ A ideia de totalidade, derivada da relação dialética das partes com o meio social, foi exposta por Leopoldo Waizbort, em *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia* (2007, p. 64-68, passim).

É justamente onde o escritor enxerga defeitos que o romance se mostra grandioso e bem engendrado. O que ele chama de “repetição desnecessária” e “gordura excessiva”, provenientes das constantes voltas de Luís da Silva ao passado, às vezes demorando-se mais, às vezes menos, pode ser visto como a representação de uma peculiaridade de Luís da Silva. Assim, o movimento da narrativa é uma exigência da matéria e permite transformar essas idas e vindas no tempo em elemento formal. Ao ingressar na forma, a disjunção perde sua feição de realidade exclusivamente individual para se converter em elemento estruturante do livro. Caso ela se limitasse a Luís da Silva-personagem, seu reconhecimento se restringiria ao foco narrativo e ao plano temático, mas, a partir do momento em que se configura na narração, a disjunção pode ser visualizada também no plano formal. Isso acontece porque Luís da Silva-narrador transpõe sua visão de mundo na sua maneira de narrar, o que pode ser comprovado na interpretação dos personagens mais significativos da trama, pois eles são expostos como pessoas de atitudes plurais e, às vezes, contraditórias. Não há uma preocupação em mostrar um lado de determinado personagem e depois outro, já que isso poderia acarretar num achatamento de uma realidade ambivalente, tornando a trama inverossímil. Essa relação entre forma e conteúdo faz com que cada coisa viva e atue sobre a outra.

A dinâmica própria da narrativa propicia conhecer muito de Luís da Silva e de suas relações, como a que teve com o pai. A imagem de Camilo Pereira só foi entendida com clareza depois de vários anos, quando Luís da Silva se propõe a refletir sobre sua vida, em razão do assassinato cometido. Ele nunca soube muito bem como lidar com o jeito do pai, e só depois de muitos anos, quando está no presente remoendo toda a sua trajetória, é que consegue visualizar melhor a figura de Camilo Pereira e o que sentia na época.

Decorrem disso dois aspectos interligados. Primeiro, a disjunção temporal entre o personagem e o narrador permite que se instaure um olhar afastado do caso e faz com que seja eliminada parte da emoção do momento. Quando uma pessoa narra um acontecimento do qual fez parte logo após ele ter ocorrido, agregam-se à sua fala todos os sentimentos provocados pela situação, e, por questão lógica, a descrição estará comprometida por um ponto de vista mais parcial. Isso não quer dizer que a imparcialidade seja alcançada caso o relato seja feito após alguns anos, mas, com certeza, o passar do tempo promove um olhar mais distanciado (BAKHTIN, 2003). No espaço de tempo que separa o personagem do narrador, percebem-se um amadurecimento e um olhar mais “de fora”, que o ajudam a entender as atitudes do pai e as suas próprias, principalmente quando Camilo Pereira morre.

Segundo, se, por um lado, a metamorfose existencial possibilita uma visão mais afastada e, naturalmente, mais racional da sua infância, por outro, Luís da Silva-narrador, ao pôr em prática a autorrepresentação, não consegue ir além de uma recriação do que realmente sucedeu. Sua visão de mundo é própria de sua consciência do momento, de tal maneira que os fatos resgatados do passado dependem, sobretudo, do que está acontecendo no presente. Com efeito, ao recuperar a figura do pai e a do filho Luís da Silva, o que se obtém é o conhecimento (e não o reconhecimento) do objeto pensado, pois o sujeito pensante está em constante modificação e autogestação no que diz respeito ao seu passado (SOUZA, 2005, p. 144).

Assim, a disjunção temporal existente na narrativa de Luís da Silva permite um olhar mais distanciado do que aconteceu, propiciando ao narrador uma tomada de consciência em relação a suas atitudes praticadas na época passada, e, ao mesmo tempo, esse olhar afastado é comprometido pelo que ele está vivendo no momento atual. Pensando nisso, a figura do pai aparece na economia da narrativa para demonstrar o impacto negativo que teve na vida de Luís da Silva nos âmbitos financeiro e pessoal. Primeiro por causa de sua inércia diante da ruína que se instaurava na família Silva, revelando, assim, ser uma pessoa que nasceu como um típico aristocrata rural, mas que, devido à sua falta de habilidade para se organizar e se fortalecer diante das transformações históricas, morreu como pequeno-burguês, sem qualquer representatividade social e sem poder econômico. Isso afetou diretamente o modo de vida de Luís da Silva-personagem e, por consequência, Luís da Silva-narrador. Segundo porque a relação conflituosa entre o pai e o filho estimulou este a se habituar a um modo de vida retraído e isolado de tudo o que acontecia em sua volta. Ele não era autorizado a interagir com outros meninos da sua idade e sempre teve de viver em um mundo paralelo. O mundo das outras crianças só poderia ser conhecido pelo olhar, de longe:

Procurava fixar a atenção nas crianças que dançavam e corriam, como dançavam e corriam, na areia do Cavalo-Morto, os meus companheiros, alunos de mestre Antônio Justinho. Lá estava novamente entrando no passado, torcendo-me como parafuso. – “Rei meu senhor mandou dizer que fossem ao cemitério e trouxessem um osso de defunto”. Quem tinha coragem? Os mais atrevidos chegavam até o muro de seu Honório, no fim da rua. Adiante o lugar era mal-assombrado e ninguém se aventurava por lá. Eu queria gritar e espojar-me na areia como os outros. Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino (A, p. 143-144).

Com a conclusão de que se tornara um adulto enfezado socialmente por causa das imposições do pai, é possível entender como a disjunção estrutural (personagem e narrador) e temporal

(passado e presente) se mostra como uma forma de configuração que auxilia Luís da Silva a compreender melhor o seu modo de vida e a importância da figura de Camilo Pereira da Silva para a constituição de sua personalidade e, conseqüentemente, para sua visão de mundo.

O recurso técnico denominado disjunção também promove o entendimento do homem Luís da Silva como um ser irremediavelmente arruinado pelas transformações sócio-históricas. Sua narrativa expõe seu “subconsciente danificado pelo mundo, pelas relações sociais degradadas. O fundamento deste subconsciente é a ordem econômica” (FACIOLI, 1993, p. 59). Luís da Silva sempre teve de lidar com a falta de dinheiro e, por causa disso, se refugiou, continuamente, nas recordações de um passado não vivido para tentar esquecer sua condição de pobre-diabo: “a minha pátria era a vila perdida no alto da serra, onde a chuva caía numa neblina que escondia tudo” (A, p. 210). Desde novo, ele sempre sonhou com um estilo de vida próximo daquele que tinha o avô antes de sua decadência. No entanto, com a morte do pai, teve de sair da zona rural para a zona urbana com a esperança de “ser alguém na vida”. Ao se mudar para a cidade do Rio de Janeiro, ele nada consegue e tem de pedir esmolas para poder se alimentar.¹⁹ Na sua juventude, quando retorna para a cidade de Maceió, vive como pensionista na casa de dona Aurora e começa a vender seus escritos para aumentar sua renda e arranjar um jeito de sair daquele lugar. Depois disso, ele se submete a trabalhos alienadores que privam sua capacidade de escritor de literatura, já que ele tem de elaborar textos encomendados para jornais com opiniões contrárias às suas. Por causa do grande surto de desemprego, derivado do alto número de pessoas que migraram do campo para as cidades grandes, o governo tentou amenizar a situação abrindo novas vagas em cargos públicos (GALVÃO, 1972). Tudo indica que foi nessa leva que Luís da Silva conseguiu empregar-se como funcionário na repartição do município de Maceió. Embora esse trabalho tenha lhe dado certa estabilidade financeira, ele continua sendo limitado no que se refere a sua aptidão literária, visto que seu serviço se encerra na elaboração e na correção de ofícios técnico-burocráticos. Para não ficar restrito ao ordenado que ganha na repartição, Luís da Silva, sob encomendas, continua escrevendo para jornais. Por tudo isso, existe uma revolta consciente em Luís da Silva com sua situação de “níquel social”, proveniente, e muito, de sua capacidade de reflexão crítica sobre a realidade e da sua frustração por não conseguir realizar uma grande obra literária, tendo de utilizar suas habilidades de escritor para vangloriar romances com pouco valor artístico (BULHÕES, 1999).

¹⁹ Para Nelson Coutinho (1978, p. 95), surge nessa mendicância um novo elemento na obra de Graciliano Ramos, que é demonstrar a miséria econômica num nível mais extremo, o que não acontece, para ele, nos outros romances do escritor.

Desse modo, ele não consegue se sentir satisfeito com o estilo de vida que tem e, através de seus mergulhos no passado, percebe na sua personalidade uma impregnação de fracassos acumulados na sua trajetória de vida. No passado: da infância rural decadente. No presente: de burocrata e jornalista subserviente; de ex-noivo traído e abandonado; de matador malsucedido. Diante da impossibilidade de uma reação organizada e efetiva, e frente a um sentimento de impotência perante o contexto sociocultural e histórico em que vive, o mundo que se apresenta como ideal para o narrador é o do avô, construído por ele mesmo ao longo de sua vida. Esse retorno de Luís da Silva para dentro de si demonstra algo significativo, pois se trata de um descontentamento com a realidade em que vive e de uma insatisfação com o que vê. Ele não consegue ver sentido na atualidade, conseqüentemente não nutre qualquer expectativa em relação ao coletivo. Diante dessa descrença e da falta de apoio na realidade exterior, ele tenta encontrar uma solução, ou mesmo um esconderijo, nos seus pensamentos, nas suas memórias, passando a se esquivar de qualquer luta. Cada vez mais, o protagonista se isola em si mesmo, atitude que pode ser entendida através da explicação de Georg Lukács sobre a relação entre forma romanesca e realidade social:

Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação (LUKÁCS, 2000, p. 119).

Isso acontece com Luís da Silva por ele se sentir fracassado em tudo o que faz, o que o impulsiona a procurar certo tipo de realização na sua subjetividade. Como visto no capítulo anterior, quando ele se propõe a sair de sua condição deilhado e tenta, por duas vezes, encarar seu problema objetivamente, nada consegue. Na primeira vez, porque Marina – que era uma maneira de se alinhar a normalidade social – prefere ficar com Julião Tavares. Na segunda, quando mata seu rival, ele pratica um ato isolado, que só tem repercussão momentânea no seu próprio interior. Isso intensifica a representação da angústia humana na procura de um sentido pleno de sua existência, que, conforme o autor húngaro, nunca findará de um jeito satisfatório, uma vez que não é possível, na modernidade, um acordo perfeito entre o homem e o mundo. Tratando a objetividade do romance como a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar a realidade, entende-se que a estrutura característica de sua matéria é seu modo descontínuo, o hiato entre interioridade e aventura. Com efeito, *Angústia* pode ser visto como uma forma “de 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 sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Todo esse descontentamento e essa inadaptação de Luís da Silva com o mundo em que vive, pode explicar, por sua vez, o ilhamento do sujeito em suas próprias experiências, representando esteticamente uma característica do romance moderno, conforme Walter Benjamim (1994, p. 54): “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, [...] Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo”.

Para expressar e representar esteticamente Luís da Silva na sua subjetividade e numa fragmentação crescente dentro da sociedade brasileira, Graciliano Ramos utilizou-se de recursos próprios da literatura moderna, como o fluxo de consciência estruturado através do monólogo interior e da livre associação de ideias, em que as palavras não visam a um interlocutor e decorrem de uma necessidade própria. Vale enfatizar que o escritor não se apropriou das conquistas modernas por questões externas à narrativa. Se, por um lado, essas técnicas do romance procuram mostrar a desintegração total do conceito tradicional de individualidade com o mundo, por outro, de uma maneira sutil e engenhosa, as soluções literárias de vanguarda serviram, em *Angústia*, para esclarecer e tornar inteligível o efeito do processo de desenvolvimento histórico na personalidade de Luís da Silva, autorizando a pensar o “eu” numa contínua modificação sem deixar de ser o mesmo, “a despeito da multiplicidade mais surpreendente e caótica da experiência imediata” (MEYERHOFF, 1976, p. 34).

Percebe-se que dois aspectos do eu são especialmente relevantes para esse tratamento literário. Primeiro, além da sucessão de impressões e ideias diferentes, o eu parece exibir uma tendência para a organização da dinâmica e da economia da trama, pois ele não se comporta apenas como um papagaio passivo que repete tudo, mas como um participante ativo. O narrador estrutura e interpreta o que vivenciou, mas ainda o faz de um ponto de vista da economia da narração, já que essa é uma característica da individualidade humana. No segundo aspecto, o eu é experimentado como ele e evidencia certa qualidade de continuidade. Dizendo de outra maneira, apesar da rápida sucessão dos distintos momentos temporais e mesmo com todas as transformações existenciais, o eu não é meramente um rótulo conveniente acrescentado a esses elementos temporais, mas uma “espécie de estrutura” que exhibe continuidade e totalidade, das quais o narrador é diretamente consciente, ao se considerar a mesma pessoa durante toda a sua vida. Dessa maneira, Luís da Silva é mostrado

não apenas como um repositório de percepções e memórias, mas predominantemente como um centro de funções ativas, “auto-reguladoras”. E são essas funções que servem para transmitir à própria pessoa e ao leitor o fato de que um certo conjunto de experiências “diferentes” exibe a qualidade de estrutura e unidade que nos capacita a afirmar pertencerem elas à mesma pessoa. Similarmente, a consciência da continuidade como um ingrediente essencial da identidade é, invariavelmente, parte do retrato literário (MEYERHOFF, 1976, p. 31-32).

Nessa lógica interpretativa, a correlação entre esses aspectos do tempo e do eu pode surgir em dois contextos. Primeiro, dentro do fluxo temporal do presente especioso, no qual a aparência é ilusória e não corresponde à essência, exatamente por se restringir ao momento do presente. Isso poderia ocorrer, por exemplo, quando uma leitura que pretenda analisar a revolta e a indignação de Luís da Silva ficasse restrita a sua fase adulta, quando tudo isso acontece. Esse tipo de análise poderia chegar a conclusões errôneas, como a de que ele é uma pessoa que deseja e acredita numa revolução socialista, ou que ele é um anarquista. O segundo contexto diz respeito às relações que formam a estrutura da memória, ou o passado pessoal, de Luís da Silva. Se o estudo se limitasse ao passado e às memórias do personagem, não seria espantosa uma afirmação que o apontasse como um homem puramente nostálgico, sem entender que o motivo de suas demasiadas recordações deve ser explicado, sobretudo, pela sua condição atual. Sem escolher um ou outro contexto, é preciso, a partir do eu, trabalhar a interdependência dos dois contextos para visualizar a constituição de uma totalidade. Assim, tão importante quanto uma análise dos recursos técnicos empregados na narrativa é interpretar a sua dependência funcional com as duas unidades de tempos (passado e presente) e a relação de Luís da Silva com eles, isto é, como estão sendo utilizados e qual o seu significado para a narrativa.

Em toda a narrativa de *Angústia*, pode-se perceber a exposição da consciência de Luís da Silva através de práticas romanescas cujo uso fora intensificado pela literatura moderna, e o momento em que isso acontece com maior nitidez, alcançando seu grau máximo de complexidade, é nos segmentos que vão da perseguição ao estrangulamento de Julião Tavares. Nesse intervalo de tempo, o narrador descarrega as frustrações e humilhações sofridas no decorrer de sua existência, realçando todo o sofrimento gerado pela falta de dinheiro e uma necessidade de eliminar seu rival e tudo o que ele representa. Para tanto, suas recordações lhe vêm à mente como fontes de inspiração, principalmente a figura de José Baía:

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 entufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho interior. Agora tudo mudava. Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira da água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro

emboscado [...] José Baía vinha contar-me histórias no copiar, cantava mostrando os dentes tortos e muito brancos. Era bom e ria sempre (A, p. 234).

Nesse episódio, Luís da Silva está seguindo Julião Tavares, mas ainda não tomou coragem suficiente para executá-lo. Ele sabe que o assassinato não será suficiente para modificar sua vida, pois o ato não passará de uma atitude subjetiva, mas ele se sente obrigado a fazê-lo. “Estava ali forçado pela situação”, como se existisse uma força interior o levando aquilo, mas, no fundo, ele não gostaria de chegar a aquele ponto. Através do fluxo de consciência, o conflito de Luís da Silva entre matar ou não o seu rival fica exposto, representando o que se passa na sua consciência naquele instante. No trecho citado, o embate interior fica claro quando ele cria uma situação hipotética de como seria o encontro caso acontecesse durante o dia, com toda a movimentação e as luzes que uma cidade grande possui. Para a estruturação desse monólogo, os verbos foram empregados no futuro do pretérito do indicativo, sinalizando que tudo não saía de sua consciência. Quando Luís da Silva não se prende ao plano da mera suposição e volta a pensar no momento de sua perseguição, ele reconhece ali uma grande oportunidade de se vingar de tudo o que simboliza Julião Tavares e sua classe; inclusive da capacidade do rival de conquistar mulheres por causa do lugar que ocupa. Mais a frente, no mesmo segmento, esse impasse novamente vem à tona através de outro monólogo interior, deixando em evidência uma tensão constante entre duas opções de saída: assassinar o seu rival e se sobrepôr a ele ou continuar tentando se adequar às normas e, novamente, se comportar como um subordinado, permitindo a Julião Tavares escapar.

Habituei a falar baixinho na presença dos chefes. Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião Tavares e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. – “É conveniente escrever um artigo, seu Luís.” E eu escrevi. E pronto, nem muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem.

– Um homem, percebe? Um homem (A, p. 236).

Nota-se que a necessidade de eliminar seu rival surge não só por causa da indiferença e dos rebaixamentos feitos por Julião Tavares, mas também pelos tratamentos comumente recebidos “nas redações, na repartição, no bonde”. Diante disso, é possível afirmar que todo esse desequilíbrio tem como base a inferioridade econômica e social de Luís da Silva, de modo que as técnicas modernas são utilizadas, aqui, para dar vida e expressão a um conflito

sobretudo psicológico, gerado pelas frustrações e pela sua incapacidade de se integrar à ordem vigente.

Nesse sentido, são pertinentes as palavras de Nelson Coutinho (1978) ao dizer que Luís da Silva não pode, em momento algum, ser desligado da sua concreta realidade humana e social, o que eleva o desespero e a impotência à condição de “realidades ônticas”, ou seja, coloca em questão a natureza social do ser humano. Em *Angústia*, “não há uma mera reprodução naturalista de uma associação de ideias, dos mecanismos psíquicos de um homem onticamente isolado, sem nenhuma relação orgânica com a realidade objetiva” (COUTINHO, 1978, p. 100). Tampouco há uma busca, através do monólogo interior, da manifestação de alegorias abstratas e só aparentemente profundas. O tratamento literário procura deixar exposta uma disjunção em Luís da Silva e, por conseguinte, em sua narração, ao mesmo tempo que demonstra o desequilíbrio e a dissolução psíquica do personagem situados historicamente. A solidão e a derrota não são transformadas em metafísica condição humana, pois elas decorrem de condições subjetivas e objetivas, que, para o crítico materialista, derivam da posição de classe dos tipos representados e da estrutura alienante do mundo em que vivem. As técnicas de “vanguarda” não são utilizadas com um fim em si mesmo. Ao contrário, elas são veículos importantes para tornar evidente a realidade interior e exterior de Luís da Silva numa relação dialética. Os recursos literários comumente utilizados para expressar e representar a subjetividade do narrador servem também como maneira de dramatizar como o desenvolvimento dos processos objetivos ocorridos no Brasil na virada do século XIX é internalizado no indivíduo.

Por tudo isso, utilizar a ideia “disjunção” como chave interpretativa não significa aplicá-la como um elemento formal que soma as partes, mas uma tentativa de abranger um processo de tensão constante entre os vários complexos que compõem a totalidade de Luís da Silva, assim como, por extensão, a sua narrativa. Com outras palavras, a visão de mundo de Luís da Silva, a função estrutural narrador-personagem, o imbricamento do passado-presente, a forma narrativa e a percepção estética do livro podem ser analisados numa relação dialética quando se cria uma chave interpretativa que englobe a dinâmica própria da narrativa, que se estabelece muitas vezes contraditoriamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, houve uma preocupação em desenvolver uma interpretação que conseguisse reconhecer a narrativa de *Angústia* na sua dicção, o que impossibilita de encaixá-la numa teoria literária pré-concebida. Nesta perspectiva, sempre que utilizamos teóricos, críticos e historiados, procuramos respeitar a especificidade do texto literário. Identificado e compreendido o movimento próprio da trama, com auxílio dos estudiosos do terceiro romance de Graciliano Ramos, partimos para o próximo o passo, que foi desenvolver a ideia de “disjunção” para facilitar nossa abordagem.

Como demonstrado, esse termo foi sendo aprimorado na medida em que os capítulos avançavam. No início mostramos como a sociedade moderna contém na sua essência paradoxos históricos. Depois disso, entendemos como essa característica social pode ser vista na elaboração formal do narrador-personagem, que, por sua vez, representa a cisão originária do ser. Nesse momento, ainda estávamos preocupados em expor a relação entre um elemento exterior e interior do romance, e de que modo a ambiguidade social se tornou um elemento compositivo. Essa interdependência dialética pode ser vista em *Angústia* da seguinte maneira: quando a dinâmica social é incorporada à forma romanesca, e, sem deixar de se mostrar em sua especificidade, é tornada um princípio de organização interna da obra.

Por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, onde tudo depende do drama íntimo do narrador-personagem, no quarto capítulo buscamos entender as principais relações de Luís da Silva. Essa parte deixou claro que não é apenas Luís da Silva que se insere no mundo de modo multifacetado, mas todos ao seu redor. Isso acontece, sobretudo, porque todos fazem parte de uma sociedade heterogênea em que atitudes diversificadas e, até mesmo, contrárias, são comuns. Partindo dessa premissa, no capítulo seguinte, entendemos a disjunção como uma constituinte da personalidade de Luís da Silva e, novamente, para entendê-la, retomamos partes importantes de sua trajetória de vida para exibir como ela foi sendo incorporada na sua visão de mundo. Exposto a maneira disjuntiva do narrador-personagem ver a vida, procuramos entender a disjunção na sua forma de narrar.

Disso resultaram algumas considerações importantes sobre *Angústia*. Ao relacionarmos a forma romanesca com as estruturas sociais, e com o momento histórico, percebemos que fora criado um estilo específico de acordo com a matéria narrada (AUERBACH, 2004). Quando nos propusemos a analisar os tratamentos técnicos presentes

em *Angústia*, sentimos a necessidade de buscar auxílio em outras áreas. Feito isso, ao entender como se deu o arranjo literário, conseguimos perceber a relação, por meio da forma, entre o romance e a sociedade. Os aspectos intimistas e psicológicos presentes na constituição da narrativa possibilitaram pesquisar os fatos sociais. Isso se mostra importante não só para este livro de Graciliano Ramos, mas para os estudos literários de modo geral. Nesta lógica, embora não tenhamos refletido diretamente sobre a polêmica divisão entre os romances brasileiros produzidos no decênio de 1930 (intimista e social) ²⁰, através da análise aqui empregada conseguimos identificar que em *Angústia* não é possível compreender de modo efetivo sua totalidade sem levar em conta as questões econômicas e psicológicas de Luís da Silva. São utilizadas técnicas modernas para aprofundar a pesquisa da subjetividade do homem moderno, mas, elas se mostram vazias caso desconsideremos a realidade concreta do narrador-personagem. Embora a narrativa não esteja vinculada a um estilo de linguagem mais referencial e a uma maneira mais objetiva e menos matizada de apresentar a realidade exterior, é essencial situar o protagonista historicamente para interpretar suas constantes idas ao passado e uma tendência para viver nas suas memórias.

Entendido esse movimento, podemos interpretar de maneira mais lúcida as atitudes de Luís da Silva no presente, e concluir que as revoltas e as reclamações não acontecem porque ele sente uma necessidade de mudança na estrutura social. Na verdade, ele sente um ódio em relação à sociedade em que vive porque se encontra em péssimas condições de sobrevivência. No entanto, esse sentimento deixaria de existir caso ele tivesse seu lugar garantido na classe endinheirada e pudesse usufruir de todos os seus benefícios.

Ao mesmo tempo, como Luís da Silva não consegue o lugar que deveria, hereditariamente, ter sido dele, a partir de sua negação do presente, ele representa o que João Luiz Lafeté (2012) denomina como “herói negativo”. Em uma palestra com o objetivo de explicar um dos traços fundamentais na obra de Graciliano Ramos, o crítico aponta a negatividade, como a capacidade crítica que o romance tem de figurar as injustiças sociais e as desigualdades entre os homens. Utilizando um termo de Theodor Adorno, Lafeté defende que Luís da Silva “nega a negação”. Mesmo estando insatisfeito com seu estilo de vida humilhante e degradante e estando sempre diante de situações de rebaixamento, ele é incapaz de reação, o que ele faz é negar essa sociedade que nega os valores humanos. Em suma, esse herói esmagado e inferiorizado não aceita esse mundo de rejeição. Dialeticamente, ele aponta para um caminho de possível construção, mas permanece na negação.

²⁰ Luís Bueno (2006) fez um estudo detalhado sobre os romances produzidos em 1930 no Brasil. Neste mesmo livro também é possível encontrar as diferentes leituras críticas sobre a produção literária feita nesta época.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teórica estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 65-90.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo; Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55-63.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Graciliano Ramos e o romance do sertão. In: _____. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. p. 238 a 268.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: EDUFAL, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 19-62.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOOTH, Wayne. *A rhetoric of irony*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1974.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica).

BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BUENO, Luís. Antonio Candido leitor de Graciliano Ramos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 71-85, jan.-abr. 2008. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/10944>>. Acesso em: 28 set. 2012.

_____. Divisão e unidade de 30, In: WERKHEMA, Andrea Sirihal et al. (organizadores). *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp. 16-35.

_____. Os três tempos do romance de 30. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n. 3, p. 254-283, 2002.

_____. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

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

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b. p. 83-98.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 29. ed. Rio Janeiro; São Paulo: Record, 1984. p. 287-302.

CARVALHO, Alfredo Leme. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, José Murilo. Bordados: Primeira República. In: _____. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 15-306.

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

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

COUTINHO, Carlos Nelson. Estudos sobre o romance. In: _____. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. p. 137-225.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 73-122.

CRISTOVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Educação e sedução: normas, condutas, valores de M. Delly*. 1995. 271 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

DÓRIA, Carlos Alberto. “Graciliano e o paradigma do papagaio”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB/USP. Número 35, 1993, p.19-34.

FACIOLI, Valentim. Dettera: ilusão e verdade sobre a (im)possibilidade em alguns narradores de Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB/USP, n. 35, p.43-68, 1993.

FARIA, Octávio. Graciliano Ramos e o sentido humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 249-265.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

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

FORTES, Rita das Graças Felix. *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo Morto e Crônica da casa assassinada*. Cascavel: Edunioeste, 2010.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Kairós, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIANNETTI, Eduardo. *Vícios privados, benefícios públicos? A ética na riqueza das nações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Caetés: Nossa gente sem herói. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: IEB/USP, n. 42, p.162-181, 2008.

GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*. In: _____. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 201-232.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Tradução de Reginaldo Di Piero e Célia E. A. Di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. A reificação. In: _____. *Dialética e cultura*. Tradução de Luiz F. Cardoso, Carlos N. Coutinho e Giseh V. Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-152.

HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JURANDIR, Dalcídio. Graciliano Ramos e uma velha impressão de Anatole. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia (75 anos)*. Incluso *Fortuna Crítica*, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011. p. 259-261.

LAFETÁ, João Luiz. Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés*. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, n. 2, p. 86-125, 2001.

_____. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 65. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 192-217.

_____. *Um herói negativo*. Oficina de tecnologia educacional. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qdSpgBwvM38>>. Acesso em: 7 ago. 2012.

LESSA, Sergio. *Para compreender a ontologia de Lukács*. Ijuí: Editora Unijuí, 2007.

LIMA, Luiz Costa. A reificação em Paulo Honório. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 51-72.

LINS, Álvaro. Conteúdo e forma enriqueceram a literatura brasileira. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (75 anos). Incluso *Fortuna Crítica*, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011. p. 322-325.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. A reificação e a consciência do proletariado. In: *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 193- 411.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1923-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo: Boitempo, 2010.

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

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 34-45.

MENDONÇA, Sônia Regina de. *O ruralismo brasileiro (1888-1931)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EdUSP; Editora UFMG, 1992.

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

MUKAROVSKY, Jan. Sobre o Estruturalismo. In: _____. *Escritos sobre Estética e Semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1993. p. 135 a 148.

PINHEIRO, Paulo Sérgio *et al.* Livro primeiro: movimentos sociais e sociedade. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira: O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. t. III, v. 9. p. 12-193.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira: O Brasil republicano*. São Paulo: Difel, 1975. t. III, v.1. p. 153-190.

_____. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 61. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

_____. *Angústia (75 anos)*. Incluso Fortuna Crítica, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011.

_____. *Caetés*. 29. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2002.

_____. *Infância*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Memórias do cárcere*. 44. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.

_____. *São Bernardo*. 82. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 2006. p. 75 a 98.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 61. ed. São Paulo: Record, 2005.

SARAIVA, Juracy Assman. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*. São Paulo: USP; Nankim, 2009.

SHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironia*. Madrid: Cátedra, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. Livros Novos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia (75 anos)*. Incluso Fortuna Crítica, organizada por Elizabeth Ramos. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011. p. 246 -249.

SOUZA, Ronaldo de Melo. Fichte e as questões da arte: a filosofia de Fichte e a poesia moderna. In: CASTRO, Manuel Antônio (Org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 126-157.

_____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

STANZEL, Franz. *Narrative situations in the novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassador, Ulysses*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1971.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Círculo lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WERKHEMA, Andrea Sirihal *et al.* (Org.). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.