UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Dimitri Takamatsu Arantes

Figurações do impasse: forma literária e modernização brasileira em
Angústia

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2019

DIMITRI TAKAMATSU ARANTES

**Figurações do impasse: forma literária e modernização brasileira em
*Angústia***

Dissertação apresentada como requisito obrigatório para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Sá e Souza Pacheco

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A658f Arantes, Dimitri Takamatsu
Figurações do impasse: forma literária e
modernização brasileira em Angústia / Dimitri
Takamatsu Arantes ; orientadora Ana Paula Sá e Souza
Pacheco. - São Paulo, 2019.
160 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Brasileira. 3.
Modernismo (Literatura). 4. Prosa. I. Pacheco, Ana
Paula Sá e Souza, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Dimitri Takamatsu Arantes

Data da defesa: 13/09/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ana Paula Sá e Souza Pacheco

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 6 / 11 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: ARANTES, Dimitri Takamatsu

Título: Figurações do impasse: forma literária e modernização brasileira em *Angústia*

Dissertação apresentada como requisito obrigatório para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

*À memória de meu pai,
cuja ausência tanto me dói*

Agradecimentos

À Professora Ana Paula Sá e Souza Pacheco pela paciência, pelos ensinamentos e — hoje posso dizer — pela amizade. O valor de sua orientação e de seus ensinamentos constituiu, para mim, uma oportunidade extraordinária, pela qual me sinto profundamente agradecido.

Aos professores da banca de qualificação. As observações do Professor Francisco Cabral Alambert Junior me foram particularmente importantes para o aprofundamento no estudo das artes plásticas, assim como o Professor Fábio César Alves me auxiliou, com rigor crítico distinto, na compreensão da literatura de Graciliano Ramos.

Aos profissionais da Biblioteca Florestan Fernandes e do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP), cuja dedicação vale muito mais do que posso aqui traduzir.

A CAPES, cujo apoio financeiro tornou possível a realização desta pesquisa.

Agradeço especialmente ao Eduardo e à Sônia, companheiros de todas as horas. Ao Daniel, irmão e parceiro das letras, pelas leituras intermináveis que me foram imprescindíveis.

À Juliana, pelo amor e pelo companheirismo que já não há mais como retribuir.

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!

Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.

Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

(“Hino nacional”, Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Dos romances de Graciliano Ramos, *Angústia* sempre ocupou posição privilegiada, seja pelo traço radical de experimentação formal que lhe é característico, seja pela apreciação da variada e extensa bibliografia crítica que se ocupou do livro. O presente trabalho busca interpretar este romance de Graciliano Ramos, publicado em 1936, levando em consideração duas linhas condutoras de nossa leitura: por um lado, a descrição de seu arranjo formal, cujos procedimentos técnicos remetem à experiência de vanguarda acumulada desde o Modernismo paulista da década de 1920; por outro lado, o contexto histórico de 1930, marcado por grandes agitações e mudanças nos campos político, econômico e social. Tendo em vista que as duas instâncias — a estética e a História — são, a nosso ver, indissociáveis, procuramos contribuir para a compreensão de *Angústia* segundo a perspectiva que enxerga, neste romance, um arranjo formal que se destaca de seus pares na produção literária da época. Contribui para isso não apenas a técnica de vanguarda empregada pelo autor, como também a fatura estética engendrada no livro e que acusa a posição peculiar de seu narrador *sui generis*. Assim, acompanhando a trajetória da figura do fracassado (um tipo dominante no romance de 30), buscamos entender como Graciliano Ramos articula elementos que estão diretamente ligados ao desenvolvimento das formas literárias depois da experiência modernista, o que implica, como pretendemos demonstrar, um ponto de vista particular sobre a modernização material e ideológica pela qual o país atravessava naquele momento com os rudimentos do nacional-desenvolvimentismo.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Angústia*; Modernismo; Romance de 30.

ABSTRACT

Angústia, published in 1936, always had a notable position among Graciliano Ramos' works, either because of its radical formal experimentation or the extended novel bibliography established over the years. The present study aims to interpret *Angústia* considering two different aspects: 1) the description of the novel formal structure, in which its aesthetic procedures refer to the experience of avant-garde movements in the early 20th century and to the Brazilian Modernism from the 1920's; 2) the 1930's context marked by political, economic and social changes in Brazil. Both, aesthetic and historical aspects, offer support for our interpretation, and based on that, we propose an analysis that pursues the description of the formal structure mentioned before, which is, in our opinion, one of the most singular in the time. Here, the avant-garde techniques and the position *sui generis* of the novel narrator employed in *Angústia* were essential for the place that the novel takes in the 1930's Brazilian fiction. Also, the protagonist Luís da Silva, whom represents the literary archetype "fracassado", provides an important aesthetic element to the novel written by Graciliano Ramos. Therefore, our study seeks to understand how author articulated elements connected to the development of literary forms after the Brazilian Modernism, which culminates in the singular author's point of view about the Brazilian national development.

Keywords: Graciliano Ramos; *Angústia*; Modernism; 1930's Brazilian novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1 — Vanguarda e Modernismo: originalidade e limites da Arte moderna no Brasil	17
I. Situação da crítica	17
II. A construção da consciência modernista	21
III. Os limites da vanguarda: da experimentação formal ao romance de 30	38
Capítulo 2 — A angústia do desajuste: os procedimentos técnico-formais de uma narrativa <i>sui generis</i> do romance de 30	48
I. A cesura espaço-tempo	48
II. Um ponto de vista em suspensão	66
III. O problema da linguagem	72
Capítulo 3 — O reflexo de si mesmo: a relação entre sujeito e objeto	80
I. O sujeito enalacrado <i>ou</i> A expectativa frustrada	80
II. <i>Intermezzo</i> : o avesso do avesso das assimetrias sociais	94
III. O desenlace de um antagonismo social	100
Capítulo 4 — Mimese e literatura: pressupostos para algumas antinomias da experiência intelectual brasileira nos anos 30	113
I. O fracassado: uma síntese do romance de 30?	113
II. A experiência do intelectual fracassado em <i>Angústia</i>	125
Bibliografia	145

INTRODUÇÃO

Por duas décadas, Graciliano Ramos integrou a linha de frente da produção literária brasileira, num momento decisivo de nossa modernização intelectual e material. De início associado ao romance nordestino de empenho social, que ganha protagonismo no início da década de 1930, o autor foi progressivamente se destacando de seus pares ao alargar sua experiência estética e explorar outros gêneros narrativos, em especial o memorialístico. Não é à toa que Graciliano Ramos, particularmente em seus romances, se destacou pela qualidade com que explorava procedimentos técnicos complexos para dar forma a um tipo de narrativa cujo interesse recaí por vezes na pesquisa psicológica de suas personagens, característica que fez com que Sérgio Milliet certa vez o definisse como o “analista insuperável das angústias”.¹ No romance de 30, a novidade desse exercício de análise psicológica não está apenas na mestria com que o autor de *Angústia* conduz tais técnicas, mas antes na dimensão estético-política que a sua literatura inaugura para a moderna prosa de ficção brasileira, colocando em primeiro plano a discussão sobre as formas e o processo social brasileiro depois da Revolução de 30.

Atento às ambiguidades do desenvolvimento histórico do país, inclusive, ou sobretudo, em seus aspectos culturais, é possível ler na obra de Graciliano Ramos algo de inquietante em relação ao papel do intelectual modernista na “atualização da inteligência artística brasileira”, segundo a expressão de Mário de Andrade.² As agudas mudanças sociais, políticas e econômicas que tiveram lugar a partir de 1930 não deixaram de mobilizar sua atenção enquanto intelectual participante da realidade, seja pela necessidade de fugir ao didatismo das formas atinentes ao proselitismo inflamado pela polarização política da época, seja pelo imperativo de ler na renovação modernista um importante passo de descolonização do pensamento nacional. Do modernismo, é possível identificar ecos decisivos que reverberaram na obra do escritor alagoano, sobretudo em relação à visão da literatura, do papel do intelectual e às linhas gerais que conduzem a sua obra; paralelamente, o autor conservava grande apreço pela prosa realista oitocentista, em especial a do grande romance burguês europeu. Com isso, entre a herança do clássico da prosa burguesa e a inovação contestatória de vanguarda, Graciliano Ramos procurou dar forma a um conjunto de romances que, fundamentalmente, problematizam o estatuto de representação realista em nosso contexto

¹ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* — volume V. São Paulo: Martins, 1981, p. 186.

² ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: _____. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional Do Livro/MEC, 1972, p. 242.

periférico a partir da projeção dos matizes da classe intelectual brasileira cujo papel social estava ainda se redefinindo no contexto de 1930.

Noutras palavras, os problemas mobilizados pela literatura de Graciliano Ramos podem ser mediados — e este é o interesse deste trabalho — a partir de um lugar específico, que é aquele dado pelo debate da forma literária à luz de seu processo social. É a partir daí que podemos perceber, em cada obra que o autor deu ao público, um trajeto de paulatino amadurecimento das ideias estéticas. Daí que se tenha optado pela análise de *Angústia*, terceiro romance de Graciliano Ramos, publicado em 1936. A escolha é motivada, sobretudo, pela experimentação em relação ao tipo de realismo que o livro adota, algo já amplamente reparado pela crítica especializada.³ A propósito, é a partir do caráter experimental da obra que podemos extrair os procedimentos técnicos que sustentam uma percepção negativa da realidade, isto é, uma visão que buscasse o avesso e as contradições de nosso processo de modernização iniciado na primeira metade do século XX. Daí que a pesquisa estética encerrada em *Angústia* acusa a necessidade de atualização do realismo na prosa romanesca, dado o momento de transição material e ideológica pelo qual o país passava.

Como procuraremos expor ao longo do presente trabalho, *Angústia* põe em relevo o plano da linguagem em pelo menos duas dimensões: a da forma, isto é, o trabalho artístico sobre o constructo literário; e a do tema, em que a linguagem, em chave metonímica, surge como *topos* narrativo. É através desse movimento que ganha corpo o conflito entre o eu e o exterior. Da figura arquetípica do intelectual fracassado Luís da Silva, o leitor extrairá o embate de palavra e representação, numa combinação de elementos ao mesmo tempo díspares e complementares, que criam uma atmosfera narrativa algo delirante, em conformidade com o estado psíquico do narrador esquizoide. É este, aliás, o núcleo sobre o qual o embate central de *Angústia* se dá: o protagonista Luís da Silva é a baliza subjetiva de duas experiências — a do intelectual e a do fracassado — que num dado momento convergem para testemunhar a condição delicada dos intelectuais brasileiros a partir da década de 1930, pressionados por urgências da vida nacional. Transpostos ao contexto do romance de 30, como pontuou Luís Bueno, o papel e a voz do intelectual fracassado plasmam a atmosfera “de impasse e de

³ Antonio Candido, em 1945, em seus rodapés críticos do *Diário de S. Paulo*, já observara, a respeito de *Angústia*, o reconhecimento crítico que o romance desfrutava. Posteriormente, o crítico reuniu os estudos no volume *Ficção e Confissão*, afirmando o seguinte: “*Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera a sua obra-prima”. Ver: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 46.

impotência”⁴, atitude verificada também em outros autores daquele mesmo decênio.⁵ Luís da Silva, apesar de peculiar, é um arquétipo da prosa de ficção da época, que, por sua vez, acusa um estágio de desenvolvimento da vida intelectual brasileira.

Tal atmosfera, marcada pelo fracasso, é abordada de forma particular em *Angústia*, problematizando o esgotamento de uma fórmula então dominante.⁶ A esse quadro corresponde a progressiva especialização da atividade intelectual, iniciada com o programa de modernização do Estado, sob a tutela de Getúlio Vargas, o que implicava também a urbanização da sociedade e a atualização do fazer artístico segundo critérios da moderna divisão do trabalho. É claro que este é um processo que se desdobra nas décadas seguintes, mas que tem como ponto de partida justamente o contexto em que se insere *Angústia*. Naquele momento, o campo literário também começa a esboçar a sua autonomização, sustentada pela especialização do trabalho intelectual, muitas vezes abusando do esteticismo deliberado.⁷ Tal processo, naturalmente, não é casual: a estrutura social, conforme a burocratização estatal que media as relações de base (produção e sociabilidade), empurra, ainda no decênio de 1930, o conjunto da nação em direção à racionalidade urbana e industrial

⁴ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 76.

⁵ Luís Bueno, na sequência, anota que o “herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel (...)”. In: BUENO, Luís. Op. cit., 2006, p. 78.

⁶ No artigo “Decadência do romance brasileiro”, cuja primeira versão data de 1941, Graciliano Ramos aponta o desgaste do romance nordestino, que, depois de 1935, parecia estagnado quanto à experimentação formal. O documento interessa justamente porque acusa o descompasso do romance de 30 diante das profundas modificações pelas quais o país passava, sobretudo depois de 1935, quando há uma inflexão autoritária do governo Vargas. Ver: RAMOS, Graciliano. “Decadência do romance brasileiro”. In: RAMOS, Graciliano; SALLA, Thiago Mio (org.). *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 262-267.

⁷ Sobre o assunto, referindo-se sobretudo ao contexto correspondente posterior à II Guerra Mundial, Antonio Candido anota: “Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma literária./ Vista à luz da evolução literária, esta divisão do trabalho significa o aparecimento de um conflito no interior da literatura, na medida em que esta se vê atacada em campos que haviam sido até aqui (numas fases mais, noutras menos) seus campos preferenciais. Um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freyre e o José Lins do Rego em seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país. Mas hoje, os papéis sociais do romancista e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição. Daí as modernas tendências estetizantes aparecerem ao sociólogo e ao historiador da cultura como reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual; uma delimitação de campo que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário. Tanto para o crítico quanto para o estudioso da cultura e da sociedade, ela é, contudo, uma elaboração de novos meios expressivos e um desenvolvimento de nova consciência artesanal, que produzirão novas formas de expressão literária, mais ou menos ligadas à vida social, conforme os acontecimentos o solicitem”. (CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 143-144.)

(uma novidade para nós àquela altura), dentro da qual a intelectualidade e seus objetos estão pressupostos, cada qual com a sua função, digamos, institucional. A figura central desse tipo de modernização capitalista é, como afirmado, a especialização do trabalho; um dos resultados desse processo é a ampliação do papel do intelectual, agora também interessado pelas ciências com parâmetros exigentes de formação e de atuação profissional. Não é à toa que, com a Revolução de 30, haja um avanço material significativo no país, compreendendo desde novas formas de comunicação às políticas de integração do território nacional em diversas esferas, todas elas concentradas no poder central, que conferia unidade à noção de modernidade propagandeada.⁸ Conforme o aprofundamento dessa dinâmica, o intelectual-artista perde progressivamente espaço para o rigor científico, o que resulta em seu fechamento e consequente especialização da arte como tentativa de legitimação de sua contemporaneidade.

Considerada tal perspectiva, a década de 1930 intermedia o processo de maturação da modernidade gestada — pelo menos esteticamente — desde a Semana de Arte Moderna. O nacional-desenvolvimentismo corresponde a uma dinâmica estrutural da sociedade brasileira e a um processo mundial de reordenação do capitalismo no período entreguerras. Nesse contexto, a cultura, obviamente, não está alheia à realidade prática. Daí que possamos entender o legado do Modernismo paulista como problematização de formas avançadas de representação do complexo nacional nessa nova etapa da História, considerando o acúmulo da experiência estética de vanguarda desde, pelo menos, a década de 1910.⁹ A mediação artística deve ser compreendida, então, segundo parâmetros ao mesmo tempo locais e universais, posto que a modernização à brasileira não seja um processo isolado dos demais países. Visto de longe, este é um episódio que merece atenção, pois trata, no campo da literatura, da formação de uma sensibilidade artística específica, cuja existência não deve ser afastada de suas condições históricas objetivas.

⁸ Sobre o assunto, ver: CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp. 181-198; PONTES, Heloisa. Entrevista com Antonio Candido in *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 47, pp. 5-30, out. 2001.

⁹ Sobre este ponto, é importante destacar que a noção do Modernismo possa ser ampliada se entendermos que houve, durante os anos de 1910 e 1920, uma difusão de pequenos grupos modernistas em algumas cidades brasileiras. Não se trata tanto de advogar uma hipótese de originalidade neste ou naquele grupo, mas sim de compreender a dinâmica de estruturação da estética modernista em vários pontos simultaneamente. Sobre essa perspectiva dos grupos, ver: PASINI, Leandro. “O prisma dos grupos: a difusão nacional do modernismo e a poesia de Augusto Meyer” in *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 177-199, 2016.

No caso de *Angústia*, nosso objeto de interesse, é preciso localizá-lo em meio à transição multifacetada que o país enfrentava no momento de sua publicação. Distante da aventura representada pelo Modernismo paulista, Graciliano Ramos escreve o seu romance no limite de uma data importante, em meio à guinada autoritária de Getúlio Vargas. Do ponto de vista histórico, poderíamos dizer que *Angústia* se localiza entre dois eventos centrais do processo de modernização brasileira — cada qual em seu campo e à sua maneira —, mas ambos com impactos concretos sobre a vida nacional.

No campo da arte, em larga medida, a transição do primeiro para o segundo momento modernista se dá por meio da progressiva conscientização da potencialidade política contida na inovação estética proposta pelo pequeno grupo que se organizou em torno da Semana de Arte Moderna. Como veremos adiante, as ferramentas de que se valeram principalmente Mário e Oswald de Andrade foram, aos poucos, moldando a própria consciência do fazer artístico desses autores. Assim, os influxos históricos que vão de 1922 a mais ou menos 1928 penetraram a sua consciência artística modernista, ajustando o uso das ferramentas de que dispunham, bem como tais ferramentas aguçaram-lhes a consciência em torno da História justamente pelo que guardavam de potencialidade crítica a respeito da modernidade.

É nesse sentido que, a um só tempo, o romance de 30 aprofundou a pesquisa estética de vanguarda e problematizou o estatuto de representação da realidade nos primórdios de nossa modernização, isto é, os traços de um realismo mais ajustado à nossa condição, que era a de deslocamento; afinal, continuávamos muito distantes das sociedades centrais, embora mais profundamente integrados à dinâmica internacional no plano econômico, social e também estético, sob a figura de um projeto modernizador do país, como dito, urbano e industrial.

Diante de problemas concretos gerados pela formação dúbia do país, onde os traços mais distintos de arcaísmo e modernidade parecem se justapor a todo momento, *Angústia* avançou na consolidação do romance brasileiro segundo o paradigma da negatividade. Do atrito entre a realidade material atrasada e a idealização do projeto de modernização que prometia nos colocar a par do mundo “avançado”, este romance concentra um enquadramento possível da experiência contraditória de formação que nos marcou desde sempre. Por meio da figura peculiar de Luís da Silva, acompanhamos um processo específico de subjetivação de nossos impasses históricos: intelectual fracassado, oriundo de uma tradição social já

decadente, alguém que não se realiza em posição alguma, não obstante guarde para si — com certo desconforto, é verdade — a posição distintiva (e igualmente inexata) de crítico implacável do mundo. A sua lente deformadora da realidade é também um enquadramento produtivo daquele período, exatamente porque coloca em evidência o papel social do intelectual; mas um intelectual específico: herdeiro da antiga ordem rural em desfazimento, nem ele nem seus valores são simpáticos aos novos tempos anunciados. Some-se a isso a difícil posição do intelectual naquela altura, pressionado entre a cooptação do Estado varguista e a urgência de um engajamento político.

Dentre outros tantos motivos, aqueles aqui relacionados talvez expressem com propriedade o porquê de vermos em *Angústia* o pressuposto de que Graciliano Ramos legou-nos uma visão abrangente do contexto histórico e artístico em que estava inserido, sob o prisma de uma atualização do modo realista de narrar. Consideramos tão somente que a compreensão dos diversos aspectos formais da obra que nos mobiliza será beneficiada pela adoção da perspectiva interpretativa da História. Assim, pretendemos, neste trabalho, investigar alguns aspectos importantes daquilo que julgamos ser uma revisão estética da literatura de *Angústia*: 1) o acúmulo da experiência modernista segundo a visada do romance de 30; 2) os procedimentos técnicos deste romance de Graciliano Ramos, que encerram solução formal para certos impasses da literatura brasileira que lhe é contemporânea; 3) corolário disso, o interesse pela inovação formal e pela atualização da inteligência artística daquele momento.

Relativamente à primeira questão, trataremos, logo de início, de alguns aspectos presentes no pensamento do grupo que se reuniu no entorno da Semana de Arte Moderna. Vale considerar, nesse ponto, a contribuição do movimento para a reflexão sobre o papel do intelectual e de sua obra frente ao conjunto, nem sempre coeso e visível, dos problemas nacionais. Mais do que a atualização estética, o Modernismo paulista significou o início da desprovincianização do pensamento crítico brasileiro por meio do instrumental colhido das vanguardas. Contudo, esse processo pressupôs também, em chave de contradição, a estipulação de limites (sobretudo ideológicos) para a Arte moderna na periferia do capitalismo. Serão estes os problemas artísticos herdados pelo romance de 30 e que interessaram, em particular, a Graciliano Ramos.

Já o segundo ponto, tratado no segundo e no terceiro capítulos, procura contemplar a descrição e a análise dos principais procedimentos técnico-formais de *Angústia*. A partir daí, é

possível perceber a necessidade manifestada pelo autor de avançar na pesquisa da técnica realista de narrar, compreendendo-a sob a sombra da experiência modernista e da tradição sedimentada na prosa de ficção de 30. Com isso, Graciliano Ramos pretendeu incorporar à sua reflexão estética a renovação da vanguarda segundo sua funcionalidade política, tornando mais complexo o engajamento literário se comparado ao proselitismo artístico comum naquele momento. Nesse sentido, a imagem do intelectual fracassado, tão cara ao romance de 30, é recuperada em *Angústia* como motriz para o questionamento dos impasses históricos recalçados pela *intelligentsia* nacional.

Por fim, no quarto capítulo, pondera-se a contribuição de *Angústia* para a atualização do estudo sobre a inflexão sofrida pelo Modernismo brasileiro na década de 1930. Em linhas gerais, nosso intuito é investigar em que medida há a aprofundamento crítico de pressupostos caros aos modernistas da Semana de 22 por meio da óptica de certo engajamento intelectual nos anos 30, partindo naturalmente da fatura formal de *Angústia*. É preciso considerar aqui que a literatura de Graciliano Ramos também se insere num ambiente mais amplo de debate sobre a função social da arte e do intelectual, algo tratado por vários autores ao longo das décadas de 1930 e, sobretudo, 1940.

Capítulo 1 — Vanguarda e Modernismo: originalidade e limites da Arte moderna no Brasil

I. Situação da crítica

Um breve apanhado da historiografia literária brasileira é suficiente para constatar o acertado destaque dado ao aspecto formal da renovação promovida pelo Modernismo. Nada mais natural se pensarmos que se trata de um movimento francamente combativo, um importante termômetro histórico para a atualização de nossa inteligência artística. Tratado como ruptura, o esforço dos primeiros modernistas muitas vezes é apreendido a partir de uma perspectiva, que aponta para a superação quase natural dos arcaísmos bacharelescos presentes no gosto da chamada *belle époque*. É como se, grosso modo, o Modernismo integrasse uma etapa necessária e positiva da evolução da estética local, que rompe e supera uma fase do processo totalizante de modernização da cultura. Repare-se aqui a leitura algo tautológica da história da cultura brasileira. Na esteira dessa linha historiográfica, a Semana de Arte Moderna de 1922 seria o ponto culminante de uma experiência que inaugura novo campo de percepções estéticas nacionais no início do século XX — uma espécie de libertação de nossa produção artística, que finalmente alcançara, segundo tal perspectiva, a maturidade.

É claro que o messianismo contido nesta visão da História foi construído e sedimentado ao longo das décadas, mas a sua origem se encontra nos próprios modernistas.¹⁰ Mário de Andrade, por exemplo, na célebre conferência “O movimento modernista”, nota a contemporaneidade do grupo paulista em relação às vanguardas europeias, que lhe serviam ainda de referência.

Ele [o Modernismo] não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, se a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá.¹¹

¹⁰ Na fórmula da poesia Pau-Brasil da modernidade livre de culpa e simpática à *blague*, lemos a naturalidade com que o “progresso de São Paulo”, no verso de Oswald de Andrade, é afirmado sem o peso da história europeia e da luta de classes. Ver o poema “Canto de regresso à pátria”, de “Lóide brasileiro”. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas VII* – Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

¹¹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: _____. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional Do Livro/MEC, 1972, p. 251.

Definindo um “estado de espírito revoltado e revolucionário”, Mário propunha a concepção de um movimento que, a despeito de nosso atraso material, conseguiu aguçar a sensibilidade de um pequeno grupo de jovens artistas, a quem coube a tarefa de atualizar a *intelligentsia* local. O autor joga, assim, com ao menos duas dimensões do sentido histórico atribuído ao Modernismo: de um lado, a transformação da cópia em atitude criativa; de outro, a mitificação do movimento como expressão particular do universalismo vanguardista, o que significava o desrecalque da colonização que ainda vigorava na vida cultural brasileira.

Se é verdade que o entendimento médio do Modernismo coloca em evidência “inimigos” reais do processo de renovação estética proposta pelos novos intelectuais — sobretudo a figura dos bacharéis, com seu gosto afetadamente europeizado —, é igualmente correto dizer que a compreensão totalizante de um processo complexo e nuançado, para a qual os próprios modernistas contribuíram, não deixa de esconder contradições importantes tanto para o desenvolvimento da fase heroica do movimento ao longo dos anos 20, quanto para as consequências colhidas no decênio seguinte, principalmente com a ascensão do romance de 30. Vale, portanto, destacar e avaliar, dentre muitos aspectos, pelo menos duas referências importantes: 1ª) em que medida o percurso sinuoso e nem sempre convergente do Modernismo paulista contribuiu para cristalização do estatuto peculiar de modernidade em um país periférico como o Brasil, incapaz de reproduzir os padrões europeus de modernização; 2ª) de que modo essa dinâmica repercutiu na esfera da produção literária de 1930, especificamente na obra de Graciliano Ramos, quando os avanços da vanguarda já haviam sido mais ou menos “rotinizados”¹².

A partir desses pontos de ancoragem, talvez seja justo dizer que a transição da Semana de 22 para o romance de 1930 não tenha se dado, necessariamente, como uma ruptura. A mediar a passagem entre esses dois momentos, houve o desenvolvimento de uma forma artística específica, localizada no interior de um processo social peculiar gestado aqui a partir da década de 1920. Para tanto, é preciso considerar uma tendência que vê na costumeiramente nomeada segunda geração modernista algo muito diverso da geração heroica, muitas vezes encarando tal diferença como resultado de um interesse mais “formal”, no primeiro momento, e mais “político”, no segundo momento; porém, um olhar mais detido talvez revele conexões mais imbricadas entre um momento e outro, compreendendo a relação entre estética e política de modo mais complexo. Apesar de os elementos constitutivos da

¹² CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp. 181-198.

segunda geração parecerem organicamente desvinculados da estética anterior, o que há, a nosso ver, é o desenvolvimento de uma consciência artística mais aguçada, o que acusa o esgotamento do experimentalismo formal da década de 1920 frente aos dilemas concretos da sociedade brasileira em 1930 e a inevitável renovação das fórmulas estéticas propostas pela nova geração. É dentro desse enquadramento que pretendemos investigar o romance *Angústia* com o intuito de esclarecer os pontos que constituem, digamos, uma via de mão dupla, talvez proveitosa, para a observação a que nos propomos: de um lado, as relações mais recônditas, no plano estético, entre o primeiro modernismo e os caminhos trilhados pelo romance de 30, seja em razão de um diálogo mais direto, seja por retomadas e releituras mais sutis; de outro, a força da peculiaridade histórica que conforma esses dois momentos — ou, se quisermos, a interiorização da contraditória ideologia desenvolvimentista¹³ pela via da cultura. Dois instantes que, apesar de localizados em um lapso de tempo exíguo, foram marcados por profundas transformações que atingiram o país em seu cerne. É nesse sentido que procuraremos colocar em relevo a apropriação, feita por Graciliano Ramos, de procedimentos estéticos de matriz vanguardista para aplicá-los em novo contexto — o romance de 30 —, renovando à sua maneira o que há de programa modernista na nova geração. Dentre as técnicas empregadas em *Angústia*, podemos estabelecer um paralelo entre a descontinuidade cênica e a técnica do fluxo de consciência que dá sustentação à representação fragmentada da realidade. Apesar de já não serem novidades na literatura da época, são procedimentos que não deixam de revelar um traço inventivo dentro do romance de 30, sobretudo porque dão forma a um tipo de subjetividade que desponta diante da iminência da peculiar modernização que começa a desabrochar entre nós. Relativamente ao domínio histórico, destacaremos, dentro do complexo quadro das primeiras décadas do século XX, pelo menos dois aspectos relevantes. A saber, o momento e o ambiente propícios em que surge e se desenvolve a experimentação estética do primeiro Modernismo, bem como a transição da crise da ordem cafeeira para o nacional-desenvolvimentismo dos anos de 1930, e que coloca em disputa, no campo da cultura, a hegemonia de uma concepção específica do papel social da Arte e do intelectual no processo de modernização industrial tardia do país.

¹³ Ricardo Bielschowsky define o desenvolvimentismo, na década de 1930, como a “ideologia econômica de sustentação do projeto de industrialização integral, considerada como forma de superar o atraso e a pobreza brasileiros”. Apesar das diversas correntes que delimitavam o pensamento desenvolvimentista durante o governo Vargas, é importante atentar para o fato de que havia clara oposição entre o estágio “atrasado” em que se situava o país àquela altura e o papel do Estado nacional para a superação da condição subdesenvolvida pela via da industrialização. Por isso, o autor enfatiza o caráter mais ideológico do que propriamente material do desenvolvimentismo varguista que vai de 1930 a 1937; isso não altera o fato de haver ali modernização no sentido amplo do termo. In: BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 250.

À luz desse processo em pleno curso, com os rudimentos do desenvolvimentismo varguista, o nacionalismo preconizado pelos modernistas de 1922 pode ser revisitado de forma mais crítica, destacando-se o seu caráter empenhado. A verve combativa, principalmente de Mário de Andrade, delimita um tipo peculiar de progressismo da intelectualidade paulista, o que antecipa, de certa forma, o desenvolvimentismo dos anos subsequentes, dessa vez como programa institucionalizado do governo central. Trata-se, em boa medida, da superação das várias formas de ufanismo que tiveram lugar no Brasil desde a sua independência, e que pintavam o país com uma tonalidade exótica e vazia. Conforme a observação de Roberto Schwarz, no primeiro momento modernista, “o desenvolvimentismo batia à porta, em variante pré-30, não econômica, que imprimia um rumo *sui generis* ao pensamento”. Daí que a “reorientação modernista, em especial a de Mário, tinha raízes que o progressismo de hoje não se dá conta”¹⁴. Da perspectiva do crítico, o amadurecimento da consciência modernista ocorre ao longo da década de 1920, aproximando-se, numa versão singular, da ideologia nacional-desenvolvimentista. Na medida em que a transição dos anos 20 para os anos 30 revela diversas facetas de transformação da vida material brasileira, com consequências reais sobre a estética, devemos atentar, em nossa pesquisa e segundo nosso ponto de vista, a dois aspectos complementares que delineiam o estilo de Graciliano Ramos: 1) o conjunto de problemas fomentados pela atualização estética promovida pelo Modernismo e que compõe um arcabouço coletivo de elementos críticos cujo objeto final é a reflexão em torno da dinâmica de formação do país; 2) a composição de conflitos encerrados na perspectiva individual — em *Angústia*, centrados no protagonista —, mas que, na verdade, indica um sentido mais amplo, social. Quanto ao primeiro aspecto, é necessário ressaltar que o referido conjunto de problemas, a que podemos chamar de *pensamento de formação* do Brasil moderno, é constituído pelo interesse de pesquisa da cultura popular em paralelo à exploração das técnicas de vanguarda, e que cobre a produção artística posterior à Semana de Arte Moderna (até mais ou menos 1928). Relativamente ao conflito dado sob a perspectiva individual, procuraremos demonstrar como se constrói, no romance de Graciliano Ramos, a arquitetura de uma experiência real em curso — a do acirramento da luta de classes —, subjetivada pelo narrador e dimensionada pelo que seu testemunho pode revelar das contradições de nossa sociabilidade. Segundo a nossa visada, ambos os aspectos constituem, pois, a dimensão da complexa estética de *Angústia*, uma das obras mais radicais de Graciliano Ramos e do romance de 30.

¹⁴ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 153.

II. A construção da consciência modernista

A Semana de Arte Moderna é decerto o ponto mais emblemático (embora não necessariamente o mais alto) de um processo de amadurecimento crítico que inaugura novo campo de percepções estéticas entre os artistas brasileiros do século XX. A rigor, o apreço pelas vanguardas é algo que se estabelece com rapidez no grupo paulista liderado por Mário e Oswald de Andrade. Das primeiras manifestações expressionistas de Lasar Segall, passadas quase despercebidas pelo público¹⁵, à incorporação da militância pública combativa, sobretudo com a célebre exposição de Anita Malfatti em 1917, cuja apreciação crítica foi tão reativa quanto marcante, depreende-se um percurso de maturação teórica e estética proposto conscientemente depois da Semana de 1922. De certo modo, somente quando o grupo paulista adota uma postura de embate público, em especial na imprensa, é que vemos a organização de um debate mais produtivo em torno da Arte moderna e de sua conceituação.¹⁶ É nessa medida que podemos observar, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda, antes mesmo da Semana e fora do núcleo do grupo encabeçado por Mário e Oswald, exaltar as virtudes da renovação pretendida pelos jovens artistas. Chamando os principais poetas, escultores e pintores de “futuristas”, Sérgio defende, já em 1921, que esses intelectuais “iniciaram um movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor, movimento único, pode-se dizer, no Brasil e na América Latina.”¹⁷ Sob a chave da renovação, imagem que perdurará, o primeiro Modernismo começa a conquistar espaço nas discussões dos cafés e dos salões da elite cultural paulistana, agitando, ainda que timidamente, a arte brasileira de então.

A visada que dá à Semana de Arte Moderna o *status* de ponto máximo da aglutinação dos primeiros modernistas brasileiros não deixa, como já dito, de impor certo esvaziamento ao processo histórico que abrigou a *consciência programática* dos intelectuais de 1922. Se encarmos a Semana como a convergência de um programa estético único, pouco apreenderemos das mudanças sociais e ideológicas que se acentuam ao longo daquela década e que, naturalmente, tiveram parte na trajetória do movimento e na sua recepção pela nova geração de 1930. A ideia de um grupo coeso e desde sempre consciente de sua tarefa é, na verdade, controversa; talvez seja mais adequado se falar numa consciência amadurecida ao

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 47.

¹⁶ Aqui podemos lembrar a conhecida polêmica protagonizada por Monteiro Lobato ao criticar a exposição de Anita Malfatti, realizada em dezembro de 1917, na cidade de São Paulo. O artigo “Paranoia ou Mistificação?”, publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo* no dia 20 de dezembro do mesmo ano, deu projeção ao pequeno grupo modernista, naquela altura ainda em gestação. Este seria um prenúncio da ascensão do movimento concretizada nos anos seguintes.

¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O Futurismo paulista”. In: _____. *O espírito e a letra: estudos e crítica literária I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 132.

longo dos anos. É nessa linha de raciocínio que Maria Eugênia Boaventura se refere a um movimento que surge como desenvolvimento e maturação de uma nova estética, cujo espírito, ainda que distante do ritmo de desenvolvimento das sociedades europeias, está em confluência com as tendências mais avançadas, sem ignorar, é claro, a realidade brasileira.

A valorização desse minuto delirante de remodelação artística torna-se muito artificial ao se colocar o evento como o fato mais importante do Modernismo. Essa Semana tão comemorada não inaugurou o movimento, foi apenas a festa planejada para anunciar o engatinhar de uma nova mentalidade, e os resultados precários conseguidos, até então, pela mesma turma, que, em 1917, havia vibrado em silêncio com as ousadias de *O Homem Amarelo* e de *A Boba*, de Anita Malfatti, depois de um longo processo de aprendizagem sobre arte moderna e de arregimentação de novos companheiros (...).¹⁸

É, de fato, imprescindível compreender o espírito modernista cultivado pelo grupo de São Paulo como força intelectual quase inebriante — um “estado de poesia”, na expressão de Mário de Andrade —, fruto do contato inaugural com a imagética vanguardista, de modo semelhante como as vanguardas europeias encararam a descoberta do primitivismo africano. Mário Pedrosa, sobre o assunto, anota que “[s]em a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil”¹⁹. Somente com este êxtase comum houve então clima para esboçar a Semana de Arte Moderna, que talvez seja o primeiro trabalho conjunto mais ou menos programático do grupo.

A fim de fugir da compreensão generalizante do Modernismo para identificar o que restou de lição sua para o romance de 30, é preciso delimitar, num primeiro momento, o impacto histórico que o evento representou para a cultura local, por assim dizer, institucionalizada, àquela altura ainda demasiado provinciana. Apesar do adjetivo “moderno”, esta concepção não existe entre nós senão de forma *incipiente* — ou, melhor dizendo, diverso —, dado o ambiente materialmente atrasado em relação à Europa. A noção de modernidade — tal como entendida segundo os padrões europeus — era ainda muito vaga para o contexto brasileiro, restrita à importação de modas e trejeitos, não obstante a existência de forças (ainda tímidas) de transformação concreta da realidade nacional (particularmente tensionadas

¹⁸ BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22*. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000, p. 14.

¹⁹ PEDROSA, Mário. “Semana de Arte Moderna”. In: _____. *Arte. Ensaio*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 222.

em São Paulo, onde se concentrava a elite econômica do país), o que contribuiu para um ambiente propício ao surgimento do movimento artístico fora do raio de influência “oficialista” da Academia, no Rio de Janeiro. Com a junção de certo provincianismo em transformação ideológica pela indústria nascente²⁰ e uma elite intelectual culta, atenta às vanguardas europeias e simpática à ideia de patrocinar os jovens modernistas paulistas (o que não deixa de revelar uma estratégia de hegemonização cultural da elite cafeeira), constituíram-se as condições materiais favoráveis ao florescimento do Modernismo brasileiro. Nas palavras de Alfredo Bosi, o “contexto paulista, com a sua constelação de traços materiais e espirituais peculiares, trazia consigo uma linguagem onde entravam, de cheio, a modernidade da técnica e as vozes de uma libido extravasada em ritmo de trópico”.²¹

Se tomarmos tal ritmo tropical apontado pelo crítico como um impulso mais intelectual de atualização crítica, com fundo político de hegemonia cultural das elites decadentes, do que propriamente material em seu sentido de urbano e industrial, talvez se entenda o motivo pelo qual Mário de Andrade tenha insistido no caráter “espiritual” das primeiras manifestações do Modernismo. Tomando de empréstimo o esforço de pesquisa europeu sobre o primitivismo, os modernistas brasileiros encontraram a equação justa para propor uma solução estética (e apenas estética, nesse primeiro momento) para o impasse da cópia que até então mascarara a originalidade da experiência intelectual brasileira. Salvo engano, Mário Pedrosa foi o primeiro crítico a perceber tal operação:

O primitivismo foi a porta aberta pela qual os modernistas penetraram no Brasil e a sua carta de naturalização brasileira. A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob a sua influência que nasceram, logo após a semana, os movimentos Pau-Brasil e do Antropofagismo.²²

Por vezes, a projeção historiográfica evolutiva do Modernismo, que parte da Semana de 1922 e concebe seus desdobramentos nas décadas seguintes, tende a encerrar uma produção variada e inovadora, ainda que restrita a poucos nomes, num decurso mais ou menos linear e coerente, favorecedor de uma consciência criativa e de uma percepção estética dita moderna. Na verdade, vista à distância, a Semana conserva muitas das contradições de sua

²⁰ Sobre o desenvolvimento da cidade de São Paulo ao longo da primeira metade do século XX, ver: PETRONE, Pasquale. “A cidade de São Paulo no século XX” in *Revista de História*, v. 10, n. 21-22, pp. 127-170.

²¹ BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. In: _____. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 219.

²² PEDROSA, Mário. “Semana de Arte Moderna”. Op. cit., 2015, p. 227.

época, aspecto que, curiosamente, reforça ainda mais sua veia de modernidade *à brasileira*. Não sem consequências, o desenvolvimento do grupo foi se dando conforme o aprendizado de seus membros e o aprofundamento de novas experiências sociopolíticas que ganhavam espaço na República Velha, sobretudo no caso de São Paulo, com a alteração da dinâmica urbana, demográfica, econômica e social ainda na década de 1910.²³ Isso, naturalmente, não anulou o fato de que a produção que se situa no entorno de 1922 seja profundamente moderna num certo sentido, embora muitos dos passos dados pelos modernistas de primeira hora tivessem sido rechaçados pelas gerações ulteriores — caso notório do romance de 30, como veremos adiante.²⁴

Vejamos, então, a validade da afirmação. Não obstante seus matizes, a consciência estética que culminou na Semana de Arte Moderna, tal como concebido em sua origem, não teve prosseguimento nas décadas seguintes — pelo menos não da mesma maneira. E não por acaso. A rigor, o núcleo teórico do Modernismo foi, por assim dizer, um *processo em curso*. É claro que tal noção supõe um grau de controle sobre os resultados planejados; ou mesmo a consciência deles, não se tratando, evidentemente, do caso. É certo, porém, tal como apontado por Maria Eugênia Boaventura, que o Modernismo se desenvolveu como programa ao longo de anos e com o acúmulo da experiência histórica de seus membros e do próprio país. Isso não apenas alterou o pensamento daquele grupo em relação aos parâmetros do moderno, como também permitiu a intensificação da experimentação artística de modo a diluir lentamente e naturalizar os avanços estéticos do movimento ao longo do decênio de 1920. Não temos, portanto, um programa modernista único; talvez seja mais conveniente dizer que houve uma *consciência artística de vanguarda*, cujo ponto mais simbólico, a Semana, é parte de um conjunto amplo de concepções e objetos artísticos maturados no decorrer dos anos. Dessa forma, a produção literária que engloba o período que vai de 1922 a mais ou menos 1928 (não por acaso, ano que marca o início da crise da produção cafeeira e da derrocada econômica e política da elite paulistana) foi capaz de incorporar aspectos de uma sociedade

²³ Para uma dimensão mais concreta do acirramento da luta de classes no início do século XX, ver: CARONE, Edgard. *A República Velha (instituições e classes sociais)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972; BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O ano vermelho: a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

²⁴ Aqui vale destacar a tendência do Modernismo paulista em incorporar a mitologia popular, particularmente na figura de Macunaíma. Os artistas paulistas investiram, desde cedo, na potência mitológica contida na cultura popular, o que produziu um efeito ambíguo: de um lado, a exaltação dos elementos populares e, de outro, o recalcamento dos elementos histórico-sociais da vida brasileira. Com isso, enfatizando a vocação mitológica e primitivista do Modernismo, acompanhamos um processo mimético peculiar em que parece haver a projeção positiva de um país ao mesmo tempo “incólume” e “moderno”. Sobre esse tópico, ver: DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A negra’ e a mata virgem” in *Novos Estudos Cebrap*, n.45, julho de 1996.

agrária em decomposição diante de um horizonte industrial que se desenhava (timidamente, é verdade) em São Paulo, podendo possivelmente estender-se para todo território nacional, tal como veríamos no pós-guerra. Projetava-se, assim, uma percepção intuitiva da modernidade que, naquela altura, se anunciava apenas como imagem (ou espírito do tempo) original. Significa dizer que o nacionalismo dos primeiros modernistas possuía algo de idílico, o que exigia o esforço intelectual de reconhecer o atraso material como componente de uma modernização *sui generis*, delineando, na forma artística e na atitude criativa, os passos de uma superação que ainda não se concretizara na realidade. Do lado do arranjo formal, tudo isso é cifrado pela hesitação quanto à definição do conceito de modernidade, além de certa parcimônia em relação à forma literária estrangeira.²⁵

Salvo engano, Mário de Andrade foi o primeiro autor a apontar essa qualidade presente no grupo que liderou. Em sua célebre conferência “O movimento modernista”, proferida vinte anos depois da Semana, o escritor faz um importante balanço — não sem pesar a mão no tom crítico — do sentido histórico do Modernismo para a acanhada cultura brasileira. Como se sabe, Mário de Andrade delimita as maiores contribuições do movimento, com destaque para três delas:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*. [grifo do autor]²⁶

O Modernismo não foi, para o autor, necessariamente original ao defender publicamente suas conquistas, mas inovou ao “conjugá-las” como fato, formando o amálgama da “consciência coletiva” daquele período. Ora, se de um lado as considerações de Mário de Andrade são acertadas quanto ao papel histórico de próceres da modernidade advogado por

²⁵ Leandro Pasini, em estudo sobre a poesia de Mário de Andrade, ressalta a importância da dimensão formativa do Modernismo na medida em que o escritor realiza, ao longo de sua obra, um exercício de reflexão profunda sobre o país, sem ignorar, é claro, o conjunto de problemas compartilhados desde o Romantismo e que formam, no âmbito coletivo, um amálgama dos elementos de nossa formação cultural, justamente por meio da acumulação das experimentações artísticas. Assim, a herança sócio-histórica do país impunha contradições bastante sensíveis que os modernistas não podiam desprezar. Conforme os termos de Pasini, “a pouca diferenciação das esferas sociais no Brasil e a perpetuação de estruturas sociais, políticas e psicológicas herdadas de nosso liberal-escravismo paternalista do século XIX tornava a presença de pressupostos sociais, conceitos modernos e formas literárias algo diferente em solo brasileiro”. In: PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2013, p. 44.

²⁶ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Op. cit., 1972, p. 242.

seus pares (o que era, com efeito, consciente e deliberado), de outro deixa escapar a produtiva contradição fundadora do movimento e que também lhe dá a sustentação necessária, ainda que transitória, na década de 1920: o parâmetro de que se valem aqueles intelectuais para a fixação da “pesquisa estética”, da “atualização da inteligência artística” e da “estabilização da consciência criadora nacional” permanecia, embora em nova medida, sob a sombra de um mundo alheio ao nosso — a saber, a cultura europeia de vanguarda —, porém com uma diferença central: os modernistas abandonavam a antiga posição passiva de meros reprodutores de tendências estrangeiras para assumirem, mesmo com a iminência proposital da cópia, a posição reflexiva. Este o andamento indicado por Mário em seu artigo: a busca por uma saída à parasitária vida intelectual brasileira pela via de um nacionalismo estético muito particular, ancorado no que então havia de mais subversivo e atual no campo da Arte. Para tanto, a atitude destruidora da primeira geração deveria reverter, posteriormente, numa liberdade artística mais duradoura e construtiva. É o que manifesta Mário em sua avaliação:

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores à da Semana de Arte Moderna se fixou exatamente naquela lei estético-técnica do “fazer melhor”, a que aludi, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja o atual, realmente, o primeiro movimento de Independência da inteligência brasileira, que se possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência.²⁷

O “antiacademismo” é uma postura necessariamente contrária ao verdadeiro *kitsch* bacharelesco representado pela tentativa de aclimação positiva e imposição da cultura urbana europeia, com seu ritmo industrial e massificador, a uma ex-colônia de base ainda rural e de herança escravocrata. Neste ponto exato se verifica a torção ideológica da fórmula estética modernista. Vista em perspectiva, a imitação acomodada da matriz europeia sempre evidenciou o avesso das expectativas: quanto mais fiel a cópia, mais desconjuntada ela parecia, descompasso a que Paulo Emílio Salles Gomes chamou de “nossa incompetência criativa em copiar”.²⁸ Com o Modernismo, porém, pela primeira vez em conjunto admitia-se a cópia do modelo europeu como estratégia consciente para a superação desse impasse.

²⁷ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Op. cit., 1972, p. 249.

²⁸ “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa sensação de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 90.

Valendo-se da experiência estética acumulada no plano internacional (ou seja, da técnica em seu sentido mais capitalista), que fez com que houvesse a desprovincianização do esteticismo europeu com a descoberta do primitivismo, pudemos acessar uma realidade, digamos, “mais verdadeira” — pré-burguesa —, tratando de desprovincianizar também nossa cultura. É o que nos mostra Mário Pedrosa:

(...) os modernistas brasileiros não precisavam ir, como seus êmulos europeus supercivilizados, às latitudes exóticas da África e da Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas de certas culturas primitivas. Então virando-se para dentro do país, de costas ao mar, o líder intelectual do modernismo [Mário de Andrade] teve a noção de um Brasil caboclo, diferente do da capital, primário e irredutível na sua realidade física, capaz de lhe dar motivo para conjugar o cultural e o instintivo.²⁹

Com essa atitude inovadora, os modernistas sintetizaram uma fórmula que, mesmo admitindo a assimetria entre o centro e a periferia, jogava com certa liberdade de pesquisa, desenhando como horizonte ideológico a superação da subserviência cultural representada pela cópia. Desse modo, abria-se espaço para a reavaliação dos pesos e medidas que até então predominavam na inteligência brasileira, bem como se inaugurava nova atitude intelectual para reverter a função secundária de nossa produção artística no panorama internacional.

Está aí consagrado um traço distintivo da classe intelectual brasileira, que muitas vezes se confunde com a elite econômica: a imitação torna-se forma de representação esteticamente apreciada e socialmente valorizada. Com o Modernismo, porém, os termos dessa equação foram alterados, buscando legitimar elementos autênticos de nossa cultura, e não apenas a cópia. Tal lição foi absorvida e integrada à produção subsequente (em particular a dos anos 30) — a “lei estético-técnica do ‘fazer melhor’” a que Mário se refere. Trata-se da formação de uma consciência nacional despida dos preconceitos típicos da elite intelectual agrária; ou, se quisermos, trata-se dos primeiros sintomas de reposicionamento das peças no tabuleiro em que a sociedade brasileira migra de sua base agrária para a matriz urbana, “empurrando” a elite rural educada para a posição ambígua e incômoda das classes médias.

Tal operação está circunscrita na noção de acúmulo cultural e de formação de um escopo crítico autônomo, velha máxima trabalhada por Machado de Assis em seu famoso texto “Instinto de nacionalidade”, de 1873. Na versão mais atualizada, operam, sobre esse alicerce, duas vertentes centrais: o acúmulo da experimentação estética radical e o lastro

²⁹ PEDROSA, Mário. “Semana de Arte Moderna”. Op. cit., 2015, p. 227.

histórico deixado pelo desenvolvimento desse mesmo processo. A atualização formal não deveria então ignorar o conjunto de problemas que marcam a formação inacabada do país desde a Independência; isso quer dizer que a consciência moderna de um país periférico se dá por meio da incorporação dos impasses históricos à percepção crítica da realidade, mas que nem por isso os enxergue como obstáculos a serem superados através da importação do estrangeiro. Daí que o esforço modernista, segundo Mário de Andrade, não antecipe a Revolução de 30. Ou seja, o escritor, ao que parece, rechaça o sentido premonitório do movimento, preferindo vê-lo como contributo para a fixação de um sentimento coletivo propício à mudança, mesmo que, num primeiro momento, se restrinja ao campo artístico.

O movimento de Inteligência que representamos em sua fase “modernista” não foi o gerador das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário.³⁰

No plano da projeção do “estado de espírito” da geração modernista, enxergamos o avesso que lhe corresponde: há, com efeito, o ajustamento da sociedade agrária fundada no monopólio da grande propriedade rural e da burguesia industrial paulista em ascensão,³¹ o que soa contraditório, aos olhos do liberalismo clássico, se considerarmos que a racionalidade moderna exige formas mais complexas de produção material e intelectual, identificadas com o ambiente das grandes metrópoles. Mário de Andrade não hesita em utilizar o adjetivo “revolucionário” para marcar a atitude do pequeno grupo de intelectuais do qual fazia parte. Bem ou mal, a ruptura estabelecida pelo movimento pressupõe, em sua gênese crítica, o referido pensamento de formação, olhando, ao mesmo tempo, para o passado colonial e para as vanguardas estrangeiras contemporâneas, limiar sobre o qual se assentou o descompasso entre vida material e produção intelectual naquele momento. Assim, o termo “revolução” adota novo sentido — digamos menos destrutivo e mais construtivo. Em termos específicos, no período heroico do Modernismo, o “abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio”, conforme a proposição de Mário de Andrade, não se propõe, como é possível imaginar, ao

³⁰ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Op. cit., 1972, p. 241.

³¹ É conhecida a complexa aliança política e econômica gestada por Vargas durante o seu governo. A oligarquia cafeeira e a burguesia industrial estranhamente convergiam para a manutenção do poder hegemônico das elites, potencializando a nova versão do capital. Boris Fausto observa a seguinte contradição sintetizada no período que antecede o Estado Novo: “Se o desenvolvimento industrial não foi o objetivo da prática política de Vargas, entre 1930-1937, isto não significa que o Estado tenha adotado uma linha contrária aos interesses da burguesia industrial.”. A estranha modernização brasileira na verdade não supõe ruptura; pelo contrário, ela passa, nesse momento inaugural, pelo ajustamento da oligarquia agrária ao desenvolvimentismo apenas como ideologia. In: FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30 — Historiografia e História*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970, p. 49.

esvaziamento da perspectiva histórica através da fundação de um programa estético autorizado pela categoria do “novo” ou coisa que o valha. Na verdade, o primeiro impulso de destruição do grupo se revela um indispensável dispositivo de autopropaganda e de crítica contundente ao *status quo*, isto é, ao que já era habitual e naturalizado no gosto médio do público. É nesse sentido que, segundo Antonio Candido, o Modernismo, de fato, “inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele”.³² Mais uma vez se vê que a relação assimétrica de dependência ideológica é mantida, porém com um novo arranjo da consciência dos intelectuais da periferia, o que equivale dizer que a condição colonizada do pensamento nacional foi alterada em sentido teleológico.

Mesmo com os avanços, Mário de Andrade deixa transparecer, no depoimento de 1942, certo desconforto consigo e com seus pares, conferindo ao texto uma tonalidade bastante crítica. É nessa medida que o autor, em passagem conhecida, afirma “desconfiar de seu passado”. Isso, naturalmente, deve ser compreendido em face do desenvolvimento das posições teóricas e artísticas de Mário de Andrade nos vinte anos que o separam da Semana, quando da publicação de “O movimento modernista”. Antonio Candido foi o primeiro crítico a propor uma leitura atenta e conjunta do pensamento teórico do criador de Macunaíma. Em rodapé datado de 1943, a propósito da publicação de *O baile das quatro artes*, Candido identificou as pistas oferecidas por Mário de Andrade em seus escritos, pontuando a evolução das primeiras impressões teóricas (principalmente em *A escrava que não é Isaura*, publicado no auge da euforia dos anos 20), marcadas por um individualismo artístico algo rebelde e inovador, para o comprometimento social (ou coletivo) do “artefazer”, conforme expressão do próprio Mário. Para o crítico, as reflexões do escritor modernista avançam conforme as urgências históricas do país, sendo testemunho original e empenhado das questões que iam surgindo ao longo dos anos em meio às transformações de nossa sociedade. O ponto alto é a conferência de 1942, espécie de legado final deixado por Mário de Andrade às gerações vindouras. Diz o crítico:

Porque o “Movimento Modernista” é talvez, antes de mais nada, um pequeno tratado de ética artística; de ética do artista. Nele, Mário de Andrade aborda de frente o problema das relações entre artista e sociedade, entre artista e política. Chegamos, com ele, ao fim da caminhada que acompanhamos ligeiramente desde 1938, e vemos o autor (...) entrar nas considerações mais justas, mais corajosas e mais nobres das que temos

³² CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 125.

podido ler nos últimos tempos — condenando a própria atividade anterior, marcada por um individualismo ilusório, que compromete o papel social e o sentido funcional da arte.³³

De fato, o papel do intelectual e a função social da arte ganharam protagonismo no pensamento de Mário, muito embora não considerasse, de forma alguma, o objeto estético um produto de segunda ordem na atividade artística engajada. O tom crítico de “O movimento modernista” revela muito da posição reflexiva que o autor advogava para si. Na verdade, suas considerações indicam menos uma tentativa de revisão da História do que a compreensão daquilo que foi o Modernismo em sua dimensão real, tomando nota, é claro, do papel fundamental desempenhado pelo grupo paulista na cultura brasileira. O que queremos dizer é que Mário de Andrade propõe uma reflexão mais produtiva, por assim dizer, ao incorporar à sua crítica as contradições iminentes que permearam, ao longo da década de 1920, toda a atividade daqueles jovens artistas “inconsequentes”, como ele mesmo definiu. Digamos que o primeiro Modernismo legou o senso dos contrários à cultura brasileira: ao admitir os passos em falso dados frente à dinâmica do andamento social do país, o movimento funcionou³⁴ como mola impulsionadora de uma superação negativa de nosso atraso.

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de meus companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós.³⁵

Apesar da repreensão de Mário de Andrade, é preciso notar que, em boa medida, a consciência modernista verteu frutos para além da experimentação estética descompromissada; ela também impôs, com o passar do tempo e com a maturação da inteligência artística, uma práxis de superação que deveria considerar e absorver os impasses da realidade como conteúdo incontornável daquilo que comporia a noção de modernidade para a periferia.³⁶ Tal percepção, no entanto, fora de certa maneira adiada nos anos que

³³ CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária — Jornada heroica” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/5/1943.

³⁴ Isso não apenas no domínio da estética, mas em especial na dimensão política, encarada aqui no sentido da psicologia cultural definido por Antonio Candido ao identificar a função de desrecalque que o movimento cumpriu. Ver: CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 126.

³⁵ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Op. cit., 1972, p. 252.

³⁶ Este movimento pode ser percebido na poesia de Mário, que procura conjugar a inovação formal aos temas brasileiros. A transição para uma atitude mais reflexiva, que incorpora os dilemas nacionais à poesia, é analisada

seguem à Revolução de 30, quando o acirramento ideológico recrudesce e a dualidade do atraso *versus* moderno adota feições sectárias. Daí a crítica ferrenha da conferência de Mário de Andrade, que procura aconselhar a geração mais jovem no sentido mesmo de perceber os influxos históricos que atravessam a atividade intelectual sobretudo num contexto periférico, o que exige comprometimento redobrado do artista.

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.³⁷

Para alcançar a dimensão do passo dado pelo Modernismo na desprovincianização da inteligência artística brasileira, é conveniente captarmos alguns traços formais mais ou menos regulares das obras produzidas nos anos 20, de modo a revelar a sua extensão histórica e social.³⁸ Tomando como medida um manifesto inaugural da poesia modernista — o “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade³⁹ —, veremos posições ao mesmo tempo afirmativas da nova estética e propositalmente vacilantes quanto aos elementos, digamos, *modernos*. Está contido aí aquele traço individualista algo rebelde e inventivo já notado por Antonio

por Antonio Candido no artigo “O poeta itinerante”, que trata do poema “Louvação da tarde”, do livro *Remate de males*. Ver: CANDIDO, Antonio. “O poeta itinerante” in *Revista USP*, fev. 1990, pp. 157-168.

³⁷ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Op. cit., 1972, p. 255.

³⁸ Fredric Jameson ensina que o problema do estilo ocupa uma dimensão fundamentalmente histórica, na medida em que todas as proposições de análise imanente à própria literatura se contradizem se tomadas de um ponto de visto dialético. A rigor, o primado isolado da forma não se sustenta longe das forças concretas produzidas pelos valores difundidos na vida social. O pensamento dialético seria, por conseguinte, o método de revelação do processo de ajustamento estético (portanto, cifrado) da forma à superestrutura que compõe o seu contexto, segundo a terminologia marxista. Diz o crítico: “O pensamento dialético (...) pode ser considerado como uma inversão do modelo desenvolvido por Aristóteles, dominado pela forma e derivado do artesanato: aqui, a forma não é vista como um padrão ou molde inicial, aquilo com que começamos, mas antes como aquilo com que terminamos, como a articulação final da lógica mais profunda do próprio conteúdo. ‘É a natureza do conteúdo, e apenas ela, que vive e avança no conhecimento filosófico e, ao mesmo tempo, é a reflexão interior do conteúdo que postula e origina suas determinações’. Estas palavras de Hegel acerca da história da filosofia não são menos válidas para a arte e podem servir para ressaltar a profunda impessoalidade da lógica do conteúdo artístico, para a qual o artista é simplesmente um instrumento. Esta opera por meio dele, usando os acidentes de sua vida pessoal como o próprio elemento sua busca formal, desenvolvendo-se através dele, bem como de seus predecessores e sucessores, de acordo com suas leis intrínsecas. Eis porque nossos juízos sobre a obra de arte individual são, em última análise, de caráter social e histórico. A adequação do conteúdo à forma nela realizada, ou não realizada, ou realizada de acordo com determinadas proporções, é, afinal de contas, um dos índices mais precisos da sua realização no momento histórico; na verdade, a forma é apenas a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura”. (Ver: JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma — teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 252).

³⁹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, pp. 59-76.

Candido.⁴⁰ Se há convergência no pensamento estético do movimento paulista, trata-se da reiteração de um “espírito moderno”, ainda não muito bem definido, mas que abre espaço para reelaborar o sentimento nacionalista em oposição à submissão desgastada à cópia *bourgeoise-bohème* europeia.

No “Prefácio interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada* (1922) — que é mais manifesto que prefácio —, Mário de Andrade lança mão de um dos principais instrumentos das vanguardas europeias para a divulgação de seus preceitos estéticos, e não sem uma boa dose de ironia, quando diz: “Aliás muito difícil nesta prosa saber onde termina a *blague*, onde principia a seriedade. Nem eu sei”. Como se vê, o exercício anunciado pelo poeta é o de legitimação de seu livro e o de posituação de uma estética de ruptura com o conformismo. De saída, alerta o leitor: “Está fundado o Desvairismo”. Seu intuito, naturalmente, não é o de fundar uma escola literária; pelo contrário, o autor procura como que ridicularizar as instituições engessadas em fórmulas preconcebidas. Tão logo anuncia o “Desvairismo”, trata de encerrá-lo antes do fim do prefácio, acusando, em tom de piada, a mesquinha dos grêmios e reuniões literários oficiais: “E está acabada a escola poética ‘Desvairismo’./ Próximo livro fundarei outra./ E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só”. Ironicamente, diz-se um “passadista” e desculpa-se “por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais”; porém, revela ao longo do texto que está a par das teorias mais recentes das vanguardas europeias, sem apelar à destruição da tradição, tal como queriam os futuristas — “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo”. Em pé de igualdade com o que acontece no mundo europeu, busca um sentido menos subordinado para a solução moderna brasileira. A saída é uma preocupação que se mostrará constante ao longo de todo o percurso intelectual de Mário de Andrade: a dignificação do português brasileiro e coloquial.

Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia.

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro é porque pense com elas escrever moderna, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.

Na obra de Mário, a reflexão em torno da linguagem é o seu *ovo de Colombo*, para utilizar a expressão de Paulo Prado. É a partir dela que o autor encontrará espaço para uma

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária — Jornada heroica” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/5/1943.

formulação mais sofisticada da noção de modernidade *à brasileira*, sem necessariamente recorrer à prática bacharelesca de submissão às ideias estranhas à nossa atmosfera social. Esse sentimento era compartilhado também por outros modernistas de primeira hora, principalmente Tarsila do Amaral, também preocupada com a pesquisa de um traço moderno e originalmente brasileiro em sua pintura.⁴¹ Para o escritor, a integração real e crítica do Brasil à modernidade dependeria da absorção da matéria popular às estruturas sociais complexas, posição que supõe certo tom de conciliação de classes. Para tanto, era necessária uma atitude intelectual empenhada na pesquisa da cultura popular das diferentes regiões do país, espírito que Mário de Andrade conservou com grande entusiasmo durante toda a sua vida. Com isso, pela via da fixação de um repositório da cultura popular, tendo como canal principal um idioma legitimamente brasileiro, ao invés do português castiço adornado com afetações afrancesadas dos salões da elite intelectual, apresentaríamos ao mundo uma modernidade positiva e periférica, contraponto imediato ao já cansado Velho Mundo da decadência burguesa; mote, a propósito, fundador da Antropofagia oswaldiana. Trata-se, em conhecida passagem de Antonio Candido, de um processo de “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”⁴². Com sinal invertido, o Modernismo passa a atuar não mais como simples movimento destrutivo, de demolição da tradição precedente, mas como uma ruptura reflexiva das contradições da cultura oficial e propositiva quanto à Arte. Ainda segundo Candido, o movimento “rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*” [grifos do autor].⁴³

O nacionalismo proposto pelos modernistas, em especial por Mário de Andrade em suas reflexões sobre a cultura popular e a linguagem brasileira (aliás, traços distintivos de nossa identidade), realça um importante sintoma do período de transição pelo qual passava o país, sobretudo no que diz respeito às dinâmicas do capitalismo internacional, que caminhava a passos largos em direção à crise de 1929 e ao recrudescimento do autoritarismo político. Para não fugirmos à imagem da “gramatiquinha” marioandradiana, encaremos nela um criativo instrumento que revela não apenas o ofício engenhoso do escritor como também o seu grau de consciência ao delinear um programa cultural de alcance igualmente prático. É nessa medida que, de acordo com Roberto Schwarz, a filosofia da linguagem de Mário de Andrade

⁴¹ Sobre a relação de Mário e Tarsila e a Arte moderna brasileira, ver: DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A negra’ e a mata virgem” in *Novos Estudos Cebrap*, n. 45, julho de 1996.

⁴² CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Op. cit., 2006, p. 126.

⁴³ Id., Ibid., p. 127.

possui um quê de antecipação ideológica do nacional-desenvolvimentismo que dominará o discurso oficial a partir de 1930 — neste último caso, de forma material e institucional, e não apenas simbólica. Para o crítico, ao reivindicar uma posição militante, Mário de Andrade opera uma inteligente e produtiva inversão de valores, exibindo o que havia de estranhamento na cultura “oficial” e o que havia de simpático na cultura popular. Nas palavras de Schwarz, a “iniciativa escandalosa de errar postulava uma espécie de liderança pelo exemplo, e também pela disposição sacrificada de chamar a si o insulto dos bem-falantes”⁴⁴. É claro que o papel de liderança e a provocação deliberada da elite acadêmica foram estratégias cultivadas pelos modernistas (principalmente Oswald de Andrade). Mesmo assim, a exaltação da cultura popular adquire outro sentido, oposto ao acirramento da disputa ideológica com o campo “erudito”. Na verdade, há uma espécie de refundação do progressismo à sua maneira: considerando a peculiaridade interna do país e a sua dependência em relação ao mundo avançado, a modernidade *à brasileira* viria, como já dito, pela chave do reconhecimento e da absorção do atraso (agora revertido em positividade), e não pela cópia do modelo europeu burguês, incompatível com a nossa realidade histórica e material.

Vinha à frente a tarefa da integração cultural da nação, mandando que os homens modernos, em dia com a atualidade estética internacional, trabalhassem na articulação desta última com as riquezas da pobreza brasileira, numa síntese exaltante, incompatível com o padrão burguês corrente, que fazia figura atrasada. O fundo colonial do país, agora acrescido pela massa imigrante, também ela reduzida à infracadania, passava a ser o verdadeiro repositório de nossa força. A desalienação da elite através dessa aliança, que expulsava a anterior sujeição mental, abria o campo para a originalidade, o dinamismo e a regeneração nacionais.⁴⁵

No primado estético modernista de reaproximação do intelectual de vanguarda à cultura popular, de onde saltaria a via modernizante da nação, enxergamos um corte de classe que traz à tona o sentido da transição ideológica daquele tempo. A rigor, a atualização proposta pelos modernistas era também uma maneira de acusar a necessidade de revitalização da classe intelectual, imersa no marasmo academicista algo provinciano e emparedado pelo dilema da cópia. A liberdade de pesquisa estética defendida por Mário de Andrade evidencia um esgotamento das formas realistas oitocentistas, o que implica, de sua parte, sociabilidades específicas. Nesse sentido, a simples reprodução da moda europeia da vez repetiria a atitude colonizada de sempre das elites. Era preciso, portanto, fundar uma modernização original e

⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. Op. cit., 2014, p. 152.

⁴⁵ Id., Ibid., pp. 152-153.

peculiar com naturais implicações ideológicas, servindo para “civilizar” à maneira do capital as mesmas elites. Ao reordenar as peças do jogo, dando nova roupagem ao que antes era mero simulacro, o primeiro Modernismo opera com ferramentas que, a partir de 1930, seriam dominantes até atingir seu ápice no pós-guerra.⁴⁶ Abre-se espaço, então, para uma compreensão mais aguda do movimento modernista, porque, entre nós, o modo de sociabilidade “moderno” para os padrões dos países centrais não era um fato concreto. O capitalismo industrial, com ampla e ilustrada burguesia, era apenas uma utopia paulista (talvez maior do que para os europeus), tampouco se podia falar de classes sociais plenamente constituídas, tal como segundo a dinâmica social do Velho Mundo. Aqui, a afirmação da modernidade, pelo menos naquela altura, adquire outro sentido: periférico, desconjuntado, porém positivo.

O dilema do Modernismo pode ser visto em outros intelectuais da Semana de 1922; Oswald de Andrade talvez seja o mais representativo deles. A verve polemista e o gênio criador simpático à técnica de montagem deram, por um lado, visibilidade ao impulso de atualização do pensamento estético e, por outro, desvelaram as contradições da veia modernizadora do movimento. O *humour* ácido da escrita oswaldiana faz intensificar as ambiguidades da fase experimental do grupo paulista. É o que acompanhamos no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”⁴⁷, publicado em 1924. Em convergência com Mário de Andrade, o escrito propõe a ruptura por intermédio de um programa estético que defrontasse o arcaico academicismo bacharelesco. Para tanto, a saída era a exaltação da matéria popular, cheia de vida, em oposição ao já caduco oficialismo beletrista, escrachado pelo que representava — “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.”

⁴⁶ Ricardo Bielschowsky, ao mapear as origens do pensamento desenvolvimentista no Brasil, afirma que na Era Vargas “o que ocorria era, principalmente, uma primeira e limitada tomada de consciência da problemática da industrialização por parte de uma nova elite técnica, civil e militar, que então se instalava nas instituições de orientação e controle implantadas pelo Estado centralizador pós-1930. As questões de alcance nacional que esses técnicos iriam forçosamente enfrentar os conduziam a pensar nos problemas de longo prazo da economia e, com isto, na solução histórica da industrialização. É provável, aliás, que, do ponto de vista da criação e difusão da ideologia industrializante, esse fenômeno tenha sido muito mais importante que o alargamento da conscientização no interior da própria classe industrial”. As bases do pensamento desenvolvimentista, portanto, não são propriamente materiais, mas antes ideológicas. Ver: BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 250.

⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* (manifestos, teses de concurso e ensaios). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 3-10.

Ainda no projeto de afirmação do Modernismo, a linguagem ganha destaque central na célebre fórmula oswaldiana: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. O imperativo de fundação de uma linguagem legitimamente brasileira talvez seja o ponto ao qual os modernistas de primeira hora mais tenham retornado. Isso porque, para a renovação da inteligência artística local, havia urgência do estabelecimento de certo antagonismo em relação à artificialidade acadêmica, que não passava de retórica desgastada. Está aí pressuposta uma atitude de renovação que passa pela consciência da linguagem como ferramenta de luta político-ideológica, tendência que terá desdobramentos na década de 1930. Daí o peso da influência do primitivismo das vanguardas europeias no “Manifesto”. Diz Oswald: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” [grifos do autor].

Como se sabe, o primitivismo das artes conceituais e ritualistas africanas passou a exercer grande fascínio nos artistas vanguardistas desde a virada do século XIX para o XX, agravando-se no momento em que eclode a I Guerra Mundial. Para eles, as representações das máscaras tribais continham um olhar ainda não reificado — uma espécie de alternativa um tanto romântica para livrar a arte da massificação burguesa que dominou também as expressões artística ainda no século XIX.⁴⁸ No caso brasileiro, a poesia Pau-Brasil conserva certo primitivismo nacionalista em associação ao internacionalismo das vanguardas europeias, tendências sintetizadas, no mesmo período, também em outros países da América Latina.⁴⁹ Ocorre que a antinomia construída por Oswald está coberta de um sentido inusual: há um tipo de “ajuste de contas” com a Arte moderna — que surgia, entre nós, mais construtiva e positiva do que propriamente crítica e negativa, como se dava em meio ao sentimento europeu antiburguês — e, ao mesmo tempo, com a História brasileira, que assumia, naquela quadra, as lentes da periferia, antes desconsideradas. Tal como observa Schwarz, a “nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas”. Para o crítico, reside aí o salto crítico da poética de Oswald: “sua matéria-prima [é obtida] mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto — desconjuntado *por definição* — à dignidade de alegoria do país. Esta a célula básica sobre a qual o poeta vai trabalhar” [grifos do autor]. Do atrito desses

⁴⁸ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, pp. 455-458; PEDROSA, Mário. “Panorama da pintura moderna”. In: _____. *Op. cit.*, 2015, pp. 178-216.

⁴⁹ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

elementos contrastantes e reais, Oswald extrai sua saída formal; uma espécie de resposta à incômoda dualidade que persiste na vida nacional desde a Independência:

Já com Oswald o tema [o desajuste entre o arcaico e o moderno], comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a *humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim. [grifos do autor]⁵⁰

O “Manifesto da poesia Pau-Brasil” resume não apenas parte da poética de Oswald na década de 1920, como também a atitude crítica e construtiva do Modernismo paulista. Com o passar do tempo, porém, muito do seu sopro de renovação foi integrado ao discurso oficial. Vista à distância, a absorção da rebeldia modernista pelo *status quo* deixa mais clara a incômoda sublimação dos descompassos nacionais que ainda resistem.⁵¹ Essa incongruência, tal como pretendemos investigar, pode esclarecer muito do percurso sinuoso trilhado pelo Modernismo paulista até o final da década de 1920, quando assistimos a uma significativa inflexão na literatura brasileira e na produção dos primeiros escritores do movimento. Assim, o romance de 30 — que parece ter herdado pouco do sentido programático modernista até 1928, sobretudo no que tange ao ímpeto renovador da experimentação formal e dos temas tratados pela arte — pode ser encarado como um desdobramento importante e conjuntural dos pressupostos artísticos e ideológicos defendidos pelos modernistas paulistas, com modificações substantivas conforme as emergências da nova década que se iniciava. Em outros termos, nos anos 30 já não parecia haver clima para o prolongamento do individualismo experimentalista — e disso sabiam os próprios modernistas de São Paulo. Fiquemos com as palavras de Mário de Andrade ao resumir o clima que cercava a sua geração às vésperas da Revolução: “Mil novecentos e trinta... Tudo estourava, políticas, famílias,

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

⁵¹ Paulo Arantes, em *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, reitera a crítica de Roberto Schwarz à ideologia que persiste na fórmula do Pau-Brasil presente na poesia de Oswald de Andrade: “(...) o próprio Schwarz se encarregará de mostrar, no estudo sobre Oswald de Andrade, que é ao Modernismo que devemos a transformação da convivência entre primitivismo e modernidade em álibi de classe”. (Ver: ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 101).

casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo”.⁵²

III. Os limites da vanguarda: da experimentação formal ao romance de 30

Mesmo não sendo única e coesa⁵³, a proposta de renovação modernista teve a vantagem de construir uma consciência coletiva que lhe garantiu fôlego para atravessar a década de 1920, intensificando as pesquisas estéticas, e consagrar as bases da desprovincianização da produção artística brasileira. É nesse sentido que Mário e Oswald de Andrade guardaram para si, cada qual a seu modo, a projeção de uma imagem que os confundia com inauguração da nova cultura nacional, moderna e redentora dos impasses de nossa formação. Para eles, a nova etapa de percepção estética inaugurada pelo Modernismo não se limitava apenas à renovação de tendências artísticas; ela implicava também, em níveis variados e mais profundos, a inauguração de uma tradição do pensamento nacional moderno, que, por sua particularidade, poderia rivalizar com as culturas ditas mais “avançadas”. Daí o paralelo com o nacional-desenvolvimentismo que terá lugar adiante, com a Revolução de 30. Trata-se, enfim, de um movimento “criador de um estado de espírito revolucionário”, conforme a definição já assinalada de Mário de Andrade.

Hoje podemos mensurar a tarefa pretendida pelo grupo paulista, assim como compreendemos o estratagema por detrás do seu tom crítico, para nos livrarmos de certos preconceitos e antipatias em relação às obras daqueles autores. A distância histórica abre igualmente a possibilidade de reconsideração dos pesos e medidas de cada um dos agentes estruturais da sociedade num dado momento. No caso do Modernismo, a renovação formal, que era também ideológica, enfrenta os efeitos da tensão social provocada pelo discurso incendiário em relação à elite intelectual da época. Ainda que, num primeiro momento, restrita ao campo da Arte e repleta de concessões, a crítica ao conformismo carrega muito de combatividade política, especialmente em relação às elites, disposição agravada com a

⁵² ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. Op. cit., 1972, p. 242.

⁵³ Sobre a heterogeneidade do primeiro Modernismo, Oswald de Andrade escreveu, ao longo de sua vida, diversos artigos esclarecedores, muitos em tom confessional. Dentre eles, destacam-se: “O divisor das águas modernistas” (1937), “Informe sobre o Modernismo” (1945) e “O Modernismo” (1954). A conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, pronunciada na Sorbonne, em 1923, talvez seja o principal documento, redigido no calor da hora, e que revela a “positividade” com que os modernistas encaravam seu esforço intelectual. Todos os textos estão reunidos em: ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

agitação social crescente às vésperas do decênio seguinte.⁵⁴ No bojo da vida material, as tensões causadas pelas contradições avultantes não era menor. Aliás, num ambiente como São Paulo, o acirramento da luta de classes se fazia sentir de modo mais agudo com os primeiros passos da industrialização e as subseqüentes convulsões sociais.

Da perspectiva estética, o Modernismo encarava os dois lados de uma mesma moeda: o passado colonial e o exemplo libertário das vanguardas europeias. O quadro objetivo de nossa herança cultural e material produzia um efeito ambíguo, não sendo suficiente, para fins programáticos, a simples afirmação das últimas tendências da Arte europeia. Como já visto em Schwarz, a mera “atualização” (estética, ideológica, comportamental) das modas e costumes sempre produziu a “experiência do caráter *postigo, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos”⁵⁵ [grifos do autor]. No universo de gravitação das ideias, não era possível ignorar a posição periférica do Brasil. Em boa medida, Mário de Andrade sabia disso, como demonstra Vinicius Dantas:

Mário jamais concebera a nacionalidade de uma perspectiva isolacionista e como seu nacionalismo jamais fora um “nacionalismo por subtração” nos termos de Roberto Schwarz, fica difícil compreender de que maneira a pureza brasileira se contrapõe à falsificação cosmopolita. O fato é que o ideário da vanguarda, mesmo falando à sua imaginação de poeta, lhe parecia discrepar do ritmo incerto e da incipiência das tradições locais, com cujo amilhoramento sonhava. Ao invés, o movimento modernista representa para ele a possibilidade de que a cultura brasileira, agora dentro do “presente do universo”, encontre sua própria coesão e funcionalidade, desmanchando afinal o velho mecanismo do transplante cultural, embora outra vez tenha de recorrer às correntes internacionais. Isso porque no caso modernista o patamar de exigência e atualidade artísticas não só é mais alto do que os anteriores, como lhe parece mais favorável à experiência local.⁵⁶

⁵⁴ Um bom levantamento das agitações sociais que ganham espaço no âmbito público do país, sobretudo a partir da década de 1920, está no Capítulo 22, de *O ano vermelho: a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil*, de Moniz Bandeira. O contexto de fundação do Partido Comunista do Brasil, no ano de 1922, é um parâmetro curioso para dimensionarmos a variedade de articulações políticas e sociais que impõe novo ritmo para as lutas de classe. Em todo o país podemos acompanhar greves, manifestações, movimentos políticos, revoltas militares, tensões eleitorais, etc., de diferentes grupos e regiões. Especificamente em São Paulo, um sintoma claro da politização cada vez maior e do acirramento das relações sociais pode ser visto nas grandes greves que ocorrem de 1917 a 1920 (ver: CARONE, Edgard. Op. cit., 1972, pp. 196-236; TOLEDO, Edilene. “Um ano extraordinário: greves, revoltas e circulação de ideias no Brasil em 1917” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 30, n. 61, maio-agosto 2017, pp. 497-518).

⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29.

⁵⁶ DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A Negra’ e a Mata Virgem” in *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 45, julho 1996, p. 103.

Para contornar tais obstáculos, que são históricos e concretos, o malabarismo modernista procura, como vimos, inverter os sinais e elevar os aspectos antes considerados negativos a categorias de *sensibilidade criativa e percepção crítica* do mundo, valendo-se das ferramentas tomadas da vanguarda. Trata-se de um substrato original, mas que não deixou de causar estranhamento. É assim, por exemplo, que o psicologismo da primeira poesia de Mário de Andrade vai juntar-se, depois da Semana, ao interesse pelo primitivismo manifestado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral em sua estadia na França, quando ambos travam contato com alguns nomes centrais do cubismo.⁵⁷ Nessa altura, a afirmação positiva de um sentimento nacional alcança a envergadura estética da Arte moderna, além de algo empenhado e programático de vanguarda. Vale lembrar a já conhecida observação de Antonio Candido sobre a aclimação da vanguarda no Brasil:

Finalmente, não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles.⁵⁸

Por um breve momento, antes que se encerrasse a década de 1920, houve entre os modernistas paulistas uma espécie de *tour de force* criativo e empenhado, no sentido mesmo de justificar uma ilusória posição equânime, como nunca houvera ocorrido, na relação de subjugação também intelectual e material da ex-colônia. Assim, as condições históricas pareciam apontar para a organicidade mais genuína da Arte moderna entre os periféricos do que entre os seus efetivos criadores, que já vislumbravam a decadência do mundo burguês. Com o estudo da cultura popular brasileira, saltaríamos da posição coadjuvante de cópia desjeitosa para o protagonismo da originalidade estético-intelectual arejada, tomando a dianteira das vanguardas. Era o que imaginava, por exemplo, o sopro já mitigado da *Revista de Antropofagia*, lançada em 1928.

No decorrer da década de 1920, porém, a modernidade singular imaginada pelos artistas mais empenhados da Semana passou a esbarrar, de modo cada vez mais evidente, no concreto real de uma sociedade atrasada e em transformação, o que não poderia ser superado pelo simples arranjo formal criativo e original. Aquilo que alguns anos antes despontava

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Op. cit., 2006, p. 128.

como inovação artística inconformada, cheia de frescor crítico contra o *status quo* academicista, vai perdendo fôlego frente à realidade mais complexa que se impõe. Há, assim, um processo de desgaste da fórmula modernista que leva à afirmação mais incisiva — portanto, carregada de ideologia — da identidade nacional. Sob esse ponto de vista, é possível enxergar mais semelhanças do que diferenças no percurso da obra de Mário e Oswald de Andrade. Vejamos um exemplo.

Tal como concebido pela militância Pau-Brasil, o estado de espírito propício à conjugação positiva de elementos antagônicos à luz de nossa condição de ex-colônia alcança, pouco depois, o esclarecimento de uma posição política que beira a ingenuidade. O tom conciliatório⁵⁹ da visão cosmopolita que toma emprestada a matéria popular já não encontra legitimidade às vésperas de 1930, com o início do acirramento das disputas entre as classes sociais urbanas. Do lado da crescente radicalização política e ideológica que tem lugar com a Revolução de 30, é possível perceber o veio mais engajado que faz florescer, por exemplo, o realismo nordestino, com José Américo de Almeida. O próprio Oswald, em seu percurso intelectual, reconhece a necessidade de revisão de sua poética, embora a abordagem permaneça com o mesmo corte ideológico do passo anterior. Estamos falando do lançamento, em 1928, da *Revista de Antropofagia* e, nela, do “Manifesto Antropófago”.

Em comparação com a primeira e mais representativa revista do Modernismo paulista — a *Klaxon* —, há uma mudança clara no tom. O internacionalismo individualista do primeiro periódico serviu, dentre outras coisas, como esforço de atualização da forma. Desse modo, os nove números de *Klaxon* legitimaram a defesa pública da combatividade intelectual consubstanciada pelas novidades trazidas pela Semana, estabelecendo, de imediato, a difusa oposição do moderno (positivo) ao arcaico (negativo), mesmo que a exata definição dos termos volta e meia escape. Com essa fórmula, que não deixa de ser uma simplificação, o jogo de disputas ideológicas pende para o lado dos modernistas, que puderam assim projetar a sua própria imagem do lado “progressista” da História, revitalizando certo tom messiânico típico de algumas vanguardas europeias. Não obstante, em *Klaxon*, o cosmopolitismo tem um efeito ambíguo: a atualização teórica interessada e bem intencionada deixa escapar, entretanto, uma ponta de afetação erudita, o que, contraditoriamente, denota o lastro elitista

⁵⁹ No “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, encontramos, em vários momentos, projeções utópicas de uma nova civilização nos trópicos, reunindo o moderno e o arcaico. A imagem, um tanto romântica, não enxerga, estrategicamente, contradição em nenhum ponto, o que lhe concede uma admirável tonalidade positiva. A certa altura, diz Oswald: “Temos a base dupla e presente — a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações”. Ver: ANDRADE, Oswald de. Op., cit., 1970, p. 9.

que os modernistas tanto condenavam no marasmo da oficialidade intelectual.⁶⁰ Visto hoje, o inconformismo das primeiras manifestações modernistas ganhava em vigor combativo na disputa pública das posições⁶¹, mas deixava a desejar quanto às formulações teóricas, sobretudo se tomarmos nosso chão histórico sempre ambíguo.

Mais tarde, na *Revista de Antropofagia*, acompanhamos ainda a persistência do vanguardismo cosmopolita de *Klaxon*, porém com certo desvio: seu tom mais engajado⁶² faz com que haja uma virada na compreensão daquele traço de erudição e gosto pela novidade antes visto com certa desconfiança. Não por acaso, acompanhamos em suas páginas a atuação de intelectuais de espectro político-ideológico tão divergente do de Mário ou Oswald, como veremos nos casos de Yan de Almeida Prado e Plínio Salgado. A coerência da publicação, por assim dizer, estava justamente no “abrasileiramento” do internacionalismo vanguardista. A nova atitude tratava da “deglutição universal”, no vocabulário antropofágico, de exemplos de ruptura tomados atemporalmente, cuja idealização nos servia de modelo de libertação. Para Oswald, bastava, portanto, uma modificação “de dentro para fora”, isto é, a inversão de sinais da subjetividade brasileira no modo de se relacionar com a inovação estética, que, no geral, era estrangeira. Nesse sentido, o brasileiro estaria mais próximo da visão primitivista (já vista na poesia Pau-Brasil) do que o europeu, este último condenado pela longa e desgastada trajetória de sua civilização, o que lhe turvava os olhos. Daí que o Manifesto se organize em pares opositivos, sendo o mais abrangente deles o da razão lógica “civilizada” a ser combatida pelas estruturas “pré-lógicas” do pensamento, cuja origem encontraríamos em nossa formação mal-acabada. No específico está o movimento das ideias universais contemporâneas:

⁶⁰ No Editorial de abertura de *Klaxon*, lemos um manifesto bastante combativo, mas igualmente disperso quanto às diretrizes a serem seguidas. Nasce daí duas tendências centrais do primeiro Modernismo: a combatividade intelectual e a reflexão crítica sobre a produção artística. No Editorial, podemos ler: “Século 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dânte, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON”. Optamos pela manutenção da grafia original da revista. Ver: *KLAXON — Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, n. 1, maio 1922, p. 3.

⁶¹ “Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens na moda, mas sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados”. FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 21.

⁶² É importante verificar que Oswald de Andrade começa, a partir de 1928, a engajar-se mais e mais na política como homem de partido, não obstante suas posições volta e meia contraditórias. Sobre essa faceta conturbada da atividade política do autor, ver o artigo “Partido Democrático”, escrito em 1930. In: ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 1992, pp. 161-163.

Contra o mundo reversível e as idéias objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é *dynamic*. O individuo victima do *systema*. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores. (...)

Morte e vida das hypoteses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o communismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. [grifos do autor]⁶³

Na era do “matriarcado de Pindorama”, síntese da superação cultural pretendida, expurgaríamos as “sublimações antagônicas” trazidas pelos europeus que tentaram apequenar a sabedoria popular brasileira; porém, do outro lado da moeda, permanecem adormecidas as posições políticas cada vez mais polarizadas dos membros da Revista, que aos poucos vão perdendo o encanto em torno da abstração a que deram o nome de Arte moderna e revelando seu pragmatismo político. É assim que podemos nos deparar com o contraste do universalismo “progressista” de Oswald ao lado do nacionalismo puritano de Plínio Salgado, que estranhamente procura adaptar-se ao vocabulário modernista. Olhando de longe, essa sobreposição soa mais como incongruência de posicionamento político, abafado, contudo, pelo bem comum das vantagens prometidas pela vanguarda.⁶⁴

Para se ter uma ideia da dimensão conflituosa da identidade nacional antropofágica, vejamos a apropriação indevida dos pressupostos modernistas feita por Plínio Salgado, a quem Oswald de Andrade definiria mais tarde como um “autêntico clandestino” penetrado no Modernismo.⁶⁵ Em seu artigo “A Língua Tupy”, publicado no primeiro número da Revista, o ideólogo integralista trata da necessidade de se estabelecer um método científico mais rigoroso para o estudo “eficiente” do idioma tupi — segundo o escritor, símbolo da pureza brasileira. Para tanto, a Arte moderna poderia oferecer as ferramentas necessárias, por meio de sua veia primitivista, para justificar o que Plínio chama de “doutrina da equivalência

⁶³ Optamos pela manutenção da grafia original do texto. In: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, maio 1928, p. 3.

⁶⁴ Roberto Schwarz observa, sobre a relação entre ideologia e vanguarda, o seguinte: “Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão.”. (SCHWARZ, Roberto. “Nota sobre vanguarda e conformismo”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 47).

⁶⁵ ANDRADE, Oswald de. “Informe sobre o Modernismo”. Op. cit., 1992, p. 100.

espiritual”, uma espécie de afirmação étnica positivista da gênese do povo brasileiro. Diz o autor:

A tendencia primitivista das nossas artes modernas, como das formas da civilização moderna, o proprio primitivismo desta éra nova, que Keyserling denomina a éra do chauffeur, tudo isto nos leva ás mais intimas confraternizações com o elemento humano em suas expressões iniciaes. Vem dahi a compreensão mais perfeita que teremos da lingua dos povos primitivos.⁶⁶

Em meio ao ascendente processo transformador que se anunciava com a crise do café em 1928, as contradições dos diferentes posicionamentos ideológicos já não podem mais ser depuradas pela premissa universalizante do Modernismo. Os entraves nacionais eram, de fato, objetivos, envelhecendo, precocemente, a fórmula primitivista que procurava “ver com olhos livres”. Se insistirmos ainda no exemplo de Oswald de Andrade, logo depois do fim da primeira fase da *Revista de Antropofagia*, no início de 1929, percebemos a guinada ideológica que o leva ao tom mais engajado e, finalmente, à militância política aberta à esquerda. Exemplo disso é a atuação na imprensa ao lado de Pagu, uma das primeiras demonstrações do engajamento de Oswald em seu sentido partidário; haja vista o semanário *O Homem do povo*, de curta duração, que impunha a urgência de uma militância política alinhada com a esquerda internacional, embora guardasse ambiguidades quanto aos meios de atuação efetiva na luta social e também à bandeira revolucionária a ser defendida.⁶⁷ Nessa mesma esteira, o célebre prefácio de *Serafim Ponte Grande* (1933) é ainda mais simbólico. Aqui, o escritor já está totalmente integrado à militância política, passando a limpo seu percurso pessoal e intelectual. Com certo ressentimento, confessa: “Servi à burguesia sem nela crer”. Dessa posição, tece críticas às instituições burguesas, à Igreja e também à arte em geral. Neste último ponto, o escritor revisa o papel do movimento paulista:

O movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?

⁶⁶ SALGADO, Plínio. “A Língua Tupy” in *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, maio 1928, p. 6.

⁶⁷ No Editorial de abertura de *O Homem do povo*, curiosamente intitulado “Ordem e progresso”, lemos trechos ambíguos, mas igualmente engajados: “Nosso programma é simples — basta entrarmos na nossa bandeira. Dar vida, força e sentido a um lemma que até hontem parecia vasio e ironico — ORDEM E PROGRESSO. Milagre das idéas chamadas subversivas! Queremos a revolução nacional como etapa da harmonia planetaria que nos promete a éra da maquina.”. (“Ordem e progresso” in *O Homem do povo*, São Paulo, n. 1, 27/3/1931, p. 1).

Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma.

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária.⁶⁸

O vocabulário engajado não deixa escapar a presença de um homem em pleno alinhamento com as diretrizes revolucionárias do Partido Comunista. Ao propor um paralelo entre a crise econômica, política e social do final da década de 1920 (entenda-se aqui a derrocada da empresa cafeeira) e a ruína do programa estético libertário do primeiro momento modernista, Oswald acusa o esgotamento da vanguarda local dada a sua alienação em relação às urgências do tempo presente, bem como a sua conveniente associação à elite paulista do café. Mais ainda: o escritor propõe uma leitura da economia política implícita à tentativa de atualização estética dos intelectuais de 1922, que, segundo o autor, guardava algo de “provinciano e suspeito”. Ao mesmo tempo, o tom politizado do prefácio, escrito em 1933, destoa da narrativa do livro, que é agudamente experimental, na linha de um *Memórias sentimentais de João Miramar*⁶⁹; contrariando as expectativas, encontramos o ajustamento de duas forças estéticas separadas por uma década: o experimentalismo formal típico dos primeiros modernistas e o engajamento aberto que caracterizou parte do romance de 30. A explicação se encontra no próprio prefácio: “Publico-o [*Serafim Ponte Grande*] no seu texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui”⁷⁰. Ao anunciar a morte da burguesia e a sua cruzada contra a alienação política, o escritor não apenas ensaia um rompimento de classe como também deixa em apuros seus críticos, dada a ambiguidade de seu livro: entre 1928 e 1933, a clara mudança ideológica do autor contrasta *pari passu* com a permanência do traço aburguesado da experimentação formal. Assim, as duas facetas do escritor modernista, tomadas como oposição, são justapostas em *Serafim Ponte Grande*: o artista militante das urgências presentes e o vanguardista que preza pela liberdade individual de criação. Ainda assim, é possível perceber uma fórmula interessante oferecida por Oswald: engajamento e vanguarda podem andar juntos, algo que o escritor conservará em sua literatura (em especial, no teatro) nos anos subsequentes, a despeito das tendências então dominantes. E

⁶⁸ ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1985, p. 9.

⁶⁹ Ver: CANDIDO, Antonio. “Estouro e libertação”. In _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

⁷⁰ ANDRADE, Oswald. Op. cit., 1985, p. 11.

num golpe de certo materialismo cético e sarcástico, conclui: “Seja como for. Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também”⁷¹.

O percurso intelectual de Oswald de Andrade é significativo por vários motivos, notadamente pela importância de sua obra e pelo fato de que ela pode ser tomada como um empreendimento representativo da inflexão formal sofrida pelo primeiro Modernismo diante do atrito cada vez mais incisivo verificado no descompasso entre forma artística e processo social. Não à toa, em diversos depoimentos em que reavalia o movimento de 1922, o escritor pontua, com o sarcasmo que lhe é característico, a importância da Antropofagia na virada estética que ganharia corpo frente às agitações políticas e sociais que se anunciavam ao final daquela década. Em conferência proferida em Belo Horizonte, em 1944, por exemplo, Oswald de Andrade, conclamando a juventude que se reunia no entorno do governo de Juscelino Kubitschek, avalia os caminhos do Modernismo paulista à luz dos eventos históricos que o acompanham. Diz o autor:

É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim com o seu lancinante divisor das águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall Street. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira. Quando o Sr. José Américo de Almeida mostrou a senda nova do romance social, se tinham já dividido em vendavais políticos os grupos literários saídos da *Semana*. A *Semana* dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas.⁷²

Tal como Mário de Andrade na conferência de 1942, o líder da Antropofagia acusa o individualismo de seus pares diante dos eventos que renunciavam a guinada representada pela Revolução de 30: “Os escritores estavam ausentes do movimento telúrico que se agitava. Estavam nos salões. Mas, em [19]24 nem o governo, nem os próprios revolucionários compreendiam nada.”⁷³. A referência à Revolução paulista de 1924, evocada também por Mário de Andrade no poema “Louvação da tarde”, compõe uma pista que denuncia as revoltas que ganham corpo com a Coluna Prestes e, finalmente, com a Revolução de 1930. A Antropofagia, para Oswald de Andrade, representou o primeiro passo (ainda que com certa inconsequência) da tomada de consciência política que se concretizaria, de fato, somente na

⁷¹ Idem.

⁷² ANDRADE, Oswald de. “O caminho percorrido”. In: _____. *Obras completas V – Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 95.

⁷³ Id., *Ibid.*, p. 97.

década seguinte. Diz o escritor: “A Antropofagia foi na primeira década do modernismo o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro.”⁷⁴. Reconhecendo as limitações do programa estético gestado a partir da Semana de Arte Moderna, Oswald — certamente inspirado na conferência de 1942 de Mário de Andrade — indica um percurso de ruptura e amadurecimento da intelectualidade, o que preparou as gerações vindouras para colocar na ordem do dia o debate em torno da função social da arte.

Nesse sentido, o desrecalque promovido pelo Modernismo (de início apenas formal) vai ganhando consciência de sua dimensão política, antes negada pelos próprios artistas que se reuniram na Semana. Bem ou mal, a sua rebeldia, que parecia alienada da realidade histórica, na verdade representava uma etapa necessária de maturação de um novo ferramental capaz de enquadrar o Brasil de modo mais empenhado, sobretudo como reação às contradições que saltavam aos olhos em nossa vida prática. Ao contrário do que se pode imaginar, não foi o curso da História o único responsável por esclarecer aqueles intelectuais quanto à relevância da vida social e do engajamento na Arte; antes, foi justamente a intuição de uma renovação estética necessária que permitiu absorver e incorporar a consciência da História como matéria artística. Assim, a perspectiva ética da representação da realidade ganha relevância, dessa vez com o acúmulo da experiência modernista, que permite enxergar, pelo menos desde 1928, uma nova dimensão estético-política da atuação do artista. Esse acúmulo intelectual que passa pela inovação da forma artística e mesmo da percepção sensitiva do público prepara uma virada crítica no plano da consciência criativa dos autores da geração de 30. O processo que Antonio Candido nomeou de “rotinização” da forma de vanguarda pode ser lido também como um desdobramento dialético entre a subjetivação do processo social em curso e o desenvolvimento de técnicas artísticas (em especial, literárias) capazes de aprofundar a pesquisa da realidade. Nisso Graciliano Ramos foi mestre, e *Angústia* o seu maior exemplo.

⁷⁴ Id., *Ibid.*, p. 96.

Capítulo 2 — A angústia do desajuste: os procedimentos técnico-formais de uma narrativa *sui generis* do romance de 30

I. A cesura espaço-tempo

Angústia é, em boa medida, um romance que se constrói a partir de um horizonte, digamos, metonímico. Isso quer dizer que, nas passagens mais despretensiosas e enganosamente insignificantes, encontramos a tendência estrutural da narrativa, cujo quadro maior vai se pintando aos poucos, de modo vertiginoso. Ao passo que o leitor vai apreendendo a atmosfera conturbada e um tanto fragmentária do livro, esforçando-se para organizar a disposição dos episódios, os eventos que se sucedem perdem relevância na construção da unidade narrativa: conforme a progressão da narrativa, fica a impressão dominante do imperativo psychologizante do narrador sobre a matéria narrada — algo que pode ser facilmente confundido com um exibicionismo gratuito de domínio da técnica de fluxo de consciência. Tal perspectiva pode fazer escapar do leitor qualidades determinantes da estrutura do livro. A inclinação ao turvamento da leitura — contrária à tradição realista oitocentista, que via de regra privilegia a racionalidade cartesiana da sucessão dos episódios — representa, na verdade, uma conquista para o romance de 30. De fato, tal pesquisa formal fora maturada por Graciliano Ramos desde seus primeiros romances, alcançando, sem exagero, o ápice da inovação em *Angústia*. Neste ponto, é importante ponderar que alguns exemplos do romance de 30 instauraram novo patamar narrativo para a literatura brasileira da época. A imagem do fracassado, como notou Mário de Andrade, parece ser a tônica do momento. Todavia, é igualmente verdadeiro afirmar que existem diferentes tipos de fracassado. Tira-se daí a conclusão de que o desajuste dos heróis pode ser encarado como força motriz da inovação estética do romance de 30, é claro que com diferentes enquadramentos e dimensões. Embora a forma seja variada, ressalta-se a sua qualidade sociológica, por assim dizer, já que se trata de um fenômeno estético que marca a transição para a decadência da ordem rural, dado que ela não domine mais a centralidade da organização social, política e econômica. Alguns exemplos devem chamar a atenção: além de *São Bernardo*, do próprio Graciliano Ramos, temos *João Ternura*, de Aníbal Machado, *Os ratos*, de Dyonélio Machado, *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, entre outros.

É necessário averiguar, com efeito, em que medida a quebra da expectativa ficcional de certo realismo da tradição oitocentista traz à superfície da práxis artística a emergência do

novo tempo histórico inaugurado com a Revolução de 30 e aprofundado com o acirramento da luta de classes nos anos subsequentes, conforme pretendemos explorar adiante. Trata-se, a rigor, de um horizonte complexo que nascia, e que demandava da arte inovações formais à altura.

De fato, Graciliano Ramos parece buscar, em *Angústia*, uma tonalidade narrativa mais dramática — ou “gordurosa”, para utilizar uma expressão de Antonio Candido — que explorasse os limites da tensão formal presente apenas episodicamente em seus livros predecessores.⁷⁵ Aqui, nos referimos especificamente à fatura estética que ganha corpo com a técnica do fluxo de consciência, composta de um emaranhado de arranjos formais que fazem confundir tempo e espaço sob o mesmo ponto de vista ultraparticular do narrador. Daí que essa tensão se estabeleça desde o princípio, condensada na estrutura sintática do romance. É por meio dessa primeira camada de análise (a sintática) que podemos atingir o núcleo estrutural do romance e, assim, apreender o sentido histórico da estética engendrada em *Angústia*. Vejamos em três etapas complementares a construção de tal procedimento.

A narrativa *in media res* é anunciada logo no primeiro período do romance, constituído sobre uma base calculada: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que não me restabeleci completamente”.⁷⁶ Como se vê, são duas orações coordenadas enunciadas em primeira pessoa e ligadas por uma conjunção adversativa; em cada uma delas, aglutinam-se outras duas pequenas orações anexas: a primeira, justaposta parataticamente, com valor de

⁷⁵ Conforme a perspectiva de Antonio Candido, no ensaio “Ficção e confissão”, a “necessidade de expressão [que] se transfere, a certa altura, do romance para a confissão”, no caso de Graciliano Ramos, aspira “ao depoimento integral, porque a verdade é a sua verdade”. Naturalmente, as categorias utilizadas pelo crítico devem ser consideradas diante do seu horizonte metodológico, o que implica compreender as dimensões históricas e sociais da obra. Desse modo, Antonio Candido aponta justamente para as limitações do conjunto de autores do romance de 30, ficcionistas que dividiram, grosso modo, a literatura daquele tempo em duas vertentes bastante opostas: os intimistas e os engajados. Seja como for, o crítico aponta as defasagens do romance brasileiro, que, ao dividir-se imediatamente por critérios exteriores à arte, produziam certo grau de artificialidade literária, o que volta e meia poderia cair no pastiche. Em Graciliano Ramos, portanto, a “verdade” significa uma originalidade estética, algo mais autêntico frente às estruturas já enformadas no romance de 30 e, por isso mesmo, desgastadas. Daí que a sua obra possa (e deva) ser lida em sua totalidade, dentro da qual percebemos a razão de determinados procedimentos se repetirem, bem como o trabalho de desenvolvimento das formas literárias a cada novo livro. Vale a conclusão do ensaio de Antonio Candido, que serve de síntese para o que viemos perseguindo: “Voltemos à constatação que Graciliano Ramos, grande romancista, não encontrou todavia no romance possibilidades que esgotassem a sua necessidade de expressão. Podemos talvez esclarecê-la dizendo que havia nele desajuste muito mais profundo de toda a personalidade em relação aos valores sociais que formaram e deformaram; um desajuste essencial que o levou não apenas a assumir atitude antagônica, mas a analisar em si mesmo as suas consequências. A sua obra não nos toca somente como arte, mas também (quem sabe para alguns sobretudo) como testemunho de uma grande consciência, mortificada pela iniquidade e estimulada a manifestar-se pela força dos conflitos entre a conduta e os imperativos íntimos. E a seca lucidez do estilo, o travo acre do temperamento, a coragem da exposição deram alcance duradouro a uma das visões mais honestas que a nossa literatura produziu do homem e da vida.”. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 99.

⁷⁶ RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 7.

subordinação adverbial de tempo; a segunda, acompanhada de uma oração substantiva objetiva direta. Verifica-se aí o primeiro nível da arquitetura de *Angústia*: seu estilo repousa sobre a dinâmica de justaposição de elementos opositivos aprofundada ciclicamente. Resulta disso a organização gramatical que possibilitará o surgimento da atmosfera nebulosa do mundo pintado pelo narrador, já que a justaposição de cenas é a coluna mestra do romance. A primeira ação é modalizada pela leve imprecisão temporal, induzida, por sua vez, pela complexa oração justaposta, cuja função mais se assemelha a um adjunto adverbial (“há cerca de trinta dias”). Como princípio de economia da sintaxe de Graciliano Ramos, a escolha de um verbo reflexivo para inaugurar a narrativa é significativa. A flexão verbal, ao mesmo tempo que dispensa a presença do sujeito sintático, reitera a “presença oculta” da primeira pessoa: “[Eu] levantei [a mim mesmo]”. Dessa equação sintática depreendemos o conflito nuclear do livro: a ação do sujeito esbarra, recorrentemente, em sua própria existência (deslocada) no mundo; e o mundo, por sua vez, é também projeção fraturada do sujeito. Levado pelo delírio à cama, o narrador, combalido, trava o embate com o concreto real. É o seu estado psíquico conturbado que fará surgir o motivo do *duplo*, uma extensão do sujeito espelhada, em chave de contraponto, especialmente nas personagens Julião Tavares e Marina, como trataremos adiante.

O início furtivo do romance faz com que escapem do leitor importantes as simetrias. Não obstante a ação de “levantar-se”, o narrador “julga” não ter ainda se “restabelecido completamente”, opondo cada parte com uma conjunção adversativa. Aqui, a palavra desliza, rapidamente, da ação para a reflexão. O fechamento do período com um adjunto adverbial de intensidade aponta, na sequência, para a desintegração do sujeito: algo foi perdido e não pôde se restabelecer como antes. A incompletude anunciada por Luís da Silva (de quem não sabemos o nome ainda) é atravessada pela dilatação temporal, produto do veio psychologizante da narrativa. O permanente estado de vigília dá indícios do adensamento temporal que remete a um discurso suspenso, começado não naquele momento com aquelas palavras, mas antes interrompido em algum ponto do passado (que não por acaso é o desenlace da narrativa) e retomado abruptamente, sintetizando o movimento maior de circularidade do romance. Daí os estados físico e mental em conflito: embora haja reação, o estado anímico aponta para o permanente distúrbio psíquico; de modo análogo, ainda que o narrador esforce-se para ordenar seu discurso de acordo com uma lógica cartesiana, sua palavra é entrecortada por diferentes períodos vividos por ele. É, portanto, sobre a tensão em torno da palavra, nos limites do tempo e da psique, que se equilibra a engenharia narrativa de *Angústia*.

Finalmente, a oração subordinada que fecha o período — “(...) que não me restabeleci completamente” — estabelece a necessária relação hierárquica entre o “juízo” (aspecto psicológico do discurso) e aquilo que integra o objeto direto, ou seja, o complemento que sofre as consequências da ação praticada. Assim, o verbo reflexivo (“restabelecer-se”) coloca como paciente da ação o próprio sujeito oracional. Como visto, o predicado expõe um estado que não pode ser mais recuperado; sob a forma da subordinação — ou seja, de uma cláusula —, põe-se em evidência um estado anímico turvo e caótico onde Luís da Silva mergulha. Tal movimento, na sequência do romance, será realizado em dois tempos, em que se dá, primeiramente, o conflito com a realidade e, depois, o ensimesmamento. Parece haver, logo de saída, certa indefinição quanto ao estado do narrador-protagonista; por conseguinte, fica protelada a projeção integral de sua própria imagem, uma vez que sua precária existência somente possa ser afirmada parcialmente no embate violento com a realidade. Nessa esteira, o primeiro período do texto “projeta” as etapas do conflito e do posterior ensimesmamento que serão constituídas no decorrer de *Angústia*. Mesmo assim, é preciso sempre lembrar que sujeito e realidade são sobretudo fragmentos de uma percepção embotada. Tanto é assim que, no período seguinte, o narrador inclina-se para a *fantasmagoria*, uma das imagens de sua dissolução: “Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios”.⁷⁷ São, de fato, elementos disformes e indefinidos — as “visões” noturnas de “sombras” — que se misturam à realidade, como a traduzir o emparedamento que sorve Luís da Silva e o lança no redemoinho de sensações que produzem “calafrios”. Conforme o enquadramento estilístico do livro, isso tudo emerge por meio da inversão sintática do período, procedimento incomum para a escrita sóbria de Graciliano Ramos. Reitera-se, com isso, a dilatação temporal da narrativa, aprofundando a impressão de continuidade dispersa do passado que invade o presente do discurso. A subversão do cartesianismo impõe-se quando a oração subordinada é antecipada, colocando em evidência o passado, assinalado pelo verbo no pretérito imperfeito (“perseguiam”); é este o passado que, na oração principal e também nas subsequentes, atravessa o narrador e o surpreende no presente (“permanecem”, “se misturam”, “me produzem”).⁷⁸ A rigor, é como se o narrador traçasse uma linha contínua sobre a qual figurassem dois pontos tão próximos (passado e presente) de modo a se tornarem quase indistintos. Sobre este ponto, Antonio Candido anotou que *Angústia* caracteriza-se pelo

⁷⁷ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 7.

⁷⁸ Sobre a abertura do livro, ver: GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Mal sem mudança — Notas iniciais sobre *Angústia*” in *Estudos avançados*, n. 26, 2012, pp. 209-224.

“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”.⁷⁹

Voltando ao parágrafo inicial do livro — uma espécie de pista fundamental da arquitetura do livro —, devem saltar aos olhos do leitor pelo menos duas dimensões da estrutura de *Angústia*: por um lado, a escolha de um vocabulário que explicita a dimensão subjetiva do narrador, isto é, a impressão do mundo exterior traduzida sinesteticamente, em que figuram os núcleos (“visões” e “sombas”) do período; por outro, a gradação de intensidade semântica dos verbos utilizados, dispostos em lógica específica. São quatro ao todo (três dos quais explorados em sua regência reflexiva, o que reitera o antagonismo entre sujeito e mundo): “perseguir”, “permanecer”, “misturar” e “produzir”. A escolha e a disposição desses verbos na frase não são frutos do acaso. Depreende-se desse movimento a posição do sujeito aturdido que busca exprimir-se por meio de um signo já desgastado em meio à realidade alienada. Isso quer dizer que, em boa medida, o esforço de expressão do narrador, que é mormente sinuoso e ambíguo, contrapõe-se a uma linguagem mundana já corrompida pela racionalidade social vigente — mesmo que tal ordem, nessa altura, não seja ainda de todo apreensível para o leitor. O período acima analisado concentra cada uma das etapas de estruturação do romance: o tempo passado insurgente (“visões que me perseguiam”) desdobra-se no presente (“sombas permanecem”), conduzindo a um embate (“sombas que se misturam à realidade”), cujo resultado é a persistência do estado doentio (para não dizer delirante) do sujeito (“me produzem calafrios”).

Tempo fraturado e espaço abstrato parecem confundir-se numa mesma dimensão narrativa. Quando destrinchado o procedimento técnico, nota-se que é a palavra penetrante de Luís da Silva a via condutora pela qual se afirma a deformação do espaço-tempo narrativo, que, por sua vez, é a projeção da própria experiência deslocada do narrador — nas palavras de Antonio Candido, “a consciência estrangulada de Luís da Silva”.⁸⁰ A esse enquadramento da narrativa corresponde, como exploraremos mais adiante, uma fatura estética que encontra lastro no chão histórico brasileiro do período em que o livro fora lançado. Dessa maneira, a estrutura temporal tensionada de *Angústia*, em que passado e presente são fundidos e condensados na presença marcante do narrador em delírio, é o que possibilita que os

⁷⁹ CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 111.

⁸⁰ CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. Op. cit., 2012, p. 50.

expedientes estilísticos sejam potencializados em seu sentido histórico. A rigor, a solução formal do livro é dinamizada quando em contato com a realidade material do país e, sobretudo, com a experiência dos intelectuais naquele momento, cujo traço central é o contraditório processo de modernização em que há iminente transição da ordem (e do espaço) rural para a sociedade massificada dos centros urbanos e da especialização das formas de produção. Daí que, junto à temporalidade ímpar do romance, verifiquemos outros elementos (o dinheiro, o trabalho, os decoros sociais, a divisão de classes etc) a ela aglutinados, de modo a compor um emaranhado de impressões singulares de um narrador que não se adapta integralmente à nova ordem projetada à sua frente.

É nessa direção que a arquitetura do romance se realiza: como já notado algumas vezes pela crítica, o período inicial justapõe o começo e o fim do livro, assentado no delírio permanente do protagonista; daí o caráter, digamos, espiralado do enquadramento. Contudo, a experiência em cada um dos pontos é sutilmente alterada, o que equivale dizer que não se trata de uma narrativa labiríntica, tampouco perfeitamente circular. A centralidade dada à experiência de Luís da Silva é imprescindível para repararmos que o acúmulo da matéria narrada modifica, a cada novo embate com a realidade, a subjetividade. Assim, a deformação espaçotemporal não deve ser encarada como algo imutável, mas sim como experiência acumulada. À medida que o relato de Luís da Silva avança, parece haver um progressivo tensionamento narrativo, que passa a ser condensado em enlevamentos episódicos nos quais se manifesta mais agudamente o enovelamento da subjetividade. De início, a técnica é como que atenuada com o espaçamento dos modos narrativos conflituosos — quais sejam, os olhares para dentro da subjetividade do narrador e para o mundo exterior. Quando ambas as instâncias não se chocam diretamente, há espaço para um mínimo de progressão da trama.

Verificamos aí um movimento de impasse: diferentes elementos parecem se repetir incessantemente, com novas combinações, de modo a produzir a estrutura espiralada de *Angústia*, o que pressupõe, em maior ou menor grau, o controle rigoroso da técnica literária. A lapidação de certas categorias narrativas funda os pilares da inovação estética promovida por Graciliano Ramos. Estamos longe, com toda certeza, da aposta romântica no gênio criativo e inconsciente do autor, o que atribuiria à sua engenharia literária apenas um golpe do talento; quando percorremos as páginas de *Angústia*, percebemos um trabalho calculado feito da *sobreposição de imagens simetricamente opostas*, recorrendo, por vezes, a *expedientes*

paratáticos de organização da estrutura frasal.⁸¹ Com isso, o escritor seguidamente alterna dois modos narrativos, refutando os laços causais — digamos, um impulso realista-objetivista, sitiado pela força introspectiva caótica; ambos os modos em sentido particularíssimo. Em seu nível mais elementar, através da organização sintática específica, geralmente com orações coordenadas — não raro justapostas, preferindo a parataxe —, de maneira a produzir a constante tensão discursiva a partir da contraposição de quadros díspares que se sucedem com rapidez, produzidos sob a tinta psicológica do texto, como que a evitar o truncamento da leitura; no nível superior, que dá forma à estrutura geral do livro, tem-se a circularidade narrativa com a repetição das imagens repulsivas ou mesmo degradantes, voltadas contra sujeito e mundo, além da temporalidade não linear. Em termos mais objetivos, parece desenhar-se um relato de superfície aparentemente desordenada, mas que, na verdade, é costurada pela sobreposição proposital de imagens antinômicas que ora refletem o mundo exterior, projetado pela lente deformadora de Luís da Silva, ora se debruçam sobre a subjetividade turva e confusa do protagonista, resultado do conflito com a realidade.⁸² Em *Angústia*, há como que um limiar entre sujeito e mundo: nos momentos mais graves da narrativa, ambos se chocam até o ponto de quase se fundirem. Contraditoriamente, no passo

⁸¹ Silviano Santiago, em ensaio que aborda *Angústia*, defende que, em lugar da parataxe, o procedimento técnico eleito por Graciliano Ramos se aproxima mais da montagem cinematográfica conhecida como “sobreimpressão”. Valendo-se da terminologia técnica do cinema, ocorreria, segundo o crítico, a presença de imagens que se esvaem (*fade out*) seguidas de imagens que tomam o seu lugar (*fade in*). Esta, porém, é uma leitura que insiste na posituação da narrativa de *Angústia*, no sentido mesmo de buscar vestígios neonaturalistas na construção da estrutura do romance. Na sobreimpressão encontramos, ainda que sutilmente, um esforço de ordenação lógica da peça (seja ela a literatura ou o cinema), respeitando convencionalmente categorias como o tempo e o espaço — a própria linearidade que ordena a lógica *fade out-fade in* é um exemplo disso. Em *Angústia*, pelo contrário, há um esforço, por parte do narrador, de subversão da racionalidade convencional no mundo exterior, embora ele não a ignore. Há, portanto, uma distância entre ordenar e pressupor uma ordenação já existente. Isso ocorre justamente quando Luís da Silva procura uma gramática própria, reconhecendo os limites da expressão tal como ela se dá e buscando recompô-la diante das possibilidades reais que se lhe dispõem. Dito de outra forma, a parataxe é uma forma de subverter a linguagem reificada sem recorrer, ingenuamente, à negação gratuita e pouco efetiva daquela que já existe. Trata-se, enfim, de um exercício mais complexo de estilo. Ver: SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 287-300.

⁸² O “conflito” aqui deve ser entendido em seu sentido social de luta de classes. Roberto Schwarz anota, em entrevista, que é este um traço central de nossa produção literária moderna: “Nós todos sabemos, mas costumamos esquecer, que o caráter irreal e o deslocamento da modernidade no Brasil não decorrem da incultura das elites, mas da situação apartada e da falta de direito em que vivem os pobres. Esta é a chave de quase todos os problemas políticos e estéticos do país. Não digo isso para desmerecer, mas por convicção de que sem entrar por aí não se entende nem se resolve nada. Quem diria que um jogo tão britânico e requintado como o andamento das *Memórias póstumas* está ligado às discriçãoariedades de uma sociedade escravista e clientelista? Pois está. Com os ajustes necessários, algo parecido vale para a rispidez de Graciliano, a malemolência de Mário de Andrade, o modernismo de Oswald, o profetismo de Glauber etc.”. É importante considerar que a observação de Schwarz, especialmente no caso de Graciliano Ramos, refere-se ao estilo que, para nós, identifica-se com o conflito permanente conflito do sujeito com a realidade. Isso significa que, na base, o estilo do autor de *Angústia* compõe-se de um equilíbrio entre a expressão de veio clássico, no que diz respeito à sintaxe, para dar forma a técnicas e questões de vanguarda. Essa será uma dinâmica imperativa na literatura de Graciliano Ramos. Ver: SCHWARZ, Roberto. “Um mestre na periferia do capitalismo” (entrevista). In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 225.

seguinte ao embate, acompanhamos a gradual separação e recolhimento de ambas as instâncias, agora modificadas pelo filtro da experiência. O caso exemplar desse movimento é o mergulho na consciência fraturada, lugar onde a palavra concentra, ao mesmo tempo, a subjetividade atravessada pela experiência do real e o real transfigurado pela mediação da subjetividade fraturada de Luís da Silva. Não sendo a mesma coisa, sujeito e realidade são indissociáveis.

São os momentos em que o estilo do autor se adensa os exemplos mais produtivos desse procedimento formal. Nessa esteira, a divisão do romance em seções, ao invés de capítulos, é significativa, pois não pressupõe, necessariamente, cronologia ou ordenação positiva entre as partes e o todo, ou mesmo coloca em dúvida qualquer forma de hierarquia. As interrupções bruscas potencializam o efeito lacunar de *Angústia*, além de enfatizar o tom confessional, na medida em que a suspensão do discurso deixa entrever certa consciência ativa do narrador na organização do relato. É o que percebemos logo nas primeiras páginas, à maneira do primeiro parágrafo do livro. Nelas, observamos, numa gradação calculada, diferentes níveis em que pares opositivos vão se sobrepondo como reflexos complementares, desenhando uma espécie de caleidoscópio discursivo. Daí que a progressão narrativa somente ganhe sentido quando encarada à luz da tensão acumulada na subjetividade enovelada.

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

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa.

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

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.

Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. Tento vencer a obsessão, capricho em não usar a borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida.

À noite fecho as portas, sento-me à mesa da sala de jantar, a munheca emperrada, o pensamento vadio longe do artigo que me pediram para o jornal.

Vitória resmunga na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncam na rua.

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

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

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

O artigo que me pediram afasta-se do papel. É verdade que tenho o cigarro e tenho o álcool, mas quando bebo demais ou fumo demais, a minha tristeza cresce. Tristeza e raiva. *Ar, mar, ria, arma, ira*. Passatempo estúpido.

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

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

Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas.⁸³

A sequência de parágrafos da seção de abertura de *Angústia* é uma extensão do procedimento esboçado nos dois períodos inaugurais, cuja estrutura tentamos elucidar sucintamente. Seguindo a dinâmica metonímica, a mesma disposição formal avança em unidades cada vez maiores; distensão espaçotemporal, perspectiva ultraparticular do narrador em primeira pessoa e, finalmente, tonalidade espiralada são os alicerces do romance. Na passagem, contam-se quatorze parágrafos brevíssimos, somando pouco mais de duas páginas. Cada parágrafo possui um assunto próprio. No conjunto, o juízo moral do narrador ganha

⁸³ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 7-9.

corpo com a palavra sempre amarga e carregada de ressentimento. A estrutura paratática prevalece: as orações coordenadas se justapõem no interior de cada uma das partes ao mesmo tempo em que verificamos saltos entre os parágrafos, livres de qualquer conectivo sintático causal. Sem que sejam apontadas quaisquer justificativas, os assuntos são elencados com interrupções bruscas. Acompanhamos, pois, imagens sem aparente conexão, dispostas em simetrias discretas: fantasmas e tipos sociais rebaixados (parágrafos 1, 2, 3 e 9), trabalho e prestígio social (parágrafos 5, 6 e 7), vida privada e vida social (parágrafos 4, 6 e 7), afeto e posse material (parágrafo 8, 10, 11), mais-valia e ética (parágrafos 12 e 13), além de outros pares possíveis. Internamente, a predominância da parataxe é fator preponderante para o efeito de seguidos cortes, quase levando o leitor à vertigem.

Se tomarmos isoladamente os parágrafos de abertura, verificaremos um traço comum: a leitura de cada um deles cria a impressão de nos depararmos com unidades perfeitamente autônomas, distantes do pressuposto aglutinante próprio da paragrafação. Encaradas desse ponto de vista, temos imagens fragmentárias, dispostas ao sabor da casualidade, em procedimento pouco propositivo esteticamente; ajustando um pouco a lente de leitura, porém, perceberemos a sua real intenção: a pretensa autonomia de cada parágrafo reforça, do outro lado da moeda, o artifício paratático da narrativa. As relações entre parágrafos de conteúdo tão disparatado são construídas, então, por força da interpretação do leitor, tornando ainda mais complexo o jogo associativo de imagens contingentes.⁸⁴

Theodor W. Adorno, em artigo sobre a poesia de Hölderlin, verifica que a parataxe acusa uma espécie de negação da lógica de hierarquização própria à hipotaxe, o que, por si só, impossibilita qualquer tipo de síntese positiva pressuposta na linguagem quando entendida como ordenação (ou coerção) da palavra. Ainda assim, segundo o crítico, trata-se de uma forma artificial de rompimento produzida no interior da expressão. Daí a necessidade de considerar, no campo da literatura (em especial, da literatura de vanguarda), a função da estrutura frasal paratática dentro da unidade estética da obra.⁸⁵

No caso de *Angústia*, é por meio desse tipo de construção sintática que alcançamos o aprofundamento do efeito caótico centrado na técnica do fluxo de consciência. Tomemos o

⁸⁴ De um ponto de vista retórico da linguagem, a parataxe, em contraposição à hipotaxe, exige maior rigor de leitura, já que a relação lógica das orações deve ser inferida na interação entre o leitor e o texto. Ver: MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

⁸⁵ Adorno, neste artigo, acusa, com a insistente presença da parataxe na poética de Hölderlin, momentos surpreendentes, definindo-os como: “artificial disturbances that evade the logical hierarchy of a subordinating syntax”. (ADORNO, Theodor W. “Parataxis – On Hölderlin’s Late Poetry”. In: _____. *Notes to Literature* — volume two. New York: Columbia University Press, 1992, pp. 109-149).

exemplo da abertura do livro. Se o primeiro parágrafo gravita ao redor da primeira pessoa do singular, fazendo convergir a figura alucinatória do narrador e o seu discurso fragmentado, no passo seguinte, como que a construir o jogo simétrico de oposições, o eixo discursivo é deslocado bruscamente em direção ao objeto — quer dizer, a realidade exterior a Luís da Silva —, recorrendo ao discurso em terceira pessoa. Trata-se de uma operação bastante significativa para o andamento da narrativa porque revela muito do tipo de realismo fragmentado pretendido em *Angústia*. Paralelamente, uma vez alterada a pessoa discursiva, quem toma a dianteira das ações são sujeitos sintáticos bastante heterogêneos e, mais importante, indefinidos: “eles”, “certos lugares”, “um sujeito”, “pessoas”, “outro”, “basbaques”, “autores”. A posição do narrador diante desses agentes passa a ser, então, a de um espectador⁸⁶, perspectiva reiterada por verbos que refletem a percepção e termos que mobilizam o campo sensorial do sujeito — “Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa”. O verbo que inaugura o período é preciso: com a acepção de “afigurar-se”, não apenas remete ao campo da aparência, como também, sintaticamente, demarca o distanciamento da posição de espectador através do pronome oblíquo átono (“me”) enclítico, que, na verdade, cumpre a função de objeto indireto (“Parece [a mim]”). Em seguida, o sujeito sintático (“eles”) da oração subordinada será observado com certo temor, algo que é demarcado pelo crescendo semântico dos verbos: “eles cresceram (...), não vão *gemitos* (...) vão *gritar, exigir, tomar-me* (...)”. Note-se o critério de Graciliano Ramos na escolha dos verbos, que contemplam, respectivamente, os campos visual, auditivo e tátil, sempre a referir o sentido de opressão. Enquanto o narrador permanece inerte, as “criaturas” indefinidas atuam incisivamente sobre ele, o que o faz retrair-se ainda mais. Tanto é assim que o pronome oblíquo tônico “mim” — que, junto à preposição “de”, indica relação indireta com o predicado, fazendo par com o pronome oblíquo átono contido na abertura do período — acusa a aproximação do agente hostil: “aproximando-se de mim”. Entre o pronome oblíquo átono “se”, que cumpre função reflexiva do verbo, e “mim”, há um conflito espelhado pela preposição: eles *versus* narrador.

A operação descrita acima, cujo cerne é o deslocamento do núcleo discursivo do sujeito em direção ao objeto, exerce papel fundamental para o reposicionamento de Luís da Silva como observador e, por consequência, o seu distanciamento em relação à realidade. O

⁸⁶ Sobre a posição distanciada de um narrador que observa o que está à sua volta, ver: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 624.

movimento resulta, entretanto, no aprofundamento do embate entre sujeito e mundo — uma espécie de desdobramento do que acompanhamos no primeiro período do romance. Do lugar distanciando de quem observa, contrariando as expectativas, a tensão narrativa aumenta, gravitando entre a palavra ressentida que se coloca contra o mundo e o completo estranhamento de si. Num primeiro momento, emergem alguns símbolos significativos — em especial, a literatura: “*Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição.*”. Aqui, ficam evidentes os termos que remetem ao campo visual: o narrador, aludindo com ironia à figura do *flâneur*, caminha pelas ruas e desaprova a arte mercantilizada própria da modernidade. O seu tempo é outro, diferente daquele das “vitrinas” e dos objetos que são colocados à venda; moralmente, essa constatação significa, para ele, a objetificação da própria existência. O que outrora possuía sentido positivo passa ao abjeto (“Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos”) quando associado à prática sexual mediada pelo dinheiro (a “prostituição”). Aos olhos de Luís da Silva, a literatura também pode ser uma forma de reificação.

Da literatura o conflito volta ao campo da subjetividade. Se a referência à prostituição coloca em evidência a usurpação carnal do Outro, o quarto parágrafo coloca em discussão o estranhamento de Luís da Silva em relação a si mesmo: “As *mãos* já não são *minhas*: são mãos de *velho*, *fracas* e *inúteis*. As *escoriações* das palmas cicatrizaram.”. Carregadas de negatividade, as mãos separam-se do corpo e acusam “escoriações”, em clara referência ao enforcamento de Julião Tavares que, como se sabe, terá lugar ao final do romance. Com o distanciamento de quem observa a si próprio, o desmembramento é mais um sintoma da subjetividade suspensa, que, por extensão, é também uma espécie de desagregação psicológica. Aliás, a mão é símbolo forte no livro: como extensão sensorial da percepção, é representativa, simultaneamente, da ação (o assassinato) e da reflexão (a literatura). Mais um enlace da estrutura narrativa de *Angústia*: de um lado, o crime cometido em meio a um surto psicótico — portanto, longe da consciência plena; de outro, a desagregação do corpo que é também a dissolução simbólica do sujeito e do mundo — ou, melhor dizendo, da expressão ficcional da realidade, o que remete à literatura, tratada no parágrafo precedente.

A dinâmica alternada entre sujeito e objeto seguirá por toda a primeira seção. Não haverá, contudo, repetição dos mesmos motivos e temas; de modo contrário, acompanhamos um panorama variado, heterogêneo, contemplando uma gama de assuntos relativos à vida privada do narrador, embora a tendência estrutural seja sempre a de apelar ao turbilhão de

imagens e a de insistir no conflito do sujeito com o mundo. As simetrias vão se complementando: junto aos “vagabundos”, figuram ratos, “tipos bestas”, indecentes, dr. Gouveia, cujo espírito “não tem ambições”, “negociantes, políticos, diretor e secretário”, além, é claro, de Julião Tavares. Tais figuras se assemelham dada a negatividade com que são vistas. As sentenças judiciosas que Luís da Silva lança contra o mundo vão, aos poucos, tornando-se matéria subjetivada. Isso equivale a dizer que o seu juízo, quase sempre severo e odioso, volta-se também contra o próprio sujeito, realçando, nesse caso, a opressão sofrida. A certa altura, o narrador define-se como “pobre-diabo” e, em outra ocasião, “como um rato assustado”; imagens decerto fortes, capazes de desvelar o estatuto ambíguo desse sujeito apartado do mundo: Luís da Silva se situa sempre à margem, praticando a subserviência a contragosto e deixando escapar a sua autocomiseração, como que a confidenciar preferência pela posição rebaixada, o que revela um sintoma social de sua condição. Nesse caso, não se trata do narrador-protagonista miserável, desprovido de qualquer autonomia (seja material, seja existencial) identificada e legitimada socialmente, tal como ocorre, por exemplo, em *Vidas Secas* ou em *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Luís da Silva, ao deixar entrever a consciência do rebaixamento, situa-se num ponto distinto da marginália e das classes baixas. Isso porque o seu discernimento já é, por si, propriedade distintiva de classe, na medida em que o narrador é, como veremos algumas páginas depois, herdeiro da elite rural decadente dos engenhos nordestinos. O seu deslocamento, portanto, é outro; poderíamos mesmo dizer que o impasse anunciado se concretiza simbolicamente no campo formal da expressão — quer dizer, trata-se de um mal-estar verificado no condicionamento de uma classe a um novo paradigma social emergente nos anos de 1930; mais ainda, trata-se de uma condição sentida e vivida sobretudo pela classe intelectual.

De acordo com as circunstâncias, o “novelo confuso” que constitui a realidade exterior é hostil porque não pode ser compreendido e, nele, não há espaço para o narrador. Sempre à margem (entenda-se: um determinado tipo de margem), Luís da Silva é também um *outsider* capaz de verificar a desagregação da realidade ao lado da fragmentação da própria subjetividade. É nessa medida que as mãos estranhas à unidade do corpo, fracas e inúteis, estendem-se também ao ofício intelectual: “Impossível trabalhar”, sentencia o narrador no quinto parágrafo; mais adiante, com “a munheca emperrada”, reitera: “Não consigo escrever”. A impossibilidade de escrever — seja na obrigação cotidiana do trabalho, seja no ato da criação literária — serve de metáfora para a capacidade sequestrada de expressar-se: “(...) os meus dedos encontram no teclado uma *resistência mole de carne gorda*. E lá vem o *erro*”.

Julião Tavares é o espectro fantasmagórico que, volta e meia, atormenta o narrador invadindo seus pensamentos e interrompendo o raciocínio. Progressivamente, o mundo se desmantela, como se estivesse contaminado pelo impacto ruidoso causado pela visão do adversário: “(...) tudo se move na minha cabeça, como um *bando de vermes*, em cima de uma *coisa amarela, gorda e mole* que é, reparando-se bem, a *cara balofa* de Julião Tavares *muito aumentada*”. O caráter vil das imagens domina a narrativa e novamente enlaça o mundo exterior à subjetividade de Luís da Silva, ambos ignóbeis. Antonio Candido anotou que a peculiaridade de *Angústia* parte da força concêntrica emanada por Luís da Silva, que a tudo absorve e distorce: “Na realidade, nojo, inércia e desespero são características de Luís da Silva, mas se estendem por todo o livro porque ele assimila o mundo ao seu mundo interior”.⁸⁷

Ao passo que a lembrança de Julião Tavares perturba o protagonista — note-se que o antagonista é, na maioria das vezes, apenas uma sombra, um vulto —, é preciso admitir que a sua imagem, por mais opressiva que seja, é apenas um fragmento da realidade hiperbolizado pela visão unilateral de Luís da Silva. No limite, não temos um antagonismo em seu sentido clássico, isto é, a rivalidade entre herói e vilão não realça funções contrárias na narrativa; antes, temos apenas rastros de uma *sensação incômoda* do narrador, canalizada pela figura de Julião Tavares — em outra passagem, Luís da Silva define precisamente o tipo de antagonismo estabelecido: “Julião Tavares era uma sensação. Uma sensação desagradável (...)”.⁸⁸ Mesmo no caso da extrema aversão ao rival, o confronto se realiza fundamentalmente no plano psíquico do narrador, sendo então verbalizado. Noutras palavras, é como se o antagonismo fosse apenas peça ficcional propalada por Luís da Silva, de modo a indicar um processo psicológico de compensação dos atritos com o mundo exterior. Daí os pedaços desconexos que se juntam à figura desprezível de Julião Tavares.

A visão idiossincrática da realidade, verificada na palavra cortante do narrador, é um procedimento técnico de *Angústia* com implicações estéticas e éticas. No que diz respeito ao primeiro ponto, vimos que a sucessão vertiginosa de imagens, apreciações, cenas, personagens e símbolos reitera a estrutura espiralada da narrativa, permitindo, inclusive, investidas no plano temporal da ordenação dos fatos, em que passado e presente se confundem — aquilo que viemos chamando de distensão temporal. É esta a técnica que possibilita a centralização da narrativa em torno da palavra de Luís da Silva, enfatizando seu estado de permanente vigília. É preciso reparar aqui que a posição do narrador é fundamental

⁸⁷ CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2012, pp. 49-50.

⁸⁸ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 86.

para tal disposição formal. Dela, extraímos o ensimesmamento do protagonista, enclausurado em sua própria visão de mundo, que a tudo repele ou desvirtua sob a justificativa da abjeção. A realidade é, assim, dividida em pedaços aparentemente desconexos, como um exercício que busca estender ao mundo exterior a cisão originada no próprio sujeito, amalgamando ambas as dimensões. Isso nos leva, naturalmente, à dimensão ética da forma, em que o ponto de vista do narrador retrata um mundo em decomposição.

Da realidade concreta à linguagem, tudo passa pelo crivo hiperindividualizado do narrador. Não é à toa que, na seção de abertura, a única referência à Marina — cujo desejo de posse de Luís da Silva é sempre frustrado ao longo do romance — capta a fragmentação em seu nível mais elementar: a linguagem. Trata-se de um dos momentos mais simbólicos do romance. Combinando letras derivadas do nome “Marina”, o narrador produz “coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes.”. Ao lado do jogo de palavras, Luís da Silva traça “rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates.”. Por fim, como última etapa desse exercício mental, ele pensa “em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo.”.

Todo o processo deriva da referência à Marina, de quem nada sabemos ainda. A sua tímida presença nas primeiras páginas do livro é curiosa, já que Marina mobilizará boa parte da trama. Com efeito, verifica-se, de imediato, a assimetria de sua figura se comparada a de Julião Tavares: de um lado, a personagem que foi objeto da obsessão de Luís da Silva; de outro, o antagonista cuja forma espectral é reavivada (também compulsivamente) a cada passo do protagonista. Desse modo, o estatuto de representação das duas personagens obedece ao mesmo princípio: Marina é dividida, simbolicamente, em partes menores e desconjuntadas;⁸⁹ Julião Tavares surge quase sempre como presença fantasmagórica indivisível que constrange o narrador. Bem reparados, temos dois movimentos de composição da experiência do sujeito: a simbolização da perda, com a decomposição do nome “Marina”, e a incorporação da culpa, com o espectro inimigo que incessantemente ronda o narrador. Ambos os processos acusam a

⁸⁹ Um pouco adiante, Luís da Silva imagina o esquartejamento de Marina com inquietante deleite: “Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária *deu-me grande satisfação*. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as fâscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. *Estava linda*.” [grifos meus]. Veremos o sentido dessa passagem mais adiante, no terceiro capítulo. In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 62.

incompletude desse sujeito delirante que toma a palavra, termo que concede ao seu relato estatuto de ambiguidade: ele é, ao mesmo tempo, afirmação e negação de uma verdade; enfim, a sua versão dos fatos narrados.

As palavras combinadas possuem uma disposição peculiar.⁹⁰ Com exceção do último termo, o verbo “amar”, todos os demais são substantivos que podem ser lidos aos pares: de um lado, “ar” e “mar”, de outro, “arma” e “ira”; ambos mediados — não por acaso — pela sugestiva palavra “rima”, que se liga, como que a enlaçar poeticamente os demais pares, a “amar”. Os pares são opositivos não apenas na forma (o primeiro, monossilábico, com rima perfeita; o segundo, dissílabo, com rima assonante), como também na semântica. O contraste dos elementos naturais — de longa tradição na cultura ocidental, remontando à filosofia pré-socrática — indica diferentes possibilidades de interpretação, embora sempre em chave de oposição complementar: o “ar” pode referir-se tanto ao caráter diligente, associado à masculinidade, quanto ao temperamento patético, vinculado ao sangue na medicina antiga; o “mar”, por sua vez, aproxima-se da passividade feminina e do temperamento cerebral, fleumático. No mesmo sentido caminha o par formado pela “arma” e pela “ira”, que remetem à guerra, à violência, à intemperança do gênio. Mediados pela harmonia poética da “rima” e pelo ato perene de “amar” (o infinitivo do verbo é importante), os pares não evitam a contradição e desenharam um horizonte onde gravitam signos opostos (ou melhor, complementares). Assim, o caráter bélico do amor é explorado com certa insistência.⁹¹

No passo seguinte, tal simbologia ganha concretude com as três imagens desenhadas por Luís da Silva: a belicosidade da “espada”, a ambiguidade da “lira”⁹² e a provável menção à Medusa (“uma cabeça de mulher”), criatura híbrida da mitologia grega cujo olhar, conta-se, era mortal. Todos esses “disparates”, no dizer do narrador, são oferecidos despretensiosamente, como extensão representativa do delírio do sujeito, o que reafirma o

⁹⁰ Baseio-me na leitura de GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Mal sem mudança — Notas iniciais sobre *Angústia*” in *Estudos avançados*, n. 26, 2012, pp. 215-216. Não apenas deve chamar a atenção do leitor a disposição dos termos, como também o seu sentido, que pretende incorporar à atmosfera do romance um fundo simbólico mais profundo, representativo da posição acuada do narrador.

⁹¹ Alguns parágrafos depois, uma nova combinação é feita pelo narrador, que substitui o vocábulo “rima” por “ria” e elimina o verbo “amar” ao final. Erwin Torralbo Gimenez observa que essa mudança, em oposição à primeira série, indica a prevalência do cômico sobre o épico. No contexto do romance, a intenção heroica pretendida e sempre recuperada do passado por Luís da Silva esbarra na realidade do tempo presente, recorrentemente acusando a posição inferiorizada e banalizada de um mundo já desencantado. Ver: GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Mal sem mudança — Notas iniciais sobre *Angústia*” in *Estudos avançados*, n. 26, 2012, pp. 215-216.

⁹² Lembremos que a lira de Orfeu é um instrumento ambíguo: capaz de produzir a mais profunda fruição estética em seus ouvintes, ela também é utilizada como arma para resgatar Eurídice das mãos de Hades, cuja munição é, por seu turno, justamente a beleza extrema.

esforço paratático de disposição formal do trecho. Depois, mais um salto: do campo da linguagem, passando pela simbologia e pela mitologia, finalmente aterrissamos no terreno da vida cotidiana, repleto de instituições, atores, cargos e atividades burocráticas. O movimento ensaiado neste concentrado parágrafo traça um percurso intrigante se tomarmos como horizonte a unidade estrutural de *Angústia*. Ao dispor a linguagem simbólica do mito ao lado da racionalidade da vida burguesa, onde predomina a coerção ordenadora da vida nas mais distintas esferas, Luís da Silva coloca em pé de igualdade narrativas *a priori* contrárias. Entretanto, é no ponto exato do redimensionamento da realidade em função do mito que se percebe a refundação do mundo através da lente do narrador Luís da Silva. Assim, a realidade adota, ela mesma, feição mitológica (ou quimérica), para o sujeito deslocado. Daí que “indivíduos” e “objetos” sejam associados a símbolos mitológicos, como uma espécie de refundação do real concreto, ainda que apenas na interioridade do narrador. Para o narrador, a racionalidade burguesa é ideológica à proporção que se mitifica mediante instituições incontestáveis que regulam a vida social.⁹³ Nesse sentido, *Angústia* parece dar forma a uma dinâmica tensionada sobre o limite de elementos falsamente contrários — a saber, sujeito e mundo. Verificamos aí a diluição da realidade no próprio sujeito, movimento que modifica e acumula a experiência de Luís da Silva.

Finalmente, no penúltimo parágrafo da primeira seção, a passagem que confirma a refundação mitológica do mundo concentra, quase de forma fantasmagórica, boa parte das imagens citadas ao longo dessas duas páginas de abertura do livro. A massa amorfa, que parecia incontornável, se esvai. O fluxo psíquico perturbado é interrompido no último parágrafo, e toda a fantástica estrutura ficcional assimétrica e disparatada é traduzida em “borrões compridos, umas tarjas muito pretas” sobre o papel. Luís da Silva vê-se, como ele mesmo define, “inteiramente vazio”; este vazio, não obstante, salienta a experiência passada que modifica o presente do narrador.⁹⁴

⁹³ “Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que da, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito. (...) No mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer.”. In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 26.

⁹⁴ É curioso pensar como os símbolos são importantes para reforçar a estrutura narrativa de *Angústia*. No momento em que atinge o “vazio”, Luís da Silva projeta a sua condição em desenhos (“borrões compridos”) sobre o papel, engrossando as linhas e suprimindo as curvas. Se pensarmos na imagem oferecida, encaramos uma analogia recorrente ao longo do romance: qual seja, a de que as evidências da realidade, embora sempre presentes, na maioria das vezes não são percebidas. Um desses símbolos recorrentes no livro é a corda. A certa altura, seu Ivo presenteia o protagonista com a corda que será posteriormente utilizada no assassinato de Julião

O complexo panorama da realidade fornecido por Luís da Silva nas concentradas páginas iniciais de *Angústia*, posto que dependa exclusivamente de seu ponto de vista, é fundamentalmente limitado; ele deposita todo o seu estatuto de veracidade na experiência individual esquizoide, recuperada pelo livro que escreve. Não obstante o alerta — quer dizer, a palavra de um narrador em estado de delírio, o que poderia significar, imediatamente, a contestação do “realismo” (no sentido convencional) de *Angústia* —, temos, na verdade, o efeito contrário: o enquadramento cerrado, quase sempre adensado por sentenças judiciosas, é um dos elementos centrais da inovação realista do romance de Graciliano Ramos.⁹⁵ Mais do que o subjetivismo deformador, este procedimento inova o modo realista de narrar do romance de 30 à medida que, através da perspectiva hiperindividualizada, o autor aposta na iluminação dos aspectos da realidade mais ideologicamente dissimulados pela linguagem, como se exagero da lente deformadora de Luís da Silva valesse como incisão crítica mais profunda no corpo social, de modo a configurar, por assim dizer, uma negatividade estrutural do livro — quer dizer, uma visada que busca o avesso do que está ideologicamente cristalizado na superfície da realidade. Por conseguinte, as cenas as mais variadas são colocadas lado a lado formando o prisma de um mundo assombrado, repleto de excessos e abjeções; este é outro mundo, indecifrável pela linguagem reificada do cotidiano, posto que tenha sido expropriada como mais-valia simbólica dentro da nova dinâmica social que se impõe na ordem do dia capitalista. O realismo de *Angústia* pretende, enfim, traduzir esteticamente o movimento de uma forma social emergente ainda indefinida, captável apenas pelos sentidos do indivíduo nela entranhado como em meio a um turbilhão, mesmo que à margem, como é o caso de Luís da Silva, o que lhe proporciona uma visão periférica e aguda do processo social em curso. Nessa esteira, o olhar restritivo lançado sobre a realidade é uma forma de resistência à fetichização da linguagem; embebida da racionalidade cotidiana, que procura normatizar as formas de vida, a palavra (no seu sentido banal de comunicação) torna-

Tavares. A cena é calculada: quando o objeto é desenrolado, revelando-se inteiramente, o narrador é tomado de profundo ódio, que é dirigido ao amigo Ivo. É como se o narrador fosse tomado de uma violenta ira quando o que é óbvio finalmente se desvela para o sujeito. As palavras de Luís da Silva são precisas e serão analisadas posteriormente, no terceiro capítulo. Segue o trecho: “Enquanto estivera dobrada, [a corda] não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder.”.

⁹⁵ Graciliano Ramos, em carta a Cassiano Nunes, faz importante anotação sobre *Angústia*: “Acho em *Angústia* numerosos defeitos, repetições excessivas, minúcias talvez desnecessárias. E tudo mal escrito. Mas se, apesar disso, der ao leitor uma impressão razoável, devo concordar com v. *É possível até que as falhas tenham concorrido para levar na história aparência de realidade*. E alguns capítulos não me parecem ruins.” [grifos meus] (In: GIMENEZ, Erwin Torralbo. “Mal sem mudança — Notas iniciais sobre *Angústia*” in *Estudos avançados*, n. 26, 2012, p. 212). Para além da opinião depreciativa do próprio autor, é importante verificar que as “falhas” anunciadas possivelmente se referem à construção pouco convencional, para o realismo romanescos do início do século XX, da estrutura narrativa de *Angústia*. Contrariamente, anota Graciliano Ramos, isso deve ter contribuído para uma “impressão de realidade” mais legítima do que a fórmula (de vazo neonaturalista) habitual.

se inimiga do sujeito que busca uma expressão contrária à racionalidade burocrática vigente. Daí que os procedimentos técnicos de *Angústia* convergem, todos eles, para a expressão de uma tonalidade, de fato, irreproduzível. A sua singularidade provém do impulso individualizante do estilo que Graciliano Ramos alcançou ao captar uma das camadas do ritmo histórico de seu tempo para representá-lo artisticamente.

II. Um ponto de vista em suspensão

A estrutura romanesca de *Angústia* está fundada, como visto, no embate das categorias narrativas, todas elas conjugadas por procedimentos técnicos inovadores para a época. Espaço e tempo, neste caso, dependem de uma linha condutora principal, centrada no ponto de vista do protagonista. É preciso esclarecer que não apenas nos referimos aqui à utilização da primeira pessoa discursiva; interessa sobretudo o emparelamento que caracteriza uma espécie de suspensão discursiva do narrador, cuja condição remete à sua permanente desorientação mental. Em termos práticos, é como se o deslocamento do sujeito possibilitasse, exatamente pela posição que ele ocupa, certa liberdade para o exercício de deformação do tempo e do espaço. Esta é a sua estratégia de contato com a realidade, que é também uma forma de alienação. Otto Maria Carpeaux certa vez observou a função imprescindível da narrativa em primeira pessoa na literatura de Graciliano Ramos. Diz o crítico: “Na primeira pessoa só se pode narrar aquilo a que o narrador assistiu pessoalmente. Daí a dramaticidade intensa dos romances de Graciliano Ramos. Nas lacunas da informação do narrador fictício só pode entrar a sua imaginação, chegando até a substituição da realidade pela alucinação”.⁹⁶ Talvez seja exagero afirmar, como o fez Carpeaux, que haja “substituição” completa da realidade pela alucinação, já que o delírio pressupõe, em maior ou menor grau, um parâmetro estabelecido pelo real, que o define e possibilita identificá-lo. Não é à toa que a figura do enfermo prostrado sobre uma cama é o ponto referencial do início e do fim do relato, perspectiva da qual o narrador lança-se à tarefa de fracionar a realidade para recompô-la à sua maneira.

A réstia descia da parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo — e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo.⁹⁷

⁹⁶ CARPEAUX, Otto Maria. “Graciliano e seu intérprete” in *Teresa*, n. 2, 2001, p. 152.

⁹⁷ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 226.

Preso à cama, o campo de visão de Luís da Silva diminui — e diminui ainda mais frente ao contexto já acanhado da vizinhança da rua do Macena. Mesmo assim, como que a aproveitar-se dessa desvantagem, ele abre uma fresta de onde pode recriar a realidade. Instaura-se, então, o processo de recomposição do tempo e do espaço conforme o exercício imaginativo do narrador. Se, por um lado, a imobilidade do sujeito achacado, agravada pela irrupção repentina do surto, o distancia do mundo, por outro, ela permite ao narrador, que está “longe de tudo”, a tentativa de refundação da realidade. A restrição do campo de visão reverte-se, para Luís da Silva, em ampliação quase microscópica do seu universo. As convenções sociais são afastadas, mas não ignoradas. No trecho citado, é com a restrição de elementos que podem ser vistos que a percepção do narrador se expande: ao observar o feixe de luz que invade a casa, passando pelas paredes e pela cama, Luís da Silva nota também a passagem do tempo. Esse tempo, no entanto, é abstrato, pois não possui mais horas; no mesmo sentido paradoxal de rompimento da racionalidade, situa-se a metáfora sugestiva do relógio parado da sala de jantar. São dois símbolos relevantes da vida cotidiana aburguesada: a sala de jantar, local de reunião e convivência dos familiares e próximos, e o relógio, que segmenta o dia em unidades calculadas. O narrador parece, assim, anular-lhes a funcionalidade, o que equivale à sua eliminação.⁹⁸

Destituída de racionalidade produtiva, a ordem privada desestrutura-se; sintoma disso é a fusão de tempo e espaço. Mais adiante, lemos: “E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede”.⁹⁹ As “partes desiguais” referem-se, num só golpe, à temporalidade subvertida e ao estranhamento do sujeito em relação ao seu entorno. Dividindo a noção do tempo a partir de objetos amontoados no espaço restrito de seu quarto, o “dia” é reduzido ao tamanho do narrador. Nesse momento, evidencia-se o sintoma esquizoide como *condição* inerente ao sujeito. Como consequência, surgem as imagens díspares amalgamadas em procedimento já descrito anteriormente, e que representam a abertura para outra forma mimética.

Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz

⁹⁸ Álvaro Lins faz importante observação sobre o tempo em *Angústia*: “O tempo torna-se assim um elemento indeterminado e arbitrário. Nunca se sabe exatamente quando a narrativa corresponde, em tempo e ação, aos fatos e atos que a produzem. Bem: a história de Luís da Silva pode estar contida em dez meses ou em dez anos, indiferentemente (...). E a ausência do tempo vai determinar a ausência da ‘ação’ direta no romance. A ação de *Angústia* é uma ação reflexiva: *Angústia* é uma ‘história’, uma narração do passado, uma vida da memória.” (LINS, Álvaro. “Valores e misérias de *Vidas Secas*”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 134).

⁹⁹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 226.

arrelhiada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como uma água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho.¹⁰⁰

Os símbolos são multiplicados e hiperbolizados até o ponto em que os sentidos veem-se soterrados pela vertigem. Basta repararmos os substantivos e adjetivos utilizados, que não raro constituem uma atmosfera nauseabunda. A imagem forte da passagem é a de um indivíduo que “boiava nesses silêncios como uma água pesada”. Nela, o silêncio ganha materialidade, e a fluidez da água adota outro contorno, mais grave, carregado, quase paradoxal. Note-se que o sujeito, passivo, é reduzido a um corpo tragado por tais elementos, dotados de características contrárias à expectativa do senso comum. Na tentativa de escapar do vórtice que o prende, o narrador busca em vão pendurar-se num galho. Símbolo disseminado ao longo de todo o romance, o galho (ou a árvore) é geralmente associado à morte. Dois exemplos devem ser ressaltados: o suicida Evaristo, que não pôde suportar a humilhação da miséria, e Julião Tavares, cujo corpo já sem vida é içado por Luís da Silva numa árvore na tentativa de forjar o seu suicídio. A referência comum de ambas as cenas cria, no entanto, o contraste moral entre as personagens. No caso de Julião Tavares, sua devassidão, sempre repreendida por Luís da Silva, faz com que o enforcamento seja quase justificado.

Estamos diante de uma subjetividade fraturada, como já assinalamos mais de uma vez. A representação mais alta do acuartamento desse narrador *sui generis* do romance de 30 é a sua prostração — uma espécie de confinamento na estreita e dura cama que lhe impinge sofrimento. Começo e fim da narrativa fazem confundir a mesma condição acamada de Luís da Silva. Porém, entre as duas pontas (que, na verdade, são a continuação de um mesmo movimento), vê-se bastante ação: da relação conturbada de Luís da Silva com Marina ao assassinato de seu rival Julião Tavares. Ao iniciar e encerrar seu relato na mesma posição acuada, enclacrada, dispõe-se uma discussão filosófica com consequências estéticas em torno da relação entre sujeito e objeto. Uma vez demarcada a oposição, é necessário refletir sobre as implicações da divisão de ambas as instâncias.

Em *Angústia*, com efeito, o sujeito acamado, dada a limitação de seu ponto de vista, impõe-se a tarefa de reconstruir o concreto real pela chave da ficcionalização, o que é, na

¹⁰⁰ Idem.

verdade, uma abertura criativa para a mediação mimética do mundo, esforço característico da própria da literatura. Pois bem, tal perspectiva, cujos procedimentos técnicos são variados e simultâneos, pode ser encarada como a representação de um ponto de vista único, próximo, por assim dizer, da concepção estética de certo materialismo histórico. Em boa medida, o que percebemos no relato confessional de Luís da Silva é a afirmação, dentre outras coisas, de um embate orgânico entre sujeito e objeto, com deslocamentos igualmente incessantes de suas respectivas posições. O jogo de posições se estende com certo exagero: ora sujeito e objeto se opõem, ora se confundem; ora se separam, ora se aproximam. Ainda assim, acompanhamos, nesse movimento pendular, a projeção perspectivada de um sujeito que representa a sua própria imagem sobre o objeto; quer dizer, a interferência do sujeito na realidade perde-se nela própria, de modo a desvelar uma espécie de duplicação do sujeito, que se desdobra sobre o objeto e nele permanece como elemento imanente.

A certa altura do romance, quando já dominado pelos ciúmes, Luís da Silva vaga pela cidade, meio embriagado, meio alucinado. De repente, encontra-se numa sala de cinema, onde se projeta um filme a que o narrador não consegue assistir, pois está muito próximo à tela.

Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali a distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou uma besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba.¹⁰¹

Tal como uma sala de cinema, onde a projeção da imagem vale-se do distanciamento entre o fenômeno (o filme) e o processo (a sequência de imagens), falta à visão desse narrador angustiado o laço fundamental que o separa da realidade. Daí que sujeito e objeto constituam (ainda que em conflito) dimensões interdependentes criadas a partir do mesmo plano narrativo, centrado no ponto de vista em primeira pessoa, e cujas lacunas são preenchidas pelo exercício memorialístico. O movimento antinômico de aproximação e distanciamento — dinâmica de ajuste da sensação ambígua produzida pela lente deformadora da primeira pessoa —, ao mesmo tempo que cria a impressão realista do modo de narrar, também a contesta,

¹⁰¹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 83-84.

emaranhando o fio condutor de uma narrativa que desafia o leitor. A síntese desse procedimento é dada, em chave confessional, por Luís da Silva:

Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem nitidez. Tudo aquilo era uma confusão, em que avultava a ideia de reaver Marina. Mais de um mês, quase dois meses em intimidade com o outro. Procurei por todos os meios uma nova aproximação. O despeito, a raiva que senti naqueles dias compridos, uns restos de amor próprio, tudo se sumiu. À tarde voltava a sentar-me na espreguiçadeira, abria um livro. Marina ausente. Deitava-me, fingia dormir, ficava uma hora espiando o quintal vizinho através das pestanas meio cerradas. As galinhas ciscavam, d. Adélia cantava no banheiro, a sombra da mangueira crescia, além do muro a mulher que lava garrafas trabalhava sacolejando-se num ritmo de batuque e o homem triste enchia as dornas. Às vezes passos apressados revelavam-me a presença de Marina. Eu tinha vergonha de abrir os olhos, e quando me decidia a acordar, já ela estava longe. Erguia-me irritado. Perdendo ali, como um rapazinho, momentos preciosos! Esforçava-me por acreditar que os meus momentos eram preciosos.¹⁰²

Em digressão reflexiva, o narrador esboça uma teoria narrativa. Nos momentos em que emergem as lacunas discursivas (“estranhos hiatos”, no dizer do protagonista), signos, imagens e símbolos surgem de modo a “baralhar” e “esmorecer” as ações até o limite onde certos “atos aparecem inexplicáveis”. Isso tudo vai perdendo, progressivamente, a nitidez; no meio, a *ideia* (é importante aqui a escolha vocabular) fixa “de reaver Marina” converte-se, por ser apenas projeção, em fantasmagoria. A forma é concisa no seu propósito: o plano da memória é entrecortado por pontos vazios e, de modo contraditório, pela fixação em “coisas insignificantes”; na soma, tudo isso leva ao “esquecimento quase completo”. Somente aí passamos ao plano da ação, que, no geral, parece trair qualquer vestígio de racionalidade do narrador. O esquecimento é um lapso da própria subjetividade fraturada, de onde pode emergir um recalque recente.¹⁰³ Em certa medida, isso demonstra que, no domínio do

¹⁰² RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 110-111.

¹⁰³ No capítulo de abertura de seu texto “Sobre a Psicopatologia da vida cotidiana”, Freud desenvolve considerações a respeito de um episódio que teve lugar em uma viagem sua feita à Itália. Esquecendo-se do nome do pintor renascentista Luca Signorelli, responsável pelos afrescos da catedral de Orvieto, local histórico visitado por Freud, o autor constrói uma reflexão em torno do episódio, extraindo três conclusões para o lapso cometido: a tendência de esquecer nomes em determinadas situações, a existência de um recalque revelado pelo esquecimento e, finalmente, a possibilidade de se estabelecer uma relação exterior entre o esquecimento e o objeto recalcado. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* – volume VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

esquecimento, guarda-se espaço também para a suspensão, ainda que momentânea, da ação. Por isso, reaver Marina torna-se apenas uma ideia, e a personagem, apenas um espectro.

Sobre *Angústia*, Otto Maria Carpeaux anotou, certa vez, que o “extremo egoísmo do sonho engendra o motivo principal do romancista: cobiça de propriedade”.¹⁰⁴ Com efeito, o desejo de posse (sobretudo em relação à Marina) domina o tom do romance. Entretanto, como aponta o crítico, isso ocorre como extensão da imaginação de Luís da Silva: sua ação parece bloqueada a cada passo, mesmo nos momentos de maior ímpeto irascível. Assim, recalçamento e inação parecem traduzir o insistente emparedamento do sujeito, sintomas próprios do estado de angústia. Do ponto de vista do narrador, o que mantém a coesão de seu relato é a permanente expectativa: “Esforçava-me por acreditar que os meus momentos eram preciosos”. Da conjunção desses fatores, percebe-se que a introspecção por regra delirante de Luís da Silva somente pode ser compreendida a fundo quando abarcadas as formas de subjetivação estética da experiência social brasileira depois de 1930. Isso quer dizer que a experimentação de *Angústia* é, para o acúmulo da experiência intelectual brasileira, algo valioso, já que trata de um arranjo formal que concentra contradições concretas de nossa formação. Trazido ao rés do chão, como amostra de nossa experiência social, o campo de visão restrito de Luís da Silva representa, em sua particularidade, o avesso das relações sociais ali retratadas. Ao revelar o recorte unilateral, parece haver o necessário rebaixamento da realidade à proporção do narrador. Isso é logo percebido quando assistimos à sua confissão no primeiro contato com Marina: “O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosa apenas, miúdas”.¹⁰⁵ Incrustado num mundo de coisas mesquinhas (ou assim retratadas), Luís da Silva revela, na mesma moeda, o avesso da realidade: a vontade de intervir no mundo é manifestada para rebaixá-lo à condição deslocada do narrador, como uma espécie de extensão da subjetividade miúda que lhe é característica. Vemos, então, uma deformação carregada de ideologia, confessada por Luís da Silva quando pratica o ato consciente da escrita ao julgar a admiração de Marina por D. Mercedes: “Vejam que miolo. E que tendências. Eu, se não fosse um idiota com fumaças de homem prático, lido e corrido, teria cortado relações com aquela criatura”.¹⁰⁶ A assimetria de classe — que é um dado concreto, para além da vontade do narrador — torna-se justificativa conveniente para a desdita de sua relação com Marina. Nesse ponto, Luís da Silva não hesita ao evocar suas

¹⁰⁴ CARPEAUX, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. Op. cit., 2006, p. 448.

¹⁰⁵ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 40.

¹⁰⁶ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 43.

qualidades pragmáticas de homem intelectualizado e vivido, ainda que o faça sob o juízo severo de si mesmo, um tipo de verniz para a falsa modéstia que reafirma sua superioridade em relação ao objeto de desejo. Não seria esta uma atitude do fracassado que advoga para si a legitimidade e as benesses casuais de assimetrias sociais concretas e supostamente (para ele) irreversíveis?

Vê-se, enfim, que o deslocamento de Luís da Silva é configurado por um ponto de vista único. Para além do narrador idiossincrático, esta é uma posição que guarda um sentido específico diante da realidade. Noutras palavras, a posição do narrador de *Angústia* pressupõe o campo de visão reduzido, embora isso não reduza o empenho realista do relato. A rigor, o delírio que distorce a realidade, extensão sensível da condição acamada de Luís da Silva, desafia o estatuto de representação do concreto real em sua totalidade. Esta deformação é, na verdade, um exercício de aprofundamento de pesquisa realista. Trata-se, portanto, de um modo de narrar estranho, turvo e fragmentado; mas é verdade também que se mostre comprometido com a “negatividade do positivo”¹⁰⁷, para utilizar a expressão de Adorno, em que a eliminação da distância estética entre sujeito e objeto se torna um ato de desmascaramento da ilusória apreensão da realidade total. Como é possível perceber, o ponto de vista do narrador de *Angústia* está em permanente suspensão porque procura, a cada passo, desmanchar as certezas miméticas que acusam, elas mesmas, sintomas da alienação própria do trabalho intelectual na modernidade, da qual Luís da Silva não pode se isentar.¹⁰⁸

III. O problema da linguagem

Em toda a obra de Graciliano Ramos, o leitor encontra certos motivos literários repetidos com alguma insistência, evocados pelo narrador de tempos em tempos e integrados à superfície da narrativa.¹⁰⁹ No caso de *Angústia*, esses pequenos temas são diluídos na

¹⁰⁷ ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 62.

¹⁰⁸ Sobre a ampliação do modo realista de narrar, ver: BRECHT, Bertolt. “Amplitude e variedade do modo de escrever realista” in *Estudos avançados*, São Paulo, v. 12, n. 34, setembro/dezembro 1998. pp. 267-276.

¹⁰⁹ Além de determinados vocábulos que se repetem com certa insistência desde *Caetés* — uma terminologia sertaneja, por assim dizer —, o fracasso parece ser a tônica dos romances de Graciliano Ramos. Parece perseverar, em suas narrativas, os insucessos e a mediocridade dos protagonistas se observados do ponto de vista da estética burguesa. Do amor malfadado ao relativo desprezo no trato, não obstante a ascensão social, como no caso de *Caetés* e *Angústia*, está sempre presente a posição do protagonista que possui um lugar ainda indefinido na coletividade — uma espécie de marginalização singular. A exceção é, evidentemente, *Vidas secas*, cujo desenho assimétrico do corpo social é dado desde o início do romance. Tudo isso é entrecortado por um ponto estilístico em comum, observado por Antonio Candido: “Em todas elas [as ficções de Graciliano Ramos] estão presentes a correção de escrita e a suprema expressividade da linguagem, assim como a secura da visão de

complexa malha narrativa, feita de diversas camadas discursivas¹¹⁰, e então pormenorizados a ponto de chamarem a atenção do leitor tamanha a insistência na repetição. Com efeito, nos deparamos com mais um elemento estruturante da narrativa de *Angústia* — a saber, a gravitação de símbolos distintos —, articulado com os aspectos anteriormente descritos.¹¹¹ É nesse sentido que um motivo literário em especial parece resumir a experiência conflituosa de Luís da Silva: o *topos* da linguagem.

Um episódio chama a atenção: trata-se da décima quarta seção, quando Luís da Silva, já com a promessa de casamento com Marina, acompanha o estabelecimento de novos vizinhos (uma família algo excêntrica) em sua rua. O evento causa furor naquela monótona rotina pequeno-burguesa, que não pode reconhecer o que extrapola a sua dimensão de normalidade. Diz o narrador, com palavras que apontam o estranhamento presente em seu espírito:

Defronte da minha casa veio morar uma família esquisita, que não se relacionou com a vizinhança: um velho barbudo, encolhido, e três moças amarelas, sujas, mal vestidas, ruivas e arrepiadas. O homem, de nome ignorado, andava olhando os pés, carrancudo, e não cumprimentava ninguém. Às vezes surgia a figura de uma das moças à janela; mas se alguém aparecia na rua, o postigo se fechava silenciosamente.¹¹²

A presença dos novos (e “esquisitos”) moradores é motivo de inquietações e especulações tipicamente interioranas, repletas de preconceito. Em cena característica dos persistentes arcaísmos da sociedade brasileira — sobretudo no que diz respeito ao papel social desempenhado pela falsa moralidade religiosa bradada a plenos pulmões pelos atores do quadro provinciano —, observamos a sumária condenação da família: “De repente começaram a circular boatos feios: as moças eram filhas e amantes do velho”¹¹³. Repare-se que as personagens são todas desprovidas de características humanas: sem nomes, fechados

o mundo e o acentuado pessimismo, tudo marcado pela ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística.”. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 100.

¹¹⁰ A percepção de que *Angústia* é um romance concebido em diferentes camadas discursivas não é nova. Lúcia Helena Carvalho, segundo a perspectiva desconstrucionista, com inclinações também psicanalíticas, abordou este romance de Graciliano Ramos apontando para pelo menos cinco níveis sobre os quais a sua malha narrativa se firma, numa espécie de *mise en abîme* estrutural — como pontuou Fernando Gil — que atravessa a palavra de Luís da Silva. Ver: CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

¹¹¹ Antonio Candido argumenta que a repetição dos mesmos motivos na obra de Graciliano Ramos acusa a intenção de esgotamento das possibilidades de criação literária no romance, o que progressivamente leva o autor ao gênero memorialístico. Ver: CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2012, pp. 93-94.

¹¹² RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 65.

¹¹³ Id., Ibid., p. 66.

em si ou na própria casa, o pai e as três filhas parecem divorciados do mundo. No núcleo social restrito que reside à rua do Macena, a notícia se espalha rapidamente e ganha proporções relevantes o suficiente para fazer surgir, no íntimo do narrador, uma reflexão sobre o episódio. A princípio, Luís da Silva questiona a veracidade dos boatos, sendo prontamente demovido de sua posição divergente pelo coro que entoa o moralismo cívico.

— Eu [Luís da Silva] queria que me dissessem como se soube.
 — Ora como se soube! Sabe-se tudo.
 — Mas quem viu?
 O carvoeiro tinha visto o homem abotoado a uma das sujeitas, no quarto. Porcaria. Nem fechavam a porta. D. Mercedes resumiu o caso:
 — É verdade.
 — O carvoeiro lhe contou, d. Mercedes?
 — Não, foi outra pessoa. Na cidade onde eles moravam todo mundo falava. Foi o que me disseram. Sei de fonte limpa.
 Quem teria dito? Com certeza a personagem graúda que vivia com ela.
 — Estão ouvindo? d. Mercedes garantiu.
 — Até dá engulhos, exclamou Antônio cuspidor. Comer três filhas! Que lobisomem!
 Daí em diante o velho se chamou Lobisomem.¹¹⁴

A censura moral que condena sumariamente aquilo que julga ser “inconveniente” conta uma parte da história de nosso conservadorismo provinciano de raízes coloniais. Aqui, o interesse central não se limita ao retrato sintético das classes médias dos centros urbanos brasileiros em desenvolvimento; para além disso, Graciliano Ramos explora o embate ideológico público estabelecido no plano da linguagem, e que ocupa o cotidiano da vida social, sem que nem mesmo seja perceptível para os indivíduos. Há, na cena, a construção de uma hegemonia discursiva limitada à vizinhança de Luís da Silva. De início reticente, ele é levado aos poucos pela opinião da maioria, que condena precocemente Lobisomem e suas filhas. Para tanto, contam-se “verdades” (a moral e os bons costumes) universais proclamadas à exaustão. Apoiado em relatos dispersos, impossíveis de serem recuperados (“todo mundo falava”, “me disseram”, “fonte limpa”), o moralismo de primeira hora afirma-se como senso comum. Em torno delas se alinham personagens do quilate de d. Rosália, uma senhora dona de casa com arroubos escravocratas, ou mesmo o bacharel em direito Julião Tavares, que de maneira oportunista e desavergonhada vê a chance de satisfazer seu apetite sexual com as três moças da família recém-chegada. O “velho barbudo”, maldosamente apelidado Lobisomem, é também alvo de reprovação moral, mesmo que os seus juízes vistam-se da desfaçatez mais imoral, como é o caso Julião Tavares.

¹¹⁴ Id., *Ibid.*, p. 66.

O episódio cumpre, dentro do livro, função didática, já que ilustra o processo de convencimento que tem lugar no campo da linguagem. Nesses momentos, o narrador é jogado em meio a uma disputa pela hegemonia discursiva, o que representa, antes de tudo, uma forma de imposição ideológica. Para tanto, diferentes signos mais ou menos correntes na sociedade competem nos ambientes público e privado, provocando o narrador, cujas convicções são postas à prova. O ruído da comunicação descamba para o campo ético, interiorizado por Luís da Silva como conflito: aderir ou não ao consenso formado diante dele? A pressão exercida pelos interlocutores cinde o narrador entre as instâncias pública e privada. Isso fica evidente quando Lobisomem e suas filhas são condenados pelo consenso geral, momento em que Luís da Silva é tomado pela introspecção, que o divide entre o plano coletivo, repleto de conformismo convencional, e o plano privado, resistente à realidade e ao senso comum. O choque dessas duas instâncias discursivas produz efeito ambíguo, e aos poucos o sujeito vai se convencendo da nova posição frente ao episódio:

Cachorro! Lobisomem continuava como tinha chegado, indiferente, a cara enferrujada, tão distraído que esbarrava com as pessoas, e os choferes paravam os autos violentamente para não atropelá-lo. E as filhas, coitadas, amarelas, feias, nem se penteavam. Saberiam alguma coisa? Talvez não soubessem. Ao mudar-se para ali, certamente já traziam uma carga de infelicidades. E era possível que houvessem percebido fragmentos de horrores, gestos de desprezo, pilhérias ladradas na rua. *Pobre Lobisomem!* Não tinha hora para sair, hora para chegar. Sempre só. Nem um guarda-chuva, nem uma bengala, trastes necessários a homem tão curvado. Ora para um lado, ora para outro, sem destino. *Que vida! Nem um hábito.* Esta ideia de uma pessoa viver sem hábitos era para mim extremamente dolorosa. Apesar de haver atravessado uma existência horrível, sempre encontrara nela, mesmo nos tempos mais duros, ocupações que me entretinham. *Comparava-me a Lobisomem.* Eu era feliz, e a comparação me atazanava. [grifos meus]¹¹⁵

As conjecturas de Luís da Silva sobre a figura de Lobisomem deslizam do juízo negativo (“Cachorro!”) para uma espécie de complacência (“Lobisomem!”, “Que vida!”). A partir daí, o narrador transpõe a barreira dos discursos convencionais e passa, em medida subjetiva do tempo, a esboçar outros enquadramentos do evento. É como se a experiência do real demonstrasse certa limitação para a materialização da linguagem. Isso porque ela já se encontra massificada na esfera pública de debate, visando, de forma inconsequente, apenas à persuasão da maioria. Há, portanto, limite para a palavra do cotidiano, invadida pela retórica que costuma generalizar os juízos, abrandar o rigor dos critérios de análise e naturalizar as

¹¹⁵ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 66-67.

assimetrias; numa palavra, o senso comum é resultado da fetichização da palavra. É nesse sentido que a introspecção torna-se uma forma de absorver o discurso público de maneira mais criteriosa, para que o sujeito possa dimensionar a experiência individual a partir do contraste com a realidade. Para tanto, Luís da Silva confessa, na sequência da cena: “Comparava-me a Lobisomem”. Dá-se, assim, o processo de decantação ideológica da palavra, que deve agora passar pelo filtro da individualidade para ganhar novo corpo de atuação (política) na vida social. Junto ao deslocamento do narrador, cujo contato com o mundo está quase sempre à margem do convencional, acompanhamos a verbalização do filtro da individualidade: nele, não há a separação entre objetividade e subjetividade; ambas as dimensões se misturam, como que a explorar diferentes amplitudes da narrativa. Não se trata de um movimento lógico clássico, posto que pressuponha a contradição como força motriz do desenvolvimento da cena e da técnica narrativa. Daí o incômodo de Luís da Silva em relação à veracidade da realidade condenada pelo discurso conservador que se fez hegemônico:

O que mais me aborrecia era não saber se as pessoas que falavam dele acreditavam na história suja. Enchia-me de raiva por não conseguir livrar-me dos fuxicos. Desprezava involuntariamente o desgraçado Lobisomem. Se aquilo fosse verdade? *Não tinha verossimilhança, era aleive, disparate. Mas tanta gente repetindo tantas palavras...* [grifos meus]¹¹⁶

Aqui, entramos, com efeito, no domínio da literatura — ou melhor, da teoria da narrativa. Para Luís da Silva, a história que os moradores contam a respeito de Lobisomem e suas filhas — sem importar muito as consequências práticas do preconceito aventado contra os novos vizinhos — vale pela arquitetura construída, considerando, por exemplo, a sua verossimilhança. Os boatos não são forçosamente duvidosos em si, pela obviedade de serem meros rumores, mas sim pela forma persuasiva que adotam quando encarnados no corpo social legitimado da rua do Macena¹¹⁷. Não fosse assim, o narrador não hesitaria diante do “disparate”, como ele mesmo define, criado pelos vizinhos. O consenso público passa, desse modo, a exercer coação sobre o sujeito, tal qual ideologia dominante; quer dizer, o sujeito é constrangido a aderir à opinião hegemônica na medida em que sua individualidade é tragada

¹¹⁶ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 67.

¹¹⁷ Ao tratar do conceito de “valor estético”, vale lembrar as palavras de Adorno: “Enquanto que a arte é tentada a antecipar uma sociedade global não existente e o seu sujeito não existente, e não apenas a ideologia, leva a marca da não existência desse sujeito. Contudo, os antagonismos da sociedade permanecem contidos na arte. Verdadeira é a arte, tanto mais que o que nela fala e ela própria estão cindidos, não reconciliados, mas esta verdade cabe-lhe em sorte quando ela sintetiza o dividido e assim o determina apenas no seu caráter irreconciliável.”. In: ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, pp. 191-192.

pela convergência formada naquele instante. É, portanto, pela via do apagamento de qualquer traço crítico (individual) à realidade que a hegemonia estabelece a sua própria “verdade”.¹¹⁸

Em *Angústia*, ao passo que o narrador se choca com a opinião pública, verifica-se a abertura para a via crítica que procura tensionar as contradições da ideologia. A rigor, o processo de autoconvencimento do narrador, levado pela opinião da maioria, é interrompido no momento em que a reflexão sobre a realidade confronta a própria experiência apreendida, de modo a recompor as fraturas tanto do sujeito quanto do mundo, que são, no fundo, lados complementares de um mesmo movimento. Tudo isso perpassa, naturalmente, a dimensão da linguagem. Nessa esteira, são as pistas desconjuntadas colhidas pelo narrador que lhe aguçam a desconfiança ao ponto de questionar o estatuto de veracidade do relato. O procedimento estético eleito, por meio do qual se afirma a posição antinômica do narrador em busca de uma linguagem desbastada, esquiva em relação ao desgaste da palavra fetichizada, é a analogia. Daí que Luís da Silva mergulhe novamente na memória na tentativa de elaborar a experiência atual pelo filtro de eventos passados. Para isso, ele associa signos distantes, mas potencialmente comuns. Trata-se, enfim, de uma estratégia narrativa que pretende fugir às armadilhas ideológicas da linguagem, já que, nela, estão contidos os limites da própria ideologia enquanto fenômeno eminentemente social. A sequência de enquadramento da cena nos dá um panorama da forma pretendida. Luís da Silva rememora um episódio que lhe marca a memória:

Lembrava-me de outro indivíduo infeliz, um sertanejo que vi há muitos anos, quando ele saía da prisão depois de cumprir sentença. Era um cearense esfomeado que tinha aparecido na vila em tempo de seca. Esmolambado, cheio de feridas, trazia escanchada no pescoço uma filhinha de quatro anos. Tinham ido morar na rua das putas e viviam de esmolas. Um dia as vizinhas ouviram gritos na casinha de palha e taipa que eles ocupavam. Juntaram-se curiosos, olharam por um buraco da parede e viram o homem na esteira, nu, abrindo à força as pernas da filha nua, ensanguentada. Arrombaram a porta, passaram o homem na embira, deram-lhe pancada de criar bicho — e ele confessou, debaixo do zinco, meio morto, que tinha estuprado a menina. Processo, condenação no júri. Anos depois os médicos examinaram a pequena: estava inteirinha. O que havia era sujidade e um corrimento. Tratando a doença da filha com remédios brutos da medicina sertaneja, o homem tinha sido preso, espancado, julgado e condenado.
— Está ouvindo, seu Moisés? Cipó de boi, facão e pé no tronco.
Moisés indignava-se. Julião Tavares bocejava:
— Natural. A justiça não é infalível.¹¹⁹

¹¹⁸ Não nos esqueçamos do fato de que a hegemonia do discurso público por meio do apagamento da individualidade é um traço típico dos anos 30, cuja figura central é a ascensão do totalitarismo político e social. Nesse sentido, é curioso pensar como o estádio da linguagem naquela altura ocupava o lugar de uma espécie de fetichização institucionalizada do discurso público.

A história do sertanejo injustiçado por boatos, além compor uma espécie de anticlímax dentro do episódio analisado, serve também de arremate para a dúvida que corrói Luís da Silva. A força da violência marca as relações sociais de um tempo em que o julgamento moral valia de bastião jurídico para determinar a legalidade das condutas individuais. Sem mediação do Estado, a população liquida sumariamente o pai na presença de sua pequena filha, arrancando-lhe a confissão falsa como prova legitimadora do ato bárbaro. Não obstante a sua crueldade, é curioso pensar como a breve história relatada — cujo teor, aliás, mais se assemelha a uma parábola negativa — procura, entre outras coisas, exemplificar os equívocos inerentes à comunicação: um caso concreto de como o discurso pode levar a mal-entendidos com consequências reais. Aqui, explora-se de forma cifrada a dimensão ideológica da palavra, trazendo ao primeiro plano a relação entre ética e estética. Em termos mais objetivos, a verossimilhança narrativa implica necessariamente a relação ética com a *verdade*, aqui entendida como distância dissimulada em relação à realidade concreta; isto é, a relação entre verdade e verossimilhança, no campo da linguagem (especialmente na literatura), depende do empenho ético sobre o discurso e sobre sua forma, o que pode conduzir a diferentes caminhos para as relações sociais práticas. No caso relatado pelo narrador, o crime cometido contra o sertanejo miserável valeu-se de um impulso vingativo precipitado, fazendo com que a população se fizesse convencer pelo unísono incorporado por ela mesma, cega pelo ódio de classe (afinal, tratava-se de um ex-prisioneiro em estado de semimendicância). O convencimento foi produzido, no seio daquela restrita amostra social, por ilusão da verossimilhança — ou melhor, de certa verossimilhança, sustentáculo da dissimulação cidadina que aos signos do sertanejo rebaixa a fim de naturalizar a lógica de sua cruel eliminação. Tanto é assim que o contraponto ético da história fica a cargo de Julião Tavares: para a personagem, há uma desconcertante relativização da justiça, que se traduz em condescendência em relação aos erros, não tão raros, da Justiça oficial, já que os acidentes de percurso estão no cálculo das possibilidades produzidas dentro do discurso institucionalizado (as palavras da personagem não abrem espaço para dúvidas: “A justiça não é infalível”). Dentro dessa lógica perversa, tal como as banalidades da vida cotidiana, a barbárie é naturalizada justamente pelo agente que deveria combatê-la — ou melhor, evitá-la. Se a visão de Julião Tavares é moralmente condenável, não deixa de revelar, por si só, o seu avesso —

¹¹⁹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 68.

quer dizer, a sociedade dentro da qual se torna possível tal leitura. A dicotomia civilização e barbárie, ao fim e ao cabo, é mitificação, conduzindo ao extremo da contradição social.¹²⁰

O procedimento se repete algumas vezes no romance, revelando um estado de vigília e desconfiança do narrador em relação à linguagem. Não por outro motivo o contato com a literatura é, por vezes, conflituoso. São comuns as apreciações negativas, como visto na abertura do livro, por exemplo. O fundamental, porém, é que a literatura é tomada como expressão ideológica para o narrador. Em meio a um corpo social em tudo corrompido pelas “safadezas”, em vocabulário específico, a literatura torna-se instrumento de “tapeação”, ou seja, artifício para a legitimação de máscaras sociais. Quando conveniente, o próprio protagonista vale-se do sentido ambíguo dado ao vocábulo para obter pequenas vantagens: “Os matutos acreditaram na minha literatura”¹²¹; ou também pode servir de arma que joga contra o narrador, como ele define dirigindo-se a Moisés: “A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras”.¹²²

Seja como for, do horizonte do fracassado, os signos da sociedade oscilam a todo momento numa ambiguidade quase insuportável. A palavra torna-se instrumento perigoso, algo que pode trair a confiança do sujeito a qualquer momento. A linguagem é, portanto, mais uma amostra da realidade que volta e meia escapa a Luís da Silva e lhe impinge ao estado vigilante em que se encerra. Em síntese poderosa, o narrador, afinal, assevera: “As aparências mentem.”¹²³

¹²⁰ Na *Dialética do esclarecimento*, podemos ler a respeito da dinâmica entre mito e esclarecimento: “O princípio de imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito.”. In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 26.

¹²¹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 77.

¹²² Id., Ibid., p. 82.

¹²³ Id., Ibid., p. 86.

Capítulo 3 — O reflexo de si mesmo: a relação entre sujeito e objeto

I. O sujeito encalacrado *ou* A expectativa frustrada

Marina é uma força que mobiliza contradições; é mesmo possível dizer que se trata de um tipo presente na literatura de Graciliano Ramos, com as devidas proporções, em seus três primeiros romances: a mulher, que é objeto de desejo do protagonista, não obstante a conquista, foge ao seu domínio, dando novos rumos à narrativa. Especificamente em *Angústia*, Marina tem aparições pontuais. Geralmente quando esses momentos vêm à tona, o narrador nos dá uma visão unilateral, o que imediatamente deve incutir desconfiança. O que queremos dizer é que Marina, sendo objeto do desejo de posse de Luís da Silva, é também uma construção psíquica; no fundo, podemos lê-la como personagem e como extensão imaginária do narrador. É o que ele mesmo nos indica:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo das nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo. Além disso, ela era meiga, muito limpa. Asseio, cuidado excessivo com as mãos. Passava uma hora no banheiro, e a roupa branca que vestia cheirava. Nos nossos momentos de intimidade eu sentia às vezes uma tentação maluca; baixava-me, agarrava-lhe a orla da camisa, beijava-a, mordida-a. Isto me dava um prazer muito vivo.¹²⁴

Não são raras as referências fragmentárias à personagem. A imagem exemplar, como sabemos, é o jogo associativo das palavras derivadas do nome Marina, trecho da abertura do livro já analisado. A impressão “desconjuntada”, evocada sempre aos pedaços, fornece uma imagem pouco coerente da personagem, aproximando-se mais de uma espécie de exercício imaginativo que combina e inventa novas formas: “nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação,

¹²⁴ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 69-70.

vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes”. Misturando partes do corpo a traços e comportamentos, extrai-se uma possível ordem dessa livre associação: vista pelo narrador, Marina parece compor uma totalidade estranha, reunindo desejo sexual (“nádegas”, “coxas” e “quentura”), objetificação (“olhos”, “amor ao luxo” e “admiração a d. Mercedes”) e, finalmente, certa áurea magnética (“braços”, “inquietação”, “vivacidade”). É como se cada componente da personagem correspondesse a uma das impressões incrustadas no espírito do protagonista. Por isso mesmo, nesses momentos é mais adequado falar de projeções imagéticas.

Na medida em que Marina é, para Luís da Silva, uma posse a ser concretizada, a expressão dessa dominação é justamente a redução (por vezes grosseira) do objeto libidinoso ao desejo. Ao mesmo tempo, uma fixação igualmente forte pela limpeza torna o sujeito fonte de fetichização sexual extrema. O par *vulgaridade* e *asseio* soma-se para hiperbolizar o desejo represado. Assim, Luís da Silva confessa a dificuldade de “reunir essas coisas e muitas outras” e “formar com elas a máquina” chamada Marina. A alteridade é, pois, representação: o Outro, ao ser fracionado em partes nem sempre convergentes, formando uma estranha “máquina”, dilui-se em algo inumano; isso só se torna possível com a problematização formal da mesma alteridade, o que depende da visão ultraparticular do narrador, cuja força centrípeta a tudo modifica.

O caráter obsessivo do quadro montado por Luís da Silva dá a dimensão de sua perspectiva objetificante diante do que lhe é exterior. Embora se queixe do desejo supérfluo de consumo manifestado recorrentemente por Marina, julgando-a mesquinha, o narrador continua a exercer força dominadora sobre a matéria à medida que inverte os valores da realidade. O interesse material de Marina, que, segundo o enquadramento da narrativa, resume-se ao rebaixamento do espírito à massificação mercadológica, opõe-se à dimensão patriarcal da posse tal como entendida por Luís da Silva, que, por sua vez, ganha legitimidade como força de purificação moral do mundo. São impulsos distintos, ou até mesmo contrários: Marina, “muito limpa”, quer o gozo ilusório do conforto material; Luís da Silva, obcecado pelo desejo, ambiciona consertar a realidade corrompida. Isso, porém, é o que nos propõe o próprio narrador, pretendendo atestar a lisura de sua visão. Não é à toa que, logo depois do exercício de fragmentação, ele anuncia a superação dos “defeitos” e a formação de uma “criatura completa”. Tal redução à razão da posse (um direito de posse à maneira patriarcal) ocupa todas as esferas da alteridade, e isso dimensiona o tipo de objetificação pretendida por Luís da Silva, nem tanto algo exterior, dependente das condições materiais, mas antes uma

pulsão incontornável que parece acumulada no protagonista desde tempos remotos — “eu sentia às vezes uma tentação maluca”. Desejo sexual, obsessão pela limpeza, subjugação do Outro, senso dos contrários etc; recomponhamos a gênese desse processo.

Desde o princípio, o desejo sexual represado é algo que domina Luís da Silva. Antonio Candido mais uma vez observa que a trajetória rebaixada do protagonista inclui também a interdição de seu impulso carnal, o que o leva a confessar que o “amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta”.¹²⁵ Em complemento às considerações do crítico, é preciso notar que o prazer carnal é frequentemente alternado com a idealização do sentimento; às vezes, torna-se até mesmo difícil separar o sublime da lascívia.¹²⁶ As vulgaridades saltam sobretudo na primeira parte da trama amorosa, não raro associadas a uma espécie de ancestralidade animalesca da luxúria: “Um galo no galinheiro pôs-se a arrastar a asa a uma franga. Eu estava fazendo ali a mesma coisa, apenas com mais habilidade e mais demora. A franga não aparecia.”¹²⁷ Afora o cuidado poético da construção (reparem-se as aliterações da primeira frase, que opõem “galo” e “franga”, predador e presa), o narrador coloca-se em dimensão fracamente bélica, remontando à construção da conquista amorosa como embate. Mais adiante, constata, sempre em linguagem peculiar: “De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação”.¹²⁸ Dá-se início, então, a uma cena — localizada logo no início do romance, quando ambas as personagens travam os primeiros contatos — que chama a atenção pela simetria.

Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim. Primeiramente distingi as biqueiras vermelhas de uns sapatos, aqueles sapatos que, segundo a declaração de seu Ramalho, custavam cinquenta mil-réis e duravam um mês. Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernao bem feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras. Talvez a franguinha tivesse percebido que eu fingia dormir: pôs-se a ciscar por ali, rindo baixinho, avançando, recuando, mostrando-se pela frente e pela retaguarda. Eu respirava com dificuldade e pensava nas lições de geografia de seu Antônio Justino: — “Primeiro desaparece o casco, depois os mastros.” Era o contrário que se dava agora: quando Marina se afastava,

¹²⁵ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, pp. 50-51. A citação de *Angústia* se encontra, na edição que utilizamos, na página 106.

¹²⁶ A certa altura, Luís da Silva define seu estado de espírito com aguçado senso dos contrários: “Ta cheio de satisfação maluca”. Referindo-se simultaneamente a duas instâncias da intimidade — a sentimental e a psicológica —, o narrador traduz uma excitação particular, uma abertura entre o sentimento e a irracionalidade. (RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 77.)

¹²⁷ Id., Ibid., p. 59.

¹²⁸ Idem.

desaparecia em primeiro lugar a parte superior do corpo, isto é, a cintura, pois a cabeça e o tronco estavam fora do meu campo de observação.¹²⁹

A posição do narrador é fundamental para o enquadramento ambíguo de Marina. Ainda que em situação diversa da condição acamada, é importante ressaltar a permanente limitação do campo de visão, que será uma condição recorrente do sujeito angustiado, tal como procuramos expor no capítulo anterior. Ao anunciar o trecho com uma pequena oração subordinada de valor conformativo (“Como disse...”), a palavra é dirigida ao leitor, procedimento esporádico que indica o traço confessional do romance. Buscando a empatia de seu leitor, Luís da Silva quer convencê-lo da fidelidade de seu relato, algo que guarda certa desfaçatez de classe; digamos que as assimetrias de nossa sociedade são também perversamente absorvidas e reproduzidas pelas classes médias e baixas. E, da mesma forma, recorrendo ainda ao leitor, tem-se um ponto de apoio para a introspecção caudal que dá vazão ao desejo sexual transbordante do narrador. Deitado na espreguiçadeira do jardim¹³⁰, com um cigarro e um livro entre as mãos, Luís da Silva observa a movimentação de Marina no quintal da casa vizinha. Este o espaço onde a ação se concretiza: longe do olhar restritivo de seu Ramalho e D. Adélia, o quintal traz consigo as horas vazias, distantes da obrigação cotidiana do ofício.¹³¹ É nesse ambiente que o narrador sente-se brevemente à vontade para fazer escoar o seu impulso sexual. Mas, como em tudo em sua vida, este prazer pode ser apenas parcialmente saciado. Como num jogo de atração mútua, ocorrido somente na imaginação, tudo passa a ser dotado de sensualidade quase gratuita, de modo a acompanhar um ritmo narrativo crescentemente vertiginoso, conforme a excitação do narrador. Marina, bem como toda a atmosfera daquele quadro cênico, é inundada pela expressão pulsional da luxúria: “a cintura fina sumia-se, os quadris aumentavam. O pano marcava-lhe a separação das nádegas.”¹³². À proporção que o desejo aumenta, de forma quase incontrolável, ganha corpo a vertigem da palavra que funde tempo e espaço em procedimento tão característico de *Angústia*:

¹²⁹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 59.

¹³⁰ Nos momentos de adensamento do estilo, em que há o mergulho na introspecção vertiginosa do narrador, esta parece ser uma posição recorrente do sujeito: deitado, quase imobilizado, com um campo de visão restrito.

¹³¹ Diz o narrador, logo no início do romance: “Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa. Era ali, debaixo da mangueira, que, de volta da repartição, me sentava todas as tardes, com um livro. Foi lá que vi Marina pela primeira vez, em janeiro do ano passado. E lá nos tornamos amigos. Se ela morasse no prédio à esquerda, talvez não nos conhecêssemos.”. In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 39.

¹³² RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 60.

Chap, chap, chap. A mulher magra não acabava de lavar garrafas. A torneira derramava líquido na dorna. Ouvia-se perfeitamente. A princípio chegava-me um som confuso. Agora, porém, os sentidos irritados percebiam tudo. O chap-chap da mulher, o rumor do líquido, pregões de vendedores ambulantes, rolar de automóveis, a correria dos filhos de d. Rosália no quintal próximo, o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Marina, entravam-me no corpo violentamente. Apertei as pálpebras. A poça de água, os canteiros mofinos, o monte de lixo sumiram-se. O que eu via bem eram os quartos brancos de Marina curvada, as coxas brancas.¹³³

A percepção física de Luís da Silva em relação ao seu entorno é aguçada conforme a insaciabilidade do desejo. Dimensiona-se, com isso, um tipo de animalização que serve de comparação aos instintos sobressaltados do narrador. Continuam a povoar no prolongamento da cena as analogias com animais: “O *rato* roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de *fêmea*, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira.”¹³⁴ [grifos meus]. A volúpia evocada do passado invade as palavras do narrador, e a tensão se acumula, ainda que apenas no plano da imaginação. Quando finalmente Marina se aproxima, há uma ruptura do crescendo narrativo, quebrando as expectativas do desenlace. Prestes a saciar o desejo longamente anunciado, o narrador hesita, acuado diante da presença algo intimidadora do Outro: “Eu devia estar ridículo. Baixei a cara, com vergonha, e pus-me a esfregar as pálpebras, a agitar a cabeça para espalhar as ruindades que havia dentro dela.”¹³⁵. Na presença de Marina, o impulso sexual é afrouxado por um instante — “A visão obscena e os desejos lúbricos esmoreceram”¹³⁶ —, e o que antes se traduzia em certa altivez e presunção do sujeito que imaginava uma predação sexual se extenua e dilui-se em complacência pela companhia.

Como se vê, a passagem desenha uma dinâmica virtual do desejo; *virtual* porque as personagens encontram barreiras para a consumação do ato. Isso porque atuam sobre eles forças concretas do decoro social — ou, pelo menos, as restrições morais reverberam intimamente, como força repressora de sua libido. Mas é preciso também notar que seu ponto de vista faz um recorte específico da realidade, por meio do qual vemos concretizada a imagem de Marina, que é, na verdade, uma construção imaginada. É somente através do narrador que obtemos a repentina impressão de uma atmosfera predominantemente animalizada e sexual; isso quer dizer que o seu desejo incontrollável distorce a realidade e a

¹³³ Id., Ibid., p. 61.

¹³⁴ Id., Ibid., p. 60.

¹³⁵ Id., Ibid., p. 61.

¹³⁶ Id., Ibid., p. 62.

ajusta ao seu tamanho. Nesse sentido, Marina é, de fato, uma imagem do próprio narrador.¹³⁷ Daí a importância da cisão entre o plano ideal e o plano real: a visão luxuriosa domina a cena e se estende sobre toda a matéria narrada (inclusive Marina) justamente por resultar da lente deformadora do narrador; quando passamos ao plano do concreto real, há forças de constrangimento que atuam sobre o sujeito, freando o desejo que antes parecia vulgarmente indomável. Dentro dessa economia psíquica, Luís da Silva permanece, pois, suspenso entre o real e o imaginado, o possível e o interdito, embora nenhuma das instâncias realmente predomine: “Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica.”¹³⁸. No primeiro contato com Marina, Luís da Silva logo recorre à fuga por meio da fantasia. Tomado por um torpor “estúpido”¹³⁹, como ele mesmo define, o sujeito não pode escapar da atmosfera “mole e pegajosa” que o prende, enquanto “Marina se movia, nadava, desesperadamente bonita”¹⁴⁰, com leveza que lhe causa perplexidade; e imagina, na sequência, a personagem partida em duas metades:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e deixava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga.¹⁴¹

A síntese do que constitui a relação entre Luís da Silva e Marina pode ser definida nesta passagem, que representa também a inflexão da cena. Ao imaginar sua companheira “serrada viva”, dividida ao meio, o narrador constrói uma imagem de difícil apreensão. As partes inferior e superior — metonímias, respectivamente, da sexualidade e da

¹³⁷ Sobre o amor representado em *O amanuense Belmiro*, Roberto Schwarz nota um tipo de relação contrastante com a representada em *Angústia*. Diz o crítico: “Seu amor [o de Belmiro] não passa, para formar-se, pelo assentimento ou pela recusa da amada, não se ocupa de viabilidade. É um arranjo interior das imagens, que não leva em conta a ordenação objetiva da vida. No contexto do romance, as suas virtualidades são contraditórias.”. Ao contrário de Belmiro, o amor de Luís da Silva indica a submissão do Outro, canalizada pela luxúria dos desejos e violências do sexo, típica da extração patriarcal a que a personagem pertence. (SCHWARZ, Roberto. “Sobre O amanuense Belmiro”. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 14).

¹³⁸ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 62.

¹³⁹ Etimologicamente, ambos os termos (“torpor” e “estupidez”) remetem à condição de paralisia (ou de estupefação) do sujeito diante de algo.

¹⁴⁰ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 62.

¹⁴¹ Idem.

racionalidade¹⁴² — são contrapostas: o que antes interessava ao narrador — o impulso sexual — fica em segundo plano; em seu lugar, o olhar desafiador de Marina. Ambas as partes são projeções desarticuladas, as quais o narrador não logra apreender nem unificar. Em certa medida, o insucesso do relacionamento entre as personagens ocorre justamente pelo descompasso entre a imagem projetada por Luís da Silva e o ruído surgido no contato com a realidade. A rigor, Marina não é apreensível aos olhos do narrador, e por isso se torna insuportável.

Imagens colhidas ao longo do romance nos dão a dimensão contraditória que rodeia a Marina imaginada como extensão do próprio narrador-protagonista. O desejo sexual represado é a força primordial que atrai Luís da Silva ao quintal, de onde ele pode enxergar a vizinha com alguma liberdade moral. Mas é verdade também que há pouco espaço entre Marina e o recalde sexual que parece acompanhar Luís da Silva desde jovem. Ao rememorar as humilhações por que passava no Rio de Janeiro, buscando meio de vida mais digno, duas coisas o importunavam: “A fome desaparecera, mas a falta de mulher atormentava-me. As que passavam na rua tinham cheiros violentos, e eu andava com as narinas muito abertas, farejando-as, como um bode.”¹⁴³ Fome e libido — o sujeito parece reduzido à condição mais primitiva. É com a prostituta Berta que ele saciará o desejo: “Se achasse uma criatura como Berta... O diabo da alemã voltava-me sempre à lembrança, provavelmente por ter sido a primeira mulher bonita e limpa a que me encostei (...)”¹⁴⁴. A mulher mundana, cuja profissão causa asco a Luís da Silva em muitos momentos, agora lhe parece “bonita e limpa”, aproximando o sublime do profano, tal como Marina lhe parecia outrora imaculada. Mais adiante, depois do desmantelamento do casamento prometido com Marina — e, portanto, da chance de ter o desejo de posse satisfeito —, lembra-se de uma datilógrafa que outrora lhe chamara a atenção: “Onde estaria a datilógrafa? Bonitinha, com uns olhos de gato que acariciavam a gente. E amável, sem fumaças. Quando eu tirava o chapéu, respondia com um sorrisinho modesto. O meu desejo era sair de casa, ir procurá-la”.¹⁴⁵ A volúpia sempre interdita, potencializada pela compulsão pelo asseio, ronda a imaginação de Luís da Silva e aponta em Marina a concretização de um desejo nunca saciado; mas Marina é fundamentalmente representação do que existe dentro do sujeito. Isso é significativo, dado que tratamos de um contraponto existencial do narrador; quer dizer, a presença de Marina em

¹⁴² GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos – O mundo coberto de penas*. 2005. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 169.

¹⁴³ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 102.

¹⁴⁴ Id., Ibid., p. 101.

¹⁴⁵ Idem.

Angústia é sobretudo desvelamento do próprio Luís da Silva, na medida em que a narrativa em primeira pessoa revela parte da realidade e, simultaneamente, esconde outros enquadramentos possíveis. Nesse sentido, Marina se aproxima de Julião Tavares, pois se assemelha a um vulto que constantemente perturba o narrador. Em mais de uma oportunidade, ele assim a qualifica: “julguei distinguir entre as folhas dos crótons o *vulto* de Marina. Foi ilusão, mas a *imagem* permanece.”¹⁴⁶; e mais adiante: “Dias antes esses rumores combinados me davam uma *imagem* quase perfeita de Marina.”¹⁴⁷ [grifos meus].

Acompanhamos o insistente conflito das diferentes impressões sobre Marina. A realidade se choca frontalmente com a projeção imaginada. Desse embate, a relação extrairá seu início, meio e fim. A intenção de posse traça uma linha clara de rápida ascensão, seguida de um descenso arrebatador. O juízo negativo do narrador acusa a quebra de expectativa presente na transição entre o imaginado e o real. Resumindo uma espécie de bovarismo de Marina, Luís da Silva impõe uma fronteira social para o seu desejo de posse. Esta será a tônica da alteridade estabelecida entre ambas as personagens até o seu desfecho.

Se aquela tonta prestasse, estaria ajudando a mãe, ensaboando panos. Preguiça. Estava era lendo besteiras, arrancando cabelos das sobrancelhas com a pinça ou raspando os sovacos. A princípio ainda tratara dos canteiros. Habitua-se depois a levar para ali um romance, que não abria. Conversava. E eu me zangava com as conversas dela, que, como já disse, eram malucas. Zangava-me de verdade.¹⁴⁸

A obsessão de Luís da Silva é, de fato, ambígua. A princípio, Marina parece ser o objeto de sua atenção; porém, a dinâmica narrativa caótica volta e meia aponta para a quebra de expectativa, até mesmo quando o impulso libidinal finalmente se concretiza. Nesse momento, um estranhamento parece dominar o sujeito. Depois da tentativa de apossar-se de sua vizinha, o narrador age quase maquinalmente, como que a anunciar um estado de espírito oposto à sensualidade antes predominante.

E [Marina] começou a choramingar. A comoção dela me trouxe alguma vaidade, um pouco de arrependimento e quase a certeza de que nunca ninguém lhe havia tocado nos peitos. Apesar da admiração idiota que Marina tinha a d. Mercedes, tomei aqueles soluços como prova de inocência.
— Que foi que nós fizemos, Luís?
A cantilena chorosa arrasava-me os nervos. Cocei a testa, agoniado:

¹⁴⁶ GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos – O mundo coberto de penas*. 2005. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 27.

¹⁴⁷ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 141.

¹⁴⁸ Id., Ibid., p. 58.

— É o diabo, Marina. Ninguém tem culpa. Foi uma topada. E agora é continuar. Qualquer dia a gente casa. E verdade, precisamos tratar disso. Você que acha?¹⁴⁹

Luís da Silva, agoniado, define a longa cena do encontro com Marina: da libido à satisfação, há uma “topada” que obstaculiza as personagens. Se repararmos bem, não há termo mais preciso: ao invés da comunhão esperada no encontro entre dois amantes, vemos o choque, o conflito — Marina sobressaltada e Luís da Silva com os nervos arrasados. O desfecho da cena é um anticlímax duplicado: ensaia-se um tipo de amor sexualizado e também se abre espaço para a metonímia da relação frustrada que terá lugar nas páginas que se seguem.

A imagem de Marina é efetivamente projetada encerrando dualidades que parecem escapar ao protagonista de *Angústia*. É como se a ficção tomasse autonomia, de modo a renovar um embate essencial a cada novo contato com o sujeito. Assim, é possível afirmar que Marina constitui a força primeva que aciona o estado vigilante, por regra delirante, de Luís da Silva. Isso porque a personagem, objeto da conquista sexual do narrador, fere diretamente a afirmação de sua virilidade reprimida, herdada de outros tempos, ainda que exista apenas como imagem. Daí que o fracasso, neste caso, adote sentido específico de patologia social, associado ao recalçamento sexual.¹⁵⁰ Trata-se da degradação da virilidade própria da condição do fracassado herdeiro da tradição patriarcal decadente. Não sem motivo, a representação desse estado de coisas é dada por projeções imagéticas ou formas de expressão marcadas tanto pelo negativismo como pelo estranhamento. A cena aqui analisada é arrematada de modo bastante ambíguo: “Gosto da pequena, amarro uma pedra no pescoço e mergulho”¹⁵¹. A quebra de expectativas entre o real e o imaginado, sintetizada na fórmula sugestiva que aproxima o amor da morte, recupera o repositório de imagens negativas guardadas na memória do narrador. Entende-se, nesse momento, que o mundo construído interiormente por Luís da Silva estabelece uma malha comum de referências, pormenorizadas até o limite da redundância. O narrador recorre, como de hábito, à analogia para compreender a realidade. É desse modo que os símbolos que envolvem Marina estão profundamente

¹⁴⁹ GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos — O mundo coberto de penas*. 2005. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 64.

¹⁵⁰ Nesse ponto, vale a análise feita por Antonio Candido sobre a tensão psicológica de fundo sexual que cobre a narrativa de Luís da Silva. Ver: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

¹⁵¹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 65.

ligados aos aspectos viris da violenta educação sertaneja, todos eles relatados esporadicamente ao longo do romance. Quando menino, Luís da Silva era sadicamente atirado pelo pai, no poço da Pedra, na fazenda de seu avô: “Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava ali, 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.”¹⁵². A corda, que volta e meia ressurgue nas visões de Luís da Silva, se estende igualmente a outros símbolos: as “cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam.”¹⁵³. Como observa Antonio Candido, os símbolos fálicos se misturam às imagens mórbidas que remetem à morte.¹⁵⁴ Assim, as serpentes, que viviam aos montes na fazenda do velho Trajano, são metáforas que convergem para as imagens de destruição, cujo fulcro está guardado no repositório da virilidade ferida do narrador. Luís da Silva relembra, a certa altura, um episódio em que seu avô acordou, aos gritos, com uma delas agarrada ao seu pescoço: “A cascavel chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: — ‘Tira, tira, tira.’”¹⁵⁵. A clara alusão ao enforcamento encerra o círculo infernal em que o narrador parece mergulhar: de um lado, o recalçamento sexual que ocorre por meio da repressão a que foi submetido desde a infância por figuras autoritárias como seu avô; de outro, o desejo de eliminação do Outro como prova da virilidade que lhe falta a todo instante.

Vejo a figura sinistra de seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados de cordas. Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou.¹⁵⁶

Novamente, os símbolos que caoticamente povoam o espírito de Luís da Silva encontram em Marina um catalisador desse estado de coisas. A “mulher dos cabelos de

¹⁵² Id., *Ibid.*, p. 15.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ “Penso, mesmo, que o problema do recalque e o consequente sentimento de frustração estão marcados por três símbolos fálicos: as cobras da fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião.” (CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2012, p. 51).

¹⁵⁵ Id., *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁶ CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2012, p. 16.

fogo”¹⁵⁷ passa, então, a confrontar o narrador, que se sente deslocado na posição de objeto observado. Quando os papéis se invertem, a alteridade compõe uma espécie de antagonismo.

Notei, notei positivamente que ela me observava. Encabulei. Sou tímido: quando me vejo diante de senhoras, emburro, digo besteiras. Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. O Estado não me paga para eu olhar as pernas das garotas. E aquilo era uma garota. Além de tudo sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa.¹⁵⁸

Na posição de objeto, temos revelada a posição pública do narrador, preso à cooptação de burocrata do funcionalismo estatal. A redução do sujeito às obrigações e aos elementos das praxes sociais não é fortuita: o narrador evoca tais qualidades quando se sente acuado. É como se houvesse a afirmação de sua função social para fincar pé no abismo que separa Luís da Silva e Marina — abismo este, como sabemos, criado pelo próprio narrador. Nesses momentos, o fracasso parece servir de refúgio que admite e mesmo incorpora o deslocamento do sujeito: Luís da Silva dá legitimidade ao seu desarranjo interior quando a realidade o repele — no caso de Marina, isso ocorre justamente quando seu desejo de posse não encontra acolhida. Todavia, é preciso avaliar o avesso dessa estratégia, que demonstra a conveniente aderência de Luís da Silva à realidade como mera retórica. O ensimesmamento do narrador, que, por um instante, aceita a subordinação ao Estado e declara-se feio, é o recolhimento astucioso de quem encontra a resistência do mundo exterior. Não por outra razão, o reflexo de si mesmo conserva-se na intimidade: “tenho espelho em casa”. Digamos que se encontra aí uma retirada estratégica; ou, se quisermos, um ensaio malfadado de superação do fracasso, mesmo que no âmbito da vida privada.

Depois da vertiginosa ascensão que faz com que o narrador busque, quase desesperadamente, o casamento — talvez uma de fresta para a vontade recôndita de prestígio social —, Luís da Silva não se dá conta do autoengano que virtualmente sustenta o seu caso com Marina. Nesse sentido, seu Ramalho mais de uma vez lhe sugere: “— Não se case, seu Luís. É o conselho que lhe dou.”¹⁵⁹. O casamento rapidamente esbarra nas condições financeiras desfavoráveis, e as atribulações financeiras constituem a nova obsessão. Forma-se, em consequência disso, uma espécie de vácuo entre as exigências materiais crescentes de Marina e a precária condição social de Luís da Silva, confrontado pelas ilusões do casamento.

¹⁵⁷ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 34.

¹⁵⁸ Id., Ibid., pp. 34-35.

¹⁵⁹ CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2012, p. 94.

Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores.¹⁶⁰

Marina e Luís da Silva de repente se separam: “Pouco a pouco nos fomos distanciando, um mês depois éramos inimigos.”¹⁶¹ A construção que o protagonista faz da realidade não deixa de ser redutora à sua maneira. Com a promessa do casamento, ele enfatiza os adereços materiais exigidos pela companheira, resumo grosseiro do pretenso bovarismo de Marina desenhado pelo narrador. Contudo, há que se considerar certa ingenuidade proposital de Luís da Silva: ao desvincular o compromisso afetivo e social de sua feição de classe, delineia-se um horizonte onde o matrimônio é sublimado, ignorando as condições materiais práticas que fundamentam o seu interesse e a sua concretização. Desse modo, o casamento malfadado adquire uma gramática própria: a negatividade passa a preencher as cenas até o ponto em que verificamos o surgimento de um antagonismo em seu estado puro. É como se o narrador fosse desvelando o pragmatismo dos interesses materiais pouco a pouco, ao passo que desconfia — e somente desconfia — de forças sociais mais profundas e complexas que inviabilizam seu intento.¹⁶² Não por acaso a embriaguez é uma forma de escape diante do confronto com uma força social situada para além das possibilidades individuais. Vê-se, enfim, uma forma de alienação concretizada no ato mesmo de ficcionalização da realidade.

A constatação do fim da relação com Marina surge no livro com naturalidade inquietante — “Assim, acabei de encalacrar-me”¹⁶³. O ensimesmamento reequilibra o jogo das forças ocultas. Desta feita, Luís da Silva parece mais à vontade exatamente quando reivindica sua posição deslocada. Aos poucos, percebemos que o rompimento com Marina importa menos do que a aparição de Julião Tavares, verdadeira força motriz da narrativa circular de *Angústia*: “Marina estava realmente com a cabeça virada para Julião Tavares. Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção, que procurei recalcar.”¹⁶⁴. Como se sabe, o recalque manifesta a presença de pulsões submersas no inconsciente por meio de formas miméticas. No caso de Luís da Silva, a “decepção” do casamento pode ser

¹⁶⁰ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 74.

¹⁶¹ Id., Ibid., p. 93.

¹⁶² Quando as desconfianças sobre Marina surgem, Luís da Silva afirma: “O que tinha era falta de confiança nela”; e mais adiante: “As aparências mentem”. In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 86.

¹⁶³ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 88.

¹⁶⁴ Id., Ibid., p. 93.

encarada como imagem de um recalque que esbarra na figura de Julião Tavares. Neste ponto exato, Marina como que se funde a Julião Tavares, de modo a compor um organismo indivisível a ser repellido e depreciado.

Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher — ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa. Seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha. O pessoal da vizinhança povoava as janelas. D. Mercedes indignava-se, as filhas do Lobisomem mostravam as caras espantadas entre as rótulas. Antônia andava como lançadeira, ouvindo os comentários. As exclamações iam de um lado para outro. Só queriam saber se ainda estava inteira. As opiniões variavam. Discutiam as modificações do tipo: a grossura da barriga, o modo de andar.¹⁶⁵

Com direito a caprichos, o casal desfila no subúrbio como que a provocar a admiração da vizinhança. Luís da Silva acompanha a cena com um misto de repulsa e perplexidade. A movimentação do casal de certa forma causa admiração pela uniformidade, o que caracteriza, por si só, a pretensa distinção de classe (no caso de Marina, apenas aparente).¹⁶⁶ Mas a superficialidade da cena logo se revela quando Marina é exibida como um troféu por Julião Tavares:

E os dois lá iam até o fim da rua, grudados, ela desconjuntando-se, enrolando-se, torcendo-se como uma cobra de cipó. Dobravam a esquina, a rua ficava deserta. Reapareciam. Com certeza tinham desistido do cinema. Quando se aproximavam, é que eu notava o engano: era outro casal. Julião Tavares e Marina transformavam-se por momentos nas pessoas que vinham da Praça Deodoro, mas eu continuava a vê-los longe, em diferentes lugares.¹⁶⁷

Novamente “desconjuntada”, Marina prende-se a Julião Tavares tal como uma “cobra de cipó”, em clara alusão ao enforcamento. O opositor de Luís da Silva consome Marina, que se transforma em adereço seu, com naturalidade que incomoda. Desse modo, o casal passa a ocupar, simbolicamente, o lugar de todos os casais, dando lastro à frustração do

¹⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁶ “Mais algumas pernadas, e os dois estavam defronte do café. Julião Tavares passava como um pavão. E o pessoal se calava, arregalava os olhos para Marina, que não ligava importância a ninguém, ia fofa, com o vestido colado às nádegas, as unhas vermelhas, os beijos vermelhos, as sobancelhas arrancadas a pinça. Entravam no cinema, Julião Tavares comprava um jornal. Na sala de espera toda a gente se voltava, com uma pergunta nos olhos. Julião Tavares sentava-se, fingia ler os telegramas, vaidoso. — ‘Quem é?’ Informações em voz baixa, muita inveja. Sim senhor. Que bicho de sorte! Marina fazia água na boca dos homens.” (RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, 1981, p. 100).

¹⁶⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, 1981, pp. 99-100.

protagonista. Quando o lugar público passa a ser o palco principal, as apreciações de Luís da Silva, que no âmbito privado se limitavam às restrições morais, revestem-se de um tom decoroso. A tonalidade da censura muda, o que significa que o narrador tem consciência de sua posição rebaixada em relação aos opositores. Esse abismo social é o que impede que o moralismo se espraie pela esfera pública; de modo contrário, ela deve munir-se de uma parcimônia decorosa, trazendo à tona as malhas invisíveis das relações sociais que impõem barreiras ideológicas à afirmação da posição inferiorizada do fracasso. Somente quando Marina se descola de Julião Tavares (quer dizer, quando é descartada depois de dilapidada sexualmente), há uma abertura minimamente empática do protagonista — uma abertura retórica, diga-se de passagem. Abandonada com uma gravidez em curso, Marina encara a decepção frente ao sonho de satisfação material. Nesse ponto, Luís da Silva pode novamente separar sua antiga companheira do espectro de Julião Tavares. Ele busca nova aproximação, que se revela, na verdade, uma tentativa de reedição da submissão originalmente pretendida; dessa vez nem tanto sexual, mas mais sádica por servir-se da derrocada social completa da personagem. Assim, Marina, depois da desventura amorosa, deixa de ser objeto da volúpia do narrador para tornar-se mero “instrumento”¹⁶⁸: “Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão.”¹⁶⁹. O contraditório itinerário amoroso de Luís da Silva encerra-se com a consciência verbalizada da posse em seu aspecto mais redutor, segundo os parâmetros do narrador.

De volta à “normalidade” da visão deturpada de Luís da Silva, o antagonismo de Julião Tavares agora adota traços mais nítidos. É preciso exterminar a fonte de seu deslocamento: “Julião Tavares era também instrumento, mas não tive pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou agora aumentado.”¹⁷⁰. É nesse momento que a importância de Marina diminui radicalmente na trama. A obsessão sexual converte-se em distanciamento enojado:

O escorrego de Marina era evidente. (...) Estava agora ali, enojada, cuspiendo, apalpando a barriga e os peitos intumescidos. E o pranto subia e descia, era às vezes um lamento de criança fatigada, outras vezes os soluços rebentavam, numa rajada de gritos histéricos e bestiais. Olharia realmente a barriga e os peitos que se avolumavam? Impossível imaginar qualquer coisa sobre os movimentos dela. Gemidos e choro. Nenhum outro som. *Desespero*

¹⁶⁸ Em sua acepção originária, em latim, o termo pode se referir tanto à noção de ferramenta, utensílio, como à de mobília ou móveis de uma casa. De qualquer forma, é sugestivo que Marina seja retratada como um objeto, cujo dono passa das mãos de Luís da Silva para as de Julião Tavares, e novamente para Luís da Silva, que, no entanto, a rejeita. Daí o caráter sádico da nova possibilidade de posse manifestada pelo narrador.

¹⁶⁹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 145.

¹⁷⁰ Idem.

estúpido, revolta de bicho logrado. Nem palavras soltas, nem cantigas, nem passos no cimento molhado, nem água correndo da torneira. Dias antes esses rumores combinados me davam uma imagem quase perfeita de Marina. Sabia quando ela se baixava, quando se levantava, quando enxugava os cabelos, quando acariciava com espuma o umbigo, os bicos dos peitos, as virilhas. Gritinhos, respiração diferente da respiração ordinária. Agora estava provavelmente imóvel. Esses gestos não lhe dariam nenhum prazer. As cantigas truncadas não lhe dariam nenhum prazer. Talvez nem olhasse a barriga e os peitos, que doíam e se deformavam. Todo o corpo era um instrumento de desgosto. O pé da barriga endurecido, uma coisa apertando-lhe a cabeça como esses aparelhos de suplício que usam no sertão, feitos de pau e corda. Os pauzinhos torciam-se, a corda penetrava na carne, os ossos estalavam, os miolos queimavam. *Eu sentia raiva, aborrecimento, piedade e nojo. E cuspia*, como Marina. Aquela imobilidade e aquele choro me afligiam. Por que não se molhava, não passava uma hora debaixo da torneira, esfregando-se, ensaboando-se? Fungava; provavelmente as lágrimas se misturavam com restos de pó-de-arroz e poeira; o suor lustrava-lhe a pele e produzia coceiras nos sovacos; a moleza do sono amorrinhava-lhe o corpo. *Estava suja e feia, precisando banho*. [grifos meus]¹⁷¹

Com a impressão de uma Marina muito diferente daquela construída no início do romance, Luís da Silva aponta oportunamente para as corrupções que afligiram a personagem. Por isso, aos seus olhos, ela parece suja, desdizendo o asseio que outrora acusava a fixação do desejo sexual incontrolável. A compulsão pela limpeza agora se espalha também sobre Marina, em tentativa frustrada de purificar aquilo que fora um dia imaculado.¹⁷² Mas é preciso reparar algo subjacente à narrativa: quando revelado o real motivo da atenção de Luís da Silva — a fixação por Julião Tavares —, Marina praticamente desaparece da narrativa, transformando-se num espectro que atormenta as lembranças do narrador. Nesse sentido, Marina é, de fato, um instrumento da engenharia narrativa de *Angústia*.

II. *Intermezzo*: o avesso do avesso das assimetrias sociais

Em *Angústia*, há a estetização de uma cesura nas relações sociais. Isso ganha corpo em diferentes níveis e situações, compreendendo a dinamicidade de um quadro social complexo que merece atenção. Do mesmo modo com que podemos identificar em Luís da Silva um tipo específico de fracassado, talhado pelo chão histórico do decênio de 1930, não devemos ignorar que o seu pessimismo conserva uma consciência de classe. Se há ênfase

¹⁷¹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 140-141.

¹⁷² Antonio Candido observa que “Luís da Silva se sente sujo fisicamente, e a obsessão da água purificadora percorre o livro, no qual o banheiro desempenha papel importante”. (CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 47).

proposital nas personagens e nos episódios que constroem o protagonista, rebaixando-o à subalternidade frente ao jogo de pressões sociais, algo semelhante ocorre do lado contrário, tal como um espelho negativo da realidade. Significa dizer que, do ponto de vista das personagens que travam contato com o narrador (a começar por Marina), as assimetrias sociais são, acima de tudo, sustentáculos da ordem vigente — neste caso, convenientes para ele. Guardadas as proporções, o que são as amizades de Luís da Silva senão um amontoado de pobres-diabos ainda mais carentes de autonomia se comparados ao próprio narrador? Foi Antonio Candido que observou tal traço em três personagens que compõem o grosso do restrito círculo social de Luís da Silva: “As pessoas que [o narrador] tolera são pobres-diabos, igualmente acanalhados pela vida: Moisés, revolucionário furtivo e medroso; o vagabundo Ivo; Pimentel, escriba derrotado e primário.”¹⁷³. Partindo das observações do crítico, é fundamental reparar que a narrativa espiralada de *Angústia* propaga-se através da reprodução virtual das assimetrias sociais. Trocando em miúdos, Luís da Silva é, da perspectiva dos desvalidos, um esteio para a dependência das classes subalternas dentro da economia política típica de nossa modernização. Ainda que fracassado, trata-se de um fracasso mais ou menos aburguesado, fato que aponta também para um tipo de má consciência de nosso narrador. O seu fracasso é, ainda assim, superior ao rebaixamento completo de tipos como Ivo, Pimentel, Vitória, d. Adélia, ou mesmo a Marina do final do romance. A vida ordinária dessas personagens é um dos traços complementares da mediocridade de Luís da Silva. Poderíamos mesmo dizer que a monotonia do sujeito pendurado no funcionalismo público se complementa na organização da vida privada, que, com a presença constante dos amigos, mais se assemelha a uma repartição.

Às vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda. Moisés entrava, puxava uma cadeira, sentava-se, abria o jornal. Vinha Pimentel, amarelo, triste, silencioso. Seu Ivo, bêbedo, acorava-se a um canto e punha-se a babar, cochilando. Nenhuma dessas pessoas me incomodava. Trabalhava diante delas como se estivesse só, e ninguém me interrompia.¹⁷⁴

Mesmo na intimidade, Luís da Silva ainda preza pela figura do intelectual respeitável. A existência apequenada do protagonista — intelectual que nunca vingou — se dá, curiosamente, entre as pessoas miúdas de uma sociedade já bastante massificada. Seu Ivo,

¹⁷³ CANDIDO, Antonio. Op. cit., 2012, p. 54.

¹⁷⁴ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 49.

Pimentel e Moisés são sujeitos acuados social e espiritualmente, cada qual à sua maneira. São tipos distintos de miséria. A impressão distorcida da realidade é, como sabemos, a tônica do romance. Por serem personagens pontuais, que figuram em momentos restritos, seu papel pode ser subestimado. Da perspectiva estrutural, eles exercem a função primordial de sustentação da base social retratada, por vezes revelando a posição relativamente privilegiada de onde Luís da Silva narra. Isso quer dizer que são esses “pobres-diabos” que vão, por um lado, legitimar o realismo peculiar de *Angústia*, constituído sob a égide de um narrador em constante desequilíbrio, e, por outro, mobilizar parte dos seus afetos, revelando, no contrafluxo narrativo, o que há de dissimulação em suas palavras. Vejamos cada passo desse movimento.

Atribuindo significado à organização da vida privada, a racionalidade do trabalho é subjetivada; mas é importante ponderar que não tratamos ainda da moderna divisão do trabalho. No Brasil da década de 1930, a repartição pública — para os herdeiros decadentes do patriarcado, como Luís da Silva — mais se assemelha a uma extensão da ordem rural privada. Discorrendo sobre *O amanuense Belmiro*, Roberto Schwarz observa que, na lógica de cooptação estatal da baixa intelectualidade, geralmente advinda do favor e do mandonismo, a racionalidade urbana do trabalho “é impossível, e se é possível é intolerável”: “A pedra seca do amanuense é a burocracia. Por ser uma extensão do privilégio rural, a sinecura é o posto menos urbano da cidade.”¹⁷⁵. Há, portanto, uma dinâmica imanente ao funcionalismo público que ameniza o deslocamento desse tipo específico de fracassado na experiência social brasileira — tipo social este organicamente incrustado na figura do intelectual malsucedido.

Não obstante, torna-se igualmente necessário notar o valor moral implícito ao trabalho intelectual, mesmo que fuja a qualquer nobreza, como no caso de Luís da Silva. Lembremos que o seu ordenado era complementado com artigos encomendados por figurões da cena pública, atividade cuja honestidade é altamente questionável. O fato é que a cooptação orgânica solapa qualquer vestígio de autonomia crítica do intelectual. Assim, levar a sério o trabalho de fabricar textos conforme a conveniência do contratante, alinhando adjetivos, doces ou amargos, ganha certa legitimidade naquela amostra específica, sobretudo para quem está abaixo da autoridade evocada por Luís da Silva. Na intimidade, a consciência da imoralidade praticada é lúcida, mas não a impede de se concretizar: “Pratiquei neste

¹⁷⁵ SCHWARZ, Roberto. “Sobre *O amanuense Belmiro*”. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 20.

mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas? Se eu as pratiquei!”¹⁷⁶. Mesmo assim, ela não pode ser publicamente admitida.

Mas voltemos à representação do círculo de amizade de Luís da Silva. De fato, há uma gradação do rebaixamento em *Angústia*. Seu Ivo, um mendigo itinerante, sofre a miséria em seu nível mais elementar, pois está sempre faminto e embriagado; Pimentel e Moisés, por sua vez, possuem condição material digna entre a classe média suburbana, apesar da existência algo acanhada, além de uma espécie de submissão moral à autoridade de Luís da Silva. Há uma economia política e afetiva que rege esse círculo de amizade estranhamente equilibrado, cuja centralidade parece sempre girar em torno da figura de Luís da Silva. Tal racionalidade, entretanto, se existe, não é aquela da produtividade econômica moderna; antes, carrega consigo traços mais profundos da natureza de nossas relações sociais.

Seu Ivo, o mais baixo naquela escala social, é quase totalmente desprovido de subjetividade: vive a pedir esmolas.¹⁷⁷ Ainda que tolerado por Luís da Silva, a chaga da humilhação lhe é imposta de modo cruelíssimo. Mesmo entre a pequena burguesia fracassada em seus intentos pessoais, este tipo miserável não encontra acolhida completa: “Um sujeito inútil, sujo, descontente, remendado, faminto.”¹⁷⁸. Luís da Silva, de sua parte, aparece sempre sufocado em dívidas: financeiras com Moisés, que lhe faz sucessivos empréstimos e créditos, e intelectuais com Pimentel, a quem promete escrever artigos, e que também volta e meia lhe empresta dinheiro.¹⁷⁹ Neste último caso, não obstante a assimetria prática, há certa submissão por parte de Pimentel, cuja hesitação diante da realidade parece eximi-lo das responsabilidades individuais. Daí a conveniência dessa relação para o narrador: a titubeação é o ponto fraco do espírito de Pimentel, o que permite a sua sujeição moral em face da confiança exibida por Luís da Silva perante os amigos. Torna-se possível, assim, o juízo negativo do narrador, que lhe ameniza o peso do endividamento: “Pimentel é um

¹⁷⁶ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 52.

¹⁷⁷ “Seu Ivo não mora em parte nenhuma. Conhece o Estado inteiro, julgo que viaja por todo o nordeste. Entra nas casas sem se anunciar, como um cachorro dirige-se às pessoas familiarmente, sempre a pedir comida. Passa alguns meses numa cidade, some-se de repente; aboleta-se nas povoações, nas fazendas, na capital. Frequenta as salas de jantar e as cozinhas. Quase não fala: balbucia frases ambíguas, aperreado, sempre na carraspana. Faz o que lhe mandam, recebe o que lhe dão, mas não agradece e não faz nada com jeito.” In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 48-49.

¹⁷⁸ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 50.

¹⁷⁹ Em meio ao delírio das páginas finais do romance, uma ideia fixa perturba Luís da Silva: “Precisava dar uns dinheiros a Moisés. Pimentel tinha-me pedido um artigo sobre... Sobre quê? (...) Dar uns cobres a Moisés sem dúvida, quando recebesse o ordenado. Um artigo para Pimentel.” In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 214-215.

malandro. Porque será que Pimentel não escreve sempre as mesmas coisas? Repetindo-as, ele próprio, que não acredita em nada, acabaria acreditando nos seus artigos.”¹⁸⁰.

Moisés, na escala da vida privada, parece, finalmente, equivaler-se a Luís da Silva em muitos aspectos. De certa maneira, trata-se da personagem que mais se aproxima do protagonista de *Angústia*. Mas, como não poderia deixar de ser, há uma diferença fundamental: Moisés não se compadece da consciência do fracasso, tal como dramaticamente Luís da Silva o faz. Dirigindo-se ao amigo, o narrador confidencia, de forma lacunar: “— Não é nada não. É que não vale a pena, acredite que não vale a pena. Uma pessoa passa a vida remoendo essas bobagens. Tempo perdido. Uma criança mete a gente num chinelo, Moisés; qualquer imbecil mete a gente num chinelo, Moisés.”¹⁸¹.

Na dinâmica social retratada em *Angústia*, Luís da Silva está ainda abaixo de Moisés. Talvez por isso não haja identificação total entre eles.¹⁸² Como visto, Luís da Silva faz questão de enfatizar sua frágil posição social, espremida entre as obrigações do trabalho e as dívidas. Ao nomear o “Moisés das prestações”, o narrador parece separar o homem de suas relações pessoais do capitalista que lhe impõe cobranças. Apesar dos sacrifícios financeiros¹⁸³, a aproximação persiste na forma da complacência mútua. As qualidades de Moisés, homem de certa cultura e convicções políticas pouco assertivas, criam uma atmosfera simpática — pelo menos, em parte.

Moisés comenta o jornal. Nunca vi ninguém ler com tanta rapidez. Percorre as colunas com o dedo e para no ponto que lhe interessa. Engrola, saltando linhas, aquela prosa em língua estranha, relaciona o conteúdo com leituras anteriores e passa adiante. É um dedo inteligente o do Moisés. O resto do corpo tem pouca importância; os ombros estreitos, a corcunda, os dentes que se mostram num sorriso parado. O que a gente nota é o dedo. O dedo e a voz sibilada, descontente, sempre a anunciar desgraças. Moisés é uma coruja. Acha que tudo vai acabar, tudo, a começar pelo tio, que esfolia os fregueses. E eu acredito em Moisés, que não escora as suas opiniões com a palavra do Senhor, como os antigos: cita livros, argumenta. Prega a revolução, baixinho, e tem os bolsos cheios de folhetos incendiários.¹⁸⁴

¹⁸⁰ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 163.

¹⁸¹ Id., Ibid., p. 82.

¹⁸² Na abertura do romance, o narrador afirma: “Não posso pagar o aluguel da casa. Dr. Gouveia aperta-me com bilhetes de cobrança. Bilhetes inúteis, mas dr. Gouveia não compreende isto. Há também o homem da luz, o Moisés das prestações, uma promissória de quinhentos mil-réis, já reformulada. E coisa piores, muito piores.”

¹⁸³ “Este mês fiz um sacrifício: dei uns dinheiros ao Moisés das prestações para amortizar a minha conta.” In: RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 24.

¹⁸⁴ Id., Ibid., p. 26.

Moisés, intelectual e militante panfletário, é diferente (e mesmo divergente) do outro; inclusive, da boca para fora manifesta ódio ao tio comerciante, que espolia seus clientes. Nessa nova versão, Moisés, assim como Marina, é dividido. O seu dedo, que percorre ligeiramente os jornais e relaciona conteúdos distintos, instiga a admiração do narrador. A “voz sibilada (...) sempre a anunciar desgraças” é o complemento da argúcia política do intelectual que, com palavras fáceis, conclama a militância, embora, por medo de represálias, mostre-se incapaz de mobilizar qualquer prática política efetiva. Afinal, o narrador assevera: trata-se de uma coruja. Mais uma metáfora que remete à Natureza. Observador, Moisés impressiona Luís da Silva pela sagacidade, pela articulação e, sobretudo, pela obscuridade com que sintetiza diferentes facetas numa singularidade admirável: como intelectual, possui pouca ou quase nenhuma relevância; como agitador político, é capaz apenas de sussurrar e, na presença do chefe de polícia, “o revolucionário esconde-se por detrás do sorriso inexpressivo”¹⁸⁵. Finalmente, diante de seu *alter ego*, Luís da Silva sentencia: “Moisés não tem jeito de herói: é apenas um sujeito bom e inteligente”¹⁸⁶.

Conta-nos o desdobramento do enredo que o círculo social de Luís da Silva permaneceria mais ou menos estável não fosse o desagradável surgimento de Julião Tavares: “O homem do Instituto atrapalhou-me a vida e separou-me dos meus amigos”¹⁸⁷. Nesse momento ocorre uma ruptura, por meio da qual se gera o desequilíbrio na arquitetura da esfera íntima de Luís da Silva, algo semelhante ao que ocorre com relação à Marina. Em face da presença intimidadora do antagonista — e Julião Tavares é desde sempre rival —, o universo daqueles sujeitos miúdos é abalado.

O outro sujeito inútil que nos apareceu era muito diferente. Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava. Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco línguas, emudecia. Eu, que viajei muito e sei que há doutores quataus, metia também a viola no saco.¹⁸⁸

O constrangimento causado por Julião Tavares é generalizado. Nesse sentido, a planificação das personagens, incluindo a do narrador Luís da Silva, parece incutir um sentimento comum entre eles, de modo a subverter o jogo social de imposições até então

¹⁸⁵ Id., Ibid., p. 26.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Id., Ibid., p. 49.

¹⁸⁸ Id., Ibid., p. 50

dominantes. Isso significa que, na presença de Julião Tavares, desmorona o edifício das relações mais ou menos convenientes da ordem privada de Luís da Silva, o que equivale a uma nova dinâmica — avassaladora, diga-se de passagem — que inflige reordenação do que antes se mostrava relativamente estável. O novo tempo da imposição dos influentes se abate sobre aquela apequenada amostra social. E isso, segundo a perspectiva de Luís da Silva, representa mais uma etapa de sua derrocada: “Se Moisés tivesse aparecido... Moisés e Pimentel só apareciam quando não eram necessários.”¹⁸⁹.

Claro está que *Angústia* não é um romance de personagens cuja qualidade maior é humanidade.¹⁹⁰ Concentrado na visão unilateral de um narrador único nos anos 30, o livro não se vale de procedimentos estéticos recorrentes à época. Poderíamos mesmo dizer que se trata de um romance de personagens projetadas, revelando a riqueza de enquadramentos possíveis nascidas de um narrador centralizador que a tudo dá origem e também apaga. Sua unidade concentra-se na figura de Luís da Silva, que ficcionaliza o mundo a partir sua sensibilidade peculiar, reveladora de traços submersos da realidade.

III. O desenlace de um antagonismo social

Como se sabe, a narrativa em primeira pessoa pode justificar diferentes atitudes do narrador de *Angústia*. Do tom confessional que remete à culpa pelo assassinato de Julião Tavares à visão ultraparticular que a tudo distorce, o foco narrativo não deixa de revelar inventividade técnica para dar forma ao relato. Em “*Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo”, tornando o esforço de expressão concentrado na primeira pessoa do singular uma busca metafórica pela eliminação do distanciamento entre sujeito e exterioridade: “A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista”¹⁹¹.

Experimentado na decadência, o protagonista conserva ainda a posição de crítico implacável da sociedade, sintoma de sua completa inadequação ao mundo. Enquanto sintoma,

¹⁸⁹ Id., Ibid., p. 129.

¹⁹⁰ Refiro-me aqui ao ensaio de Antonio Candido sobre o romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego. Neste texto, o crítico defende que se trata de um romance de personagens com extraordinária humanidade, mesmo no contexto de decadência plena da ordem rural. Em *Angústia*, contudo, podemos refletir sobre a decadência do mundo rural em chave oposta: o efeito aglutinador da narrativa em primeira pessoa pinta uma atmosfera negativa, que desenha personagens sempre à sombra do narrador. CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária — Fogo Morto” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/1/1944.

¹⁹¹ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, pp. 56-57.

só pode apontar algo maior: trata-se de um sujeito emparedado por uma realidade social na qual não se encontra conciliação possível, ainda que o narrador nela procure timidamente atuar. E é nesse arranjo difícil que se delineia Julião Tavares, personagem que carrega consigo os símbolos desprezados por Luís da Silva: ponto por ponto, o figurão da alta classe escancara com despudor a grandiloquência oficial da tradicional elite brasileira, algo cínico e cômico ao mesmo tempo. O bacharelismo, a linguagem rebuscada e vazia, a oficialidade acadêmica — tudo isso sob a roupagem dos luxos materiais, o que duplica a falsa solenidade das convenções aburguesadas. “Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor”¹⁹². O fracassado enxerga em Julião Tavares os valores que despreza porque não os possui.¹⁹³ Ecoa, em suas palavras, um ressentimento dissimulado de classe. As características físicas abjetas unem-se ao retrato de degradação moral da personagem. Se antes o exercício preferido de Luís da Silva era fracionar as coisas do mundo, agora, diante de Julião Tavares, ele constrói mentalmente a unidade formada pelo rival. Na economia psíquica do protagonista, sintetiza-se o antagonismo fundamental do enredo, concretizado, na verdade, pela presença forte de vontades reprimidas. Isso tudo encontra profundo lastro social na medida em que Luís da Silva é, sobretudo, consciência social ressentida, dada a sua posição de segunda importância na dinâmica de modernização das formas produtivas. Daí, então, o ódio de classe, evidente na tonalidade rancorosa do sujeito egresso de uma tradição decadente, que em vão busca apoiar-se num passado glorioso remoto, mas acaba reduzido à condição de subproduto da exploração arregimentada no seio da burocracia estatal. Fosse o contrário (isto é, equiparação das personagens), o relato perderia a tensão que lhe é característica.

Angústia ficcionaliza uma série de contradições sociais que surgem e confrontam diretamente o fracassado. As obrigações perturbam-no, mas são necessárias; as convenções sociais são maçantes, mas também não podem ser dispensadas, não obstante os vereditos sempre em tom de desaprovação. Assim, Luís da Silva nos conta uma vida cheia de passagens banais, sem apelo heroico, quadra em que o caso amoroso com Marina, logo arruinado por Julião Tavares, parece apenas cumprir o itinerário de trivialidades do mundo burguês. A rigor, trata-se de mais um episódio cotidiano no mundo subjulgado pelo consumo, mesmo que ainda

¹⁹² RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 45.

¹⁹³ É curioso constatar que o termo “julião”, segundo o dicionário Houaiss, pode significar também um neologismo que se refere às larvas de insetos neurópteros, isto é, insetos que voam e possuem mandíbulas poderosas para consumir suas presas.

incipiente; um mundo de inconstância do sentimento, fermentado pelo interesse financeiro mesquinho.¹⁹⁴ No entanto, a fixação libidinal, concentrada na forma do desejo de posse, faz com que o narrador, por breve momento, ceda à tentação da escalada social (ao menos em parte). Como visto, as obsessões que recaem sobre Marina e o casamento transformam-se, de fato, em decepções profundas. Impossibilitado de fugir ao desejo (recalcamento da ilusão de integração ao corpo social), o juízo crítico apenas de aparências sucumbe à tentação provocada pela mesma ordem odiada. A título de exemplo, vejamos uma breve passagem que ilustra como a inadaptabilidade de Luís da Silva à ordem vigente se opõe à naturalidade com que Julião Tavares abraça as hipocrisias dos privilégios de classe.

A certa altura dos preparativos para o casamento, há uma cena do livro em que o narrador depara determinados decoros sociais, como pedir a mão aos pais da noiva. No âmbito da convenção, as imagens da vida a dois são projetadas com algum constrangimento, que parece enxergar distante a felicidade conjugal: “Em pé, diante do livro aberto, o juiz me perguntaria: — ‘O senhor Luís da Silva quer casar com d. Marina Ramalho?’ Eu, encabulado, mastigaria uma sílaba, esfregando as mãos. Marina, de roupa branca e flores de laranjeira, afirmaria com a cabeça, pálida e comovida.”¹⁹⁵ A resposta de Luís da Silva, projetada em pensamento, resume-se a “uma sílaba” mastigada — sim ou não? Marina, ao contrário, comovida com a ocasião, possivelmente reagiria de modo afirmativo. Essa diferença sutil dada pela circunstância imaginada revela muito da posição agônica de Luís da Silva, consciente do salto impossível em direção ao *status quo* das convenções burguesas de felicidade e realização, que supõe, em maior ou menor grau, um ajustamento de classe. Como não pode se opor às vontades supérfluas da amada, sucumbe e resigna-se (“Quanto iriam custar tantas maçadas? Talvez três contos de réis voassem”); por fim, sentencia: “— É o diabo, Marina. Vamos ver se arranjam isto com simplicidade”¹⁹⁶.

Julião Tavares, de modo contrário, se adapta com naturalidade às convenções fingidas e às veleidades dos endinheirados como ele — pelo menos, até o limite da conveniência. Seu interesse é a lubricidade, a conquista sexual por ela mesma, que lhe trará o prestígio social da virilidade, tanto ao gosto ordinário burguês. Para tanto, ele não economiza

¹⁹⁴ Entenda-se aqui que o contexto em que está entranhado *Angústia* não é ainda o de uma sociedade capitalista plenamente desenvolvida, no sentido industrial e urbano, tal como veremos, no Brasil, a partir da década de 1950. Ver: MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. São Paulo: Editora UNESP; Campinas: FACAMP, 2009.

¹⁹⁵ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 70.

¹⁹⁶ Id., Ibid., p. 71.

esforços. Numa cena central do romance, quando a Companhia Lírica chega à cidade, Julião Tavares e Marina exibem-se durante os cinco dias do evento. Luís da Silva não se contém: “(...) saía de casa e andava à toa por estas ruas, fatigando-me em caminhadas longas”. Assistimos, nesse momento, à consciência emergente de que Julião Tavares é o verdadeiro objeto da obsessão de Luís da Silva. De início, a imagem do rival ecoa no narrador apenas como um instante desagradável; de repente, ganha contornos claros, e o que nele está recalcado o impele ao desejo de eliminação de tudo associado ao inimigo. A ilusão da normalidade atravancada pela presença de Julião Tavares nada mais é do que estratégia discursiva que procura encobrir o autoengano em que Luís da Silva incorre para não enxergar as assimetrias sociais que se escancaram à sua frente. Os obstáculos se multiplicam diante do narrador: “Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos.”¹⁹⁷.

O esboço do antagonismo entre Luís da Silva e Julião Tavares pode ser encarado de uma perspectiva linear, isto é, do progressivo acirramento das relações até o clímax, materializado no confronto aberto entre herói e opositor. Ocorre, porém, que isto que configuraria o distanciamento épico se dissipa neste romance de Graciliano Ramos. Em primeiro lugar, qualquer heroísmo do narrador está vedado exatamente porque a posição do fracassado o faz depositar na memória (portanto, na recriação do passado) a hesitante pretensão de intervir na realidade. Depois, é preciso ponderar que a eliminação do Outro não é, como antes imaginava Luís da Silva, a saída para ajustar a realidade. Tanto é assim que o assassinato de Julião Tavares representa, na verdade, o anticlímax narrativo de *Angústia*, lançando o narrador no estado final do delírio, cuja estrutura literária correspondente é o movimento espiralado que nos conduz novamente ao início do romance. Subvertendo o modelo clássico, estabelece-se um novo antagonismo, profundamente desencantado, possível apenas em um mundo onde a ação do indivíduo sedimenta, em camadas subterrâneas, um ritmo histórico específico das dinâmicas sociais. Entendida em sentido específico, esta etapa de nosso desenvolvimento social incorpora as contradições de uma modernização periférica, produzida tardiamente e sob a figura paternalista do Estado, o que nos legou uma estranha fórmula de liberalismo à brasileira, de certa forma já desenhada desde a escravidão, cujas limitações foram falseadas por um breve período de euforia diante da vitalidade com que as novas formas de sociabilidade e de produção desabrochavam. Tratamos, pois, de um tempo

¹⁹⁷ Id., Ibid., p. 48.

em que a individualidade vale apenas como massificação que apaga qualquer vestígio de autonomia, dissolvendo-a em nome das convenções sociais. Em complemento, lembremos que nosso filão colonial baseava-se sobretudo no personalismo do mando e na imutabilidade da exploração liberal-escravista, o que equivale a uma duplicação simbólica da estrutura socioeconômica sob a figura centralizadora do latifúndio rural. Em suma, uma estrutura social da qual Luís da Silva é herdeiro.

É nesse sentido que Julião Tavares e Luís da Silva podem ser entendidos como tipos opostos na dinâmica estrutural de *Angústia*, já que cada qual advoga para si um tipo de consciência dessa complexa realidade, sempre dissimulando-a, embora em matizes diferentes, ideologicamente. Se isso for verdadeiro, o antagonismo entre as personagens revela uma cisão social mais profunda. Por isso, as assimetrias entre sujeito e realidade só ganham contornos de classe quando Julião Tavares passa a ocupar a centralidade do motivo narrativo, algo que não poderia ocorrer com as personagens socialmente rebaixadas do livro.

(...) Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca. Ouvi-o, na festa de aniversário de um figurão, conversar com uma sirigaita. Eu estava bebendo cerveja no jardim, e eles num caramanchão diziam besteiras horríveis. Como falavam alto, percebi claramente as palavras de Julião Tavares. Não tinham sentido. Como o discurso do Instituto Histórico.

Pois foram tolices assim que aquele tipo nos veio impingir. Horrível. Diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer. A minha linguagem é baixa, acanalhada.¹⁹⁸

A rigor, a construção ficcional de Julião Tavares é a extensão negativa do próprio narrador. Digamos que ele se espelha no rival, só que do lado avesso: Luís da Silva identifica no inimigo qualidades que detesta, mantendo-as porém recalcadas. Conforme a leitura de Antonio Candido, em muitos aspectos Julião Tavares pode ser visto como o duplo do protagonista, na medida em que é “um ente de superfície, ajustado ao cotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja; mas que vem agradar, por contraste, a sua desarticulação. Por isso é necessário matá-lo, esconjurar a projeção caricatural dos próprios desejos, que o reflete como um espelho deformante”¹⁹⁹. Ao retratar o rival, o narrador lança luz sobre si mesmo, um

¹⁹⁸ Id., Ibid., pp. 50-51.

¹⁹⁹ CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: _____. Op. cit., 2012, p. 114.

ser social constituído à força da comparação com outras classes. Mesmo na afirmação de si, Luís da Silva o faz pela negação, o que lhe reitera o estatuto de fracassado que nega tudo ao seu redor.

Com a presença de Julião Tavares, a técnica de figuração das personagens sofre uma pequena alteração. Se tomarmos o percurso de construção da alteridade no romance, como procuramos explorar, teremos um movimento ascendente, em que o contato refratário com o Outro é iminente. Dentro dessa dinâmica, pouco a pouco se constrói, do outro lado das aparências, o desvelamento do próprio narrador, de sua condição. A cada nova cena — sobretudo onde predomina a introspecção caótica —, quanto mais Luís da Silva espria sua subjetividade pela realidade, mais ele expõe o que antes dissimulava com palavras. Isso significa que o deslocamento do narrador somente pode ser compreendido quando a narrativa, carregada de negativismo, revela traços mais concretos de atrofia social, isto é, de desarticulação de uma estrutura socioeconômica em transformação onde está o fracassado. Por isso o narrador repara e distingue a sua linguagem baixa e a sua estupidez da grandiloquência e dos trejeitos solenes de Julião Tavares, que se vale de tais vantagens para encobrir aquilo que está subsumido na dinâmica de exploração figurada de forma impessoal no capital. É segundo essa dinâmica que, o desajuste de Luís da Silva revela-se menos uma atitude niilista gratuita do que má consciência do desenvolvimento das formas sociais: se, na presença do rival, lhe faltam palavras, enquanto elas sobram na retórica de Julião Tavares, o que vemos representado é o processo social de expropriação ontológica do protagonista. Em outras palavras, seus signos já não pode se legitimar no horizonte em que atua Julião Tavares. Isso porque, no desenvolvimento das relações de *Angústia*, o deslocamento é algo subjetivado pela experiência de Luís da Silva e traduzido, em estilo único, pelo livro que escreve.

Julião Tavares representa, enfim, o arremate desse movimento: quanto menor a importância de personagens como Marina ou Moisés, conforme o desdobramento da trama, tanto mais a figura do rival invade a obcecada subjetividade do narrador. As qualidades mais nefastas e indecentes, escondidas sob a “casca” de hipocrisia da personagem, aguçam o ódio de Luís da Silva. Um tipo se forma. O quadro pintado é conhecido pelo leitor:

Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos. Quando eu passava pela Rua do Comércio, via-os por detrás do balcão, dois sujeitos papudos, carrancudos, vestidos de linho pardo e absolutamente iguais. Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles,

tinha os dentes miúdos, afiado, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico.²⁰⁰

Temos um retrato bastante claro do antagonista desenhado por Luís da Silva: bacharel, frequentador da alta burguesia, Julião Tavares veste-se e comporta-se como um rato. Para completar, balbucia conservadorismo político e religioso. O contraste com o homem pomposo e educado do Instituto Histórico vai se ajustando ao ódio de classe, metaforizado pela animalização do rival. Luís da Silva possui, de fato, uma consciência mais aguçada do fracasso. Daí que ele transite em terreno restrito, enquanto Julião Tavares demonstra certa desenvoltura para ir e voltar da elite ao subúrbio. Seja como for, essa característica também pressupõe simetrias narrativas espelhadas no romance.

Em oposição à desenvoltura de Julião Tavares, Luís da Silva também ensaia movimento semelhante quando frequenta, por exemplo, o Instituto Histórico, onde conhece o seu opositor, e a periferia da cidade, na cena da Companhia Lírica. São dois momentos representativos, opostos e complementares. No primeiro contato com Julião Tavares, o protagonista vê-se deslocado em meio à intelectualidade oficialista. Remoendo críticas à literatura de convenção, Luís da Silva pragueja contra o que ali julga ser oportunismo intelectual. Em oposição, Julião Tavares exibe performance pública verborrágica, sentindo-se à vontade entre seus pares do Instituto Histórico.

O contraste verificado no plano simbólico media a passagem ao ato. Mas é importante ressaltar que os signos na verdade já estão pressupostos na atuação do sujeito sobre a realidade. Assim, para Luís da Silva, a única saída possível é a eliminação de Julião Tavares. A certeza do narrador não deixa espaço para dúvidas porque está apoiada em sua fixação pela personagem. A saída para o desajuste é o rompimento com o mundo por via de uma narrativa repleta de símbolos que não devem ser ignorados: toda a repulsa em relação à realidade passa a adotar, progressivamente, as feições do “monstro” Julião Tavares, trazendo para o centro do conflito a projeção psíquica da obsessão pela destruição do inimigo (mundo/Julião) — “(...) o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas”²⁰¹. Por isso, o inevitável aniquilamento do outro nas páginas derradeiras do livro, tentativa de expurgo do desacordo e do

²⁰⁰ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 46.

²⁰¹ Id., Ibid., p. 78.

deslocamento. Luís da Silva deposita no assassinato de Julião Tavares a vaga esperança de conciliação com o mundo, mas que, mais uma vez, mostra-se inócua, quando não apenas ilusória.

Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer.²⁰²

Ao contrário do futuro do pretérito, cujo sentido indica uma possibilidade não ocorrida, o expressivo verbo “dever” no pretérito imperfeito (repetido duas vezes, na abertura e no fechamento da passagem), cujo sentido incita a ação do narrador, é mais do que sugestivo: o assassinato de Julião Tavares é uma certeza do passado, e não apenas uma possibilidade, o que remete à estrutura do livro.²⁰³ Uma vez mais a afirmação de Luís da Silva é, antes de tudo, negação dupla: primeiro porque o sujeito, na presença do inimigo, não se reconhece, pois lhe falta a unidade (ilusoriamente) roubada; segundo porque a solução apressada do assassinato compõe uma camada adicional do autoengano típico do narrador. Nas imagens espalhadas em todo o romance, a vontade de eliminação de Julião Tavares está sempre carregada de hesitação. Tudo parece conspirar para a consumação do ato, e o indicativo maior são os vestígios que perseguem o protagonista em muitas situações. A certa altura, por exemplo, seu Ivo presenteia o narrador com a corda que será usada, mais tarde, no enforcamento de Julião Tavares. Ao desenrolá-la, Luís da Silva é tomado de um sobressalto e atira o objeto sobre a mesa: “Mas, com um estremecimento, larguei-a e meti as mãos nos bolsos, indignado com o caboclo”²⁰⁴.

Evitava dizer o nome da coisa que ali estava em cima da mesa, junto ao prato de seu Ivo. Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria. Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder.²⁰⁵

²⁰² Id., Ibid., p. 145.

²⁰³ Quando do primeiro contato com Julião Tavares, em passagem já citada, Luís da Silva anota que o seu rival “devia ser um rato”. Novamente, o verbo “dever”, utilizado no pretérito imperfeito, ao contrário do futuro do pretérito. Desde o início, a oposição se estabelece de forma inconciliável.

²⁰⁴ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 148.

²⁰⁵ Id., Ibid., p. 151.

O estremecimento de Luís da Silva diante da corda não deixa de ser representativo dado que as referências relacionadas à morte e à sexualidade povoam *Angústia* do começo ao fim. Digamos que se trata de uma hesitação frente à concretização daquilo que antes permanecia adormecido somente como recalçamento do desejo íntimo de destruição generalizada do mundo. O primeiro contato do narrador com a ferramenta que será utilizada no assassinato de seu rival obedece a três etapas: estranhamento, repulsa e, finalmente, acomodação. O itinerário do autoconvencimento demonstra a cegueira do protagonista frente à dinâmica social em que se insere. Como funcionário do baixo escalão submetido ao Estado, Luís da Silva não pertence à camada dos que tomam a palavra com autoridade decisória. Ele é capaz de suportar submeter-se ao difuso paternalismo do Estado, ainda que a contragosto, mas não à personificação da ordem privada, regida pelo capital e sintetizada na figura de Julião Tavares. É como se uma forma de expressão da cisão social fosse afirmada do ponto de vista do fracassado, o que é uma percepção estética relevante da realidade. Como herdeiro de uma ordem rural já em parte extinta, Luís da Silva repudia as assimetrias sociais da modernidade massificadora em ascensão porque elas não se concentram mais em torno da figura aglutinadora da propriedade privada rural, cuja temporalidade está guardada na imutabilidade da exploração da força de trabalho escrava. O dinheiro, como símbolo abstrato do valor, impessoaliza o mando e despersonaliza a autoridade. Como se vê, não temos aqui um crítico implacável das desigualdades sociais; antes, seu tom algo saudosista mais se aproxima do apreço por outro tipo de dominação — o de extração colonial. Daí a inabilidade do narrador para lidar com este elemento contraditório — o dinheiro —, qualificado como “suado e mesquinho”. Julião Tavares, de sua parte, é um agente do capital: ele dá outro significado à aplicação prática do dinheiro, que é também absorvido por sua retórica grandiloquente. Sobre isso, comenta o narrador:

É melhor botar a trouxa abaixo e contar a história direito. Teria escrito o artigo e recebido o dinheiro. O que não achava certo era ouvir Julião Tavares todos os dias afirmar, em linguagem pulha, que o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes e Tavares pai, chefe da firma Tavares & Cia., um talento notável, porque juntou dinheiro. Essas coisas a gente diz no jornal, e nenhuma pessoa medianamente sensata liga importância a elas. Mas na sala de jantar, fumando, de perna trançada, é falta de vergonha. Francamente, é falta de vergonha.²⁰⁶

²⁰⁶ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 52.

Quando tratamos das obrigações práticas da subsistência no mundo urbano, o dinheiro deve ser encarado com pragmatismo; quando na ordem privada, onde o funcionário público está escusado do saudosismo e da ode aos tempos antigos, o dinheiro torna-se repugnante, pois é confundido com o prestígio social, invadindo-lhe a intimidade, a última instância em que ele pode recusar o mundo exterior. Dominando-lhe a sala de jantar, com ares de fidalguia, a Julião Tavares falta vergonha — essa mesma ausência que o faz vangloriar-se de sua posição social sem qualquer constrangimento.

A obsessão pelo extermínio do outro (ou do “duplo”, nos termos de Antonio Candido) é o limite da tensão alcançada pela narrativa. As páginas finais do romance formam um verdadeiro turbilhão sintático, sem demarcação de parágrafo, à maneira de um delírio completo do narrador — movimento que Graciliano Ramos classificaria, nas suas *Memórias do cárcere*, como “solilóquio doido, enervante”. Formalmente, trata-se de uma passagem simétrica ao início do livro, onde o delírio não assinala a demarcação de parágrafos. O mergulho final na zona de treva, ato representado na cena do assassinato de Julião Tavares, surge como tentativa de reparação do mundo e, portanto, de conserto do desajuste do narrador. Permanece, contudo, a ironia estrutural do romance, revelando que nem mesmo o desesperado ato heroico é possível para o fracassado. Se, por um lado, as imagens, nas longas páginas finais, vão e voltam de modo vertiginoso, sem qualquer marca textual de divisão das partes, por outro, no início do livro, há o mínimo de organização em meio ao caos com a presença regular de parágrafos. É como se o delírio em si não fosse único, adotando diferentes facetas no desenvolvimento interno da escrita confessional de Luís da Silva. Daí o efeito circular (ou melhor, espiralado) do livro, que nos faz voltar ao início da narrativa para recuperar o aprisionamento de Luís da Silva ao estado de angústia: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguem naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios”.

Sabe-se que a eliminação de Julião Tavares não significou o fim do antagonismo entre indivíduo e mundo. Luís da Silva permanece, mesmo depois do crime, em estado de delírio, a recompor os passos de sua intervenção malfadada na realidade. A desilusão é o sintoma de uma incompletude que não fora contornada mesmo com a ação finalmente concretizada de uma personagem sempre acuada e fugidia. O desajuste, então, persiste, ou talvez se agrave ainda mais. Durante a cena do assassinato, em que Luís da Silva enforca

Julião Tavares numa “luta rápida”, há um breve lapso que remonta à ilusão de superação da existência rebaixada:

A *obsessão* ia desaparecer. Tive um *deslumbramento*. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma *alegria* enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço dá Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. [grifos meus]²⁰⁷

O termo central “obsessão” (cuja ocorrência, em *Angústia*, não passa de três vezes) associa-se, na cena final, a “deslumbramento”²⁰⁸, que, em latim, remete aos substantivos “luz” ou “luminosidade”. A fixação pelo inimigo transforma-se, então, em claridade cegante que se lança sobre a sombria atmosfera psíquica do narrador. A eliminação de Julião Tavares lhe traz “alegria”, e um breve descolamento da realidade opressora passa a ser possível aos olhos do angustiado Luís da Silva. Toda figura autoritária que lhe impunha desde sempre o rebaixamento “virou fumaça” diante do esvaecimento do rival; a saída para o impasse era finalmente um horizonte possível. Nesse sentido, o indivíduo deslumbrado afirma a sua responsabilidade: “Enquanto Julião Tavares estivesse com a cabeça erguida, a minha responsabilidade não seria tão grande como depois da queda.”²⁰⁹; e, aqui, fica clara a impossibilidade de superação do impasse. Se retomarmos a abertura de *Angústia*, logo nas primeiras linhas encontramos, como já visto, o vocábulo “obsessão”, mas dessa vez em sentido contrário, como tentativa frustrada de equilíbrio: “Tento vencer a obsessão (...)”.

Aos poucos, o antagonismo entre o narrador e Julião Tavares revela sua dinâmica mais profunda, que é o conflito amesquinçado de classes de uma estrutura social em transformação. Diante da vaga possibilidade de superação das assimetrias que impõem ao protagonista o rebaixamento incontornável, sob a figura do intelectual fracassado, um procedimento técnico ganha centralidade e deve ser considerado: a despersonalização. Em meio ao delírio que aos poucos faz Luís da Silva perceber o inevitável aprisionamento à sua classe, um turbilhão de elementos é evocado — nas palavras do narrador: “tudo era

²⁰⁷ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 198.

²⁰⁸ É curiosa a ambiguidade do termo “deslumbramento”, que remete, ao mesmo tempo, ao fascínio e à compreensão conturbada da realidade.

²⁰⁹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 198.

nevoeiro”²¹⁰ —, com destaque à figura misteriosa de um tal Fernando Inguitali. A figura algo sinistra, que “andava pela Rua do Comércio, o braço carregado de voltas de contas, o cigarro babado no beijo que se arregaçava, descobrindo os dentes enormes num sorriso parado”²¹¹, atormenta o narrador, que se encontra no ponto indefinido entre o sono e a vigília: “A vitrola dizia: — ‘Fernando Inguitali’.”²¹². Trata-se, com efeito, de um espectro. Como em outros momentos, lembranças variadas e sem muito nexo senão com o laço estruturante de *Angústia* (qual seja, a obsessão por Julião Tavares e o desejo recalcado por detrás disso) surgem esporadicamente. Isso, porém, não anula o fato curioso de que uma espécie de despersonalização é ensaiada por Luís da Silva na situação-limite do delírio; mas, como ensaio, apenas a sombra de Fernando Inguitali resiste nas palavras do narrador, que logo dão vazão ao emaranhado de referências, lugares e personagens que se misturam indistintamente em seu discurso fragmentário. Não obstante, são presenças fugazes de vultos como o de Fernando Inguitali (ou mesmo o de José Baía) que mais se aproximam da tentativa de ruptura com a estrutura de classe que tanto atormenta o inconsciente de Luís da Silva. Projetando-se num Outro idealizado, sem forma definida, o protagonista ensaia uma fuga do eterno retorno em que se encerra. Porque é extensão psíquica de sua angústia, a circularidade narrativa acusa, na presença desses agentes estranhos, uma possibilidade de distanciamento que nos faz identificar um narrador cindido e prisioneiro de sua própria subjetividade obcecada. Digamos que, no discurso hermético do livro, o narrador, artífice de seu relato, demonstra consciência plena do domínio literário; basta lembrarmos que Inguitali configura quase um anagrama da palavra “angústia”.²¹³ A despersonalização seria, então, uma retirada estratégica para o narrador, que parece atribuir ao mundo a sua condição deslocada. No entanto, mesmo com o esforço consciente que o leva ao assassinato de Julião Tavares, Luís da Silva não percebe que inconscientemente o fantasma de Fernando Inguitali o puxa novamente para a realidade. Não seria este arranjo, tão minuciosamente pensado, a afirmação de uma posição de classe? A despersonalização (isto é, a fuga idílica à condição de classe) não se completa, posto que o narrador permaneça mergulhado no delírio. Luís da Silva projeta, resiliente, nas últimas palavras do romance, a imutabilidade de sua existência: “Fernando Inguitali, com o braço

²¹⁰ Id., Ibid., p. 213.

²¹¹ Id., Ibid., p. 229.

²¹² Id., Ibid., p. 231.

²¹³ Sobre a presença de Fernando Inguitali (e o quase anagrama formado por seu sobrenome), cujos traços remetem a uma personagem também chamada Fernando, presente no livro memorialístico *Infância*, ver o seguinte artigo: MARTINS, Ana Claudia Aymoré. “A angústia de viver na cidade”. In: *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 10, p. 156-175, 2015.

carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama.”²¹⁴. Finalmente, o deslocamento parece servir de ajuste à posição incômoda — a única possível para o narrador: “Íamos descansar. Um colchão de paina.”²¹⁵.

²¹⁴ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 235.

²¹⁵ Idem.

Capítulo 4 — Mimese e literatura: pressupostos para algumas antinomias da experiência intelectual brasileira nos anos 30

“Quando o Brasil reencontrou o seu futuro...”
(Roberto Schwarz)

I. O fracassado: uma síntese do romance de 30?

Ao tratarmos do romance de 30, um dos elementos de maior evidência é a tipologia do fracassado. No calor da hora, já era possível observar a atenção dada à análise dessa *personagem-tipo*, que, com efeito, perpassa alguns dos principais romances de então.²¹⁶ O texto canônico sobre o assunto, e nem por isso menos polêmico, foi escrito por Mário de Andrade, por ocasião do aparecimento da revista *Clima*, em 1941. No conhecido artigo “A elegia de abril”, o criador de Macunaíma sistematiza, pela primeira vez, uma apreciação centrada na predominância do tipo do fracassado na literatura brasileira da década de 1930, constituindo um importante testemunho do principal intelectual da geração da Semana sobre os desdobramentos do movimento do qual foi um dos mentores e protagonista.

O aspecto empenhado de “A elegia de abril” talvez esteja no tom de restrição em relação à geração imediatamente posterior ao primeiro Modernismo, entendido por Mário de Andrade menos como interdição e mais como reflexão crítica sobre a experiência intelectual acumulada desde os primórdios da Arte moderna no Brasil, em meados da década de 1910; e isso, para o escritor, impunha desafios concretos às novas gerações. Apartado de certa consciência nacionalista característica da fase heroica de que foi um dos principais inspiradores, Mário relativiza, com certo ceticismo, a ampliação da inteligência brasileira depois da Revolução de 30, e, por estranho que pareça, em artigo para uma revista de jovens críticos universitários, interessados em superar os resquícios de impressionismo na crítica cultural então hegemônica na imprensa (o que significava nada menos que a profissionalização da crítica). Com censuras à recorrência da figura do fracassado na literatura brasileira e à insistência nesse verdadeiro anti-herói, “A elegia de abril” procurava expor,

²¹⁶ Ver: MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual” in *Teresa – revista de Literatura Brasileira*, n. 16, São Paulo, 2015, pp. 56-74; GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999; BUENO, Luis. “Lugar do romance de 30”. In: _____. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2006, pp. 43-80.

digamos, um *princípio ético* — reservado por Mário de Andrade à nova geração — relativo ao papel do intelectual frente à realidade. Nesse sentido, seu conhecido caráter participativo e integrador parecia não poder admitir o fracasso ou a desistência como projeção moral do Brasil. Por isso, observava que a “frequência dessas criaturas desfibradas, sem força, incompetentes para viver teria como causa o velho complexo de inferioridade da inteligência nacional. Ali estava o sintoma perigoso de um estado de conformismo e de um ‘espírito de desistência’ que era preciso combater”²¹⁷.

Na atmosfera em que se insere, a visão negativa de Mário de Andrade pretendia atingir dois campos complementares do pensamento de formação que ele construiu ao longo de seu percurso intelectual: por um lado, havia algo de ressentimento quanto aos rumos mais conformistas tomados pelo espírito de sua geração; por outro, o escritor guardava para si, com certa severidade, o papel de conselheiro dos novos intelectuais que surgiam, embora pretendesse, nessa posição, refletir sobre a própria atuação e a de seus pares no movimento de 1922. De um modo ou de outro, é preciso lembrar que tais considerações não constituem, absolutamente, um impulso irrefletido sobre os rumos da literatura brasileira; pelo contrário, há no artigo algo de inquietante que faz com que avancemos na leitura para além de um simples preconceito contra os romancistas de 30, atitude que decerto constituiria um reducionismo.

“A elegia de abril”, como nota Ivan Marques, pode ser interpretada como um “estudo bastante refletido, preparado por uma série de textos anteriormente publicados”²¹⁸. Pelo menos desde o final da década de 1920, como é sabido, Mário de Andrade se dedicara infatigavelmente ao estudo, à catalogação e à preservação da cultura popular brasileira. Na imprensa e em ensaios acadêmicos, sempre conservou enorme interesse pelos mais variados assuntos e objetos da cultura popular, e seu intuito era dar forma a um projeto intelectual que delimitasse, modernamente e pela via da expressão criativa, os fundamentos críticos da identidade nacional. Da arquitetura à música, da literatura à pintura e à escultura, o conjunto de sua obra crítica e literária percorre quase todos os campos da Arte, procurando sistematizar um aparato metodológico que permitisse, segundo sua visão, estabelecer critérios de legitimação dos pressupostos modernistas. É nessa medida que sobressaem alguns textos de sua vasta produção, seja pela qualidade das observações estéticas, seja pelo pioneirismo crítico que procurou compreender a obra de arte em seu contexto local, sem submetê-la, como

²¹⁷ MARQUES, Ivan. Op. cit. 2015, p. 56.

²¹⁸ Id., Ibid., p. 57.

era comum, aos padrões europeus de valoração. Nessa esteira, destacam-se ensaios como “O Aleijadinho” e “Memórias de um Sargento de Milícias”, cujo esforço de catalogação vale tanto quanto a apreciação estética que exalta um traço de peculiaridade brasileira na técnica de cada artista. Aliás, a recuperação e conservação do patrimônio cultural brasileiro foi um pressuposto modernista levado a cabo por Mário de Andrade ao longo de sua vida, haja vista sua atuação como servidor público em São Paulo e no Rio de Janeiro.²¹⁹

A obra de Mário de Andrade acompanhou, em boa medida, o desenvolvimento da vida material e intelectual brasileira. A partir de 1930, o espírito algo rebelde dos anos subsequentes à Semana de 22 modifica-se pouco a pouco, e o escritor se vê também diante da encruzilhada da polarização política e, particularmente, da cooptação da intelectualidade pelo Estado varguista.²²⁰ Na década de 1930, momento de discursos apologéticos, a complexidade do raciocínio marioandradiano soava demasiado ambígua²²¹, e é justamente nesse momento de urgência do engajamento que devemos ler “A elegia de abril”, bem como “O movimento modernista”. Ainda na década de 1930, Mário de Andrade, no artigo “A poesia em 1930”, já observara, nos poetas que então surgiam, a insistência no tema da capitulação, denominado, em claro tom de ironia, “vouemborismo”²²². Com referência clara ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, o escritor anotou que o tema da partida, tradicional na lírica portuguesa, adotara outro sentido entre os poetas modernistas brasileiros. Para Mário, Manuel Bandeira sintetizou em seu poema

um estado de espírito bem dos nossos poetas contemporâneos, incontestavelmente menos filosofantes que os das duas gerações espirituais anteriores (...), porém mais em contato com a vida cotidiana e mais desejosos de resolvê-la numa prática de felicidade. Incapazes de achar solução, surgiu neles essa vontade de dar de ombros, de não se amolar, de partir pra uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie. Vontade transitória, episódica, não tem dúvida, mas importante, porque esse não me-

²¹⁹ AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. “Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade” in *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 24, p. 393-418, dez. 1999.

²²⁰ Sobre o sentido da atuação intelectual de Mário de Andrade na construção do Brasil moderno, ver: FRAGELLI, Pedro Coelho. *A Paixão segundo Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010; PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2013.

²²¹ Sobre a evolução do pensamento estético de Mário de Andrade, ver os seguintes rodapés críticos de Antonio Candido: CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária — Jornada heroica” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/5/1943; _____. “Notas de crítica literária — Artista e sociedade” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 6/6/1943.

²²² MARQUES, Ivan. Op. cit. 2015, pp. 57-58.

amolismo meio gozado deu alguns momentos significativos da poesia ou da evolução espiritual de certos poetas contemporâneos brasileiros.²²³

Segundo a visada de Mário de Andrade, tanto o engajamento ideológico quanto o conformismo em relação à política cultural do Estado Novo compunham faces de uma mesma práxis intelectual que submetia a arte ao segundo escalão. Em chave oposta, era necessário cultivar uma atitude comprometida com a emancipação cultural do país, tal como preconizado na fase mais combativa do Modernismo paulista. Ainda segundo Mário, a atuação social da intelectualidade deveria sobrepor-se, por um lado, à polarização ideológica imediata, ainda que não a ignorasse ou lhe fosse omissa; e, de outro lado, ao conformismo próprio da acomodação promovida pela política cultural varguista. Justificam-se, dessa maneira, as ressalvas presentes em “A elegia de abril” no que se refere ao desenvolvimento positivo, por assim dizer, da vanguarda no Brasil. Significa dizer que os jovens escritores da geração de 1930 herdaram também impasses gestados no fulcro do movimento paulista, e que se desdobraram posteriormente em novos problemas. Tal como aprofundado mais tarde em “O movimento modernista”, Mário de Andrade se opõe à figura do fracassado sobretudo porque nele está projetado o esfacelamento do espírito colaborativo e combativo que conduziu à revolta modernista da Semana de 22; estava em seu horizonte uma arte política sem os vícios do proselitismo ou do conformismo. Assim, o escritor desenha um quadro evolutivo do Modernismo e coloca em perspectiva não apenas a forma literária como também a práxis dos intelectuais de cada geração, tendo sempre em vista o acúmulo da experiência intelectual que constituiria, na década subsequente, o pensamento brasileiro avançado (ou especializado).

A importância do enfoque trazido por Mário de Andrade justifica as distinções algo confessionais muitas vezes encontradas em “A elegia de abril”. É o que se vê, por exemplo, logo no início, com a projeção de um “espírito” dos intelectuais da primeira geração do Modernismo: os “abstencionistas” ou “inconscientes”, no dizer do escritor. Conforme seu raciocínio, havia naquele tempo uma atuação descompromissada dos intelectuais em relação a seu papel e a seu dever ético junto ao corpo social. Os artistas que se concentravam no entorno da Semana de Arte Moderna dispunham mais da boa vontade participativa e inconformada do que propriamente de estofos teóricos que definissem com rigor o seu posicionamento, inclusive (ou sobretudo) ideologicamente. Nas palavras de Mário:

²²³ ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: _____. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional Do Livro/MEC, 1972, pp. 31-32.

Nem poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado.²²⁴

O impulso colaborativo do intelectual, para Mário de Andrade, não deveria ser confundido com o partidarismo, de que o autor se mostra cada vez mais desconfiado ao longo da década de 1930.²²⁵ Sua visão de mundo defendia o “pragmatismo e o caráter coletivo da arte, cuja construção, segundo ele, exigia o combate aos males do individualismo e do formalismo”²²⁶. Ao percorrermos a trajetória do líder do Modernismo, percebemos, como notou João Luís Lafetá, a inflexão gradual de seu pensamento crítico, porém em sentido específico. Sempre atento à dinâmica de desenvolvimento da cultura nacional, o escritor já demonstrava preocupação com os recuos da Arte moderna ainda na década de 1930. Ao tratar do assunto, Vagner Camilo indica o seguinte traço do pensamento marioandradiano naquele momento:

O fato é que, já no final da década de 30, o pensamento estético de Mário de Andrade denunciava uma mudança radical no sentido de conferir uma maior ênfase às questões da forma e do apuro técnico, embora sem descuidar do problema do engajamento do artista e da arte nas questões essenciais e prementes do tempo.²²⁷

Ora, o horizonte de Mário era, mais uma vez, a atualização da inteligência estética diante dos influxos históricos que têm lugar a partir da Revolução de 30. Assim, os textos da maturidade do autor, onde impera o tom crítico e muitas vezes rebarbativo em relação ao Modernismo, representam, a rigor, uma atitude combativa e comprometida de quem procura fugir aos lugares-comuns em que a vanguarda recorrente reincide. Comentando o assunto, Leandro Pasini ressalta que, sobretudo diante do texto “O movimento modernista”, muitos intérpretes de Mário de Andrade compreenderam mal o sentido de sua crítica em relação ao passado:

²²⁴ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: _____. Op. cit., 1972, p. 186.

²²⁵ CAMILO, Vagner. “As razões do pessimismo: sectarismo ideológico no contexto da Guerra Fria”. In: _____. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 49-96.

²²⁶ MARQUES, Ivan. Op. cit., 2015, p. 58.

²²⁷ CAMILO, Vagner. Op. cit., 2001, p. 59.

A maioria esmagadora das pessoas entendeu essa autocrítica destruidora [contida em “O movimento modernista”] como resultado exagerado de um grave drama pessoal. Não se notou que, por maior que seja o peso biográfico-confessional dessas afirmações, elas operam uma astuta reconfiguração do significado e do sentido do Modernismo, tanto mais aguda e poderosa quanto o poeta se põe como alvo principal. Enfatizando ao longo de todo o texto que “o movimento modernista foi essencialmente destruidor”, afirmando que “esse espírito destruidor” é “o seu sentido verdadeiramente específico”, o que Mário faz nas afirmações sobre si e o Modernismo é revitalizar o potencial crítico do Modernismo. Ao demolir o edifício do Modernismo, da própria obra e de sua própria imagem, o que Mário faz é *impedir que o Modernismo se consagre pela via conservadora e autoritária*. [grifos do autor]²²⁸

É dentro desse complexo arranjo histórico, crítico e estético que Mário inaugura uma nova concepção de intelectual, engajado à sua maneira, isto é, transformando o apuro formal da obra artística em artifício crítico ainda mais efetivo e atento ao movimento da História.²²⁹

Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e os [sic] superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora... (...) O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do “mito” da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será irreprimível. Ele não terá nem mesmo esse conformismo “de partido”, tão propagado em nossos dias. E se o aceita, deixa imediatamente de ser um intelectual, para se transformar num política da ação. Ora, como atividade, o intelectual, por definição, não é um ser político. Ele é mesmo, por excelência, o out-law, e tira talvez a sua maior força fecundante justo dessa imposição irremediável da “sua” verdade.²³⁰

Ao esquematizar a experiência de sua geração, Mário de Andrade não deixa de ser didático quanto ao seu ideal de práxis intelectual. Trata-se de um movimento discursivo cujo fim era antagonizar à geração do romance de 30 sua práxis artística. Tomada unilateralmente a posição de Mário, teríamos uma projeção a-histórica da imagem do intelectual; uma

²²⁸ PASINI, Leandro. Op. cit., 2013, pp. 56-57.

²²⁹ Ivan Marques interpreta o fenômeno da seguinte forma: “Além de ser o ‘intelectual total’ — com múltiplos interesses, atuando em várias frentes, publicando em todos os gêneros —, Mário exigiu de si mesmo a renúncia de sua arte em favor dos ‘princípios da arte-ação’. As liberdades e veleidades do artista deveriam submeter-se ao “princípio de utilidade”, conforme escreve em *O banquete*. Pela via do pragmatismo, os modernistas chegaram aos gabinetes do poder.”. In: MARQUES, Ivan. Op. cit., 2015, p. 59.

²³⁰ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: _____. Op. cit., 1972, p. 193.

tentativa, por assim dizer, de refundação da intelectualidade para além do momento histórico de submissão das artes às urgências das convicções ideológicas. Todavia, é preciso considerar que, em boa parte, suas reservas em relação ao romance de 30 eram motivadas pela feição incômoda que a dimensão do fracasso guardava para o projeto intelectual concebido pelo autor ao longo de duas décadas, cuja derrocada ficava evidente dada a cooptação dos intelectuais pelo Estado. Assim, como pano de fundo dessa insurgência, estava em jogo não apenas o avanço da reflexão sobre a Arte moderna, mas sobretudo a disputa pela hegemonia de um projeto cultural fomentado durante toda a sua vida e, de certa forma, relegado naquela etapa final da trajetória de Mário de Andrade.

Com efeito, “A elegia de abril” discute a solução formal que enxerga o fracasso como um lugar-comum do romance de 30. Não por acaso, Mário de Andrade aponta como principal herança do Modernismo heroico para a nova geração a “maldição” do “imperativo econômico da inteligência”²³¹. Para o autor, houve, da Semana de 22 à década de 1930, o florescimento da consciência estrutural entre os intelectuais, que, com o avanço material do país, fez com que os interesses exteriores se sobrepusessem à arte. Nesse processo, o Estado teria desempenhado papel central.²³² A cooptação da classe intelectual limitou a liberdade criativa desinteressada dos primeiros modernistas e “a intelectualidade se ajeitou fácil. Tirou das terminologias em moda sua nova fantasia arlequina de conformismo: esta dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos”²³³.

A nova etapa em que se encontrava a intelectualidade brasileira em meados da década de 1930, se comparada à ousadia dos primeiros modernistas, parecia repousar na resignação da experimentação formal, o que representava, na visão de Mário, um declínio estético e também político. Não é à toa que o escritor observa, com severidade: “Se contemplamos a paisagem artística o que salta abundantemente aos olhos é a imperfeição do

²³¹ Id., *Ibid.*, p. 187.

²³² “Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultaram-lhes o acesso às carreiras e aos postos burocráticos em quase todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança etc.). Mas, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um ‘negócio oficial’, implicando um orçamento próprio, a criação de um *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico.” (MICELI, Sérgio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”. In: _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 197-198).

²³³ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: _____. *Op. cit.*, 1972, p. 187.

preparo técnico”²³⁴; e isso ocorrera, em boa medida, pelo rebaixamento da arte às urgências da vida material:

No sentido da sua dignidade moral, a inteligência brasileira se transformou muito, passando da inconsciência social para a consciência da sua condição. Mas não creio tenha havido melhoras. Se do meu tempo o mais que se possa dizer é que foi amoral, hoje grassa na inteligência nova uma frequente imoralidade.²³⁵

Se, por um lado, o incômodo de Mário de Andrade quanto à figura do fracassado demonstra engenhosidade crítica ao identificar novas premências abertas com as transformações materiais e ideológicas da sociedade brasileira, apontando a necessidade de superação daquilo que se acomodara no conformismo do estatuto da Arte moderna consolidado pelo grupo de 1922, por outro, deixa transparecer certo ressentimento quanto aos rumos tomados pelo Modernismo, sobretudo no que toca a afirmação de seu compromisso com a independência intelectual, que, naquela altura, estava ameaçada de todos os lados. Já àquela época, o autor intuía certo desgaste das inovações estéticas da vanguarda, “força destrutiva” que, no entanto, fora assimilada como *establishment* representativo da cultura burguesa.²³⁶ Como se vê, para o sentido construtivo e coletivo visado por Mário, a figura do fracassado soava mais como uma desistência hiperindividualista do que, propriamente, uma abertura teórica. Entretanto, ao assumir tal posição — o que, curiosamente, lhe permite acusar, não sem acerto, os vícios da literatura de má qualidade do período —, é possível perceber que o escritor igualmente relegou ao segundo plano o desenvolvimento da forma romanesca nos anos de 1930, bem como a função mimética do fracasso no desdobramento da estética modernista, mergulhada em contexto substancialmente distinto do decênio anterior. A rigor, a repreensão estética que pretende emendar a forma de um objeto artístico recusa a

²³⁴ Id., Ibid., p. 188.

²³⁵ Idem.

²³⁶ “Resumindo, os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma. Que exista a chamada ‘falsa superação’, eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria. É efetivamente prática uma literatura que tem por objetivo, antes de mais nada, impingir ao leitor um determinado comportamento de consumo; mas, evidentemente, não no sentido como o entendiam os vanguardistas. (...) Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis.”. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 102-104.

história, uma vez que se nega a reconhecer as condições materiais que toda expressão criativa carrega consigo no momento em que surge. Mário de Andrade, em seu texto, escolheu não ponderar essa perspectiva que, curiosamente, nasce com a mesma Arte moderna. De seu ponto de vista, o comprometimento do intelectual com a realidade do país adotara um sentido, digamos, mais vão, associado à militância político-ideológica e, sobretudo, à cooptação; enfim, um apequenamento do papel do intelectual, sobretudo do intelectual modernista.

Talvez seja necessário que as inteligências moças mais capazes se esqueçam por completo das elásticas verdades transitórias e revalorizem o ideal da verdade absoluta. Não será este o mais patriótico... pragmatismo nacional? É possível acreditar sem fé. Acreditar é muitas vezes um ato de caridade. E se o homem não pode viver sem seus mitos, imagino que seria sublime os mais capazes, mesmo sem fé, se porem na religião da uma só verdade. Fazerem da verdade absoluta o seu mito e o seu estágio de purificação. Ou de superação. Não convém à inteligência brasileira se satisfazer tão cedo de suas conquistas. A satisfação, como a felicidade, é um empobrecimento. E a palavra de Goethe não deverá jamais ser esquecida: superar-se.²³⁷

Logo se vê que o horizonte crítico de Mário de Andrade enfatiza justamente as condições históricas do intelectual herdeiro do Modernismo paulista. Ao ressaltar tal aspecto, porém, sua análise do romance de 30 pesa na restrição, e não necessariamente na compreensão do sentido que essa manifestação guarda no desenvolvimento das formas literárias à luz de seu processo social. Segundo Ivan Marques, embora motivada, a crítica de “A elegia de abril” pecava pela exacerbada antipatia em relação ao romance de 30, fato que restringiu a percepção mais ampla da função do fracassado.

Se o fracassado foi a “figura-síntese” da década de 30, se no trajeto dos personagens o impasse substituiu a linha reta que era comum no realismo do século XIX, isso se deve à consciência de que o novo romance deveria por a nu as exclusões e rachaduras da organização social, a manutenção do atraso mesmo em contexto marcado por mudanças, numa palavra, o fracasso da modernização brasileira.²³⁸

Os ensaios de Mário de Andrade são marcos que colocaram em evidência a presença do fracassado nos anos 30. Não devemos esquecer, porém, que este se tornou um tema recorrente na crítica. Como se sabe, dois importantes críticos trataram do assunto

²³⁷ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”. In: Op. cit., 1972, p. 193.

²³⁸ MARQUES, Ivan. Op. cit., 2015, p. 67.

posteriormente — Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux —, e seus textos a respeito do problema do fracasso e do fracassado são centrais nesse debate, posto tenham permitido avanços significativos no tratamento do fenômeno.

Recorrendo à tradição do fracassado em nossas letras, Sérgio Buarque, em resenha de 1951, ressalta a negatividade presente na então recém-publicada novela *Contramão*, de Antônio Olavo Pereira. Para o crítico, havia uma linha dominante na prosa de ficção nos anos que se seguiram à Revolução de 30 contraposta ao “romance de vida interior [que] dispôs sempre de raros cultores e apreciadores” — segundo ele, uma narrativa “que se detém com frequência nos aspectos mais ostensivos da realidade exterior”.²³⁹ A predominância do realismo em oposição, por assim dizer, à ficção intimista, ainda conforme Sérgio Buarque, naturalmente encontrou exceções — Machado de Assis, no século XIX, e Graciliano Ramos, no século XX —, havendo, por seu turno, raríssimos autores que conseguiram cultivar ambas as tendências numa espécie de síntese produtiva entre objetividade e subjetividade. Com isso, ao retomar o tema da “desistência”, pontuada por Mário de Andrade vinte anos antes, Antônio Olavo integra-se à tradição do romance brasileiro moderno, cuja projeção mais representativa é sempre a da negatividade. O mérito do autor é justamente encontrar um estilo próprio nas distorções que ganham predominância quando enfatizada a carga de subjetividade que fragmenta sua narrativa. Com uma pequena correção às observações de Mário de Andrade, Sérgio Buarque localiza a tradição do romance moderno na exata posição das narrativas negativas — tal qual a definição clássica de Hegel —, cuja realidade se transfigura a partir da visão de um mundo em decomposição. Haveria, com isso, uma modificação estrutural do romance moderno, que passava a incorporar a negatividade como elemento basilar, e não mais como categoria externa à narrativa.

É importante salientar que a leitura de Sérgio Buarque seguia, à época, as tendências de atualização crítica de influência dialética. Pelo menos desde a *Teoria do romance*, de György Lukács, e sobretudo a partir da década de 1930, sob a disputa pela hegemonia intelectual em face da ascensão do fascismo, é possível verificar um importante avanço na teoria literária, particularmente naquela de raiz marxista.²⁴⁰ Discute-se, por exemplo, a negatividade do romance europeu do século XIX, cuja figura-síntese é o herói desprovido de

²³⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ficção”. In: _____. *O espírito e a letra* — volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 317.

²⁴⁰ Sobre as polêmicas que envolviam as teorias estéticas marxistas desde os anos 20, ver: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

grandeza moral. No contexto europeu, a herança cultural burguesa era, portanto, repensada diante da urgência de uma nova estética que abarcasse a complexidade das novas formas de organização do capitalismo depois da I Guerra Mundial e, principalmente, da Grande Depressão de 1929, paralelamente ao fenômeno da ascensão do totalitarismo. No caso brasileiro, que parcamente alimentava a ilusão de uma sociedade industrial e desenvolvida e, ao mesmo tempo, compartilhava de sua gênese colonial, compondo uma atualizada forma de autoritarismo com Getúlio Vargas, a discussão em torno da figura do fracassado adotava outro sentido, que deveria ser também apreciado pelos críticos. Do ponto de vista de Mário de Andrade, como visto, parte da restrição feita pelo autor se deve ao desalentado sentimento geracional de quem viu desmanchar-se um projeto cultural libertário frente à naturalização do autoritarismo e do horror da II Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, ao passar a limpo a produção modernista, o escritor também afirma um compromisso político contra o conservadorismo, herança do “espírito destruidor” de vanguarda.

Mais tarde, Otto Maria Carpeaux, em “Autenticidade do romance brasileiro”²⁴¹, procurou incorporar à crítica ao fracassado um fundamento historicizante, embora o faça de um ponto de vista mais universalista de compreensão das etapas de desenvolvimento do capitalismo. Ao comentar um livro de crítica de autoria de Adonias Filho, a pergunta que lhe serve de mote remonta à definição dos traços da modernidade no romance brasileiro. O artigo, publicado em 1958, é relevante justamente por antecipar um sentimento que, depois do golpe civil-militar de 1964, se generalizará entre a intelectualidade progressista: o estranhamento em relação à ambígua modernização brasileira, que, volta e meia, traz à tona suas estruturas sociais conservadoras, atravessadas pela chaga colonial. No entanto, ainda longe dessa consciência crítica, Carpeaux apenas aponta um problema que passa ao largo da complexidade da formação do país, sempre adiada.

Como pontua o crítico, o romance brasileiro (nascido tardiamente, em plena decadência do Romantismo europeu) surge com o já antiquado “sentimentalismo idealizado”, traço transplantado da matriz francesa pelos intelectuais brasileiros. Em seguida, viria o Naturalismo, a suplantando a estética precedente para enfatizar o outro lado da moeda, isto é, a preocupação com a vida exterior. Mais uma vez, nos colocávamos diante da dicotomia mimética subjetividade-objetividade; nas palavras de Carpeaux: “O equilíbrio entre a *veritas* e

²⁴¹ CARPEAUX, Otto Maria. “Autenticidade do romance brasileiro”. In: _____. *Ensaaios reunidos (1942-1978)* — volume 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

a *realitas* é o problema do romance brasileiro”²⁴². Conforme ainda o seu raciocínio, sendo a modernidade, entre nós, um fenômeno tardio, herdado da tradição francesa, que é a nossa matriz intelectual (e onde se situa, no romance oitocentista, um protótipo do fracassado), evidenciou-se aqui, no dizer de Carpeaux, a condição de “semi-historicidade”: tal como ocorrera na França do início do século XIX, o mundo rural entrou em conflito com a urbanização capitalista ascendente, apontando novas formas de sociabilidade em suspensão, além de “uma sociedade em decomposição, que ainda existe”²⁴³. Província e centro urbano se antagonizavam, o que mostrava, por um lado, um mundo em declínio e, por outro, uma nova ordem que se afirmava, ainda que já desgastada. É esta a matéria principal dos romances de Balzac, por exemplo. Nesse sentido, o romance brasileiro moderno teria algo de análogo à condição de semi-historicidade do romance francês do século XIX, quando moderno e arcaico se chocavam, produzindo uma desagregação incontornável. Para o crítico, algo semelhante ocorreu, então, com o romance de 30: “O romance brasileiro moderno não é, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição”²⁴⁴.

Nessa altura, já podemos avaliar a recorrência da negatividade nas apreciações dos três críticos aqui citados. Cada qual a seu modo, a projeção do fracasso é compreendida, por Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Otto Maria Carpeaux, em sentido amplo: de sua funcionalidade histórica à estética. É curioso ressaltar o fato de que tais interpretações, com o decorrer do tempo, foram decantadas até o ponto em que a dimensão estética imperasse. Assim, os textos de Mário não constituem, propriamente, oposição à perspectiva de Sérgio Buarque e de Carpeaux; antes, revelam aspectos do estado da literatura a partir do desenvolvimento das formas desde a Semana de Arte Moderna; mais ainda, evidenciam traços de um tipo de vanguarda que se esgotou ante a realidade contraditória de um país periférico em pleno processo de modernização. Daí que a negatividade seja, para tais críticos, elemento constituinte da moderna prosa de ficção brasileira de modo ainda mais incisivo do que no caso europeu, já que, entre nós, a formação do espírito burguês sempre fora uma abstração.

Seja como for, é importante ressaltar o destaque dado pelos críticos à obra de Graciliano Ramos no processo de acumulação da frágil e original modernidade estética da literatura brasileira. O ensaio de Carpeaux, por exemplo, se encerra com uma clara referência

²⁴² CARPEAUX, Otto Maria. Op cit., 1999, p. 883.

²⁴³ Id., Ibid., p. 884.

²⁴⁴ CARPEAUX, Otto Maria. Op cit., 1999, p. 884.

àquele que, a seu ver, seria o maior exemplo da literatura moderna no Brasil: *Angústia*. É bem verdade que o crítico não escondia a posição de grande entusiasta da literatura de Graciliano Ramos, dedicando, inclusive, alguns artigos ao escritor em seus rodapés literários. Entretanto, o que se destaca no ensaio “Autenticidade do romance brasileiro” é o estatuto dado por ele ao romance publicado em 1936, que seria uma espécie de trunfo estético que elevou a literatura brasileira moderna a patamares mais elevados: “o romance brasileiro moderno já se [elevava], em raros momentos, como em *Angústia*, à altura da tragédia. É o critério de sua autenticidade, como monumento da terra e da gente do Brasil”²⁴⁵.

De modo análogo, Mário de Andrade definiu o autor de *Vidas Secas* como o maior exemplo da literatura de desistência; para Sérgio, por fim, tratava-se do principal escritor intimista de nossas letras. Ora, parece certo que todos os três críticos concordam com a centralidade de Graciliano no romance de 30, em especial no que toca à construção da figura do fracassado. E é justamente nesse ponto que o autor conduziu a prosa de ficção de seu tempo à superação dos impasses formais para o tipo de narrativa então praticada, marcada, muitas vezes, pela grosseira simplificação que dividia intimistas e engajados. Ultrapassando tal dicotomia (falsa), Graciliano Ramos adensou o paradigma do fracassado, marca contundente do romance de 30, com vistas à reflexão a respeito da herança de experimentação estética do primeiro Modernismo. A dinâmica de atravancamento e complementaridade entre o arcaico e o moderno ganhou, desse modo, novo funcionamento com *Angústia*, o que impõe também novo sentido histórico à forma encerrada no livro.

II. A experiência do intelectual fracassado em *Angústia*

Como se sabe, a narrativa em primeira pessoa que explorasse a pesquisa psicológica não era propriamente uma novidade quando despontou o romance de 30. No caso brasileiro, basta pensarmos em Machado de Assis. Mas isso não representava, de modo algum, o esgotamento das possibilidades dessa técnica literária. Fato é que, no romance de Graciliano Ramos, o esforço de expressão radicalmente concentrado na primeira pessoa do singular procura metaforicamente eliminar — em vão — o distanciamento entre sujeito e exterioridade.

²⁴⁵ Idem.

Mas, qual o sentido desse arranjo formal? Para responder a tal questionamento, é necessário ponderar que *Angústia* é, em essência, um romance cuja técnica coloca em perspectiva a dimensão ambígua da escrita confessional; quer dizer, o romance é, ao mesmo tempo, adepto da técnica de fluxo de consciência²⁴⁶ e obra cuja arquitetura remonta a uma experiência social específica, subjetivada e plasmada esteticamente. Tal técnica não serve apenas de artifício de inovação formal dentro do romance de 30, inaugurando, talvez, um veio produtivo da tradição introspectiva da moderna prosa de ficção brasileira, que contará com nomes como Clarice Lispector e mesmo Guimarães Rosa; ela revela igualmente a estratégia de renovar a percepção estética (particularmente atinente ao realismo literário) frente ao fenômeno de subjetivação da modernidade material e ideológica que se esboçava com os primórdios do nacional-desenvolvimentismo. No caso de *Angústia*, esse processo é realizado por meio da lente deformadora do narrador, que procura, com tal estratégia, dar forma a uma consciência mais aprofundada das transformações em curso na realidade. Trata-se, de fato, de um período de gestação e acirramento da luta de classes em sua modalidade urbano-industrial, embora isso se dê de modo peculiar: a economia de base rural transmutada para a expansão industrial urbana incorpora, ao invés de superar, os arcaísmos coloniais ainda presentes em nossa matriz social, desenhando uma nova forma de racionalidade produtiva diferente do que pregava (ideologicamente) a cartilha do liberalismo clássico.²⁴⁷ Não por acaso o desenvolvimentismo se afirmou, no Brasil, primeiramente como projeção. Conforme as circunstâncias, a modernização capitalista não foi, para nós, a positivação de uma nova racionalidade que tende a ultrapassar formas antiquadas de produção e de sociabilidade; antes, verifica-se que a modernidade brasileira convive com os traços mais arcaicos da estrutura

²⁴⁶ “Em face da literatura europeia e mesmo norte-americana, se formos considerar como dado positivo, por si, o caráter experimental de *Angústia*, veremos que se trata, mais uma vez, de uma ‘vanguarda’ retardatária, com pouco valor de inovação estético-formal. Entretanto, no quadro rarefeito da literatura brasileira, e num contexto literário em que o neorrealismo predominava, a utilização deste processo formal de composição, em *Angústia*, nos coloca um quadro novo e complexo de problemas, não por simplesmente se situar em alguma ponta-de-lança literária, mas por sua particularidade e especificidade históricas que estão ainda para serem formuladas, no contexto da prosa ficcional brasileira modernista.”. In: GIL, Fernando Cerisara. Op. cit., 1999, p. 71.

²⁴⁷ “O processo descrito, em seus vários níveis e formas, constitui o modo de acumulação global próprio da expansão do capitalismo no Brasil no pós-1930. A evidente desigualdade de que se reveste que, para usar a expressão famosa de Trotsky, é não somente desigual mas combinada, *é produto antes de uma base capitalística de acumulação razoavelmente pobre para sustentar a expansão industrial e a conversão da economia pós-anos 1930, que da existência de setores ‘atrasado’ e ‘moderno’*. Essa combinação de desigualdades não é original; em qualquer câmbio de sistemas ou de ciclos, ela é, antes, uma presença constante. A originalidade consistiria talvez em dizer que — sem abusar do gosto pelo paradoxo — a expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo, um modo de compatibilizar a acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução de relações arcaicas no novo *preserva* o potencial de acumulação liberado exclusivamente para os fins de expansão do próprio novo.” [grifos do autor]. In: OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013, pp. 59-60.

colonial. Já nesse ponto é possível identificar a dinâmica da dependência socioeconômica em relação à idealizada matriz europeia, sintoma de dominação cultural que atçou o espírito combativo dos modernistas de 1922, que procuravam fugir às amarras intelectuais responsáveis por subjugar a criação artística local ao modelo importado. Já para os literatos da geração de 1930, herdeiros dessa mesma combatividade, nosso impasse cultural se manifestava, embora com um leve desvio de rota, ainda segundo a fórmula oswaldiana: “Tupi or not tupi: that is the question”. Isso porque, diante da culpa do atraso, era necessário, de uma perspectiva civilizatória, promover o postergado desrecalque da cultura nacional, admitindo a cópia e mesmo a legitimando, como num movimento de posituação de nossas limitações estruturais que sujeitavam a consciência intelectual à reprodução desengonçada de modelos falsamente superiores. A paródia de Oswald de Andrade era ainda muito atual na década de 1930 porque despia os preconceitos de classe associados à cultura erudita, que, no geral, serviam de subterfúgio para acobertar nossas deficiências e nossa sujeição intelectual. Como já visto nas primeiras páginas deste trabalho, segundo a visada de Roberto Schwarz, o poeta modernista, com a torção cheia de *humour* que lhe é característica, deu um salto produtivo no contexto de uma intelectualidade submissa e devedora da matriz europeia; sua fórmula pretendia a superação do impasse fundamental da cultura brasileira, colocando, lado a lado, numa síntese redentora, traços burgueses e pré-burgueses tão característicos de nossa sociabilidade.²⁴⁸ Com efeito, isso não era pouco para o acanhamento dominante do persistente academicismo brasileiro em matéria de estética, que, naquela altura, tomava nova forma, traduzida na literatura de orientação católica que explorava dramas existenciais ditos universais.

Se, por um lado, era ainda legítimo o questionamento em torno da dependência cultural do Brasil, por outro, é imprescindível compreender que houve um processo de larga reestruturação da sociedade, em especial nos grandes centros urbanos, o que permitiu o assentamento do Modernismo como gosto médio mais ou menos estabelecido e convergente com o novo tempo histórico inaugurado no país.²⁴⁹ Desde 1922, a sociedade mudara substancialmente: se não era possível afirmar nosso protagonismo no panorama internacional, era necessário ao menos reconhecer que o país finalmente via-se mais próximo da integração às sociedades “desenvolvidas”. A isso equivale dizer que se produziu, entre nós, uma breve euforia sintetizada na fórmula do “país do futuro”²⁵⁰. Nesse sentido, e no campo da literatura,

²⁴⁸ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Op. cit., 1987, p. 13.

²⁴⁹ Ver: CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. Op. cit., 1989.

²⁵⁰ *Brasil, o país do futuro*, de Stefan Zweig, foi lançado em 1941.

os modernistas de 1922 esbarravam nas condições materiais gestatórias de um tipo de modernidade que se desenhava apenas como possibilidade.²⁵¹ Assim, sua visão de mundo era, sobretudo, a de uma “miragem de um progresso inocente”²⁵². No campo da estética, a renovação modernista se dá, segundo Mário Pedrosa, como experimentação de novas possibilidades de expressão:

O movimento [modernista] parte de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar: o contato com a pintura moderna. O ponto de partida não é literário. O fogo divino não veio de leituras, mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas.²⁵³

Sendo um esforço de renovação de um pequeno grupo de jovens artistas atualizados em relação ao que acontecia de mais avançado na Europa, o Modernismo paulista traduzia sobremaneira um “estado de espírito universal”²⁵⁴, como definiu Mário de Andrade e conforme visto no primeiro capítulo deste trabalho. O provincianismo de uma capital assentada na oligarquia cafeeira contrastava com a vitalidade da experimentação de vanguarda, e a própria trajetória intelectual dos expoentes do Modernismo paulista, herdeiros da formação eurocêntrica, atesta isso. No caso do arranjo poético da fórmula oswaldiana, como reparou Roberto Schwarz, “a modernidade (...) não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”²⁵⁵. Neste caso, o atraso material contribuía para um ambiente de renovação intelectual que não recorresse à afetação erudita que procura no modelo europeu o ideal a ser reproduzido; ainda assim deixava escapar um ar de superioridade que constituirá o ponto fraco do movimento.

No passo seguinte, os descaminhos da Revolução de 30, sobretudo a partir da gestação do Estado Novo já em 1935, representaram, de fato, junto ao salto modernizador, um

²⁵¹ No conhecido artigo “O meu poeta futurista”, publicado em maio de 1921, Oswald de Andrade traça a curiosa impressão de uma São Paulo algo parisiense, deixando revelar a euforia que tomava o grupo de modernistas paulistas: “E com a mudança diária e formidável da própria graça fisionômica, a metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva pensa outras ideias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros.”. In: ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 1992, p. 23.

²⁵² SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Op. cit., 1987, p. 24.

²⁵³ PEDROSA, Mário. “Semana de Arte Moderna”. Op. cit., 2015, p. 219.

²⁵⁴ ANDRADE, Mário de. “Modernismo”. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 186.

²⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Op. cit., 1987, p. 22.

golpe de autoritarismo ainda mais profundo se comparado ao monopólio da oligarquia cafeeira.²⁵⁶ As contradições avultantes, traços bem brasileiros, não deixam de saltar aos olhos: ao lado da ditadura iminente, que perseguia qualquer oposição a Getúlio Vargas, alguns direitos civis foram ampliados de maneira considerável, a exemplo do voto e da legislação trabalhista; a economia agrária, baseada no café, começava a se diversificar com o início das indústrias de base, numa estranha aliança entre burguesia industrial e oligarquia rural, ampliando o consumo e urbanizando as massas, constituindo uma nação no sentido moderno, mais a par da integração territorial e da internacionalização de novas formas de sociabilidade.²⁵⁷ Nessa esteira, é possível pensar que, com os primórdios do desenvolvimentismo varguista, tem-se a convergência entre a parte majoritária da sociedade civil, que ansiava a superação, mesmo que inconsciente, dos arcaísmos da República Velha, e o Estado.²⁵⁸ Com isso, a noção de um projeto nacional de desenvolvimento cumpre papel ideológico fundamental de integração da população, amenizando as disparidades sociais e econômicas que, mais tarde, verificaríamos incontornáveis, tanto interna quanto externamente. Não apenas a política toma novo rumo, como também a vida material da população é modificada. Do ponto de vista do pensamento crítico, a década de 1930 representa a consolidação do processo de desprovincianização intelectual iniciado pelos modernistas paulistas; do ponto de vista da psicologia social, trata-se do momento de construção de uma nova subjetividade assentada, cada vez mais, na dinâmica de luta de classes. A rigor, chama a atenção a modernização do “caráter nacional”, por assim dizer; as novas formas de vida (materiais, ideológicas, científicas, políticas, econômicas) produziram condições históricas para o traçado de uma subjetividade emergente, carregada de matéria fresca, ao lado de insistentes recalques de nossa formação capenga, escamoteados pela euforia então dominante. Da perspectiva do romance de 30, o fracassado apontava para essa percepção nascente na medida em que a desistência desvela um sintoma social que faz sentir o ritmo histórico da modernização brasileira, cuja qualidade principal é a conjugação de traços contraditórios com certo cinismo. Luís da Silva é, pois, um produto desse conflito. Isso porque a sua experiência não se apoia no deslocamento social ocasionado pela superação de formas de vida arcaicas, identificadas com a ordem privada rural onde o narrador se formou;

²⁵⁶ PANDOLFI, Dulce Chaves; GRYNSZPAN, Mário. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

²⁵⁷ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. São Paulo: Editora UNESP; Campinas: FACAMP, 2009. Verificar, neste livro, sobretudo o capítulo primeiro, denominado “Os novos padrões de consumo”.

²⁵⁸ OLIVEIRA, Francisco de. *Brasil: uma biografia não autorizada*. São Paulo: Boitempo, 2018.

antes, o deslocamento presente em *Angústia* representa uma inclusão à margem do processo social, já que o protagonista estabelece uma curiosa dependência em relação à estrutura que tanto odeia. À modernização brasileira *sui generis* corresponde a subjetividade fraturada de Luís da Silva, que é uma incisão mais realista sobre o conteúdo real da experiência brasileira dos anos 30, na medida em que tal processo incorpora os arcaísmos da vida nacional sem qualquer hesitação.

Para Graciliano Ramos, a modernidade estética já não era uma questão de inovação restrita apenas às técnicas, como que a traduzir um “espírito de revolta” contra o *status quo* intelectual; na verdade, certo tipo de modernidade já era sentida *a priori*, dada em suas condições também materiais num país em plena transformação da base produtiva e social. Ao mesmo tempo, os anos 30 eram marcados pela crise econômica do capitalismo mundial e pela subsequente radicalização política, da esquerda à direita, que levaria à II Guerra Mundial — em parte como resposta à reordenação do capital global que apontava o esgotamento das formas eurocêntricas de imperialismo monopolista oitocentista.²⁵⁹ No campo da literatura, com o quadro de atualização dos impasses nacionais e internacionais, cuja sensação de pertencimento ao grupo dos protagonistas do capital nos deixava mais próximos da contemporaneidade, o recurso do fluxo de consciência é utilizado em *Angústia* como alavanca para ficcionalizar uma experiência histórica em curso, repleta de contradições e ambiguidades quanto ao olhar sobre o futuro do país — tudo isso concentrado na visão idiossincrática do narrador Luís da Silva, um dos representantes mais altos do fracasso no romance de 30. O narrador-protagonista não apenas pertence a uma ordem rural em desfazimento — e, portanto, em conflito com o projeto de modernização —, como também se mostra incapaz de adaptação ao novo ritmo histórico que se anuncia, cujas características centrais são a (ilusória) versatilidade do consumo e a massificação urbana.

Estão aí elementos de difícil articulação, mas que pressupõem a imbricação de fatores exteriores e interiores particulares e cruciais para a formação do complexo quadro social brasileiro. No caso de *Angústia*, tais estímulos podem ser captados na relação nem sempre amistosa que o narrador trava com o ofício literário ou intelectual. O símbolo formado em torno da literatura acusa um limiar em que a linguagem se torna campo de disputa entre o

²⁵⁹ HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 198-222.

que se tornou mercadoria e o estatuto da arte.²⁶⁰ Não é à toa que as referências relacionadas ao ofício da escrita ou diretamente à literatura se espalham por todo o livro, embora quase sempre com apreciações negativas. O leitor pode perceber, assim, mesclada aos vários símbolos que povoam o romance, a literatura ou a escrita na forma de dispositivos capazes de delinear o vínculo do narrador com o mundo, traduzindo um testemunho original sobre o nacional-desenvolvimentismo. É nessa medida que a narrativa de Luís da Silva, repleta de referências diretas e indiretas ao ofício literário, intenta construir simetrias apenas apreendidas na totalidade do romance, e que contribuem para dar ênfase a sua estrutura. Naturalmente, tal estrutura metaforiza a experiência do fracassado na modernidade porque ele não pode escapar à dinâmica de classes que o deixa emparedado, fazendo com que Luís da Silva mergulhe no delírio como tentativa de fuga da realidade.

Logo nas primeiras páginas de *Angústia*, vimos pelo menos duas referências diretas à atividade literária: a comparação das livrarias aos prostíbulos, onde os escritores se ofereceriam ao público, e a cena em que o narrador fraciona o nome Marina em palavras menores, sem aparente relação entre elas. Tais passagens serão, mais tarde, recuperadas em várias ocasiões, construindo parte da referida simetria de composição da obra, de modo a estabelecer a gravitação de símbolos em comum. Um exemplo chama a atenção por se encaixar perfeitamente no movimento geral do romance. A certa altura, na seção 33, quando Marina já havia rompido com Luís da Silva e iniciado sua aventura amorosa com Julião Tavares, o narrador adentra o café da cidade (local das discussões públicas da sociedade

²⁶⁰ Longe de exaurir a questão, vale tecer algumas considerações sobre a distinção aqui proposta. Soa algo contraditório (e elitista) apontar uma divisão tão cerrada entre alienação e trabalho artístico, tal como aqui exposto, sobretudo porque esta perspectiva pode conter algo de vaidade formalista da classe intelectual. Na verdade, o que pretendemos é adentrar a discussão do engajamento político na arte, presente entre nossos literatos desde pelo menos os anos de 1930. Esse embate, núcleo que movimentou boa parte do pensamento estético até pelo menos a década de 1950, foi sintetizado por Mário de Andrade na figura da torre de marfim, e que, de certa forma, constitui importante diálogo com autores que lhe são contemporâneos. Segue uma passagem da discussão pública promovida pelo autor nas páginas de um periódico carioca: “É de todo inútil o artista publicar apenas obras que ele julgue conscientemente ótimas. Se ele se satisfaz com essa lealdade de consciência pessoal é porque é um individualista medonho, um vaidoso de si; consciente ou inconscientemente é um vaidoso que não sabe ter o verdadeiro orgulho capaz de sacrifícios, é um torre-de-marfim, é um egoísta, um egocêntrico, um ser dessocializado. [...] O ideal seria então o artista só publicar aquilo que a sua consciência social reputa bom [no sentido de útil] e a sua consciência pessoal reputa belo? É um engano. Porque ambas estas duas consciências são contraditórias. Quem tem a segunda é um egoísta, se indiferentiza no individualismo e não pode obter a primeira. E esta primeira despreza a segunda e a repudia. A lealdade pra com a consciência social é a única que nobilita o artista e o justifica satisfatoriamente em sua humanidade”. Nesse sentido, o apelo de Graciliano Ramos aos romancistas no artigo “O fator econômico no romance brasileiro” é mais um capítulo da difícil relação entre arte e engajamento. Ver: ANDRADE, Mário de. “O castigo de ser – II”. In: _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005. p. 370. Para uma boa discussão sobre o engajamento na literatura brasileira dos anos 40 e 50, ver: CAMILO, Wagner. “Parte I – Entre o esteticismo estéril e o dogmatismo partidário”. In: _____. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 49-96.

letrada), por onde o bacharel circula com arrogância. Escondido numa mesa de canto, ele se depara com um espelho sobre o qual está inscrito um anúncio de bebidas. Absorto em meio à tarefa de fragmentar e criar novas palavras, tal como na abertura do livro, Luís da Silva parece abstrair a realidade ao seu redor: “Se me falavam, eu respondia com uma interjeição qualquer, voz selvagem, gutural, ouvida antigamente aos almocreves e aos tangerinos e que não perdi, apesar dos anos de cidade.”²⁶¹. Dividido entre a realidade do café e o exercício (algo infantil) imaginativo, o narrador como que funde ambas as dimensões, em procedimento já descrito, abrindo espaço para a composição da terceira via ficcional, que conjuga as esferas objetiva e subjetiva. A cena possui todos os elementos estruturais presentes desde o início da narrativa: o jogo de palavras que rouba a atenção do narrador, a reconstrução dos termos como metonímia para a reforma impossível do mundo, a abstração da realidade, o mergulho na zona de trevas, etc. Do ponto de vista do encadeamento dos acontecimentos da trama, interessa observar que a cena se situa justamente no momento em que Marina já se relacionara com Julião Tavares, por quem seria abandonada, grávida, mais adiante, o que produz no narrador ciúme incontornável, do qual ele tenta se desvencilhar.

Esse exercício tornou-se em mim um hábito de que não posso libertar. Conto pelos dedos as combinações que vão surgindo, em séries de vinte, correspondentes às duas mãos fechadas e abertas. Quando há muitas vogais, consigo arranjar sessenta, oitenta, às vezes cem palavras ou mais. Faço assim com os letreiros das casas de comércio, com os cartazes de cinema, com os títulos dos jornais e dos livros. Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia: esqueço as humilhações e as dívidas, deixo de pensar.²⁶²

Tal “passatempo idiota”²⁶³, nos termos do narrador, serve de refúgio para o sujeito diante das humilhações e obrigações cotidianas. Não por acaso a fuga se concretiza apenas no campo da inventividade desinteressada, isto é, a abstração pura e simples da realidade. Não obstante, o desligamento do mundo não é completo, uma vez que o exercício de decomposição das palavras só possa ser justificado pela condição rebaixada do protagonista, que pretende criar uma válvula de escape para distender o choque incessante com a realidade.

Mas vejo perfeitamente o que se passa em roda. Pouco a pouco chegam sinais de impaciência: os dedos apertam-se, as unhas ferem a palma e zango-

²⁶¹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 159.

²⁶² Idem.

²⁶³ Esta mesma qualificação é utilizada na cena inicial, quando Luís da Silva fraciona o nome de Marina em pequenas palavras.

me por estar perdendo tempo com semelhante estupidez, mas ordinariamente não interrompo a contagem.²⁶⁴

O alheamento do mundo torna-se impulso malogrado, logo potencializando a sensação de deslocamento do fracassado. A realidade oprime o ato ficcional de refundação da realidade; são categorias — realidade e ficção — à primeira vista estanques e opositivas, que parecem agora cruzar-se, de modo a manifestar a consciência pormenorizada do narrador que funde um sem-fim de dicotomias (realidade e ficção, passado e presente, liberdade e opressão) no mesmo plano narrativo.

Ali sentado a um canto, voltado para a parede, sentia-me distante do mundo. Só via as letras brancas que se estampavam na cara vermelha de Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente. Dos letreiros brancos saíam às vezes nomes que se aplicavam bem a Julião Tavares. Se eu fosse um cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capoeira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa.²⁶⁵

Como dito, prontamente se percebe que o jogo, de início restrito ao campo da imaginação do narrador, desliza para o real concreto com o intento de recriar o mundo a partir de sua destruição prévia. Daí que a simbologia do espelho seja significativa: nele, a duplicação da imagem, que aproxima a estrutura da cena a um *mise en abîme* discursivo, potencializa o ato de recriação à medida que o narrador fragmenta, ao sabor do acaso, palavras isoladas para, depois, juntá-las novamente, num movimento que pretende ficcionalizar a própria realidade. Há, portanto, relação metonímica entre o jogo metalinguístico inventado por Luís da Silva, cuja regra é a decomposição para a criação de novas formas, e a sua introspecção caótica, que decompõe o mundo e o imagina outro. Ao fragmentar a unidade para lhes dar nova feição, Luís da Silva reafirma, *a priori*, o distanciamento fundamental que caracteriza o seu deslocamento no mundo: a conciliação entre sujeito e realidade já não constitui horizonte plausível, característica ontológica do fracassado.²⁶⁶ Assim, no passo seguinte, o narrador trata de recuperar os motivos basilares do

²⁶⁴ RAMOS, Graciliano. Op cit., 1981, pp. 159-160.

²⁶⁵ Id., Ibid., p. 160.

²⁶⁶ Adorno anota que a relação entre sujeito e objeto, na filosofia moderna, deve partir de uma perspectiva dialética questionadora dos fundamentos dessas categorias tradicionais à teoria do conhecimento. Diz o filósofo: “A separação entre sujeito e objeto é real e aparente: verdadeira, porque no domínio do conhecimento da

relato, como que a recompor a coerência do livro que escreve; é nesse ponto que Julião Tavares e Marina voltam a ocupar o primeiro plano da cena, misturados a juízos e imagens do passado que esboroam o presente.

Depois que Julião Tavares tinha deixado de frequentar a casa vizinha, qualquer ausência de Marina me trazia *a suspeita* de que os dois iam encontrar-se. Tomava o chapéu e acompanhava-a, escondendo-me, encostando-me às paredes, *receando que a espionagem fosse descoberta. Evidentemente* as relações dos dois estavam reatadas. O homem gordo ia virar uma esquina e dar o braço à amante, levá-la a uma casa de recurso. *A evidência esmorecia*. Marina andava como as outras mulheres, olhava as vitrinas, entrava nas lojas. Ia esperá-la no primeiro poste cintado de branco. Minutos depois *a perseguição recomeçava, até que ela se recolhia*. Sentia-me a um tempo *aliviado e logrado. Era claro que eles iam juntar-se em qualquer parte*. Acusava-me de não ter prestado bastante atenção à rua. *Com certeza* tinha-me escapado uma porta meio aberta, uma escada sombria onde aquele sem-vergonha atocaiava. O meu desejo era voltar, examinar os arredores, as esquinas, as árvores da Rua Augusta. *Estava certo* de que, enquanto vigiava Marina, Julião Tavares me vigiava de longe, parando, escondendo-se. [grifos meus]²⁶⁷

O processo de ficcionalização pressupõe um grau de interferência do narrador na matéria narrada, sobretudo quando considerada a perspectiva ultraparticular de Luís da Silva, cuja palavra é dotada de grande força deformadora da realidade — uma espécie de impulso reformador do mundo, que entretanto permanece apenas como abstração. O protagonista junta às sensações íntimas possíveis cenas nunca ocorridas, como que a reescrever a história do malfadado envolvimento amoroso com Marina, ao mesmo tempo que procura novamente vivenciar o passado no presente da enunciação. A dupla função do tempo, dividido entre o passado recente das frustrações amorosas e a conjectura imaginada do que poderia ter sido, aprofunda o desprendimento do narrador em relação ao presente, espécie de dispositivo alienador de sua condição. É como se o narrador buscasse fugir ao processo histórico do qual irrevogavelmente faz parte. Este é um movimento que não se realiza por completo, já que Luís da Silva não se fecha no tempo pretérito; antes, há sempre um retorno insistente à suspensão de sua existência presente, o que significa que ele nunca pôde se desvencilhar do deslocamento social que lhe é característico. Finalmente, o autoconvencimento daquilo que é

separação real consegue sempre expressar o cindido da condição humana, algo que surgiu pela força; falsa, porque a separação que veio a ocorrer não pode ser hipostasiada nem transformada em invariante. Esta contradição na separação entre sujeito e objeto comunica-se à teoria do conhecimento”. In: ADORNO, Theodor W. “Sobre sujeito e objeto”. In: _____. *Palavras e sinais: modelos críticos* — volume 2. Rio de Janeiro: Vozes, 1995, pp. 182-183.

²⁶⁷ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p.160.

ficcionalizado pelo próprio narrador adota traços paranoicos, marcados pela hesitação entre o interdito (a espionagem dos passos de Julião Tavares e Marina) e a convicção de que sua atitude era o caminho correto e inevitável a ser tomado (sobre este aspecto, destacam-se as afirmações categóricas, marcadas por expressões do tipo “era claro que...”, “estava certo de que...”, “evidentemente”, que forjam a certeza da ação praticada). Desse modo, a distância entre o real e o imaginado como que adia a existência desse narrador que, por um breve momento, tenta fugir ao fracasso. É justamente nos momentos em que se pretende refundar a realidade que ficção e confissão são misturados no mesmo arranjo indissolúvel, que é também uma forma de recriar a experiência subjetivada. Traduzido em termos históricos, o relato de Luís da Silva compõe uma forma possível de expressão estética que reflete a transição social cujo horizonte não absorve, senão lateralmente, a experiência de uma elite rural em desfazimento, perdendo o protagonismo de séculos dentro da relativa estabilidade da ordem colonial. De maneira semelhante, no tempo em que fala Luís da Silva, a ilusória integração à modernidade pela via da massificação e do consumo — diga-se de passagem, algo estranho para o protagonista de *Angústia* — desvela a posição de segunda ordem do país no quadro do capitalismo global, mesmo que a inovação de uma sociabilidade urbana disfarce nossa submissão aparentemente insuperável. Nesse sentido, a individualidade idiossincrática de Luís da Silva não só não encontra acolhida no mundo, como também pode afirmar-se apenas como projeção de um passado que não se realizou por completo ou de um presente suspenso, de modo a duplicar seu deslocamento. A esta incompletude duradoura corresponde a imagem fragmentada que o narrador faz de si mesmo, uma espécie de racionalidade alienada. Daí que se delimite, discursivamente, sobretudo nos momentos em que aflora a característica atmosfera psicológica tumultuada de Luís da Silva, a projeção concisa e também ambígua de si, sintetizada em passagem conhecida do romance: “Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer”²⁶⁸. O trecho, assim como muitos outros ao longo do romance, reafirma o que poderíamos nomear capacidade objetiva de transfigurar um estado de espírito no instante exato do choque com a realidade. O conflito entre sujeito e mundo é aqui guiado por uma razão interna que faz com que o narrador não aceite a ordem vigente e, em certa medida, perceba o seu deslocamento. Não obstante, tal movimento não se restringe à esfera de um drama filosófico abstrato e algo romantizado; na verdade, a posição incômoda de Luís da Silva possui raízes concretas fixadas no alicerce de um ritmo histórico

²⁶⁸ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, p. 23.

determinado. Não por outro motivo, o narrador resume a fórmula que, na base, o coloca em posição ambígua, pois, ao não se voltar por inteiro nem para si nem para o contexto que o cerca, suas palavras escorregam, propositalmente, até o limite da suspensão de sua existência. Para ele, a afirmação seca de que “todo desarranjo é interior” só pode existir ao passo que tal condição se oponha ao “diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador”. Nos limites da subjetividade tumultuada e da objetividade opressora, percebemos o processo de supressão da individualidade tragada pelo trabalho. O “desarranjo interior” do protagonista é decerto único; mas, simultânea e paradoxalmente, ele tenta estendê-lo a todos os oprimidos da sociedade — “um Luís da Silva qualquer”. Ocorre que Luís da Silva, ao contrário da média, guarda alguma consciência de sua alienação. O contraste entre a interioridade cindida e o estatuto genérico e burguês da cidadania (e, dentro dela, o trabalho) tensiona duas temporalidades inconciliáveis que, no entanto, são forçosamente sobrepostas. Daí que o percurso de Luís da Silva seja sempre pautado pelo fracasso que o impede de encontrar acolhida no mundo. De modo contrário ao alienado completo, porém, o narrador pode reconhecer minimamente a sua posição ambígua, que é a da integração à margem; e é esta consciência, da qual ele não pode se desvencilhar, que faz com que a tensão narrativa seja elevada ao limite. Por isso, o desarranjo somente se torna um problema quando do contato com a imagem nova de uma modernização tão logo mitificada, em que o tipo de individualidade de que o narrador é herdeiro é triturado pela massificação.

Retomando a cena do café, o mosaico de imagens irregulares, que confunde tempos, espaços e tonalidades destoantes numa mesma perspectiva que se pretende unificadora, precipita-se na imagem de Julião Tavares com senso de realidade mais aguçado e pessimismo espraído. O jogo psíquico-imaginativo dá forma à realidade desencantada, sintetizada na presença física repulsiva do inimigo. É como se o narrador, através da distorção do real, pudesse clarear a vista, desanuviando aquilo que se manifestava de forma cifrada em sua consciência: “As letras dos anúncios desapareciam, e toda a minha atenção se concentrava em Julião Tavares”²⁶⁹. No passo seguinte, o objeto que intriga o narrador vai se revelando em meio ao torvelinho de imagens confusas. A presença abjeta do opositor torna-se quase insuportável, preenchendo ainda mais a narrativa do característico tom obscuro, nauseabundo: “Lá estava [Julião Tavares] amolando outro, com o cotovelo no mármore, a voz *oleosa*, o *olho derramado* sobre as mulheres. Agitava-me, *rangia os dentes*, *grunhia uma obscenidade*. Não

²⁶⁹ Id., Ibid., p. 161.

ligava importância àquelas bestas, fossem para a casa do diabo” [grifos meus]²⁷⁰. Quanto mais viva a presença de seu rival, mais frequentes as imagens de destruição. Daí o desabrochamento de símbolos que remetem à eliminação de Julião Tavares: “E apertava a *corda* com força. Quando retirava a mão do bolso, via nos dedos os sinais que ela deixava, *marcas roxas na pele* suada. O meu desejo era dar um salto, *passar uma daquelas voltas no pescoço do homem*.” [grifos meus]²⁷¹.

Logo se vê que, repetindo-se à exaustão ao longo do romance, até o limite do extermínio do outro, a contraposição de Luís da Silva a Julião Tavares ganha contornos de conflito imaginário de classes, subsumidos porém à esfera individual. Prova disso é a preocupação crescente do narrador frente à possibilidade do crime, resumida por uma série de hesitações (sempre no campo da projeção de quadros possíveis): primeiramente, o narrador constata a presença de um agente policial: “O doutor chefe da polícia estava ali tomando café, de cabeça baixa, preocupado com alguma encrenca”; depois, questiona-se: “Que é que me podia acontecer? Ir para a cadeia, ser processado e condenado, perder o emprego, cumprir sentença. A vida na prisão não seria pior que a que eu tinha”; por fim, convence-se da plausibilidade do crime: “Medo de Julião Tavares? Não havia motivo. (...) Medo da opinião pública? Não existe opinião pública.”²⁷². O antagonismo cresce à proporção da hesitação cada vez maior do narrador frente à possibilidade do assassinato. A sequência de questionamentos feitos a si próprio revela, além da atitude titubeante, a distância social que separa Luís da Silva de seu rival: enquanto Julião Tavares percorre bares e cafés da cidade com grandiloquência de bacharel e apetite sexual despudorado, personificação da vulgaridade extrema aos olhos judiciosos do narrador, este, de seu lado, sente-se rebaixado e oprimido por forças às vezes evidentes (a polícia, a opinião pública, o trabalho), às vezes ocultas (a divisão de classes, a moral reinante, os decoros sociais), algo paralelo à dicotomia estrutura e superestrutura no jargão marxista. Abrem-se, então, pelo menos duas dimensões — a um só tempo reais e imaginadas — para o conflito social em jogo: o esmagamento da individualidade frente à alienação geral, que parece cingir Julião Tavares no coro que rebaixa o narrador, e a constatação de sua condição desde sempre cindida, configurando uma espécie de expectativa de um porvir perpetuamente recalçado.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem.

²⁷² Id., *Ibid.*, pp. 161-162.

Não há dúvida que o recalcamento de Luís da Silva é produto de uma dinâmica social marcada pelo rebaixamento de classe. Como não poderia deixar de ser, o movimento psíquico do narrador é nuançado, repleto de contradições, o que pinta o fluxo de consciência em *Angústia* de uma tonalidade única. O ódio de classe que converge para a figura de Julião Tavares mostra, do outro lado da moeda, a conveniência do peso social do narrador sob a forma do mando entre os seus pares, na amostra social de que faz parte. Mesmo o estilo articulado do relato pode revelar a feição de classe que ainda sobrevive em seu espírito, dada a complexidade da forma encerrada em *Angústia*, apinhada de referências cruzadas e momentos alternados de tensão e distensão; comparada à grandiloquência vazia de Julião Tavares ou à inaptidão de Pimentel para a escrita, a superioridade intelectual de Luís da Silva é significativa. A esse quadro complexo corresponde a ambiguidade estrutural do romance, simulando um ritmo específico do impasse contido na experiência intelectual brasileira, dentro da qual o fracassado Luís da Silva se insere apenas marginalmente, mas revela o núcleo dos problemas nacionais.

É curioso considerar o fato de que o fracassado tornara-se símbolo de uma literatura em plena ascensão — ou, melhor dizendo, em estágio já amadurecido de sua produção, consciente dos impasses culturais e sociais²⁷³ —, traço que incomodou particularmente Mário de Andrade em mais de uma oportunidade. É como se o horizonte da derrota fosse certo antes mesmo de qualquer projeto de modernização ser, de fato, levado a cabo. O mito da modernização urbano-industrial positiva e inocente adota, já em seus passos iniciais, as feições perversas do autoritarismo. Tudo isso contribuiu para o acirramento das disputas político-ideológicas, sempre mediadas pelo papel centralizador que o Estado, sob a tutela de Getúlio Vargas, desempenhava desde a Revolução de Outubro.

Seja como for, o papel do intelectual brasileiro, frente às urgências da realidade social, sugeria ambiguidade: por um lado, a primazia do engajamento político (à esquerda ou à direita); por outro, o questionamento em torno da forma literária, em particular no que diz respeito à experimentação estética. Essa configuração, como alguns estudos que se atêm à época já demonstraram, vai se agravando também no decorrer dos anos 40, principalmente com a progressiva especialização do trabalho intelectual.²⁷⁴ *Angústia*, de sua parte, no

²⁷³ Antonio Candido definiu esse momento como a “pré-consciência do subdesenvolvimento”. Ver: CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 140-162.

²⁷⁴ CAMILO, Vagner. “A constituição de um campo literário autônomo: formalismo e especialização do trabalho artístico nos anos 40-50”. Op. cit., 2001, pp. 49-62.

momento em que é escrito, situa-se no limiar do radicalismo político, às vésperas do Estado Novo e da repressão sistemática aos quadros da esquerda. Nesse sentido, Graciliano Ramos parece demonstrar preocupação com a configuração do campo intelectual brasileiro e, por extensão, com a própria atividade literária, particularmente no que toca a articulação de uma carpintaria estética à altura do engajamento necessário.²⁷⁵ Não por acaso o escritor, em mais de uma oportunidade, apontou a incapacidade de parte da produção dos romancistas de 30 de articular ambas as esferas da práxis artística: o aspecto formal e o engajamento político-ideológico. É o que se verifica, por exemplo, no artigo “Decadência do romance brasileiro”, cujo tom chama a atenção pela ironia fina:

Os nossos melhores romancistas viviam na província, miúdos e isentos de ambição. Contaram o que viram, o que ouviram, sem imaginar êxitos excessivos. Subiram muito — e devem sentir-se vexados por terem sido tão sinceros. Não voltarão a tratar daquelas coisas simples. Não poderiam recordá-las. Estão longe delas, constrangidos, limitados por numerosas conveniências. Para bem dizer, estão amarrados. Certamente ninguém lhes vai mandar que escrevam de uma forma ou de outra. Ou que não escrevam. Não senhor. Podem manifestar-se. Mas não se manifestam. Não conseguem recobrar a pureza e a coragem primitivas. Transformaram-se. Foram transformados. Sabem que a linguagem que adotavam não convém. Calam-se. Não tinham nenhuma disciplina, nem na gramática nem na política. Diziam às vezes coisas absurdas — e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer.²⁷⁶

A crítica de Graciliano Ramos recai sobre o que o autor julga ser efeito da acomodação de nossos literatos frente ao complexo quadro que ganhava corpo desde pelo menos 1930. Diante do interesse da matéria narrada — o que convencionamos denominar “regionalismo” —, os romancistas conformaram-se à linguagem cosmopolita e aburguesada, conveniente ao público leitor urbano médio, de certa maneira abandonando o esforço estético (e também político) que rendeu bons frutos no início do movimento nordestino. O fracasso, em parte, seriam os descaminhos de uma literatura que se propunha inconformada com o estatuto burguês dos romances aclimatados na capital do país, mas que logo se rendeu à fórmula exaltada pelos círculos literários então em voga, o que, contraditoriamente, acabou

²⁷⁵ Lembremos que, àquela altura, o engajamento do intelectual era horizonte quase obrigatório. Ver: GOMES, Paulo Emílio Salles. “Plataforma da nova geração”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, pp. 82-95.

²⁷⁶ O manuscrito original data de 20 de outubro de 1941, sendo publicado primeiramente em espanhol e, depois, em inglês. Apenas em 1946, na revista *Literatura*, o texto é publicado em português. Ver: RAMOS, Graciliano. “Decadência do romance brasileiro”. In: RAMOS, Graciliano; SALLA, Thiago Mio (org.). *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 266-267.

por “aburguesar” o que antes era inovador e rebarbativo em relação ao *status quo*.²⁷⁷ Aqui, o escritor é claro em sua crítica: ele acusa a decadência do romance nordestino (em especial, das obras de Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Jorge Amado e Amando Fontes) a partir da sugestiva data de 1935, ano da derrocada do Partido Comunista Brasileiro com o recrudescimento do governo Vargas, que já caminhava a passos largos para a ditadura do Estado Novo. Há muito o que se investigar na crítica levantada por Graciliano Ramos, especialmente quando considerado o já conhecido papel do Estado varguista na cooptação da classe intelectual concentrada na capital do país, principal polo de produção cultural²⁷⁸; mais ainda, é interessante averiguar em que medida tal contexto histórico é sedimentado como problema formal em *Angústia*, dado seu difícil enquadramento, seja ele histórico, social e, sobretudo, estético. Buscamos, assim, comprovar que esta obra de Graciliano Ramos cumpre a dupla tarefa de dar forma a núcleos centrais do constructo social que despontava em 1930: de um lado, o deslocamento da intelectualidade brasileira, tradicionalmente herdeira das elites rurais, em meio às transformações sociais que tiveram lugar com a Revolução de 30; de outro, o esboço de um conjunto de problemas formais sedimentados sobre o realinhamento produtivo desse deslocamento centrado na figura do intelectual fracassado, e que por si só impacta a literatura, uma vez pressuposto o seu horizonte ficcional alterado radicalmente com a reestruturação da divisão do trabalho ocorrida na mesma época. Assim, o intelectual fracassado representa algo mais do que a antiga ordem rural em franca decadência: trata-se, segundo a nossa perspectiva, de uma nova dinâmica de divisão de classes que surgia nos anos 30 a partir dos rudimentos da urbanização em massa, da industrialização, do tecnicismo, da especialização do trabalho e da ascensão do autoritarismo como principal vetor da modernização. O fracassado, nesse contexto, é um agente cuja posição social incômoda remete à dinâmica específica de uma modernização que integra elementos arcaicos e modernos. Sob esse prisma, a visão de Graciliano Ramos em relação ao processo civilizatório da modernização brasileira está longe da positividade eufórica com que muitas vezes os primeiros modernistas o encaravam²⁷⁹; a isso corresponde, em *Angústia*, sua atmosfera

²⁷⁷ Diz Graciliano Ramos neste mesmo artigo: “Alguns críticos acham que existem dois gêneros de romance: os da cidade, bons, e os do campo, ordinários./ O que se tem feito é secundário, chinfrim. Não vale a pena falar em mocambos, bagaceiras, cadeias, negros do cais. Insignificâncias. É necessário apresentarmos ao público sutilezas e complicações, as que existem no cassino da Urca e nos banhos de Copacabana.”. In: RAMOS, Graciliano. “Decadência do romance brasileiro”. Op. cit., 2012, pp. 266.

²⁷⁸ Ver: MICELI, Sérgio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”. In: _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁷⁹ Roberto Schwarz pontua uma importante diferença no tom com que se encara o processo de modernização urbano-industrial brasileiro entre a primeira e a segunda gerações do Modernismo. Diz o crítico: “Para os modernistas e os intelectuais de 1930, o destino das culturas tradicional e popular havia sido uma questão nacional, figurando na ordem do dia e dizendo respeito à feição futura do país. Observem-se os manifestos de

fuliginosa e opaca, conforme expressão de Antonio Candido, que faz com que sua narrativa não flua como nos romances anteriores.²⁸⁰

Essa nova etapa de nosso desenvolvimento leva, segundo a perspectiva de Graciliano Ramos, à reinterpretação da própria literatura e de sua função social. Daí que em *Angústia* (e, de certa maneira, também em *O amanuense Belmiro*) o intelectual já não enxergue mais o horizonte de integração com o corpo social, nem sequer pela via da literatura, que é, por excelência, o domínio da ficção. Nesse gênero específico de narrativa dentro do romance de 30, parece estar presente a experiência do deslocamento social subjetivada pelo intelectual fracassado sobremaneira no plano ficcional; quer dizer, enquadra-se o complexo nacional de distanciamento entre literato e literatura, símbolo representativo de uma linguagem artística desgastada que não mais cabe no mundo que se anuncia. Trata-se aqui de um embate iminente de ordens e tempos sociais distintos, em que o intelectual atua também como protagonista do desenvolvimento das formas de sociabilidade. A fuga do narrador em direção ao passado que não é mais recuperável é um modo de rechaçar a modernidade como elemento necessariamente positivo. A posição de Luís da Silva guarda muito de recalçamento do conflito de classes que se projetava naquele momento, sintoma catalisado pela coalizão social que coloca o intelectual na condição ambígua de funcionário público crítico ao aparelho estatal, mas integrado a ele. Nesse sentido, o desacordo de Luís da Silva com o mundo pode

Oswald, que meio na piada jogam com a visão de um caminho de progresso *sui generis*, onde os lados simpáticos de nossa informalidade pré-burguesa — devidos à herança colonial — se combinariam sem sacrifício à experimentação técnica e libertária da arte de vanguarda, criando um exemplo revolucionário para o mundo, uma sociedade ao mesmo tempo espontânea e avançada, isenta dos males da civilização do presente. E de fato, a poesia de Oswald deve a graça muitas vezes incrível à felicidade com que opera essa aliança. Por sua vez, impressionado com o ritmo peculiar da Amazônia e do Nordeste, que percorrera como “turista aprendiz”, ou talvez como emissário autodesignado do autoconhecimento nacional, Mário de Andrade chega a imaginar uma evolução asiática para o Brasil, que teria mais a ganhar com as lentidões contemplativas do modelo hindu. Também a advertência de Blaise Cendrars aos brasileiros, tornada célebre pelo *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, pertence a esse mesmo contexto de escolhas *à la carte* e definição nacional iminente: a locomotiva do progresso está a ponto de partir, mas ao menor descuido pode sair na direção oposta ao nosso destino. A causa última dessa excitação decisória esteve ao que tudo indica na industrialização que começava, pondo fim ao ciclo de produção de mercadorias por meio de trabalho forçado ou semiforçado, que viera da Colônia àqueles dias e sustentara um mundo particular. Conforme se tornavam desnecessárias à economia, as relações sociais e formas culturais de que se compunha a civilização colonial eram colocadas em disponibilidade e viravam objeto de ponderação estético-política. Ficava suscitada a questão de seu valor em circunstâncias modernas, ou mesmo do valor das próprias circunstâncias modernas. Naqueles anos, marcados pela crise da ordem liberal e capitalista, pelo fascismo e pela Revolução Soviética, os traços não burgueses decorrentes de séculos de segregação apareciam à imaginação sob prismas inesperados. Além de obstáculos ao progresso, figuravam também como inspiração e base presente para um futuro melhor, despido das alienações contemporâneas. Nesse sentido note-se a promessa de naturalidade e graça que a sujeição apenas parcial do povo ao dinheiro, à gramática normativa, a modalidades modernas do trabalho, ao Estado, à Igreja oficial etc. parecia encerrar para os modernistas. Enfim, cabia ao novo Brasil fazer o melhor proveito, em todos os planos, dessa colossal herança, de que poderia dispor com a liberdade que pensam ter quanto às relações antigas os que estão se envolvendo em relações novas.” (SCHWARZ, Roberto. “Discutindo com Bosi”. In: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 68-69).

²⁸⁰ CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: _____. Op. cit., 2012, p. 111.

ser entendido como alegoria da pressão sofrida pela arte em meio aos influxos externos de seu tempo. Em suma, o escritor sente-se pressionado de todos os lados, o que justifica a postura rebarbativa, bem como a condenação sumária de quase tudo o que lhe exterior; ainda assim, são fatores reais que o coagem e, por isso, ele — o intelectual — vê-se impelido a participar da realidade e abandonar a posição contemplativa. É o que se percebe no fechamento da cena analisada nesta seção:

Medo da opinião pública? Não existe opinião pública. O leitor de jornais admite uma chusma de opiniões desencontradas, assevera isto, assevera aquilo, atrapalha-se e não sabe para que banda vai. Ouvindo-o, *penso no tempo em que os homens não liam jornais. Penso em Filipe Benigno, que tinha um certo número de ideias bastante seguras, no velho Trajano, que tinha ideias muito reduzidas, em mestre Domingos, que era privado de ideias e vivia feliz. E lamento esta balbúrdia, esta torre de Babel* em que se atarantam os frequentadores do café. Quero bradar:

— Eles escrevem assim porque receberam ordem para escrever assim.

Depois escreverão de outra forma. *É tapeação, é safadeza.*

Aborreço a *lida enfadonha*, que só serve para gerar confusão no espírito de seu Ramalho. Pimentel é um malandro. Porque será que Pimentel não escreve sempre as mesmas coisas? Repetindo-as, ele próprio, que não acredita em nada, acabaria acreditando nos seus artigos.

Não há opinião pública: *há pedaços de opinião, contraditórios*. Uns deles estariam do meu lado se eu matasse Julião Tavares, outros estariam contra mim. No júri metade dos juízes de fato lançaria na urna a bola branca, metade lançaria a bola preta. Qualquer ato que eu praticasse agitaria esses retalhos de opinião. *Inútil esperar unanimidade*. Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. *Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos. Eu não podia temer a opinião pública. E talvez temesse. Com certeza temia tudo isso.* [grifos meus]²⁸¹

A disposição formal do trecho compõe um crescendo de apreciações típicas da zona de trevas em que o narrador mergulha. A opinião pública é, no tempo presente, elemento de cooptação, o que faz com que Luís da Silva deslize em direção ao passado, de modo a justificar sua repugnância aos novos tempos da “torre de Babel”, da comunicação fraturada. Do lado oposto, horizonte mais seguro era o passado, “no tempo em que os homens não liam jornais” e, portanto, não eram corrompidos. A “lida enfadonha”, que “só serve para gerar confusão no espírito” (quer dizer, a atividade intelectual), caracteriza o tecnicismo moderno, cuja linguagem fetichizada apenas oferece impressões falsas de realidade — “pedaços de opiniões, contraditórios”. Rapidamente, dois mundos se desenhavam e se esfacelam: o antigo, com traços evidentemente coloniais de dominação, onde a ordem era termo fixo e indivisível;

²⁸¹ RAMOS, Graciliano. Op. cit., 1981, pp. 162-163.

e outro, o moderno, onde a unanimidade não é mais possível, fazendo confundir os valores. Descrevendo as impressões íntimas diante da decomposição do mundo passado, o narrador também nos oferece o avesso de seu testemunho: a arbitrariedade do mandonismo colonial, que tende a não mais encontrar acolhida na modernidade, tempo de burocratização da vida, mediada pelo aparelho estatal, transforma-se em espectro que persiste como traço negativo do presente alienado. É dessa negatividade fundamental que se extrai o impasse experimentado por Luís da Silva e plasmado nos seguintes termos: “Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos”. A perda (ou embotamento) da autoridade é o fundamento da despersonalização própria da modernidade. Ao mesmo tempo, o juízo que antes estava centrado no sujeito transfere-se gradualmente para o que lhe é exterior. Assim, a opinião pública rechaçada de início se torna, agora, temerosa — “Com certeza temia tudo isso”.

O constrangimento do protagonista é reativado com insistência ao longo de *Angústia*, uma espécie de apologia do intelectual emparedado: abandonando suas funções originárias, não lhe resta mais nada senão a ilusória tentativa de negação do mundo; talvez reste apenas a consciência cindida do sujeito em permanente desacordo com a realidade presente, sem lugar definido numa sociedade em transformação.

Bocejo e sapeco uma *literatura ordinária, constrangido. Sei que estou praticando safadeza*. Penso no que acontecerá depois. Quando houver uma reviravolta, *utilizarão as minhas habilidades de escrevedor?* E o guarda-civil? Continuará junto ao relógio, olhando os automóveis, apitando em caso de necessidade? E Julião Tavares, patriota e verzejador? Para que serviria Julião Tavares? Agora era uma figura importante demais. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados na Rua do Comércio, eram uns ratos. A personagem oficial que visitava d. Mercedes, alta noite, devia muito a Tavares & Cia. E Julião Tavares era importante. Fazia receio matar um sujeito importante como Julião Tavares.²⁸²

Em *Angústia*, a literatura — seja a imagem representada no romance, seja o próprio livro que é escrito pelo narrador — é o campo de batalha onde são figurados os embates centrais do livro. Estes, por sua vez, são projeções do deslocamento do narrador na sociedade. Mais ainda, tal deslocamento é dinamizado como forma pautada no movimento específico da sociedade brasileira de meados dos anos 1930, especialmente no que diz respeito à posição entremeada do intelectual, pressionado pela urgência política e pela cooptação do Estado,

²⁸² Id., *Ibid.*, p. 164.

como visto. Ao plasmar o complexo enquadramento de seu tempo, Graciliano Ramos codifica as contradições de uma modernização que já nasce esgotada e, ao mesmo tempo, dá testemunho do sentimento de fracasso que corresponde ao processo social em curso. Sua literatura passa, então, a dimensionar novo patamar para o engajamento da intelectualidade local, exatamente pelas lentes daquele que se diz incapaz de produzir literatura. Enfim, não se trata tanto da escolha entre esteticismo ou participação, mas sim de ambas as dimensões articuladas em torno da complexidade histórica dos anos 30.

Bibliografia

Obras de Graciliano Ramos

- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: 2006.
- _____. *Memórias do cárcere* — volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. ; SALLA, Thiago Mio (org.). *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Referências gerais

- ADORNO, Theodor W. *Intervenciones: nueve modelos de crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. *Notes to Literature* — volume two. New York: Columbia University Press, 1992.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALVES, Fábio César. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- _____. *Aspectos da Literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional Do Livro/MEC, 1972.
- _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- _____. *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II* — Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *Obras completas V* — Ponta de lança. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Obras completas VI* — Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias (manifestos, teses de concurso e ensaios). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Obras completas VII* — Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____.; BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 2009.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O ano vermelho: a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BARRENTO, João. *Realismo-Materialismo-Utopia. Uma Polêmica* (Lukács, Bloch, Brecht, Eisler). Lisboa: Moraes, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo. *Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: coletânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRECHT, Bertold. “Amplitude e variedade do modo de escrever realista” in *Estudos Avançados*, vol. 12, n. 34, São Paulo, Setembro/Dezembro 1998, pp. 267-276.

- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas VII — Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, pp. 9-59.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária — Jornada heroica” in *Folha da Manhã*, 30 de maio de 1943.
- _____. “Notas de crítica literária — Artista e sociedade” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 6/6/1943.
- _____. “Notas de crítica literária — Fogo Morto” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/1/1944.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. “O poeta itinerante” in *Revista USP*, fev. 1990, pp. 157-168.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (vol. 2)*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina — ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.
- CARONE, Edgard. *A República Velha (instituições e classes sociais)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Graciliano e seu intérprete” in *Teresa*, São Paulo, n. 2, 2001, pp. 148-153.
- _____. “Autenticidade do romance brasileiro”. In: _____. *Ensaios reunidos: 1942-1978 (vol. 1)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, pp. 881-884.
- _____. “Visão de Graciliano Ramos”. In: _____. *Ensaios reunidos: 1942-1978 (vol. I)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, pp. 443-450.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.

- COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 73-122.
- DANTAS, Vinicius. “Entre ‘A negra’ e a mata virgem” in *Novos Estudos — CEBRAP*, São Paulo, n.45, julho de 1996, pp. 100-116.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FAUSTO, Ruy. *Marx: lógica e política — investigações para uma reconstituição do sentido da dialética*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *A Paixão segundo Mário de Andrade*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud — volume VI*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos — O mundo coberto de penas*. 2005. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. “Mal sem mudança — Notas iniciais sobre *Angústia*” in *Estudos avançados*, n. 26, 2012, pp. 209-224.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. “Plataforma da nova geração”. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.
- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra — volumes 1 e 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- JAMESON, Fredric (org.). *Aesthetics and politics*. Londres: Verso Editions, 1980.

- _____. *Marxismo e forma — teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- KANG, Jaeho. “O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin” in *Novos estudos — CEBRAP*, 2009, n.84, pp. 215-233.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LINS, Álvaro. “Valores e misérias de *Vidas Secas*”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Unesp, 1997.
- LÖWY, Michael. “A filosofia da história de Walter Benjamin” in *Estudos avançados*, São Paulo, v. 16, n. 45, agosto/2002, pp. 199-206.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: o debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual” in *Teresa*, n. 16, São Paulo, 2015, pp. 56-74.
- MARTINS, Ana Claudia Aymoré. “A angústia de viver na cidade” in *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 10, p. 156-175, 2015.
- MARTINS, Luiz Renato. “O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin” in *ARS*, São Paulo, vol.1, n.2, 2003, pp. 57-71.
- _____. “Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna” in *ARS*, São Paulo, vol.5, n.10, 2007, pp. 51-60.
- MARX, Karl. *O Capital — volume I*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- _____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. São Paulo: Editora UNESP; Campinas: FACAMP, 2009.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico — volume V*. São Paulo: Martins, 1981.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Brasil: uma biografia não autorizada*. São Paulo: Boitempo, 2018.

- OTSUKA, Edu Teruki. “Literatura e sociedade hoje” in *Revista Literatura e Sociedade*, n. 12, 2009, São Paulo, pp. 104-115.
- PANDOLFI, Dulce Chaves; GRYNSZPAN, Mário. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas — Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.
- PASINI, Leandro. *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2013.
- PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaio*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PETRONE, Pasquale. “A cidade de São Paulo no século XX” in *Revista de História*, v. 10, n. 21-22, pp. 127-170.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- SALGADO, Plínio. “A Língua Tupy” in *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, maio 1928.
- SANGUINETTI, Edoardo. “Sociologia da vanguarda”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2012
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- _____. [Debate com Beatriz Sarlo e John Kraniauskas] “Literatura y valor”. In: ANDRADE, Ana Luíza; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANTELO, Raúl (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó (SC): Grifos, 1999.
- _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.
- TOLEDO, Edilene. “Um ano extraordinário: greves, revoltas e circulação de ideias no Brasil em 1917” in: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 30, n. 61, maio-agosto 2017.
- ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.