

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JACQUELINE PEREIRA DIAS DA MOTA

A CARTOGRAFIA DE ANGÚSTIA: OS ESPAÇOS DA MELANCOLIA

CURITIBA

2021

JACQUELINE PEREIRA DIAS DA MOTA

A CARTOGRAFIA DE ANGÚSTIA: OS ESPAÇOS DA MELANCOLIA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Mota, Jacqueline Pereira Dias da
A cartografia de *Angústia* : os espaços da melancolia. / Jacqueline Pereira
Dias da Mota. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. 2. Angústia
(Romance). 3. Romance brasileiro. 4. Melancolia na literatura. I. Soethe, Paulo
Astor, 1968-. II. Título.

CDD – B869.341



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e cinco de junho de dois mil e vinte e um às 09:00 horas, na sala Sala do Zoom: <https://us02web.zoom.us/j/83457834377?pwd=VmduTIR4RmNqd0tpMkNMRjZHWTdYQT09> Senha: 800757, Ambiente virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda **JACQUELINE PEREIRA DIAS DA MOTA**, intitulada: **A cartografia de *Angústia*: os espaços da melancolia**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO ASTOR SOETHE. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PAULO ASTOR SOETHE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CRISTIANO DE SALES (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ), MILENA RIBEIRO MARTINS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PAULO ASTOR SOETHE, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 25 de Junho de 2021.

Assinatura Eletrônica

25/06/2021 18:31:12.0

PAULO ASTOR SOETHE

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/06/2021 15:56:44.0

CRISTIANO DE SALES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/06/2021 11:52:58.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **JACQUELINE PEREIRA DIAS DA MOTA** intitulada: **A cartografia de *Angústia*: os espaços da melancolia**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO ASTOR SOETHE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Junho de 2021.

Assinatura Eletrônica

25/06/2021 18:31:12.0

PAULO ASTOR SOETHE

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/06/2021 15:56:44.0

CRISTIANO DE SALES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/06/2021 11:52:58.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RESUMO

O presente trabalho versa sobre o romance *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos e pesquisa o espaço literário relacionado ao movimento do protagonista-narrador na obra. Por meio de suas condutas misantropas e seu constante sentimento de inadequação social, busca-se traçar os aspectos formadores da personalidade do protagonista enquanto homem oriundo do ruralismo e que se vê obrigado, pelas circunstâncias histórico-sociais, a viver na cidade grande. Arelado ao componente social está o sentimento inerente de melancolia; movido por tal sentimento o protagonista passa a agir desmesuradamente e a cometer um crime que será um dos motivadores de sua desagregação psíquica. A pesquisa busca pontuar as motivações objetivas, advindas do período social explorado na obra, bem como pontuar as características intrínsecas a personalidade do narrador.

Palavras – chave: *Angústia* (romance); Graciliano Ramos; Melancolia; espaço; modernidade;

ABSTRACT

This work deals with the novel *Angústia* (1936) by Graciliano Ramos and researches the literary space related to the movement of the protagonist-narrator in the work. Through his misanthropic behaviors and his constant feeling of social inadequacy, we seek to trace the formative aspects of the protagonist's personality as a man from ruralism and who is forced, by historical-social circumstances, to live in the big city. Linked to the social component is the inherent feeling of melancholy; moved by such feeling, the protagonist starts to act disproportionately and to commit a crime that will be one of the motivators of his psychic disintegration. The research seeks to point out the objective motivations, arising from the social period explored in the work, as well as to point out the characteristics intrinsic to the personality of the narrator.

Keywords: *Angústia* (romance). Graciliano Ramos. Melancholy. Space. Modernity

RÉSUMÉ

L'œuvre présente traite du roman *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos et étudie l'espace littéraire lié au mouvement du protagoniste-narrateur dans l'œuvre. À travers son comportement du misanthropie et son sentiment constant d'insuffisance sociale, nous cherchons à retracer les aspects qui forment la personnalité du protagoniste en tant qu'homme issu du ruralisme et obligé, par les circonstances sociales, à vivre dans la grande ville. Le sentiment inhérent de mélancolie est lié à la composante sociale; ému par un tel sentiment, le protagoniste il commence à agir de manière disproportionnée et à commettre un crime qui vas motiver sa déclinacion psychique. La recherche cherche à mettre en évidence les motivations objectives, issues de la période sociale explorée dans l'œuvre, ainsi que les caractéristiques intrinsèques à la personnalité du narrateur.

Mots - clés: *Angústia* (roman); Graciliano Ramos; Mélancolie; espace; la modernité;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO I	20
1.1 CORPO E ENTORNO: A ANGÚSTIA DE NÃO SE SABER.....	20
1.2 O NARRADOR E A ESTRUTURA NARRATIVA.....	20
1.3 O HERÓI E O ENTORNO: CONSIDERAÇÕES SEGUNDO BAKHTIN.....	23
1.4 O HERÓI E O ENTORNO: CONSIDERAÇÕES SEGUNDO BAKHTIN.....	30
1.5 O CORPO INTERIOR.....	36
2 CAPÍTULO II	51
2.1 ESPAÇO LITERÁRIO: A ANGÚSTIA DE ESTAR.....	51
2.2 MEMÓRIA E CONFIGURAÇÃO ESPAÇO-SENTIMENTAL.....	53
2.3 A METRÓPOLE E O AFASTAMENTO.....	72
3 CAPÍTULO III	101
3.1 O NARRADOR E A MIRADA MELANCÓLICA.....	101
4 CAPÍTULO IV	114
4.1 MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO: CRIAÇÃO LITERÁRIA E HISTORIOGRAFIA.....	114
4.2 GRACILIANO RAMOS E O MODERNISMO.....	117
4.3 GRACILIANO RAMOS E A CRIAÇÃO LITERÁRIA.....	121
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	130

INTRODUÇÃO

A obra *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos apresenta narrativa em primeira pessoa e conta a história de Luis da Silva. A personagem traz consigo o passado sertanejo e o empobrecimento da família por conta das mudanças sociais ocorridas em meados do século XX. Ao decidir viver em Maceió, já adulto e após ter perambulado por diversos estados, Luis ganha a vida como funcionário público e jornalista, já nas horas vagas desempenha a função de escritor. É por meio desse ofício e pela necessidade de relatar o que lhe rendera a desagregação psíquica na qual abre o romance que o protagonista narra seu presente e passado.

Ao conhecer a vizinha Marina e travar relação com a jovem, supõe casamento e conseqüente adequação social, no entanto, é traído e vê-se impingido à vingança. O alvo, o advogado pretensioso e falastrão, Julião Tavares. É a partir do sentimento remoçado de traição que se constrói o percurso de Luis até o dia do assassinato de seu rival. Nesse ínterim, são trazidas à tona as lembranças de infância na fazenda do avô e as personagens de representação de força em oposição direta a sua autopercepção de sujeito espezinhado.

Sob a pena do narrador, o romance é desvelado aos poucos, pois o início é o relato do que precedera. Após o namoro com Marina, a traição sofrida e a vingança de Julião Tavares com seu enforcamento, Luis sucumbe definitivamente. Não houve enquadramento social, mesmo optando por viver na metrópole; a relação amorosa revelou-se mero embuste; e o cometimento de um crime não trouxe a calma prometida ao ultrajado. Luis termina por perder-se em suas memórias e melancolia profunda.

Por ser a narrativa em primeira pessoa, presente e passado se confundem na voz de Luis da Silva. Sensações, pensamentos, autoimagem e espaço são esboçados em parágrafos de relativa concisão e ordem. Assim, a voz do narrador-personagem rapidamente cairá na circularidade e os fatos se imiscuirão entre memórias longínquas, cometimentos fortuitos e desagrado constante.

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. (RAMOS, 2019, p. 6)

O início do romance apresenta o ‘fim’ de um longo período de Luis da Silva imerso em alucinações e a progressão no enredo fica a cargo das vivências miúdas repetidas à exaustão. As notas pequenas, nas quais atem-se estritamente às sensações momentâneas oriundas de breves esclarecimentos psíquicos, são as incursões do protagonista a própria vida. Uma espécie de novelo narrativo que se estende para ser melhor compreendido ao contar ao leitor o que se passa diariamente: “Que estaria fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma vigem, embriaguez, suicídio”. (RAMOS, 2019, p. 8). O narrador carrega as marcas do passado feito de más recordações, ruína financeira e moral da família; todas questões à primeira vista aceitas por Luis da Silva. Entretanto, no presente narrado com contundência as lembranças parecem não estar completamente superadas, tendo em vista as constantes comparações ao seu pai fracassado e ao avô morto imerso na loucura e podridão.

O cotidiano da infância é assemelhado à vida dos animais. Dessa forma, engendra decrepitude humana, lembranças de cruel realismo e nenhum traço de complacência. “Quando o aguaceiro chegava, o couro cru da cama do velho Trajano virava mingau, tanta goteira havia; a rede suja de Camilo fedia a bode; os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar; o chão de terra batida ficava todo coberto de excremento”. (RAMOS, 2019, p. 16)

Sobre Luis reincidem as cenas abjetas para tratar da família deteriorada pelo tempo e é por meio delas que nos conta como findou a linhagem dos Aquino Cavalcante e Silva.

Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madona. De repente acordava sobressaltado [...] Acabou-se numa agonia leve que não queria ter fim. E enterrou-se na catacumba desmantelada que nossa família tinha no cemitério da vila. (RAMOS, 2019, p. 13)

Ao sair abruptamente do passado, retorna à vida desaguada e emerge a angústia sem resposta.

Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado. (RAMOS, 2019, p. 14)

O teor do que acima fora relatado se mantém no romance como suporte interior de Luis e se externaliza em cenas detalhadas por objetos e lugares que tomam as formas desgostosas experimentadas por ele. A espacialização ao refletir os sentimentos do narrador é explorada aos poucos, tal como sua própria melancolia, num reforço cada vez maior de seu desterro. Guardadas as aflições de raízes unicamente internas, a vida urbana é também fonte de amplo descontentamento.

A chegada de Luis à cidade dá-se casualmente e corrobora suas observações acerca da urbanidade. A vida em Maceió, feita de pobreza e vulgaridade, revela-se a extensão do cotidiano no interior, sendo cambiadas as formas de rebaixamento. A opção por deixar o sertão é aventada pelo menino órfão e solitário; já as cidades por ele escolhidas remetem diretamente ao êxodo rural de meados da década de 1930. Não há ponderação e a decisão de partir é retomada por Luis no presente. Contudo, o sentimento de lassidão era já experimentado por ele quando jovem: “Que ia ser de mim, solto no mundo? [...] Agora conhecia a mão direita e os verbos” (RAMOS, 2019, p. 20).

Dos poucos trechos nos quais há informações concretas, o que segue conta-nos sobre a permanência de Luis em Maceió, bem como traz à tona a atmosfera de deslocamento e tentativa de enquadramento de um narrador ainda aberto às possibilidades ofertadas pela metrópole.

Há quinze anos era diferente. O barulho dos bondes não deixava a gente ouvir o sino da igreja. O meu quarto, no primeiro andar, era um inferno de calor. Por isso, à hora em que os outros hóspedes iam para a escola, estudar medicina, eu dava um salto ao Passeio Público e lia, debaixo das árvores, o noticiário da polícia [...] Cidade grande, falta de trabalho. O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro do gás era insuportável. (RAMOS, 2019, p. 9)

A nota breve sobre o cotidiano de quando era jovem e recém-chegado em Maceió finda com os elementos de desagrado referentes a pobreza e precadriedade, traços que serão explorados amplamente quando Luis se detiver a sua vida no presente, como no excerto a seguir; ao impor compromissos e interações inconvenientes, a cidade propicia ao protagonista declarações contundentes:

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou. (RAMOS, 2019, p. 24)

Quando trata do presente, explicita que a geografia influi diretamente em sua personalidade. Entretanto, por não saber divisar os sentimentos de passado e presente, desejos e racionalidade, recorre aos lugares por onde passou e ao endereço atual, pois num exercício de desvelamento de si, precisa tornar-se palpável.

Ainda não disse que moro na rua do Macena, perto da usina elétrica. Ocupado em várias coisas, frequentemente esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais. Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles. Não esperem a descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena da água. Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa. Era ali, debaixo da mangueira, que, de volta da repartição, 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. (RAMOS, 2019, p. 48)

É por notas fragmentárias, como acima, que conhecemos Marina. A relação que aprofunda os conflitos individuais de Luis ao provocá-lo em indagações, jogá-lo num torvelinho ilusório sobre contentamento conjugal e realização material tornam-no sempre mais afastado da realidade. Marina, ao permitir a aproximação de Julião Tavares, é quem concede o motivo que faltara a Luis para expressar em ato toda sua raiva. Definido o archi-inimigo, a ojeriza do protagonista ganha contornos e se expressa na figura de Julião Tavares; a partir de então, Luis, em seu desvirtuamento do real, depositará na figura do homem que lhe roubara a mulher desejada a gana por vingança.

O assassinato de Julião, cuja construção insidiosa observa-se nos meandros da narrativa – rememoração sobre os costumes do sertão, a ideia de superioridade atrelada à força e o lugar social do advogado que lhe permite cometer desmandos – guiará o desenrolar da trama e exigirá de Luis o constante retorno aos lugares do passado e aos personagens que lhe confirmam a exata medida para os seus passos.

A necessidade de tornar tangíveis os pensamentos, pois as irrealizações são prenes em sua rotina, o narrador remete os espaços reais às suas aspirações, medos. Tal é a carência por conferir concretude, que ao supor o distanciamento

físico da mulher amada, cogita a morte e, assim: “Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo”.(RAMOS, 2019, p. 8)

O romance se perfaz de memórias da fazenda onde Luis nasceu, lugares onde passara a juventude errante, os quartos de pensões baratas. Como funcionário público e escritor nas horas vagas, a personagem assume o papel de articulista e observador de seu tempo, assim como Moisés, o amigo judeu de aspirações revolucionárias. É por meio das atividades profissionais e o diálogo constante sobre a rotina urbana que a personalidade contestadora de Luis apresenta-se. Em contrapartida, a personagem de Julião Tavares, nascido em família de comerciantes e advogado, figura entre as rodas de políticos e poetas ufanistas e provoca em Luis o incômodo por possuir características diametralmente opostas ao seu temperamento. Como antagonista, Julião corresponde negativamente aos preceitos éticos do narrador. Assim, a relação iniciada num encontro fortuito se revelará tanto a fonte do ódio de Luis por ter sido traído, quanto a própria inconformidade do protagonista por ser o oposto do homem bem-colocado e de caráter duvidoso. O presente pode ser resumido ao emprego fixo, o desejo e desprezo por Marina, o ódio por Julião Tavares e o desagrado pelo cotidiano, feito de ramerrão.

* * *

Com referência aos aspectos estilísticos de *Angústia*, é traço preponderante e diversas vezes analisada pela crítica a narrativa da ‘desordem’, proposta esteticamente inovadora e que provocou declarações como as de Álvaro Lins em seu ensaio *Valores e misérias das Vidas Secas* (1947): “Existem homens que explicam as suas obras, como há obras que explicam os seus autores. No caso do Sr. Graciliano Ramos, é a obra que explica o homem. Quero dizer: o homem interior, o homem psicológico” (LINS, 1947, p. 144). O estilo de escrita em que prevalece a técnica de perscrutar interiormente o sujeito proveniente de um contexto sociocultural em modificação e de transpor em linguagem esse teor de inexatidão de um homem também em dissolução psíquica evoca questões peculiares ao modo de criação de Graciliano Ramos. Outras obras do autor se valem do modelo baseado na composição entre o abstrato, fruto do interior do indivíduo, e o exterior com suas manifestações contingentes e sociais.

No ensaio intitulado *Tempos futuros – Vidas Secas de Graciliano Ramos*, Zenir Campos Reis (2012) elabora um estudo crítico elucidativo sobre os traços estilísticos do livro *Vidas Secas* e traz elementos da escrita que nos remetem ao romance *Angústia*. De início, são elencados os personagens que permitem a Graciliano Ramos cumprir as exigências auto impostas de abarcar ética e esteticamente os temas explorados em suas obras. Para tanto, não basta trazer ao universo ficcional os tipos reais cujas vivências o consternam, é necessário, segundo o escritor alagoano, corroborado por argumentos de Reis, que haja a interação entre o homem das ideias e compositor da narrativa e o mundo real no qual pretende adentrar, a fim de explorar os meandros não perceptíveis, mas que estão à espera de serem trabalhados como parte integrante do homem social ficcionalizado.

Sertanejos e camponeses não faltam em *S. Bernardo* ou em *Angústia*: Casimiro, Marciano, José Baía, entre outros, figuram nesses livros, no entanto, isolados e em posição lateral. *Vidas Secas*, de fato, será seu único romance em que toda a família de sertanejos, sertanejos pobres, ocupará o centro da narrativa. Vistos pelo ângulo puramente ético, seus escrúpulos são semelhantes aos de muitos intelectuais, especialmente os de esquerda: geralmente de origem burguesa ou pequeno-burguesa, a adesão à causa proletária precede a experiência histórica. Mesmo os de origem 'popular' manifestam muitas vezes o receio de falsear a experiência de origem, de traírem involuntariamente a própria memória, individual ou de grupo. (REIS, 2012, p. 187)

É no sentido de conceder verossimilhança aos romances que Graciliano Ramos faz da experiência no mundo real o meio de dar a justa forma ao que escreve. O interior das personagens lhe é indispensável porque não há exterioridade – em sujeitos-tipo, modos de falar, se portar – que abarque a profundidade dos sentimentos humanos:

Graciliano Ramos tem exigências bem claras quanto à atividade específica, isto é, quanto à estética do romance. Em fevereiro de 1935, comenta a declaração de Jorge Amado, segundo a qual 'o romance vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo – uma cidade inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar'. A essa concepção, contrapõe: 'Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhão. Toda a análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade'. (REIS, 2012, p. 188)

Em outra mostra do ensejo de conformar as experiências vividas aos traços estilísticos dos romances de Ramos, Reis refere-se ao episódio da prisão do escritor seguido da publicação de importantes obras.

A prisão foi uma experiência fundamental na vida adulta de Graciliano Ramos. Ao lado de *Infância*, pode-se dizer que *Memórias do Cárcere*, narrativa de dez meses de cadeia, fornece, mais que uma autobiografia, mais que um documento histórico, uma chave de compreensão da produção literária daquele escritor. Escrito lentamente – as primeiras notas abandonadas são de 1937 – até o final da vida, em 1953, o livro mistura a narrativa do cotidiano imediato da prisão com reflexões retrospectivas sobre sua atividade literária. São particularmente ricas as observações a propósito das fontes biográficas de *Angústia*. (REIS, 2012, p. 189)

Com referência a outro recurso estilístico de Graciliano Ramos, há a metáfora; ao invocar lembranças e sentimentos que são cruciais na lógica de cada romance, o autor se vale do efeito que traz às cenas as sensações mais próximas ao que acomete os personagens em questão. Um exemplo é em *Angústia*, quando o protagonista definha em clara desordem psíquica e mistura realidade, passado e devaneios; outra mostra é a narrativa da morte da cachorra Baleia em *Vidas Secas*, cujo teor do que é contado privilegia o movimento de distanciamento e proximidade do olhar sobre a cena, em ambos os exemplos há duplo enfoque: sobre o que toca intimamente cada personagem e o que externamente os sentimentos desencadeiam como sensações. Reis aprofunda as impressões causadas pela forma com que é contada a morte de Baleia:

A narrativa acompanha o sucessivo desaparecimento da vista, do olfato, do paladar, da audição e do tato de Baleia, nessa ordem. Ela conserva, no entanto, até o fim, fiapos de 'memória': medo, impossibilidade de revolta, peso dos deveres aprendidos, compensações do convívio humano. (REIS, 2012, p. 195)

Tal qual Baleia, Luis da Silva mantém restos de consciência mesmo quando sucumbe aos devaneios. Embora a narrativa do primeiro romance seja em terceira pessoa, privilegiando certa distância e concedendo maior linearidade ao que é narrado, o romance em primeira pessoa *Angústia* não perde em tonalidade de real quando aborda o adoecimento visível do protagonista. É semelhante como se desagregam as personagens – há perda gradativa do senso de realidade, esvaecimento físico e as lembranças fragmentárias se avolumam – e o modo de

concebê-las obedece aos padrões de abstração e subjetividade atrelados a realidade de cada um dos romances.

* * *

Em face dessa breve apresentação, cabe expor a seguir justificativas e escolhas teóricas que ancoram o presente trabalho. Conforme já citado, o papel assumido pelo espaço literário verifica-se em diversas formas no romance, seja ao ilustrar a pobreza vivida pelo protagonista no presente e ao permitir a Luis atribuir seu desconforto íntimo ao confrontar-se com lugares determinados. Nesse sentido, a subjetividade do estatuto do espaço evidencia-se também na forma cujos corpos que se relacionam com o protagonista são manejados pelo seu olhar.

Por conseguinte, para a devida apreciação do espaço serão cotejados autores de diferentes vertentes teóricas, quais sejam: Luis Alberto Brandão em *Teorias do espaço literário* (2013), David Harvey em *A condição Pós-moderna* (1992), Milton Santos em *Metamorfoses do Espaço habitado* (2012) e *O espaço geográfico no romance brasileiro* (1993) e David Le Breton em *Sociologia do corpo* (2006).

Tais obras oferecem diferentes perspectivas acerca do espaço e conferem à presente pesquisa as ponderações relativas às sutilezas engendradas pelo romance, como as considerações de Gaston Bachelard (2008) em *Poética do espaço*, que nos permitem avaliar as nuances narrativas ao reconhecer e pontuar elementos extralinguísticos de enriquecimento da obra de Graciliano Ramos. Ganharão especial destaque o imbricamento entre espacialidade e temporalidade, sob o signo da memória e historicidade; e a figuração da cidade, por oposição ao meio rural, lugar de origem e contraponto imaginário e imagético da narrativa.

No ensejo de abarcar as principais características do romance, mas cientes da necessidade de proceder a um recorte teórico e estabelecer enfoque reflexivo, nos deteremos na dissertação ao narrador-protagonista e sua posição ubíqua.

Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (1997) versa sobre a forma espacial do herói e apresenta considerações sobre a construção de um personagem: “os elementos que asseguram o acabamento estético do herói são valores que lhe são transcendentais, [...] esses elementos são inorgânicos na autoconsciência do herói e não participam do mundo da sua vida que procede de

seu interior [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 27) Ora, a vivência exterior, assim como os aspectos ético-cognitivos transcendentais ao herói serão o suporte da análise do romance *Angústia*.

Segundo Bakhtin (1997, p 28), o sentir mais íntimo e profundo é possível porque há uma categoria eu-para-mim, outro-para-mim. Dentre essas possibilidades de relação, a serem problematizadas no momento devido, o que se torna claro é o fator de espacialização presente, pois é na presença do outro que se coloca diante de mim que a contemplação pode ocorrer, já que o sujeito necessita “ocupar na existência um lugar concreto, único” (BAKHTIN, 1997, p 28). É assim que o primeiro capítulo será dedicado à caracterização do protagonista a partir da explanação de considerações teóricas de Bakhtin, com base nas quais, sob provocativa nota freudiana, o dilaceramento melancólico da personagem merecerá especial atenção.

Conforme os argumentos bakhtinianos, a realidade objetiva se sobrepõe ao homem e o guia ideologicamente; as verbalizações, pensamentos e ações são regidos pelo meio e não estarão à mercê do homem individualizado, retirado de contexto social. Entretanto, ao tecer críticas a teoria de Sigmund Freud em *O freudismo* (1927), Bakhtin apoia-se nos conceitos psicanalíticos apenas como contraponto às ideias do Círculo. Assim, são considerados os argumentos biológicos os regentes da teoria psicanalítica, de modo que estariam à mercê do fisiologismo numa tentativa de desvencilhamento da história em tempos de crise, por exemplo. Com referência direta ao materialismo dialético, Bakhtin busca nas ferramentas de pesquisa da psicanálise os motivos para relativizá-la enquanto ciência objetiva.

Ao se ater aos processos orgânicos e atrelá-los ao subjetivismo supostamente erigido pela psicanálise freudiana, há certo reducionismo teórico nas palavras de Bakhtin, dado não haver menção significativa às obras de Freud escritas anteriormente a *O freudismo*, o que por consequência leva ao entendimento de que a visada materialista considera incompletas teorias que não privilegiem o critério social. Dessa forma, ao destacar quais são os pilares filosóficos de amparo ao momento exato de surgimento do freudismo, Bakhtin (2019, p. 8) outorga ao freudismo a “[frouxidão] e passiva filosofia da vida, tingida de cores biológicas e psicológicas, que conjuga aos quatro ventos e com todos os prefixos e sufixos os verbos ‘viver’, ‘vivenciar’, ‘erradicar’, ‘habituar-se’ etc.”; ao atribuir a Freud a tendência ao anti-historicismo (2019, p. 10), segue daí o desdém de Bakhtin ao que fora pensado pelo psicanalista ao compor *Psicologia das massas e análise do eu*

(1921), por exemplo. Pois, embora haja dados comportamentos humanos decorrentes do psiquismo, são justamente a vida social e o contato com outros homens inseridos cultural e historicamente no tempo os dados analisados para compor tal obra.

É certo que a psicologia individual se dirige ao ser humano particular, investigando os caminhos pelos quais ele busca obter satisfação de seus impulsos instintuais, mas ela raramente, apenas em condições excepcionais, pode abstrair das relações deste ser particular com os outros indivíduos. Na vida psíquica do ser individual, o Outro é via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário e, portanto, a psicologia individual é também, desde o início, psicologia social, num sentido ampliado, mas inteiramente justificado. (FREUD, 2011, p. 10)

Ao criticar Freud por investir de nova roupagem as teorias burguesas em fenecimento, Bakhtin restringe ao modelo dialético marxista a possibilidade de se engendrar uma verdadeira crítica do homem social.

Com referência ao romance *Angústia*, paradoxalmente social e individual, o exame da obra que se pretenda pontual não deve prescindir de nenhuma das vertentes do texto. Pois, ao nos determos nos aspectos unicamente sociais, serão deixados de lado as nuances que compõem a persona do protagonista e se refletem amplamente em suas condutas cotidianas. Os pensamentos de Luis não podendo ser cindidos – pois trazem consigo as memórias de infância e as vivências que lhe marcaram a percepção de mundo – são o exemplo de que, embora as condições sociais lhe sejam adversas, é por meio das suas reflexões tomadas por melancolia e sentimento de inadequação tanto no sertão quanto na cidade que nos vemos diante de tamanha complexidade humana.

Assim, o romance *Angústia* tanto viabiliza críticas de ordem objetiva, tal como solicita Bakhtin, quanto oferece a parcela íntima do protagonista como objeto de estudo sobre o indivíduo e seus acometimentos internos. Não sendo passíveis de anulação ou de dissociação, a realidade social é observada nas notas de Luis tanto quanto sua personalidade melancólica leva-o a determinadas atitudes práticas.

No que se refere às justificativas em *O freudismo*, pretendemos nesta dissertação, por meio de acurado olhar sobre o romance de Graciliano Ramos, investigar as condições histórico sociais presentes na narrativa, bem como pontuar a parcela individual do protagonista que incide e se verifica no campo objetivo, material. Assim, as asserções freudianas de *O mal-estar na civilização* (1930) serão

relevantes para a compreensão de estados de ânimo vinculados a totalidade social. Já a melancolia, estudada à luz da patologia, será cotejada pelo viés de *Luto e Melancolia* (1917).

* * *

Com esta breve apresentação, cremos ter tornado claro que o protagonista-narrador Luis da Silva confere ao romance *Angústia* diversas possibilidades crítico-interpretativas. Assim, o presente trabalho tem por perspectiva analisar detidamente a personagem acima referida e sua significação na obra. Esta, ao trazer como centralidade os conflitos íntimos de um homem posto num mundo adverso, será analisada não apenas segundo premissa subjetiva, mas considerando-se, sobretudo, os desdobramentos objetivos oriundos das questões individuais de Luis da Silva.

Desta forma, o trabalho está organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, será delineada a personagem Luis, e a estrutura do romance, guiada por seu movimento, será igualmente contemplada.

O segundo capítulo terá como centralidade o espaço literário discutido sob os vieses geográfico-histórico, simbólico e vetor para as sensações provocadas no narrador, pois é a partir dos relatos do protagonista e seu olhar oscilante que a análise teórica da categoria espaço verifica-se indispensável à composição do romance.

O terceiro capítulo versará sobre os aspectos psicológicos de Luis da Silva e a relação que há entre a propensão pessoal à melancolia e a influência desta característica em suas tomadas de decisão práticas. A análise empreendida, centra-se, sobremaneira, nos aspectos individuais do narrador e que são pouco compreensíveis também a ele, pois trata-se de um homem acuado pela realidade em plena modificação, mas que deixa emergir seus medos e frustrações.

O quarto capítulo, de conteúdo biográfico e histórico-cultural, ocupar-se-á do movimento modernista e sua influência sobre Graciliano Ramos, assim como de sua postura crítica enquanto escritor. O posicionamento ideológico do autor alagoano será também confrontado a fim de melhor compreendermos suas escolhas de temas para a construção de *Angústia*.

1 CAPÍTULO I

1.1 CORPO E ENTORNO: A ANGÚSTIA DE NÃO SE SABER

Este capítulo busca caracterizar o narrador-protagonista Luis da Silva e pontuar o desenvolvimento do romance segundo seu movimento na obra. A estrutura narrativa, derivada da figuração que a personagem central tem de seu entorno, será igualmente analisada. Aspectos da construção do caráter de Luis, bem como as modulações de sua personalidade – como a autorreferenciação depreciativa, a melancolia e a contundência –, ao servirem à composição do espaço da obra e sua visão sobre as relações humanas, serão observadas neste capítulo a fim de compreendermos quem é o narrador de *Angústia*.

Inicialmente serão caracterizadas a personagem e a estrutura do romance. Logo em seguida, recorreremos a considerações de Mikhail Bakhtin sobre o herói do romance e refletiremos, nesse contexto, sobre outras personagens que mantêm íntima relação com Luis da Silva: pois é nas interações que a constituição da personagem enquanto sujeito social revela-se em suas variantes.

O corpo como matéria ocupante de um espaço será analisado em sua relevância para o personagem-narrador, dado as experiências com as demais personagens lhe provocarem íntima e externamente reações e pensamentos.

1.2 O NARRADOR E A ESTRUTURA NARRATIVA

A saga obsessiva do narrador autodiegético Luis da Silva é marcada por relativa congruência e linearidade. Características como constante retorno ao passado, crítica incisiva ao presente e incômodo permanente do personagem servem à compreensão da obra, que é para Antonio Candido em *Ficção e confissão* “caos organizado, de delírio submetido à análise minudente que o torna inteligível.” (CANDIDO, 2019, p. 84) Os momentos decisivos do romance estão dispersos de forma a demandar atenção aos parágrafos relatados pelo narrador, além de sua permanente revisão crítica, dado a disposição das informações avançar aos pedaços, conforme ocorre a Luis. A fragmentariedade perceptível na obra, refere-se, principalmente, ao momento no qual é escrita. O caráter subjetivo de personagens voltados para si e em embate constante com o meio social em visível conturbação

são características da produção literária do período e marcam singularmente *Angústia*; o emprego de comparações a animais, a visão por vezes deturpada e entrecortada do narrador, bem como o teor grotesco adotado em suas notas conferem “a partir do olhar de Luis da Silva, as imagens de cunho expressionista que tornam a narrativa e transformam, por exemplo, todo o ambiente de sua casa; os caibros e os canos se assemelham às cobras”. (DAFFERNER, 2008, p. 36)

A enunciação das primeiras páginas guarda as impressões mais lúcidas do que se passa interna e externamente a ele, e o desvelamento do período no qual estivera absorto é breve: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente”. (RAMOS, 2019, p. 5)

As linhas seguintes anunciam a retomada de consciência do homem que passará a narrar dissabores em cronologia de aparente desordem. O fluxo de consciência é flagrante em *Angústia* como meio de expressão reflexiva do protagonista. Desta feita, os fatos se imiscuem entre lembranças, desejos e enfermidade física e emocional. Tratando-se de um romance de 1936 (fase regionalista), os elementos psicológicos têm igual importância aos fatos sociais, pois na escrita de Graciliano Ramos são indissociáveis os acontecimentos políticos da era Vargas dos acometimentos individuais da personagem inserida em contexto social. Segundo Bueno (2015), a literatura do referido período é de “uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrihando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30” (BUENO, 2015, p. 59)

Angústia é marcado pelas reprimendas autoimpostas de Luis, mas também pelo que lhe fora impingido. A infância de parcas aproximações humanas, o pessimismo presente no cotidiano decadente onde crescera e a presença do pai são os primeiros resquícios trazidos à superfície narrativa e representativos do que viera a tornar-se Luis. Chancelado pelo vazio, viu nos espaços longínquos a possibilidade de encontrar-se, embora a melancolia lhe tenha encoberto os olhos e a vida. Amargado pelas circunstâncias, repressor implacável dos próprios desejos, o narrador queda-se em diálogo permanente com o passado e as frustrações presentes. A construção da personagem Luis da Silva escapa às definições rígidas sobre como é um protagonista. Autodescrição depreciativa e, por vezes, autopiedosa moldam o corpo e a personalidade do homem que estende também aos outros sua visão marcada por sarcasmo e dureza.

No intento de reproduzir as práticas advindas do sertão, mas sendo um homem já inserido na cidade grande os conflitos do protagonista mostram-se complexos, pois estão imbricadas a civilização em seu modo de coagir pela lei e em contraposição está sua criação interiorana, em que a ideia de lei aplicada estava de acordo com quem detivesse dinheiro e influência.

No romance, a concepção de ambiente se dissipa nas lembranças infantis do protagonista e permite que sejam estruturados os lugares de ação, de modo a conferir os efeitos de temporalidade. O espaço sustenta o tempo indecifrado da obra, pois é por ele e sua deterioração que temos a visada pessoal e, portanto, marcada pelos sentimentos de Luis sobre o mundo a sua volta. As memórias longínquas, o presente e o passado recente são misturados à sua fala, não deixando clara a passagem dos dias ou das horas. Por haver o constante fluxo narrativo, há cenas nas quais a justaposição promove o tom de simultaneidade aos relatos, logo o caráter agônico de Luis autoriza que reconheçamos a convergência de quadros do passado e do presente. Assim, não são acidentais as micronarrativas e a linearidade da história se sustenta por fragmentos, pois, segundo descreve Luis Alberto Brandão ao refletir sobre a forma espacial do texto literário, “exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda a unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra” (BRANDÃO, 2013, p. 62). A configuração espacial marcadamente geográfica, com nomes e coordenadas, é a primeira forma adotada pelo personagem central de *Angústia* para contar sua história. O procedimento corresponderia ao que Brandão nos esclarece: “a literatura justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece como arena onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam” (BRANDÃO, 2013, p. 30)

Nesse sentido, a discussão acerca da espacialização no romance diz respeito, inicialmente, às questões objetivas, relativas à identidade do protagonista que se forma em lugares determinados. A constituição geográfica do romance permite-nos observar o percurso do narrador ao deslocar-se por diferentes cidades, bem como compreender a formação do indivíduo Luis da Silva ao ter de se haver apenas consigo em locais de hostilidade. Quando perde o pai, ainda criança, o sentimento de abandono lhe toca ao ver a casa sendo tomada por cobradores e então se refugia no quintal, onde, desde já solitário, sente-se acolhido, pois o interior da casa torna-se espaço avesso ao menino. Assim, os ambientes físicos lhe servirão

de sustento em toda a narrativa e a depender da disposição de ânimo, serão objeto de representação do que sente.

Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, com medo daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir à morte de meu pai [...] E, enquanto dormia, ouvia a cantiga dos sapos no açude da Penha, o burburinho dos intrusos que se acavalavam no corredor, o barulho do descaroçador de algodão no Cavalão-Morto. Vozes chegavam-me, confusas, e eu não conseguia apreender o sentido delas. Visões também. Via a casa da fazenda, arruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu. (RAMOS, 2019, p 21)

A unidade narrativa é alicerçada por ambientes pequenos, diversos e compõem o intrincado percurso doentio no qual se sustenta o protagonista. Já as descrições em perspectiva aberta, tais como as cidades por onde passou e a capital em que vive no presente, são os condutores de sua postura e provocam em Luis o retorno às lembranças, bem como o levam a determinadas atitudes numa perspectiva apartada.

1.3 O HERÓI E O ENTORNO: CONSIDERAÇÕES SEGUNDO BAKHTIN

Ao afirmar haver as categorias “eu-para-mim” e “outro-para-mim”, Mikhail Bakhtin (1997, p. 28) diz haver um “excedente da visão” na constituição do herói em obras de criação verbal. Tal expressão aponta para a impossibilidade de um sujeito abarcar tudo que o cerca, até mesmo a si próprio, pois não consegue enxergar sua inteireza corporal, por exemplo. Nesse sentido, ao se depararem duas pessoas, os aspectos incompletos de ambos serão preenchidos pelo olhar do outro; o que escapa a um será usado para compor o outro numa atividade ativa e contemplativa.

Assim procede Luis da Silva: preenche o mundo que o cerca com sua visada parcial e pouco amigável. Num primeiro momento, ao não nos determos ainda aos aspectos sociais que influenciam boa parte das interpretações de Luis, temos de sua postura embotada o olhar que relativiza os fatos e o que está no seu entorno. Segundo Nelly Novaes Coelho, “o homem que Graciliano nos oferece, fecha-se em si mesmo e se agarra ao isolamento como a um destino fatal, se encouraja nele para não ser ferido, torna-se egoísta, porque precisa vencer para não ser vencido”. (COELHO, 1978, p. 61)

A seguir, o trecho no qual conta o espanto forjado e comiserado em relação aos feitos mesquinhos da empregada Vitória evidencia traços de como procede Luis. Nota-se, que o detalhamento espacial marca as características da personalidade da mulher; diligência gatunada e certa ingenuidade.

Da minha cadeira vejo-lhe o cocó grisalho, a cabeça curva, atenta sobre a terra que escava, fingindo tratar dos canteiros ou fincar as estacas da cerca. No outro dia tirará as estacas, que, de tanto removidas, fizeram ali uma espécie de porteira. Nem à noite a pobre descansa: levanta-se pela madrugada e abre a porta do fundo, cautelosamente. Cautela inútil. Como é meio surda, pensa que não faz barulho, mas arrasta os sapatões com força, e as pernas reumáticas atiram-na contra os móveis, às escuras, tropeçam nos degraus de cimento quebrado. Ausenta-se uma hora. Depois a porta range de novo e as pisadas reaparecem. Daí a pouco está a criatura resmungando, fazendo contas intermináveis. Erra os números e recomeça[...] A voz é áspera e desdentada. E, acompanhando a cadência, tremem as pelancas do pescoço engrelhado como um pescoço de peru, tremem os pelos do buço e as duas verrugas escuras. É terrivelmente feia. Logo que me entrou em casa, descobri nela uma particularidade alarmante. Sou um desleixado. Quando mudo a roupa, esqueço papéis nos bolsos. (RAMOS, 2019, p. 37)

A casa é descrita em seus detalhes compondo um ambiente pouco convidativo. Há no quintal estacas, terra remexida que faz supor não haver salubridade, iluminação interna esparsa, móveis em disposição desconfortável e degraus quebrados: une-se a esses elementos a percepção de mesmo teor negativo de Luis em relação a empregada. A postura de julgamento do narrador oscila entre expor quem é Vitória, bem como o lugar que dividem e, por outro lado, tenta conceder ao caráter da empregada algum traço de humanidade. Há, nesse movimento de Luis, o que Bakhtin chama de estrutura dialógica no processo de contemplação. Ao olhar o outro, identificar o que se passa, colocar-se em seu lugar e, por fim, preencher as lacunas do que ocorre, ocorrem os atos estéticos. Esse desencadeamento perceptivo é fragmentário em Luis da Silva, pois de sua parte há o autocentramento e ao interpretar os sujeitos a atividade estética mostra-se incompleta.

Nos interessa aqui, a capacidade relacional entre pessoas por meio da 'expressividade externa', pois não há modos de interação para além da linguagem que não considere o entorno. Assim, após constatar o sofrimento do outro e voltar para o próprio lugar, o exercício estético propriamente tem início. É nesse intento, que buscamos pontuar o herói de *Angústia* a partir de definições

plástico-picturais de ordem espacial que são transcendentais à consciência do herói e de seu mundo, à sua orientação ético-cognitiva, e que se prendem a um acabamento efetuado de fora, a partir da consciência que o outro terá dele - o autor contemplador (BAKHTIN, 1997 p. 30)

A partir das notas bakhtinianas e do excerto acima no qual Luis analisa o comportamento da empregada, temos da narração sobre o espaço a conformação de sua percepção ético-estética sobre a personagem Vitória.

Em análise cuidadosa, a conduta do protagonista de *Angústia* se contrapõe, em alguma medida, às proposições bakhtinianas. Ao se portar como espreitador enfático do entorno e não permitir, a partir de sua voz parcial, o ponto de vista de quem o cerca, Luis se vale do que Bakhtin consideraria atividade estética inacabada e com recorrência fecha-se em suas conclusões. Por não ser possível o mero diálogo interior, pois a experiência de ser criado é anterior ao sujeito posto no mundo, o protagonista faz-se contraditório. Tatiana Bubnova (2015) elucida a questão da impossibilidade de um 'eu' solitário e isolado: "A concessão inicial da experiência, e de 'eu também sou' não é individualista, nem impessoal: é dialógica, dialogada e não coincide consigo mesmo". (BUBNOVA, 2015, p. 12)

Numa tentativa de interpretação dos sujeitos de sua convivência, Luis da Silva conta por onde passa diariamente e o que cada lugar representa com seus *habitués*; os seus julgamentos e identificação relativa com tais pessoas representam os atos estéticos. Confrades ou inimigos os personagens são descritos tal qual a inquietação do protagonista. Assim, o enredo se faz pela exploração espacial, assim como as relações de pouca ou nenhuma relevância ao narrador, mas que o tocam pessoalmente, seja por obrigá-lo ao retorno às vivências ruins (numa tentativa biliosa de comparação), ou mesmo para justificar sua postura de homem comum e vítima das circunstâncias do meio social. No início do romance, quando não sabemos ao certo o motivo do entorpecimento do protagonista, a nota abaixo nos dá pistas dos motivos que o levam a sensações de adoecimento psíquico. A figura do patrão causa em Luis a aversão por reconhecer no homem os traços de inteligência comum e altivez. A partir daí, pode-se inferir que o ato de Luis de escrever o que se passa com ele remete tanto ao seu papel social de escritor, quanto revela que a sua capacidade crítico-interpretativa não é mediana como faz supor. Tal característica é perceptível também ao deixar claro seu desagrado pelos signos do capitalismo: dinheiro e propriedade lhe provocam ódio. Assim, o caráter político-social do

romance expressa o momento em que está inserido o narrador - de provável conturbação política - bem como revela sua propensão a não aceitação das formas de condução social e nem dos tipos representacionais destas camadas.

Dr. Gouveia é um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na seção 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 [...] (RAMOS, 2019, p. 8)

Tamanha cólera permite às abstrações ganhar linhas e limites numa condenação niilista e amarga. Aparentemente, Luis passa por um processo de subsumir ao materializar as aflições: “Afinal tudo desaparece. E, inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas”. (RAMOS, 2019, p. 8)

A partir do excerto, as palavras de Bachelard ao se indagar sobre o papel da imagem poética nos permitem assimilar a relevância da expressão do que não nos é dado, porém, remetido: “A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa [...] Esses impulsos linguísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital”. (BACHELARD, 2008, p. 190)

Luis apresenta personalidade complexa e tende a não oscilar entre suas opiniões, apresentando-se contumaz; por outro lado, ao sentir-se incapaz de completa autocompreensão, move-se em fragmentos; os atos são a extensão de seu estilhaçamento interno. Dessa forma, os acometimentos externos fizeram-no algo como empedernido. Já a não consciência plena sobre como tornara-se quem é refrata a inexatidão do desconhecimento; e as consequências de fatos que atravessaram sua vida, passam a ocupar o lugar de traços inerentes à sua personalidade. A passagem dá o tom da afirmação:

Está claro que todo desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luis da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas. Tenho, contudo a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel. (RAMOS, 2019, p. 25)

A dificuldade de Luis em definir-se é externalizada na narração entrecortada e de imagens de remissão ao sentimento de inadequação. Suas lembranças se misturam ao cotidiano e os dissabores são restos de passado e pequenezas habituais. Há incapacidade de captar que

não é na categoria do eu mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior que constitui um todo plástico-pictural. (BAKHTIN, 1997, p. 34)

A visão incompleta que Luis tem de si e a conseqüente tentativa por se compreender faz com que narre seus atos e percepções de modo inacabado. Mesmo ao buscar qualquer conexão com as personagens de seu círculo (vizinhos ou amigos de conversa), mantém a sua interpretação negativada por meio de seu olhar de interdição ao outro. Luis abre pouco espaço para se reconhecer no outro, são poucas as personagens a lhe conferir características que ensejem aproximação e, dessa forma, sua narrativa é de constante retorno ao valor negativo que atribui a si e ao entorno.

A partir da valoração negativa de suas interpretações a característica da fealdade, referida amplamente no romance, pode ser compreendida como traço inerente a percepção do narrador. Pois, dadas as descrições geográficas citadina e rural, tem-se por certo que o abjeto é a qualidade própria desses ambientes. Estes, por sua vez, influem no temperamento do protagonista que se autodescreve e observa com juízo negativo. O olhar de julgamento ressalta em feiura também os corpos e os modos dos sujeitos; assim, animalização e rejeição são recursos para comparar, descrever e criticar os corpos que o avizinham. A expressão de seu Ivo, conhecido de Luis, causa tanto consternação quanto ojeriza pela deterioração física visível. Ao buscar na figura do homem arruinado o distanciamento das próprias ideias que causam incômodo, Luis não poupa as descrições de realismo sobre o sujeito infeliz

Quando a expressão fugia ou as ideias se misturavam, acendia um cigarro. E, enquanto desanuviava a cabeça, punha os olhos distraídos na figura aniquilada de seu Ivo, que ali estava no canto da parede, babando-se, as pálpebras cerradas. As mãos eram dois calos escuros, os pés descalços eram patas achatadas. Seu Ivo 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. (RAMOS, 2019, p. 58)

A constante negatificação atribuída por Luis às pessoas, relações e objetos se estende também ao momento em que opta se casar com Marina. Para retomar como lhe ocorreu a decisão e como os fatos se desencadeariam, segundo sua imaginação, são utilizados elementos que remetem ao erro e compõem uma cena de falsidade.

Em pé, diante do livro aberto, o juiz me perguntaria: 'O senhor Luis da Silva quer casar com d. Mrina Ramalho?' Eu, encabulado, mastigaria uma sílaba, esfregando as mãos [...] Os sapatos me apertariam os calos, e o telegrama seria um pouco mais ou menos assim: Felicitações ao prezado amigo! Automóveis da casa para a igreja e da igreja para a casa. Haveria na minha sala alguns troços novos e inúteis. (RAMOS, 2019, p. 87)

Em oposição ao seu temperamento solitário, Luis realiza o pedido a vizinha Marina. A decisão é abrupta tal como a expomos aqui, e, embora seja contada pelo narrador com ar desinteressado, será o ato desencadeador do sentimento oceânico de Luis; na ânsia de consumir a relação sexual com Marina, as exigências social e legal de casamento movem a intenção do protagonista. Nas suas palavras que remetem à pouca importância a noiva, ao reservar adjetivos que a sexualizam, Luis mostra não divisar os sentimentos oriundos de reflexão clara dos seus desejos e logo saltará entre percepções argutas e descrições superficiais sobre o desenrolar da relação com a moça e o surgimento de Julião Tavares entre o casal.

Punha-me também a arrastar os pés na sala de jantar, fumava, bebia um trago de aguardente. - Mulheres há muitas [...] daí a pouco lá ia de novo para o corredor, chegava à janela da frente, abria o postigo, olhava a rua. Mas não me voltava para a direita. Os paralelepípedos, os arames, a sarjeta. A bichinha sem-vergonha devia andar ali perto, saracoteando na calçada, indo espiar a sala de d. Mercedes e os móveis de d. Mercedes. Não me voltava. - Para o diabo. Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes. Total: rua da Lama. Acaba na rua da Lama, sangrando na

pedra-lipes. Vamos deixar de besteira, seu Luis. Um homem é um homem. (RAMOS, 2019, p. 53)

O trecho apresenta-nos um homem obsessivo; ao contar em minúcia os movimentos executados, os lugares para onde olha e os pensamentos que lhe ocorrem, Luis mostra-se cíclico e finda as observações ao detalhar o comportamento e os gostos de Marina, culminando em outra característica até então não perceptível, o ciúme. Em seguida, informa-nos sobre a aparição de Julião em sua história.

Foi naquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembram-se dele. 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. No relógio oficial, nos cafés e noutros lugares frequentados cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade. (RAMOS, 2019, p. 53)

Ao dar continuidade à história de Julião em sua vida, o narrador reitera suas opiniões revoltas e as usa para desqualificar o rival. A personagem de Julião vai além de inimigo do protagonista: trata-se de representante da camada social bem-sucedida e que caminha entre os diferentes círculos político, cultural e econômico. Já Luis, pertencente ao grupo de baixos funcionários públicos e escritor nas horas vagas, reconhece no homem que se intrometera entre ele e Marina, o oportunismo e a arrogância. Cumpre salientar que os espaços mencionados servem também à composição do sujeito odiado, pois os ambientes frequentados por Julião são marcas de sua origem.

Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico. De quando em quando um cidadão se levantava e lia uma composição literária. Em seguida uma senhora abancava ao piano e tocava. Depois outra declamava. Aí chegava de novo a vez do homem, e assim por diante. Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele. À saída deu-me um encontrão, segurou-me um braço e impediu que me despencasse pela escada abaixo [...] 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, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico. (RAMOS, 2019, p. 55)

Ao concluir as observações sobre os odiosos Tavares, Luis nos apresenta um homem tomado por silêncio colérico e, incapaz de agir, recorre à retórica da animalização, pois seu único recurso é a palavra. Esta – ferramenta de seu papel social, a escrita – será abordada sob o viés metalinguístico presente no romance.

1.4 O HERÓI E O ENTORNO: CONSIDERAÇÕES SEGUNDO BAKHTIN

Com relação a corporeidade física, a exterioridade do corpo é outro aspecto que nos permite proceder à análise espacial pela visão do narrador e derivar daí consequências para a caracterização psicológica e literária da personagem. O corpo, sede e fundamento da psique, é elemento fundamental ao estudarmos o espaço na ficção, pois a definição básica da categoria passa pelo entendimento sobre um dado objeto ocupar um limite físico. Bakhtin versa sobre a experiência do corpo e os valores ético e estético na criação verbal; e segundo Tatiana Bubnova:

a noção do estético tem como ponto de partida a contemplação do corpo do outro no espaço. A globalização estética da alteridade tem como seu limite uma extrema coisificação do objeto estetizado, a anulação do diálogo ontológico, implicando a passividade do objeto estetizado. Todavia, estetizar a si mesmo é somente possível reconstruindo uma posição de alteridade em minha psique; isto é, requer aquela exotopia baseada no “excedente” vantajoso da visão que o outro tem de mim. Enxergar-se a si mesmo com os olhos dos outro é uma modalidade do “eu-para-outro” que, por um lado, é um passo necessário para transformar a confissão e a autobiografia em um texto propriamente estético [...] (BUBNONA, 2015, p. 15)

Em consonância com a citação acima, a exterioridade corporal de um sujeito é divisada e o que se dá então é a vivência interior conformando as linguagens imagética e verbal, como no narrador de Angústia; descreve seu corpo segundo o que experiencia internamente e as relações que lhe provocam sensações ruins reservam a negatização de seus próprios traços, dado estender para si tal desconforto. Desta feita, descrições físicas são assemelhadas à percepção melancólica de sua vida interior, apresentando ao leitor um homem frágil, esquelético e lúgubre. As passagens onde se identifica não são lineares, portanto confundem-se autoanálise e crítica externa. Quando nos conta sobre a sociedade e seus tipos, torna-se claro o descompasso interior. Ao definir-se no meio social, diz:

Os ouvidos são para ele, os olhos para as figuras habituais do café. Os olhos estão quase invisíveis por baixo da aba do chapéu, e uma folha da porta oculta-me o corpo. Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem. (Ramos, 2019, p. 28)

Segundo o argumento analítico proposto por Bubnova (2015), a postura de Luis Ihe é pessoalmente condizente e ele não atribui a regras anteriores e ulteriores. A passividade que o seu olhar confere às personagens de sua convivência os estetiza quando os despersonaliza e revela sua atitude ética direcionada ao outro e da mesma maneira incorre quando fala sobre si. O teor de inconformidade por ser quem é revela no protagonista a constante comparação com quem está a sua volta; de personalidade arredia, sente-se pouco adequado física e emocionalmente. O contexto social no qual está inserido é também fonte de amplos questionamentos e contribuem para que tais características da personalidade de Luis se sobressaíam. Quando observa a cidade e esta Ihe parece pouco amigável com sua geografia contraditória, Luis deixa suas impressões em cada lugar por ele percorrido: o Centro incita-o a conversar e analisar o presente. Porém, ao se valer de suas experiências pessoais e aparente percepção sensível aos fatos, dado seu ofício de escritor atrelado ao temperamento crítico, Luis molda uma cidade de ar hostil: seja pela arquitetura que falseia a verve passadista ou na escancarada dicotomia geográfica que separa a classe média dos pobres. Atrelado às figuras que constituem esta cidade está Julião Tavares. Na cena abaixo as notas de Luis se dirigem ao inimigo que comporta atributos grotescos e que não se furta a ocupar os espaços públicos, que ganham ares de perturbação com sua figura abjeta.

Julião Tavares entrava no café. Ia sentar-me longe dele, volta-Ihe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas. Afetava desprezo, aparentemente ignorava a existência do homem. Via, porém, a roupa molhada nos sovacos, os olhos que saltavam das órbitas, o cabelo escorrido, a papada balofa, as bochechas enormes, tudo riscado de traços brancos que anunciavam bebidas. Se me falavam, eu respondia com uma interjeição qualquer, voz selvagem, gutural, ouvida antigamente aos almoceves e aos tangerinos e que não perdi, apesar dos anos de cidade. Enquanto lançava distraído esses gritos estranhos e ásperos, lia os anúncios que havia no espelho. (RAMOS, 2019, p. 204)

De outra forma, o modo como Luis descreve fisicamente o rival serve para nos contar como se deu o afastamento da noiva Marina e como passa a proceder após o término da relação. Luis traz a geografia da cidade ao ilustrar o

comportamento obsessivo e os corpos lhe parecem mais fragmentários na sua interpretação. Tal conduta de alheamento se estende por sua imaginação e, por um breve momento, torna-se ironicamente sádico ao compor a cena em que vislumbra o corpo da vizinha apenas nos detalhes que lhe causam êxtase. O estilhaçamento psicológico de Luis revela certo prazer em imaginar o corpo da mulher desejada aos pedaços, ao modo dos seus pensamentos.

Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica. Nesse ambiente gelatinoso Marina se movia, nadava, desesperadamente bonita, o peitinho redondo subindo e descendo, a querer saltar pelo decote baixo, pimenta nos olhos azuis, os cabelos de fogo desmanchando-se ao vento morno e empestado que soprava dos quintais. Veio-me o pensamento maluco 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 perturbara: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. (RAMOS, 2019, p. 77)

Do claro momento no qual o protagonista se desvirtua da realidade e sua imaginação agônica se expressa, temos outra de suas notas sobre a deterioração psíquica que o acomete e lança-se na cidade para aplacar o sentimento de dubiedade. Luis reconhece, em suas incursões à procura por Marina, o trato que a urbanidade reserva aos seus habitantes: espaços abertos e propícios à fuga, ambientes recônditos onde é possível não ser encontrado. Às impressões do protagonista une-se o ódio por Julião aos seus traços pessoais de sujeito habituado ao meio urbano, ambos feitos de animosidade e dissimulação. A citação abaixo, demonstra o que se passa com o protagonista durante toda a obra ao versar sobre o inimigo

Depois que Julião 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 [...] 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 se atocaiava. O meu desejo era voltar, examinar os arredores, as esquinas, as árvores da rua Augusta. (RAMOS, 2019, p. 205)

Quando se volta às demais personagens de sua convivência, Luis retira-se do meio público e seu olhar passa aos ambientes privados. Lança mão da zoomorfização no interno de explicar em termos exatos quem são as pessoas que o cercam e “o corpo humano, como índice e valor máximo do desafio ético constituído pela presença do outro” (SOETHE, 1999, p. 33), passa a ser explorado por definições animalizadas; Luis acaba por se mostrar em sua parcela indigesta.

Como estariam as minhas pernas? Cruzadas ou afastadas? Seria mais fácil saber como estavam as pernas de d. Rosália. O resfolegar prosseguia, resfolegar de porco fossando. Quantas horas aquilo duraria ainda? [...] O homem calvo e moreno, com os olhos abotoados, fungava e arquejava, a baba escorrendo no beijo e umedecendo a pele seca de d. Rosália. Estava mesmo assim: os olhos arregalados, as ventas muito abertas, a boca pingando gosma, a cara barbuda arranhando e escovando o couro de d. Rosália. E aquela respiração estertorosa de bicho sufocado! (RAMOS, 2019, p. 139)

Na cena, há impressão de que dividem o ambiente do quarto Luis e os vizinhos. A descrição de abafamento e desconforto pelo barulho do casal provocam no narrador sensações das quais tenta com recorrência se desvencilhar: o desejo represado e que toma contornos breves ao falar de Marina ou quando anda pelas ruas e sente cheiros que denotam sexualização e o levam a enxergar-se tal qual um animal. A cena representa por meio das metáforas de sons e cenas imaginadas por Luis o seu desejo sexual autoreprimido.

Em *Angústia*, a construção imagética alicerça a linguagem ao confluírem os aspectos internos do protagonista e os ambientes externos, influenciados por sua percepção. O filósofo francês Bachelard, ao questionar-se sobre o que vem a ser a imagem poética, nos incita a buscar resposta por meio de uma topoanálise dos espaços da linguagem (BACHELARD, 2008, p. 191). Nesse intento, deparamo-nos com os recursos da linguagem que sustentam a instância espaço, a saber: metáfora, metalinguagem e fluxo de consciência.

O espaço de *Angústia* é constituído por descrições líquidas, à medida que o narrador nos apresenta o *leitmotiv*, este, passo a passo, é manchado por impressões e imprecisões. Os fatos são reservados a lugares geograficamente estabelecidos, tais como a casa de Luis, o jornal em que trabalha, o café por ele frequentado ou o quintal onde encontra Marina. Assim, depreende-se das longas incursões do protagonista por sua memória que o elemento de sustento à expressão melancólica é sua casa. É nesse espaço que Luis se permite ruminar o próprio

ressentimento, verbalizá-lo e sentir suas dores física e psíquica. “Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser mais íntimo” (BACHELARD, 2008, p. 196).

O quarto pequeno é referenciado nos momentos de intimidade dos vizinhos que parecem tomar o ambiente e obsedar Luis; o banheiro, é o espaço onde reflete, sozinho. Já o fundo da casa é repetido por diversas vezes e, dadas as deformações que lhe são conferidas a partir da voz do narrador, compreende-se a relevância desse ambiente para o romance: é da rede que Luis enxerga Marina se aproximar, sente o cheiro do lixo acumulado e das roseiras secas, lembra da infância e amarga o presente.

A passagem a seguir é a negação completa às idealizações de Luis. A alusão aos sentimentos é dada pela metáfora do peso da atmosfera circundante e as figuras de linguagem que guardam cruas comparações. Moduladas as sensações e ponderados os argumentos vis acerca da relação com a vizinha, restam a alegoria ao lixo e a imagem negativa do quintal onde tece suas conclusões. Portanto, o íntimo externalizado do narrador ganha contornos reais na insinuação à aridez topográfica dos fundos de sua casa.

De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo. Tão morno, tão chato! Nesse ambiente empestado Marina continuava a oferecer-se negaceando. Conservava-me preso, fazendo gatimanhos, esticando a saia estreita que lhe mostrava bem as coxas e as nádegas. (RAMOS, 2019, p. 112)

Cumprido sinalizar que nos pautamos na definição de metáfora não como artifício de intelectualismo, mas sim enquanto recurso de “atividade própria da imaginação pura”. (BACHELARD, 2008, p. 198) Pensar os ambientes ocupados por Luis e decifrá-los à luz da fenomenologia demandam retirar o olhar da matéria pura e buscar a virtualidade de sua narrativa. Nas palavras de Bachelard,

É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição – seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões – para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. (BACHELARD, 2008, p. 199)

O personagem ensimesmado e imerso em solidão tem apenas nas paredes que o cercam a pretensa segurança. Mesmo atribuindo à casa o papel secundário em sua vida, é nela que se refugia e agoniza. A matéria, aparente acessório, ressoa o que ele busca: alguma proximidade. E, na figura de Marina, apoia-se

De ordinário fico no banheiro, sentado, sem pensar, ou pensando em muitas coisas diversas umas das outras, com os pés na água, fumando, perfeitamente Luis da Silva [...] O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá [...] Marina entra com um estouvamento ruidoso [...] Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. (RAMOS, 2019, p.177)

Segundo Bakhtin, afinal, na exterioridade da configuração espacial a fronteira de delimitação do homem é indissociável ao aspecto físico. A vivência do outro é percebida por meio de suas fronteiras físicas e a visão exterior (ou plástico-pictural) permite que “o outro se mostre por inteiro à minha frente e minha visão pode esgotá-lo enquanto objeto entre os outros objetos, sem que nada venha ultrapassar o limite de sua configuração, venha romper sua unidade plástico-pictural, visível e tangível”. (BAKHTIN, 1997, p. 34).

Sobre a autovalidação da percepção a partir do outro e para o outro, Luis contraria a fala bakhtiniana, já que se vale parcialmente dos aspectos de interação para compor suas críticas aos sujeitos de seu convívio. Ao avaliar o entorno suas percepções individuais é que se sobressaem e não permitem a “validação emotivo-volitiva da [sua] imagem a partir do outro e para o outro” (BAKHTIN, 1997, p. 31) Ao padecer de melancolia, exerce certo egoísmo autoperceptivo ao desconsiderar o outro.

No trecho a seguir, o narrador explica as trivialidades que o impelem ao distanciamento; ao mostrar-se vulnerável e se justificar confere certo tom de conversa com o leitor. Logo, o aspecto metalinguístico é meio para que o narrador torne-se próximo o suficiente para supor que suas impressões serão asseveradas por quem o lê

Apesar destas desvantagens, os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse - novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. (RAMOS, 2019, p. 43)

Embora mantenha-se em constante inconformidade acerca das questões sociais, os relacionamentos humanos atiram o narrador em interpretações deformadas. Quando ensaia qualquer pensamento que valide possíveis qualidades dos sujeitos de seu círculo, recai em pessimismo ou indiferença. Ao contar suas impressões sobre a vizinha d. Mercedes, admirada por Marina, temos de suas observações a aversão pela mulher de inclinação aburguesada.

D. Mercedes é uma espanhola madura da vizinhança, amigada em segredo com uma personagem oficial que lhe entra em casa alta noite. Possui mobília complicadíssima, passa dos dias olhando-se ao espelho e polindo as unhas, metida num peignoir de seda, e quando mergulha na banheira, sente-se de longe o cheiro de água-de-colônia. Marina admirava-a com exagero, arregalando os olhos [...] Uma bicha feia e velha, um couro, um canhão! (RAMOS, 2019, p. 50)

Ao deixar transparecer que não há contato com a vizinha e, no entanto, tecer opiniões duras sobre a mulher, temos de Luis que sua conduta de alheamento não o exime da constante crítica sobre o entorno. Porém, narra apenas o que supõe, distanciando. Dada a afirmação sobre a relação amorosa de d. Mercedes suscitar críticas moralistas, pois sequer vê-se quem é o homem que a visita, Luis mostra-se contundente e, no entanto, parcial.

1.5 O CORPO INTERIOR

Com referência ao corpo interior, as proposições bakhtinianas referem-se a ele enquanto matéria e desencadeador de experiências, sejam subjetivas ou objetivas, que guarda consigo o que é pontuado pelo filósofo como eu-para-mim e eu-para-o-outro. Diz o autor que ambas as características da experienciação estão presentes num sujeito, porém, ocorrendo em diferentes medidas ao entrar em contato com o outro. Ao nos remetermos a Luis da Silva, vemos nas suas emoções o campo frutífero para compreendermos várias passagens em que demonstra sua inconformidade ao se ver obrigado a suportar sujeitos e situações que o desgostam.

Ao descrever Julião Tavares, diz: “Assaltava-me o desejo de ver Julião Tavares sujo de azeite e carvão, recebendo na cara as faíscas da fornalha. Por que não? Derretendo as banhas. Inútil, preguiçoso, discursador. Canalha”. (RAMOS, 2019, p.118) Assim, há a introjeção do outro pelo que se julga pelo próprio olhar, e a valoração positiva ou negativa de tais características se dá a partir da visão encarnada (BAKHTIN, 1997, p. 43) do protagonista. Em continuidade a cena acima, quando já não suporta ouvir o inimigo se regozijar na casa da ex-noiva, Luis envereda por uma sequência de relatos: o que escuta e o que imagina.

No outro lado a mesa num desarranjo, restos de comida, pontas de cigarros, nódoas na toalha, garrafas abertas, os dois juntos, perna com perna. D. Adélia, encostada ao fogão, respirava fumaça, engrelhava as pálpebras, gemia uma desculpa, “é a mocidade”. Estava invisível e escaldava os dedos torcendo o pano de café. Os dois, grudados, cochichavam, esfregavam-se. Alguns botões tinham saído dos lugares. Afinal tudo era suposição. (RAMOS, 2019, p.122)

Após a cena e depois de discorrer sobre todo o desagrado experimentado pelas pequenezas da vida, Luis deixa transbordar a melancolia e o ressentimento; acrescidos pela perda de Marina, as cenas de corpos distintos tocando-o inadvertidamente são a materialização da repulsa e o protagonista porta-se como invisível na multidão, numa aparente tentativa inconsciente de fuga.

Como certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente! Vamos andando sem nada ver, o mundo é empastado e nevoento. Súbito uma entre mil nos desperta a atenção e nos acompanha [...] Frequentemente não me desvio - e são choques que me deixam atordoado [...] Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos, e como caminho devagar, noto que os outros têm demasiada pressa em pisar-me os pés e bater-me nos calcanhares. Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível. (Ramos, 2019, p. 171)

Numa dada altura do romance, quando já não há limites entre realidade e interioridade, Luis lê o entorno como supõe que os outros o farão. Perverte a realidade e a si; compara figuras jamais vistas a Marina, projeta ideias irrealizáveis e fantasia sobre supostas semelhanças que lhe ocorrem ao se deparar com pessoas desconhecidas. O elemento corporal é escrutinado à luz das situações e o que cada uma lhe desperta. A fealdade humana já pormenorizada em diversas passagens,

nesse momento agride e consterna o narrador, pois está nua, sem deturpações ou metáforas.

A pessoa a que me referi surgiu de supetão entre a rua 1º de Março e a rua do Comércio. Eu ia dobrar a esquina, ela vinha em sentido contrário - e foi uma colisão feia [...] Encostei-me à parede, deixei-a passar. Foi um tempo insignificante, mas deu para vê-la da cabeça aos pés. Um minuto depois tinha desaparecido, a banda do rosto crispada, o olho disponível voltado para mim com um brilho de ódio. O espaço que ocupara na calçada era atravessado por outros corpos que iam e vinham, sem me despertar interesse. Mas a imagem do primeiro corpo vivia em mim. Era uma mulher gorda, amarela, malvestida, com uma barriga monstruosa. Não sei como podia andar na rua conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, levantava-se exibindo pernas sujas e inchadas. Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos. (RAMOS, 2019, p. 173)

Ao dar continuidade à cena, a mulher sob o jugo do narrador é perscrutada; os detalhes reificam o corpo tornando-o grotesco e Luis escarnece e sentencia que são mãe e filho. O realismo permite também que reconheçamos a parcela de Luis não diretamente explorada por sua narração, pois embora objetificada a figura da mulher, o fim do excerto revela comiseração de Luis que deduz o porquê da exposição da frágil e embrutecida gestante em meio hostil

a vontade de rir morreu, e atentei vexado naquela barriga enorme que me provocava. A roupa esgarçava-se, desbotada, fuxicada e remendada; os pés, metidos à força nos sapatos furados, pareciam bolos. Dera, recuando, um puxão na criança, que se pusera a chorar. Nenhuma palavra, apenas uma interjeição de dor e raiva, grito rouco, perfeitamente selvagem. Com certeza já vinha recebendo encontrões, e aquele, demasiado rude, lhe esgotara a paciência. Andar no meio da multidão, aos embolésus, com semelhante barriga! Só muita necessidade. (RAMOS, 2019, p. 174)

Ao concluir a narração consternada, a percepção difusa de Luis se direciona a Marina, fonte de maior ressentimento e, não obstante, a oscilação de sua personalidade se adensa. Há convergência entre aversão, deturpação da realidade e compadecimento por estar diante de sujeitos miseráveis.

Na calçada um ventre extraordinário ia inchando, ventre que tomava proporções fantásticas. Os transeuntes atravessavam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto era absurdo, dava-me ideia de gestações extravagantes. Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço da cara. Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornavam-se louros. A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul. (RAMOS, 2019, p.175)

A ideia de haver um ‘corpo atravessado’ expressa tanto o anonimato daquela mulher, quanto a própria sensação de Luis em relação ao meio social. Ao comparar Marina a figura estranha, deixa vir à tona a raiva e o desejo de vê-la deteriorada.

1.4 OS ATOS E A INTERIORIDADE

O desenrolar do enredo de *Angústia* nos mostra que as oscilações do protagonista expõem nuances e limites na comunicação entre sujeitos, tal como Bakhtin as descreveu e em parte apresentamos até aqui. Quanto mais o tempo passa e Luis vivencia profundamente a relação amorosa e tortuosa com Marina, maiores são suas dúvidas sobre como agir, principalmente para consigo. Então, faz de Marina um objeto plástico-pictural a ser esgotado por seu olhar crítico e, em contrapartida, reforça a autoimagem deformada e os atos descontrolados; mesmo ao ceder aos caprichos da namorada frívola, mantém os olhos abertos para sua realidade individual. Não há de sua parte o pretense dialogismo, constituído por “princípio ético concebido mediante a relação intersubjetiva entre o eu e o outro”. (BUBNOVA, 2013, p. 10). Ou há, calculadamente, a negação desse dialogismo.

Ao não conseguir se desvencilhar de recordações, sensações ou pessoas, o panorama circular do narrador mostra-se característico de seus atos. Assim como Bachelard nos aponta: “Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade”. (BACHELARD, 2008, p, 243). Logo, a repetição do quintal onde passa os dias amorfos, por exemplo, são para Luis da Silva a expressão exata de seu cotidiano ancorado em melancolia e na perda de Marina.

Já a partir da lógica bakhtiniana, vemos Luis perceber-se contestado pelos olhares externos indeterminados que tanto o consternam quanto provocam-lhe a autoconsciência em confronto com os espaços por ele habitados e as impressões erigidas em seu íntimo. Ao lembrar de como conhecera Marina, Luis estende ao ambiente dos fundos de casa a melancolia ruminada com o passar do tempo. A descrição espacial vincula-se ao amargor do protagonista por ter se envolvido com a moça que lhe retirara do estado de solidão e por tê-lo obrigado a acessar sentimentos de posse, julgamento e perda.

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos águas estagnadas, mandavam para cá emanções desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra. O vozeirão de Vitória era um murmúrio abafado. Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui. Tornei-me, pois, amigo de Marina. Com certeza começamos por olhares, movimentos de cabeça, sorrisos, como sempre acontece [...] Procurando reproduzir os nossos diálogos, compreendo que não dizíamos nada. Frívola, incapaz de agarrar uma ideia, a mocinha pulava como uma cabra em redor dos canteiros e pulava de um assunto para outro. O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas. (RAMOS, 2019, p. 49)

Conforme citação, quando Luis relata seu comportamento sobrevém o conceito de Bakhtin sobre os atos; dado haver dupla intencionalidade em sua narração - a de contar como procedera seu namoro e como findaram as impressões sobre Marina – somos remetidos ao íntimo do protagonista: a linguagem reverbera a consciência torturante e as conjecturas avessas à personalidade da mulher refletem-se em contraditoriedade e desmerecimento por Marina. Por essas considerações, chega-se ao que Bakhtin versa sobre a exterioridade do ato, cuja ideia é a de que esta é parte secundária do que se passa internamente.

O visível apenas completa o que é vivido no interior e não tem, muito provavelmente, senão uma importância secundária para a realização do ato. A consciência é orientada pelo objetivo e por seus meios de realização. Os meios empregados para atingir tal objetivo são vividos internamente. (BAKHTIN, 1997, p. 38)

Dessa forma, ao especularmos as ações de Luis nos deparamos com a individualidade que por diversas vezes suprime a realidade, pois “a paisagem exterior torna-se uma projeção do homem” (LINS, 1947, p. 145). Suas condutas externam uma vida interior de constante movimento e encobrem o mundo prático na sua forma de encará-lo. No plano cotidiano, as demandas básicas pela sobrevivência são tocadas diretamente pelo íntimo de Luis, haja vista seu descontentamento pela função de jornalista, que segundo ele é fonte de mentiras e enganações. “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?” (RAMOS, 2019, p. 210)

As ocorrências sociais em face dos desejos autocentrados de Luis, se unem ao seu temperamento e lhe provocam incômodos sempre maiores. Na nota a seguir,

ele narra mais uma de suas incursões pela cidade que o desgosta e deixa vir à tona sua percepção de que o momento presente é de convulsão social. Entretanto, supõe estar à parte dos fatos, mas a própria riqueza de seu relato mostra um homem atento e não meramente contemplativo como sugere.

Passei à toa pelas ruas, parando em frente às vitrinas, com a tentação de destruir os objetos expostos. As mulheres que ali estavam em pasmaceira, admirando aquelas porcarias, mereciam chicote. Fui ao jornal, li os telegramas. Eram notícias sem importância, mas julguei perceber nelas graves sintomas de decomposição social. Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente [...] Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabos quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! (RAMOS, 2019, p.102)

Conforme a cena, não é apenas a cidade em sua arquitetura que dá a Luis o sentimento de não pertencimento. A atmosfera de conflito iminente e as pessoas absortas lhe fazem indagar seu próprio papel de homem social. A imagem de mulheres em atitude banal e seu desejo de vê-las punidas, remetem aos seus sentimentos direcionados à Marina. E, ao concluir sobre seu caráter, deixa emergir a consciência de sua inadequação e reconhece ter se equivocado sobre suas pretensões pautadas em gosto pessoal, as letras.

Dessa forma, as questões psicológicas e emocionais são primordiais para compreendermos o manejo dos espaços como tentativa de esclarecimento sobre a melancolia experimentada pelo protagonista e forjada em matéria. E vice-versa: os espaços dão forma e dinâmica a questões psicológicas e internas, como campo pelo qual grassa a melancolia. Ao decidir casar-se, dizer impropérios a Marina, ou matar Julião Tavares, todas são decisões com início no seu íntimo descompassado e atormentado; os atos, por si só, não fazem jus à complexidade de Luis e devem ser interpretados em conjunto com sua voz interior volátil. No excerto a seguir, quando, do banheiro de sua casa, Luis ouve Marina dizer à mãe que está grávida de Julião, conta-nos com indignação o que pensa da conduta submissa de d. Adélia. Ao traçar o perfil da mulher vencida pelas circunstâncias da vida, estende a si mesmo tais características. Ao bradar em favor de todas as 'Ádelias', Luis se assemelha a elas e sua postura, antes de indiferença, se converte em sentimento de injustiça.

A gente é molambo sujo de pus e rola nos monturos com outras porcarias, mas recorda-se do tempo em que estava na peça, antes de servir. D. Adélia se lembra das flores de laranjeira que lhe enfeitavam a cabeça bonita. Tantas esperanças! Hoje é essa miséria que se vê. Fizeram da senhora uma bola de bilhar, uma coisa que vai para onde a empurram [...] Marina continuava a chorar e d. Adélia queixava-se baixinho. Eu tinha vontade de chorar também, condoía-me da sorte das duas mulheres e da minha própria sorte. (RAMOS, 2019, p. 185)

Em seguida, tomado por raiva e apiedado por Marina grávida e d. Adélia inerte, a decisão de matar Julião Tavares confirma-se. Entretanto, o desejo por realizar o ato é anterior e inconsciente: a externalização dos motivos ocorre a partir do momento em que Luis tem certeza da gravidez de Marina e culpa Julião por tê-la seduzido.

As duas mulheres eram fatalistas e queixavam-se da sorte. Malucas. Revoltava-me o recurso infantil de se xingarem, arrancarem os cabelos. Era evidente que Julião Tavares devia morrer. 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 devia morrer (RAMOS, 2019, p. 186)

Conforme as citações acima, Luis mostra-se contundente, porém, sendo um homem de constante questionamento, até mesmo para cometer o assassinato de Julião são diversos os momentos de suspensão, nos quais retorna à infância para buscar justificativas para o ódio ou exemplos de vingança. O comportamento demonstra a necessidade de ter em espaços pontuais algo em que apoiar suas decisões:

Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. Pensei muitas vezes nos bíceps do homem acaboclado que ensinava capoeira a [um] rapaz, no alto do Farol. Por uma aberração, imaginava que aqueles músculos eram meus. (RAMOS, 2019, p. 187)

A vontade de se vingar de Julião Tavares esconde outras camadas de sentimentos já experimentados por Luis; o nascimento no sertão, a chegada na cidade grande e as dificuldades de sobrevivência fizeram do protagonista um homem pouco afeito às relações. A visão abrangente e crítica que direciona à sociedade, bem como a autopercepção de sujeito oriundo de outra formação social, se refletem em Luis em sentimento de inadequação, pois ensaia a saída de esferas

de relacionamento que lhe provocam sofrimento e afastamento, e não alcança genuinamente alguma proximidade que aparentemente gostaria de ter. Assim, reserva-se a constante reflexão e, em ato, mantém certa distância das pessoas de seu círculo, como quem pretende não ser tocado inesperadamente.

O homem de *Angústia* é peça da engrenagem cotidiana e, ao não se enquadrar, perde-se em devaneios e idealizações calcados na memória. Por ser natural do interior, impacta-se ainda com o meio urbano e, ao prestar contas ao leitor, dá-se conta também de sua inaptidão social. Assim, revolta-se, encabula-se e procura meios de se insurgir, mas logo defronta-se novamente com o ordinário; vê-se então suprimido pelo desalento do não-lugar e pela autocompreensão parcial. Ao incursionar pela cidade e perscrutar os becos e avenidas, Luis deixa-se levar pela sensação de abandono e não identificação. Sente-se invisível e deposita nas figuras sociais de pobreza o seu olhar indefeso, desarmado. Não se sabe se desejaria a proximidade que deixa nas entrelinhas, mas o ato de sair em busca de sujeitos que o remetam ao que ele já vivera em tempos de maior dificuldade, reflete o sentimento de incompletude.

Levantava-me, subia a ladeira Santa Cruz, percorria ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversar com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim [...] viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso [...] A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. (RAMOS, 2019, p. 151)

De acordo com o excerto acima, a exterioridade do protagonista é autovalidada a partir da atividade por ele desempenhada: a escrita. O elemento de composição do personagem é também um recurso metalinguístico que permite ao narrador opinar sobre o ato da escrita em suas dificuldades, escolhas e frustrações. O ofício lhe possibilita desnudar por meio da metalinguagem as obrigações, a reificação impingida e a materialização do homem. Ao debruçar-se sobre o exercício da escrita, Luis mostra-se inseguro, incompetente e dissimulador, pois é nascido e criado em uma esfera de ignorância solidária, embora marcada por violência e disputa. Por ser incapaz de aceitar as condições sociais vigentes de acúmulo e exploração escancarados, revolta-se e o embotamento torna-o menos sociável e mais suscetível ao desequilíbrio psíquico.

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos, e aconteceme defender sujeitos que deviam ser atacados. Além disso recebo de casas editoras de segunda ordem traduções feitas às pressas, livros idiotas, desses que Marina aprecia. Passo uma vista nisso, alinhavo notas ligeiras e vendo os volumes no sebo [...] 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. 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. (Ramos, 2019, p. 57)

Em outra manifestação de indignação, descarta qualquer qualidade da escrita e a relega ao utilitarismo dissimulado, podendo haver aí remissão ao seu lugar no mundo desde que deixara o interior: “A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras [...] Uma pessoa passa a vida remoendo essas bobagens. Tempo perdido”. (RAMOS, 2019, p. 102)

Novamente, em mostra de assomo, busca justificativas no passado de fome e questiona-se sobre o fim de seus iguais em meio à cruel civilização. Tal questionamento revela que, apesar do tom de dissimulação de Luis em relação a sua função de escritor, a análise da conjuntura social da qual é oriundo e as consequências das mudanças políticas e econômicas são provenientes de sua capacidade refinada de leitura social. Trata-se de articulista atento a realidade e a História.

Onde andariam os outros vagabundos daquele tempo? Naturalmente a fome antiga me enfraqueceu a memória. Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo de bondes, nos rolos sangrentos da favela. Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e coisas. Teriam suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só. (RAMOS, 2019, p. 151)

Ao versar sobre a exterioridade do ato, Bakhtin revela-nos importantes argumentos de sustento ao mote da pesquisa aqui empreendida, pois ao haver qualquer dúvida de um sujeito sobre sua realidade, é necessário para este “traduzir [sua] corporalidade na linguagem das sensações internas” (BAKHTIN, 1997, p. 38);

de modo que as incursões pelo irreal, as lembranças geografizadas e as constantes retomadas dos espaços privados de ojeriza são as manifestações táteis do que se passa no interior degradado de Luis da Silva: exteriormente se esforça para ser o contrário do que lhe causa repulsa - os sujeitos mesquinhos e de importância social que o rebaixam - em contra partida, internamente, é frágil e colérico. Ao relatar as sensações provocadas pela convivência social com tipos arrogantes traduz pela distorção de seu corpo o sentimento de corrupção que o acomete:

Esses homens dominam-me sem mostrar o focinho: manifestam-se pelo arame, num pedaço de papel. Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação? Pensam? Procuo ajeitar as vértebras, mas as vértebras parecem soltas, presas apenas por um fio [...] resvalam pouco a pouco, e ao cabo de vinte minutos de exercício penoso o meu corpo toma a configuração de um arco. A cabeça pende, como se procurasse dinheiro na calçada, e a camisa faz pafos no peito. (RAMOS, 2019, p. 158)

Na cena a seguir, a descrição corporal é a do inimigo Julião Tavares. A imagem detalhada do homem aumenta em Luis o desejo de vingança. A sequência de ruminações é irônica, raivosa e atravessa o narrador de modo a consterná-lo ao dar-se conta da gravidade do que lhe ocorre inconscientemente.

Julião Tavares, apertado no smoking, parecia menos gordo. Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo [...] Uma ação indigna. Perfeitamente, ação indigna, mas não ousei confessar a mim mesmo qual era a ação, qual era a indignidade. Horrível fixar aquilo no pensamento. Não queria pensar. (RAMOS, 2019, p. 162)

Na cena, o protagonista externaliza o que nem a ele havia ainda ocorrido. Ao vislumbrar a própria ânsia de ver morto o homem que lhe trouxera o sentimento de perda, hesita. Bakhtin, em reflexão que podemos evocar para melhor entender essa questão, afirma:

O visível apenas completa o que é vivido no interior e não tem, muito provavelmente, senão uma importância secundária para a realização do ato. A consciência é orientada pelo objetivo e por seus meios de realização. Os meios empregados para atingir tal objetivo são vividos internamente. (BAKHTIN, 1997, p. 38)

Ao sentir-se compelido a apagar da imaginação a possível morte de Julião, Luis resguarda-se: a vontade de estar onde Marina pisara reflete a necessidade de

proximidade com alguém e finda a narração ao reforçar o destino desejado para o inimigo e forja uma espécie de redenção de Marina pelas vias da humildade:

Decidi-me a ir pisar mais uma vez a terra que Marina havido pisado encostar-me ao tronco da mangueira onde ela estivera nua, enrolada na escuridão, torcendo-se e mordendo os braços para não gritar por causa dos beijos que eu lhe dava na barriga e nas coxas. Desci os degraus. Na porta do banheiro meti o pé numa poça. Julião Tavares seria enforcado. Marina trabalharia no asilo das órfãs. (RAMOS, 2019, p. 163)

Em continuidade ao desenrolar do romance, os atos de Luis tornam-se menos comedidos, pois também sua cólera se avoluma ao serem ampliadas as questões sociais. Quando relembra a decisão intempestiva de mexer a terra onde a empregada guarda moedas e ir ao teatro onde estavam Marina e Julião, dá-se uma sequência de aflição crescente. Supõe serem suas atitudes exatas, apesar do autojulgamento. Embora motivado pela ânsia de ver o casal publicamente, Luis acha indigno tomar para si o dinheiro de Vitória e a cena revela sua incapacidade de suprimir qualquer sentimento. Ao hesitar, Luis pende entre a consciência da atitude que vai de encontro ao seu caráter avesso a qualquer proveito tirado financeiramente, e, por outro lado, deixa-se levar pela vontade de encarar Marina e Julião, havendo dubiedade e conflito ético.

A ideia de que ela [Vitória] ia surgir, resmungando, arrastando os pés pneumáticos, paralisou-me os dedos. Surpreendi-me a dizer e a repetir em voz baixa:

- O dinheiro foi feito para circular.

Com certeza Vitória estava dormindo, sonhando com os navios e com o Currupaco. Os olhos do gato cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam o quintal todo. (RAMOS, 2019, p. 165)

Em seguida, imagina como procederá o casal por ele perseguido ao encará-lo e conclui a ação enganando-se ser livre de obrigações morais ou sentimentos. O desespero que transparece na descrição é a própria personalidade de Luis em ato; a deturpação da realidade por supor que teria de volta Marina apenas por ter a coragem de interpelar o casal publicamente; já ao roubar as moedas da empregada Vitória, titubeia sobre o seu caráter; e, por fim, deixa a ânsia lhe guiar e conclui a cena.

Tinha quase a certeza de que, indo ao teatro, tudo se arranjará: Marina voltaria para mim, Julião se achataria, se desagregaria, como um pouco de azeite em água corrente. Meter a mão na terra, agarrar um dobrão do império, riscar um fósforo. Afastei a ideia. Que lembrança! Bastavam as luzes medonhas dos olhos do gato. Acabar depressa, acabar depressa. Não era nenhum selvagem para adotar recursos infantis. Sim ou não. Um homem livre. Perfeitamente, um homem livre de superstições. Comecei a cavar a terra com desespero, ralando os dedos. Estava decidido. Pronto! Seis dias depois colocaria no buraco o duplo da quantia retirada. (RAMOS, 2019, p. 166)

Ao percorrer as cenas de aturdimiento, o protagonista tanto expõe a geografia modorrenta de sua casa, quanto incursiona pela vida psíquica torturada, pois, “a sombra é também uma habitação (BACHELARD, 2008, p. 283).

O espaço é, para Luis, igualmente, uma forma de negatar o estatuto social vigente, onde imperam, na década de 1930 brasileira, referida no romance, a industrialização e o êxodo. A cidade grande exige o traquejo hipócrita compreendido e repugnado por ele, pois é proveniente de uma realidade cuja natureza em seus aspectos primitivos é vivida comumente; animais e homens dividem o ambiente, as relações humanas são feitas de brutalidade e pouco afeto, sendo interpretadas segundo o trato com os animais.

A metrópole é interpretada e enunciada tal como Luis a sente e vivencia. A liberdade rural simplória o faz ter ojeriza pelo presente. A infância da fazenda e dos resquícios escravocratas se dissiparam e foram tomados pela dureza amansada da cidade. O mal-estar civilizatório ganha corpo; a geografia pobre agora é permeada por asfalto, cafés e comerciantes. A liberdade provinciana tornou-se menor em cômodos privados e relações convenientes; bodes e cavalos com seus cheiros e sons próprios, cederam lugar aos ratos miúdos e aos percevejos.

As discrepâncias entre espaço rural e cidade, conforme já comentamos, representam parte do desconforto e inaptidão social de Luis. Onde crescera, a fazenda decrépita do avô, estão guardadas as memórias da infância feita de desmandos do coronel decadente, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante Silva. As negras que lhe serviram o corpo e cumpriam as tarefas são trazidas ao presente do narrador, pois os sofrimentos silenciosos das mulheres que pariam e logo voltavam à rotina são exemplos de uma resistência anônima, apagada pelo contexto social. Entretanto, ao rememorar-las Luis se apoia na imagem do sertanejo, numa tentativa enganosa de agarrar-se às suas raízes e não sucumbir ao presente da metrópole. Já esta, indômita, reserva-lhe somente o trabalho. O universo distante

constantemente buscado em seus personagens e micronarrativas compõe falsa previsibilidade e certeza, das quais o protagonista se vê alheado na cidade. O sertão rememorado abarca os tipos daquela realidade em modificação e apresenta elementos próprios da composição social. Na citação a seguir, a personagem de seu Evaristo é lembrada por Luis. O homem que fora bem sucedido, acaba a vida na miséria, pois a velhice e a seca não lhe permitiram mais trabalhar.

Nos meses compridos daqueles invernos de serra seu Evaristo e a mulher tremiam e começavam a tresvariar, porque a fome era grande. À noite andavam tropeçando nos cacarecos, pois na casa não havia candeia, olhavam a rua tiste sob a chuvinha impertinente que embaçava os vidros dos lampiões esmorecidos [...] A caridade chegou: seu Filipe, André Laerte, velho Acrísio, as três mulheres que pareciam formigas, fizeram uma subscrição – e seu Evaristo começou a receber dez mil-réis por semana. Passou-se o inverno. Plantou uma roça no quintal. E quando o feijão verde apareceu e o milho deu bonecas, mastigou uns agradecimentos e dispensou a caridade [...] A safra acabou, o velho sentiu fome, olhou os quatro cantos e não encontrou amparo. Procurou trabalho, mas tinha setenta anos, e ninguém confiava nele. (RAMOS, 2019, p. 201)

No excerto a seguir, a reflexão de Bakhtin elucidada que o recurso imagético se configura como material complementar à intenção narrativa, o que parece bem servir à reflexão sobre *Angústia*:

O que caracteriza o ambiente é, acima de tudo, a disposição formal, externa, plástico-pictural: harmonia das cores, das linhas, simetria e outras combinações extra-significantes, puramente estéticas. Na criação verbal, esse aspecto não alcança uma perfeição externa visual (na representação), mas equivalentes emotivo-volitivos de uma representação visual correspondem a esse todo plástico-pictural extra significativo. (BAKHTIN, 1997, p. 114)

Também as retomadas geográficas de Luis podem ser interpretadas, sob tal argumento, como a representação espacial de sua melancolia e frustração relativas ao estado de vida presente e do passado. A partir da sucessão de imagens da casa onde vive, dos espaços públicos e estruturas urbanas que percorre, o protagonista mescla às linhas do trivial, suas memórias e amarguras. Ao trazer o passado à tona, conforme citação acima, somos remetidos à vivência comum do sertão. A personagem de seu Evaristo exemplifica a trajetória de diversas pessoas que como ele, sucumbiram às condições sociais adversas e as ocorrências históricas.

Já a geografização do corpo é artifício recorrente conforme já citado, ao lançar mão do recurso para colocar sub-repticiamente sua opinião rude e de

constante comparação entre homens e animais. Quando fala do passado, as cenas de trato rudimentar entre indivíduos parece naturalizada, ao serem usados termos de atribuição animal às pessoas e relações entre elas.

Ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante, entro na igreja, escuto os sermões e os desaforos que padre Inácio pregava aos matutos, “Arreda, povo raça de cachorro com porco”. Sento-me no paredão do açude, ouço a cantinela dos sapos. 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. (RAMOS, 2019, p.17)

É do presente de tristeza que Luis se lembra da infância e das imagens cotidianas de brutalidade. A autoridade concedida ao padre, por seu lugar social de representação da igreja, autoriza dizer impropérios. Os fiéis, submissos, assentem. Seu Evaristo, vencido pelas circunstâncias é lembrado no dia em que se suicidou. Todos acontecimentos da ordem do comum e, no entanto, carregados pelo signo da dureza da realidade.

Abaixo, a ambientação criada pelo narrador destitui de humanidade a mulher desejada e se assemelha ao trato reservado às pessoas na realidade do sertão . A cena é composta por frações do que se vê: Luis parece não querer a completude, pois de parcelas de acontecimentos tem vivido e a narração de tonalidade difusa, conforme enxerga Marina, se coaduna com sua postura no percorrer do romance:

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. Quem se ligasse a ela faria negócio mau, seu Ramalho tinha razão. Se ele, que era pai, sustentava opinião assim, imaginem. Sovaco raspado, unhas cor de sangue e sobranceiras que eram dois traços. Mulher pelada. Para que diabo uma pessoa arrancar as sobranceiras? De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns quinze metros do jardim. Primeiramente distingui 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 pernã 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 [...] quando Marina se afastava, 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 [...] Curvava-se para a frente: a cintura fina sumia-se, os quadris aumentavam. O pano marcava-lhe a separação das nádegas. Um passo, outro passo. As ancas morriam, agora eram as coxas grossas. Outro passo: uma ruga na meia cor de creme mostrava a articulação da coxa com a perna. E a perna

cheia adelgaçando até findar num jarrete encastado no tacão vermelho do sapato. (RAMOS, 2019, p. 74)

A narração é concluída sem rodeios: trata-se de desejo puro, primitivo. Já a representação visual de se rebaixar comparativamente a um bicho, sustenta a imaginação de Luis por meio de sensações

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 [...] Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto. (RAMOS, 2019, p. 75)

O enclausuramento de Luis se expõe geograficamente. A impossibilidade de mover-se, por exemplo, é exemplificada nas cenas do presente em que caminha pela própria sala e sente-se sem saída. As insistentes imagens que lhe roubam sanidade e calma são vislumbradas em passos pequenos por cômodos apertados, no som dos ratos nos armários que incomodam. A casa, em sua aparente insignificância, acomoda os sentimentos de obscuridade e debilidade, assim como os objetos trazem às cenas o que experimenta Luis em diferentes espaços. A passagem a seguir, é parte de mais uma das noites insones em que Luis se sente suprimido por constrangimento ao ouvir o som dos vizinhos.

O quarto de d. Rosália ficava paredes-meias com o meu [...] Na escuridão a parede estreita desaparecia. Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se, espumando, mordendo-se. Aquilo iria prolongar-se por muitas horas. Depois o silêncio, o cansaço, a luz da madrugada, sono, as paredes se afastariam. (RAMOS, 2019, p. 135)

As características estético-verbais de *Angústia* configuram o sentido maior de atmosfera conflituosa, grotesca. Assim, o exasperamento do protagonista, passo a passo, oprime a narração e transmite ao meio circundante os seus sentimentos de enclausuramento e angústia.

2 CAPÍTULO II

2.1 ESPAÇO LITERÁRIO: A ANGÚSTIA DE ESTAR

O espaço enquanto categoria investigativa na literatura mostra-se pertinente e fecundo, pois os elementos materiais e geográficos permitem ao sujeito colocar-se no mundo e apreender-se como tal. Nesse sentido, “dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela”. (SOETHE, 2007, p. 222)

Não obstante, a confrontação entre o sujeito e o espaço propicia a verbalização das experiências por meio da percepção sobre a exterioridade que se enriquece em detalhes de objetos, lugares e pessoas, assim como no esmiuçar da interioridade das personagens tocada pelo que há de material. O personagem-narrador, em sua postura centrada, narra sensações e relações, provocando relatos literários de significativo relevo.

O intento elaborativo ficcional, na lida com essa dupla dimensão do espaço, pode ser observado pelo desenvolvimento de recursos narrativos e uso de figuras e recursos de linguagem como metáforas, metonímia, metalinguagem e descrições pormenorizadas para distanciar o olhar ou torná-lo próximo ao que ocorre; tais formas concedem ao leitor o teor do texto literário e podem ser reconhecidos como meios de trabalho da forma literária, de modo especial e autoconsciente também no romance *Angústia* de Graciliano Ramos.

Assume-se nesta dissertação, portanto, a relevância do objeto de estudo para a interpretação da linguagem e de aspectos concernentes à criação ficcional. Dessa forma, o conteúdo narrativo do espaço estende-se e desdobra-se em temas que abarcam o contexto social, as relações humanas e a autopercepção do protagonista-narrador. Assim, a categoria espaço abrange campos teóricos distintos para a análise literária. A partir de asserções da teoria da literatura, sociologia e psicanálise, o espaço enquanto configuração material de expressão da melancolia (como estado subjetivo e fator determinante das relações intersubjetivas) é passível de desvendamento e tradução, pois:

Tomadas em conjunto, as tentativas de definição, com seus distintos graus de formalização, demonstram que o termo espaço possui impressionante variabilidade, a qual se revela ainda, em seu poder de se derivar em noções correlatas, igualmente caracterizadas pela oscilação entre rigor e imprecisão: lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área, faixa, domínio, zona, território, etc. (BRANDÃO, 2013, p. 50)

Ao serem confrontados os termos que dizem respeito a domínios epistemológicos distintos, observa-se a convergência de significados espaciais que servem ao campo literário, seja na elaboração linguística do romance ou em como os sujeitos da obra se sentem ou interagem. Sendo assim, a análise literária tem de incursionar por campos outros que não apenas o estudo crítico da literatura, visto que: “Nos estudos literários, um breve levantamento indica que em geral não há a presença do verbete espaço em obras de referência anteriormente à difusão dos debates estruturalistas [...]”. (BRANDÃO, 2013, p. 51)

Para pensarmos o espaço no contexto literário, é válida a nota de Ana R. V. Bastos (1993) em *Espaço e literatura*:

é possível [...], através da literatura, fazer uma leitura geograficamente possível da realidade, a qual não dará conta, jamais, da totalidade, pois a representação – no caso, a literatura – é sempre parcial. Através de uma ousadia nas associações, pode-se, então, aproximar arte e ciência, não perdendo nunca de vista a parcialidade da qual padece qualquer discurso – artístico ou científico. (BASTOS, 1993, p. 7)

A discursivização¹ possível a partir do espaço, pois trata-se de um modo de apreender a realidade ficcional sobre a qual versa o protagonista de *Angústia*. Logo, entender daquele contexto fragmentário narrado passa por engendrar: linguagem, ficção e realidade. Fundamentada em tais elementos, a pesquisa literária mostra-se pertinente, pois os dados dos quais se vale não estão contidos apenas no objeto texto, mas estão presentes na figura do narrador e no excedente do próprio romance.

As impressões primeiras do romance estão ligadas ao íntimo do narrador que está em processo de reconstituição de algo que lhe ocorrera há tempo não muito distante e ao leitor não são dadas informações suficientes para compreender

¹ É por meio da representação no discurso que tomamos consciência das coisas do mundo real. O discurso é “como uma realização linguística dentro de um contexto social e histórico” (PAULIUKONIS, 2009, p. 90) e, assim, opera de modo vinculado aos sentidos de interação.

outra espécie de desconforto que não seja relacionada à urbanidade. O conflito do protagonista é centrado na figura de Julião Tavares, mas é a memória o material ao qual se lança mão para deter a amargura não evidenciada, voltar-se ao lugar de nascimento e em seguida encontrar-se no presente, desencadeando-se impressões ruins próximas ao que ainda não fora narrado.

O trecho abaixo, nas páginas iniciais, apresenta a primeira ocorrência da descrição espacial repetida em diversos momentos no romance. Trata-se do quintal da casa de Luis. Nota-se que no decorrer da narrativa este mesmo espaço tomará cores e sentidos discordantes, hora mais comuns, hora menos habitáveis. O temperamento do narrador não afeito à proximidade se perfaz nas notas da casa por ele ocupada, bem como ao abordar o quintal onde vivera os últimos acontecimentos desencadeadores de sua frustração e adoecimento.

Fico de pé, encostado à mesa da sala de jantar, olhando a janela, a porta aberta, os degraus de cimento que dão para o quintal. Água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira. Por cima do muro baixo ao fundo veem-se pipas, montes de cisco e cacos de vidro, um homem triste que enche dornas sob um telheiro, uma mulher magra que lava garrafas. (RAMOS, 2019, p. 24)

Numa aparente fotografia, onde o esquadro contempla um limite de olhar, o quintal de Luis é apresentado como universo à parte, onde estar é experimentar sensações e repisar as dores e as lembranças. Lugar cujo flerte com a vizinha se inicia, o fundo da casa é também o espaço aberto à prostração e reflexão de Luis. Serão constantes os retornos, e a qualidade dos objetos circundantes mudarão de acordo com as ocorrências de seu cotidiano.

2.2 MEMÓRIA E CONFIGURAÇÃO ESPAÇO-SENTIMENTAL

As memórias de Luis são parte importante da reflexão que o tira do papel de espectador-narrador autocentrado. Mesmo repleto de pequenezas e ressentimento o protagonista que olha o mundo por lentes difusas, constrói boa parte da narrativa com as suas memórias. Luis não anula o outro, mas tece análises parciais e individualizadas. A construção estética é feita a partir de suas micronarrativas ancoradas em tristezas, bem como por questões sociais e que abrangem as mudanças pessoais num dado contexto espaço-temporal; desta feita, não há aqui

sujeitos estáticos, embora estejam no passado, pois influem no que Luis da Silva se tornara e são recuperados à medida que ele se ressentia pelo presente. A imagem do avô, recorrente em suas notas, é tomada sempre que Luis se afasta da realidade. A simbologia do coronelismo, do dinheiro e do desmando ficaram na memória do protagonista e é nelas que se refugia quando se dá conta do homem da urbe que se tornara

Conheci Trajano decadente, excedendo-se na pinga e já sem prestígio para armar cabroeira e ameaçar a cadeia da vila [...] Se o velho quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar, ajustaria a empreitada por meias palavras, dar-lhe-ia uma cédula. E ficaria tranquilo, de alpercatas, camisa e ceroulas de algodão cru, tomando tabaco, escanchado na rede de varandas coloridas que arrastavam. Lembrava-me disso e apalpava com desgosto os meus muques reduzidos. Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo Ânimo. (RAMOS, 2019, p. 189)

Já quando se descreve como mais uma peça da engrenagem urbana e se desgosta pela conclusão, retoma a imagem falseada de alguma importância que o avô ainda carregaria, mesmo velho e falido. Luis se recusa a pertencer ao presente e, sentindo-se malgrado pelas circunstâncias da vida e as próprias escolhas passa a não divisar as fronteiras internas que o separam de uma vivência rudimentar do passado, do que é em adulto. Logo, a composição valorativa das personalidades que o cercam é pareada pelos seus sentimentos e memórias, atribuindo fraqueza e falha aos indivíduos urbanos.

É imperativo que consideremos o espaço em sua concretude, para que nos aproximemos de Luis da Silva. O que o narrador nos concede são os fragmentos de si deixados pelo percurso até onde encontra Marina e quando decide matar Julião por ciúmes. Nesse ínterim, as memórias e os sentimentos são usados a seu contento, seja para corroborar suas opiniões ou elucidar o leitor sobre o que se passa em seu íntimo. Para Bachelard, nesse sentido:

o espaço é tudo. porque o tempo não mais anima a memória [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (BACHELARD, 2008, p. 203)

Assim, as lembranças e os sentimentos presentes confluem. Ao buscar as micronarrativas da infância na fazenda, Luis estende ao seu presente vários daqueles incômodos, levando-nos ao ponto central de sua relação com o ambiente. Não há apaziguamento, ele se sente deslocado e optaria pelo regresso, ainda que as lembranças não guardem felicidade. No excerto a seguir, a lembrança sobre o sertão é sustentada não apenas por inconformidade, há o importante enlace entre as condições sócio-históricas reveladas pela forma com que finda a família de Luis da Silva e a sua decisão de ir embora calcada no anseio por se estabelecer na cidade grande. O caráter de modernização do início do século XX e que se estende no romance até a década de 30 está imbricado na aparente gratuidade do sentimento melancólico de Luis.

Estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas de anúncios, os beijos franzidos, os dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava os vestígios das duas raças infelizes. Foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos. Não preciso de automóveis nem de rádios, viveria bem numa casa de palha, dormiria bem numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas, como Quitéria, como o velho Trajano e Camilo Pereira da Silva. Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpercatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França. (RAMOS, 2019, p. 210)

Em visível distanciamento da realidade, a traição de Marina e a própria vida cotidiana de tantos dissabores levam Luis a procurar algo em que se apoiar para não sucumbir: a cidade apagou os vestígios de quem fora e o passado seria o único lugar de refúgio para quem julga ainda ser. Os sentimentos controversos de homem proveniente do sertão se curvando às exigências de vida na capital, a raiva por ter se permitido desejar e aproximar de Marina e a figura de afronta de Julião Tavares convergem para a enfermidade psíquica do narrador. O espaço, sob a perspectiva da subjetividade do protagonista, perde, gradativamente, o sentido de real.

Na cena a seguir, Luis persegue o inimigo Julião e, numa sequência de debilidade e ódio, conta-nos sobre o momento do assassinato. Enredado pela vingança, rememora as pequenas humilhações a que fora obrigado a resistir ao longo do tempo. O corpo hirto ganha movimento e força, a repartição de trabalho não lhe comportaria a grandeza e a revolta agora o liberta.

Tudo isso é absurdo, incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás queria cair em cima de mim. 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 [...] 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 da 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 estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. (RAMOS, 2019, p. 256)

Do fato narrado em diante, o espaço se configurará em completo delírio. Absorto, Luis conjectura o futuro preso, o cadáver de Julião. Acossado pela imagem do assassinato, não consegue se desvencilhar do incômodo físico e psíquico.

Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava tresvariando? Alucinação. Não queria acreditar que pessoas normais se avizinhassem de mim sossegadamente. Agarrava-me com desespero à corda.

- Trinta anos de prisão, trinta anos de prisão.

As grades que a gente não pode tocar, tão nojentas são elas, as esteiras, as cortinas de pucumã, os muros grossos, fome, sede caldo de bacalhau [...]. (RAMOS, 2019, p. 262)

De volta à casa, refúgio que acomoda o desatino, Luis dá sequência ao pânico e descreve-o tal como o acomete: em fragmentos. O tempo é marcado em sua passagem pelas batidas ouvidas pelo narrador insone, colérico.

Dei uns passos estaquei. Que ia fazer? Avancei até o corredor. Uma felicidade não pensar, andar assim trôpego como um papagaio. Fui fechar a porta da cozinha, devagar para não acordar o Currupaco, que dormia com a cabeça debaixo da asa. De repente, estranhei achar-me ali em pé, nu com a toalha no ombro, enxugando os dedos. Dormir acabar aquela noite imensa. Bebi o resto da aguardente. O estômago contraiu-se, embrulhado, o pescoço entortou-se, a boca encheu-se de saliva. Senti que ia vomitar, encostei-me a mesa pra não cair. Fechei os olhos e o burburinho recomeçou. Pancadas na porta da frente. Abri os olhos numa agonia. O suor corria-me pela cara, ensopava a toalha, não havia jeito de estancá-lo. Teriam realmente batido na porta? (RAMOS, 2019, p. 276)

Conforme expusemos até aqui, o espaço na literatura assume importância que vai além de cenário onde ocorrem as ações. Trata-se de elemento que provoca alterações nas personagens, como é profundamente marcado por seus atos. Assim, os espaços físico, psicológico e imaginário são analisados em *Angústia*, pois influenciam o narrador da obra, como são também diretamente tocados por sua conformação ético-estética. Dessa forma, o espaço é estudado a partir da memória infantil, e como vetor das ações do tempo presente do protagonista, dado os ambientes por ele frequentados serem repetidos e detalhados conforme seu temperamento.

Quando o protagonista suprime a distância temporal e refugia-se na memória, são reduzidos os espaços e crescem as sensações. A trajetória temporal do personagem, que sobremaneira impera na narrativa, simboliza objetiva e subjetivamente as mudanças na personalidade de Luis. Esta, num declínio rápido leva consigo as impressões do entorno, curvando a geografia à sua narrativa de obsessiva analepse e melancolia.

A fuga de um lugar na expectativa de ter em outro a realidade cambiada não faz do protagonista sujeito cômico de si, mas lhe oferece a difícil percepção da convergência entre o ser do passado com o homem do presente. As micronarrativas de Luis são a constatação de que onde nascera e as cidades onde esteve não lhe renderam nada além da sedimentação de incertezas e melancolia. Dessa maneira, a infância como elemento central de sua personalidade pode ser percebida e asseverada como significativa em seu caráter e disposição às relações; ao serem revisitados momentos na fazenda de seu avô, com personagens que proporcionavam medo no menino e principalmente, na figura anódina e rude de seu pai, temos a compreensão de que Luis da Silva não supera completamente sua infância. Quando adulto é de tal forma amalgamado por acontecimentos familiares contrapostos às mudanças de cunho social que a vivência rural influi em sua personalidade de homem retirado do seu meio. Assim, a valoração do espaço da fazenda se comparada à dinâmica urbana, lhe é superiormente positiva, pois supunha conflitos mais básicos.

Segundo Fernando Cerisara Gil (2020) em *A Matéria Rural e a Formação do Romance Brasileiro: configurações do romance rural* o contraste entre a literatura rural e a urbana se evidencia pela instância narrativa e em como seu manejo, por parte do narrador, mostra uma

espécie de duplicidade constitutiva do romance rural que está relacionada à diferença entre a feição social do narrador, caracteristicamente originário do mundo letrado, culto e cidadão, e o caráter aparentemente inusitado da matéria, seja ela situada no sertão, nos pampas, no cerrado ou na floresta amazônica. (GIL, 2020, p. 40)

Embora esteja centrado nos aspectos de formação do romance e em especial o rural, ainda no século XIX, as considerações de Fernando C. Gil permitem-nos compreender no decorrer de *Angústia* o papel oscilante do narrador Luis da Silva como representante da parcela social letrada e ao mesmo tempo, sujeito de constante resgate de seu passado agrário. Sob o viés de Fernando C. Gil, o aspecto rural trazido à literatura pelas vias da oralidade e em privilégio a um sistema sociocultural não-letrado (Gil, 2020, p. 40), sedimenta nosso entendimento até aqui sustentado, o de que a postura do protagonista do romance de Graciliano Ramos é pendente às supostas qualidades do sertão em detrimento da cidade; pois sua percepção de homem urbanizado não evidencia qualquer superioridade desta realidade e permite também que reconheçamos no presente da narrativa, as mudanças negativas provocadas pelo governo presente, varguista.

Conforme citação a seguir, Luis mostra haver conflitos sociais e os símbolos de revolta estão por toda a cidade: “O bairro era uma desgraça: mato nas calçadas, lixo, cães soltos, um ou outro maloqueiro vadiando à porta das quitandas miseráveis. As casas sujas, muitas riscadas com letras a carvão profundamente revolucionárias” (RAMOS, 2019, p. 218). O trecho evidencia a discrepância econômica entre os bairros e descreve a condição a que estão expostos os indivíduos relegados socialmente. A inscrição de clamor revolucionário, vista por Luis, denuncia que há insatisfação política na Maceió da década de 30.

Com referência aos conflitos suscitados pela oposição entre campo antigo e cidade, há que se referenciar o espaço social urbano como lugar das divergências a miúdo tratadas por Luis da Silva; os espaços nos quais o imperativo da violência, em suas diferentes nuances, é exercido e manipulado de modo a tornar claros quem são os agentes sociais subalternos explicita o caráter dinâmico e entrecruzado de realidades, assim, conforme nos elucida Gil

A narrativa do romance rural, como já se mencionou, se liga, mental e espiritualmente, ao polo dominante da cultura letrada e cidadina o qual, por sua vez, enuncia a experiência do espaço social economicamente hegemônico, mas, muitas vezes, tendo como foco do relato a vida dos de baixo. (GIL, 2020, p. 41)

Com referência a fazenda de nascimento, esta não significa apenas a retomada do passado ou exemplificação dos modos de interação social diferentes da cidade, ela pesa no presente enquanto meio de fuga para o narrador envolvido pela realidade conturbada socialmente. Brandão (2013 p. 53), a propósito, reflete sobre o teor simbólico da categoria espaço ao apresentar-se por meio da metáfora:

é possível defender que se inverte o raciocínio segundo o qual a metáfora é um conceito que perdeu rigor e unicidade; e então afirmar que o conceito é uma metáfora que não se reconhece como tal. Segundo esse prisma, não é a metáfora que desvia e degrada o conceito, mas o conceito que enrijece e oblitera a metáfora (BRANDÃO, 2013, p 53)

Assim, também as descrições metafóricas presentes no romance *Angústia* nos mostram as recorrências textuais pertinentes à configuração espacial como modo de expressão para seu protagonista. Mesmo impossibilitado por condições que serão discutidas a seguir, a tentativa de desvencilhamento da realidade conformada é uma constante na personalidade do protagonista. Excerto ilustrativo, abaixo está a descrição espacial tomada pelas memórias do seu passado em ruína. Luis estende à cidade em observação as suas lembranças :

[...] e vejo coisas que não excitam nenhum interesse: os focos da iluminação pública, espaçados, cochilando, piongos, tão piongos como luzes de cemitério; um palácio transformado em albergue de vagabundos; escuridões, capoeiras, barreiras cortadas a pique no monte; a frontaria de uma fábrica de tecidos; e, de longe em longe, através de ramages, pedaços de mangue, cinzentos. À medida que nos aproximamos do fim da linha as paradas são menos frequentes. Os postes cintados de branco passam correndo, o carro está quase vazio, as recordações da minha infância precipitam-se. (RAMOS, 2019, p. 13)

A solidão da vida urbana confere ao olhar do protagonista a distorção dos espaços. Os ambientes que durante o dia são de imponência e suposto desenvolvimento, como o palácio e a fábrica de tecidos, durante a noite e sob sua tristeza, são lugares que ganham as cores de tal sentimento. Luis segue o percurso do bonde e ainda triste, lembra-se então do avô caducando, “encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna” (RAMOS, 2019, p. 13)

Tem-se, então, o olhar negativo sobre a construção cidadina e Luis atribui parte de sua inconformação ao estado de coisas vigente, logo o componente metafórico atribuído a paisagem de sua infância serve ao propósito de comparar e

diminuir em relevância a metrópole emergente. Contudo, o processo histórico no qual está inserida sua família – a modernização agrícola e o esvaecimento do coronelismo - se reflete nas micronarrativas nas quais conta sobre os desmandos do avô falido e a violência do sertão. Por consequência, não há de sua parte a intenção de forjar um passado ideal, mas há em suas retomadas constantes a intenção de refúgio, e os ambientes onde crescera permitem que se retire, ainda que apenas na ideia, da vida real.

A espacialização como processo “mutável, circunstancial, produto de uma mudança estrutural ou funcional” (SANTOS, 2007, p. 80), deve ser apreendida, segundo o olhar do narrador, como retratos de uma série de signos a ele desconhecidos e, portanto, geradores da náusea social. As personagens que figuram no círculo social de Luis representam, nos espaços que ocupam, as “frações da sociedade em movimento” (SANTOS, 2012, p. 31); e sustentam a máquina social por meio de suas atividades profissionais pouco reconhecidas ou de exploração. O panorama do romance abrange desde os ex-escravos da fazenda de seu avô, até os tipos urbanos que atendem em botequins e comércios ou ocupam cargos de alguma relevância. Tais personagens em suas funções de trabalho, exprimem as modificações na estrutura social abordadas por Luis da Silva: quando se compara ao inimigo Julião Tavares, diz “em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava” (RAMOS, 2019, p. 61). O trecho é seguido pela caracterização do sujeito que é o oposto de Luis em caráter e valor social: “Além disso Julião tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca” (RAMOS, 2019, p. 61). Já ao contar suas impressões sobre o pai de Marina, seu Ramalho, relata um típico assalariado: “sujeito calado, sério, asmático, eletricitista da Nordeste” (RAMOS, 2019, p. 63).

A postura de imobilidade de Luis é verificada por sua vivência rural de práticas próprias e associada às imposições de um novo modo de experimentar o cotidiano na cidade, e estes extremos nos quais o personagem se vê tencionado a obedecer são perceptíveis no decorrer da narrativa. Luis demonstra tais exigências por meio das suas condutas misantropas, assim como em sua inaptidão às demandas da urbe de 30. Logo, escrutinar e descrever negativamente a espacialização urbana torna-se uma ferramenta particular explorada em todo o romance, numa busca por ilustrar objetivamente o desagrado que acomete o

protagonista sem lugar na nova ordem. As demandas do decênio de 30, fortemente ligadas ao processo de superação das oligarquias e calcadas numa concepção de modernização e ocupação espaço-geográficas de constante movimento estão em diversas cenas onde Luis observa o cotidiano, julga as figuras aparentemente harmonizadas àquele meio e conclui ser destoante.

As questões de ordem social são de suma importância à composição da personalidade de Luis e, em suas notas, são manejadas para contar de suas incursões por outras cidades, bem como as suas motivações pessoais para tanto. Assim, é por esse fluxo constante entre realidade e memórias que podemos observar os fatores sociais influenciando sua vida. No trecho abaixo, há uma das voltas ao passado; ao desnudar-se na medida exata para manter-se indecifrado, inclusive para o amigo, Luis deixa vir à tona temas aos quais retorna no curso da obra, tais como a saída de casa, a perambulação pelo Rio de Janeiro, a volta para Maceió e, nesse ínterim, os fatos que lhe marcaram a personalidade arredia e ressentida, culminando no homem médio de desejos reprimidos e constante mal-estar.

Entro a falar sobre a minha vida de cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos. Quando ensinava tudo que seu Antônio Justino me ensinara, passava a outra escola. Tinha o sustento. Depois era a caserna. Todas as manhãs os exercícios. - "Meia-volta! Ordinário!". As peças do fuzil, marchas na lama, a bandeira nacional, o hino, as tarimbas sujas, os desaforos do sargento. Em seguida vinha a banca de revisão: seis horas de trabalho por noite, os olhos queimando junto a um foco de cem velas, cinco mil-réis de salário, multas, suspensões. E coisas piores, que me envergonham e não conto a Moisés. Empregos vasqueiros, a bainha das calças roídas, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda. Farejava o provinciano de longe, conhecia o nordestino pela roupa, pela cor desbotada, pela pronúncia. (RAMOS, 2019, p. 31)

Há, durante o romance, o aspecto de sucessão representado pelo fluxo da memória associado ao movimento de Luis pela cidade. Ao andar pelo espaço urbano ressurgem a infância, a chegada à capital, assim como os sentimentos oriundos de tantas vivências. A inabilidade ao ato é encoberta pela consciência em trabalho constante. Ao permitir a quebra entre tempos, temos nos espaços citados por Luis o ponto fixo onde ancoram sentimentos específicos e também ilustrativos ao leitor sobre o período da vida do protagonista que está sendo contado. A imobilidade do narrador, mesmo perceptível, é contornada pelas formas nas quais os

acontecimentos são descritos; universos distintos trazidos à tona e mesclados às impressões cotidianas fazem do romance algo como Antonio Candido diz:

crispado monólogo interior, onde à evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que, de dentro, rói o espírito e as coisas. (CANDIDO, 2006, p. 27)

Há nas páginas primeiras a calma recalcitrante encoberta pelo fluxo de consciência e a descontinuidade sempre mais expressivas a desmascararem o homem de *Angústia*. Entretanto, o leitor é obrigado a percorrer o universo rural e os instantes débeis do presente, para então acessar o real motivo do tom confessional de Luis: o assassinato de Julião Tavares por ter lhe roubado a noiva Marina. Nota-se que não há a intenção de conceder ao *leitmotiv* ares de paixão desarrazoada, mas sim, comunicar tão fria quanto fora a separação de Luis e Marina, o que motivara o crime do protagonista.

A tonalidade opaca da percepção que Luis diz ter sobre a namorada revela camadas recônditas de sua personalidade. O desvelamento de si e de sua história são gradativos e obedecem a uma ordem própria à sua natureza. Ruy Mourão em *Estrutura* (2003) traça o percurso narrativo da obra, a partir da forma na qual Luis, no começo do romance, recorda-se de Marina. A reflexão do crítico nos coloca a par do teor aparentemente incidental da posição dos fatos sob o olhar do protagonista e conclui não haver intenção fortuita, pois da

sequência 'ar, mar, rima, arma, ira, amar', o autor nos oferece uma ideia concreta da estrutura romanesca que vai erguendo. Aquelas palavras sacadas do nome de Marina são como uma caixa que tiramos de dentro de outra caixa [...] até o infinito. O personagem faz sair uma emoção, uma visão, uma recordação de outra emoção, etc., e por aí até o infinito da sua experiência, quer dizer, até esgotar de todos os compartimentos e subcompartimentos da sua lucidez, que ficam reunidos no bojo de um só instante - a caixa maior que encerra todas as demais. (MOURÃO, 2003, p. 91)

O recurso de sumarizar e apresentar apenas a versão compacta e friamente marcada por visada amarga é um meio de ter somente nas mãos do protagonista as justificativas para os episódios narrados. Em outra perspectiva, tem-se em sua interpretação única dos fatos e lembranças o recurso metonímico como modo de conformar sua postura alheada à urbanidade. Calados os personagens à sua volta,

o leitor vê-se guiado pelo narrador autodiegético que, tanto permite a entrada em sua vida quanto provoca indagações acerca das ocorrências por ele contadas.

Enquanto recurso estilístico, a interpolação de tempos, assim como a escrita feita de períodos pretéritos logo cambiados em presentes indefinidos permitem ao romance o teor de continuidade e inexatidão. O papel do espaço na narrativa serve aos olhos do leitor ensimesmado com a temporalidade, pois é a partir dos ambientes circundantes de Luis que são reconhecíveis as bruscas mudanças de sua contação, seja ao retomar micronarrativas de espelho à sua insatisfação para com a cidade, ou quando deslinda os descontentamentos suscitados no presente e remoídos por ele nos fundos do quintal amorfo onde vive. Os trechos a seguir estão dispostos num longo período absorto de Luis e ilustram o presente construído de tal forma a retomar diretamente o passado. Nos entremeios, estão as sensações relacionadas ao abandono de Marina, ao cotidiano anódino e à infância de parques instantes felizes

Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado [...] Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. Nos meses compridos daqueles invernos de serra muitas vezes fiquei tardes inteiras sentado à porta da nossa casa na vila, olhando a rua que desaparecia debaixo de um lençol branco de água em pó [...] Agora a chuva é um pouco diferente, o nevoeiro menos denso [...] Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo. Este pensamento esquisito - Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos - bole comigo durante alguns minutos. Gostava de me lavar assim quando era menino. A trovoadas ainda roncava no céu, e já me preparava [...] Eu tirava as alpercatas, arrancava do corpo a camisinha de algodão encardida, agarrava um cabo de vassoura, fazia dele um cavalo e saía pinoteando, pererê, pererê, até o fim do pátio, onde havia três pés de juá. Repetia o exercício, cheio de alegria doida, e gritava para os animais do curral, que se lavavam como eu. (RAMOS, 2019, p. 16)

A partir dos excertos, observa-se o espaço enquanto eixo delineador para a intercambiação entre passado e presente. Trata-se de descrições semelhantes, mas que servem a propósitos de elucidação distintos sobre os sentimentos do narrador. Quando retoma a fazenda, o tom de alguma coisa perdida se sobressai – ainda que nenhuma lembrança seja de fato positiva. Já no presente, traz a contragosto a imagem de Marina; ao tentar se desviar, retorna a si em menino e conclui, de modo languidamente violento, o desfecho desejado para a mulher perdida:

O poço da Pedra era uma piscina enorme [...] Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para 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 [...] Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro... (RAMOS, 2019, p. 17)

O percurso da imaginação cerceada pelo espaço é imagético, fantasioso e cruamente real. A violência inerente ao meio de nascimento se esmiúça nas lembranças daquele cotidiano de homens e animais e relações de pouco afeto. O estilo da escrita rememorativa assevera a importância espacial ao contexto de suas notas, pois é da geografia que se vale para dar concretude ao seu ódio por Marina, por exemplo. Ademais, as reticências ao fim de seu desejo confessado são a afirmação da ideia cobiçada.

Ao dar vez às lembranças, o narrador mobiliza dois outros importantes aspectos que tanto dizem respeito a textualidade própria do romance, quanto remetem ao universo do real. Pois é ao trazer à tona as vivências ruins que somos apresentados ao homem de ressentimentos e marcas que ainda o ferem, pois não houve superação do passado. Por outro lado, o aspecto social de suas recordações faz de suas experiências desdobramentos da realidade nordestina conhecida. Segundo Brandão,

No caso do texto literário, pode-se afirmar que a experiência estética é, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberta e especulativa. O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional. (BRANDÃO, 2013, p. 33)

Tal como o exposto acima, as verbalizações de Luis não se restringem ao seu ser naquela realidade ficcional, mas evidenciam o espectro da sociedade da época. As incursões por outras cidades e vilarejos tornam-no mais um homem sujeitado às condições impostas e sem vias de libertação. Já o passado, de marcado prestígio de seu avô, é perdido pela modernização crescente. Assolado pelas lembranças da decomposição humana e geográfica de onde crescera, refugia-se nas palavras e na errância, pois não se vê enquadrado às demandas burocráticas da modernidade. Porém, ao dar-se conta do cotidiano na infância demonstra não ter havido qualquer relação de proximidade e ao retomar o dia da morte de seu pai, a

cena é de foco narrativo duplo: mantém-se no presente, mas deixa-se tomar pelo desassossego da criança órfã. Luis fornece uma narrativa ora autobiográfica, ora mero relato, recaindo em sua personalidade divisada entre conflituosa e contundente.

Penso na morte de meu pai. Quando voltei da escola, ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme [...] Fui sentar-me numa prensa de farinha que havia no fundo do nosso quintal. Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim mesmo. A casa era dos outros, o defunto era dos outros. Eu estava ali como um bichinho abandonado, encolhido na prensa que apodrecia. Ouvia o barulho de um descarçador de algodão, próximo, no Cavalo-Morto. (RAMOS, 2019, p. 20)

A partir do excerto, observa-se o espaço como integrante expressivo do círculo de pertencimento de Luis e alicerce em que repousam sentimentos forjados em imagens. Soethe (1999) em argumentação acerca da importância ético-espacial para a criação estética na literatura, assevera “O espaço nos romances existe enquanto conformação do entorno das personagens através de recursos verbais e simbólicos que descrevem e comentam a percepção sensorial (e sobretudo visual) desse entorno.” (SOETHE, 1999, p. 33). Logo, a narrativa é de expressivas representações imagéticas dos espaços narrados, nos remetendo também ao termo trazido por Brandão (2013, p. 35) como “categoria relacional”. Ao lembrar a morte do pai, são mobilizados os espaços externos e internos onde o protagonista experiencia a dor, a solidão e, ao mesmo tempo, percebe-se apartado daquela cena, dado não ter sido lembrado ou visto por ninguém. Trata-se de um espaço de invisibilidade e sofrimento. Ao presenciar a casa sendo tomada por estranhos e cobradores, o ambiente interno se exaure e amplia-se aos olhos do menino, que se dá conta do exílio sentido tanto pela perda do pai quanto pelos objetos saqueados.

Na casa escura, cheia de lamentações de Quitéria, não encontrei sossego. Adormeci pela madrugada. No dia seguinte os credores passaram os gadanhos no que acharam [...] E os homens batiam os pés com força, levavam as mercadorias, levavam os móveis, nem me olhavam, nem olhavam Quitéria, que se encolhia gemendo ‘Misericórdia!’, como quando o trovão rolava no céu e os bichos iam abrigar-se no copiar da fazenda. (RAMOS, 2019, p. 22)

O espaço enquanto ‘sistema’ configura-se não apenas pelos dados materiais da narrativa; as relações dos sujeitos são problematizadas e relativizadas de acordo com o entorno, sejam privados ou externos. Contribuições de distintos campos teóricos conferem ao estatuto do espaço a possibilidade de levantar questões, ensejar perspectivas sociais e antropológicas e, não menos relevante, reconhecer a realidade ficcionalizada, pois “o fictício é a concretização de um imaginário que traduz elementos da realidade”. (BRANDÃO, 2013, p. 34) Em *Angústia*, a narrativa abarca as emoções do protagonista, mas busca nas demais personagens e seus microuniversos o alicerce excedente ao verbalizado por Luis em sua cólera. Assim, tal como pontua Carpeaux ao traçar breve comparativo entre a escrita de Graciliano Ramos e os russos, a imobilidade e as personagens que representam o estático, o inútil são os restos de um tempo findado, mas que insiste em não sucumbir.

Logo me lembro do pintor incomparável da vida estática, imóvel, inconsciente, nos ‘engenhos’ escravocratas da Rússia Tzarista, daquele Gontcharov de quem me lembrei quando li a comparação do Brasil escravocrata com a Rússia servil, em Casa-grande e senzala de Gilberto Freyre. Os romances de Gontcharov pintam classicamente um mundo primitivo amoral, ‘a-trabalhador’, preguiçoso demais para trabalhar, amar, viver”. (Carpeaux et al, 1978, p. 27)

Estes são o pai de Luis, ao representar a incapacidade de reconhecimento do fim de um período histórico, e o avô, tributário da escravatura que, ao ver-se sem mão de obra, mantém vivo na postura soberba e violenta o passado de coronel. A fazenda, esta guarda os resquícios do dinheiro e as negras que se recusaram a ir embora.

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para ciganos, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que Padre Inácio chefiava [...] O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catigueiras sem folhas. (RAMOS, 2019, p. 11)

A partir da citação, é válido ressaltar o caráter de esvaziamento perceptível até mesmo no sobrenome da família. São extirpados os bens, a notoriedade e, por fim, a titularidade que conferia importância. O sentido material de aniquilação vai ao

encontro do aspecto espacial escoado de significação de relações humanas e tomado pelo sentimento de abandono.

Após os trechos já mencionados, chega-se à questão histórica como alicerce para o discorrido até então; o componente social é reforçado em todo o romance e se liga intimamente ao protagonista. Como ferramenta narrativa, a lembrança é o recurso para sumarizar, mas principalmente nos colocar em contato com o narrador e seu papel na História, pois oriundo do coronelismo, obriga-se à nova ordem de modernização em curso. Sua personalidade e postura estão calcadas na infância, portanto, compreender o protagonista-narrador passa pela sua memória, num exercício de distanciamento analítico direcionado ao vivido e posterior retorno ao presente e aos seus atos desempenhados segundo o que se tornara. O peso das mudanças socioeconômicas é sentido pelo menino ingênuo e cruamente relatado nas linhas sobre sua infância. De tal forma, a decrepitude geográfica associada aos indivíduos parte daquele contexto, representa a formação inicial do caráter propenso à fuga de Luis da Silva. Ao traçar a valoração comparativa entre rural e urbano, os espaços e signos de urbanidade são julgados e, por vezes, incompreendidos, oferecendo a Luis o olhar duro, porém objetivo, acerca da realidade deixada para trás e da novidade que se lhe apresenta.

Os períodos históricos descritos na obra são estabelecidos de modo a manter subjacentes questões objetivas presentes no processo criativo de escrita. Logo, a figura de ex-escravos, a ruína da propriedade do avô, assim como a mudança da fazenda para a vila aparentemente mais desenvolvida são exemplos trabalhados no romance e que cotejam os fatos históricos e as modificações perenes de formação do espírito da época. O engendramento do real em *Angústia* passa pelo que Fábio Ferreira Costa Vale em tese sobre *Graciliano Ramos e a narrativa de temposombrios* nos esclarece:

[...] o nazifascismo avançava na Europa, as ideias fascistóides do integralismo conformavam-se politicamente no Brasil, a Aliança Nacional Libertadora, sob a liderança de Luiz Carlos Prestes, surgia para fazer oposição tanto ao integralismo de Plínio Salgado quanto para exigir a renúncia de Getúlio Vargas. O governo reage, decretando a ilegalidade de organizações opositoras, instaurando-se, dessa maneira, o Estado Novo de 1937 [...] A construção do livro, nesse sentido, acabou por refletir um momento de uma realidade caracterizada por um amplo abafamento psicológico, marcado por perseguições, ameaças, insultos e muita apatia intelectual, a tal ponto que as aflições do narrador se confundem com as angústias vividas pelo escritor Graciliano. (VALE, 2016, p. 124)

O espaço do passado é apresentado por meio da dinâmica rural manejada em seus elementos simbólicos. Então, indivíduos e espaço associados representam o processo de mudanças discretas mas já intimamente ligadas à política nacional de industrialização de técnicas manufatureiras, por exemplo. As figuras de assombro ao presente de Luis por obrigá-lo a enxergar-se como fruto último de um contexto social superado, a imagem de força e autoridade suscitadas por Amaro Vaqueiro e o avô morto são, sobretudo, símbolos de hegemonia morta. O negro mestre Domingos é o sujeito representativo da transição histórica iniciada ainda na infância do narrador, pois “havia sido escravo” e “agora possuía venda sortida [...] O preto era um sujeito perfeitamente respeitável. Em horas de solenidade usava sobrecasaca de chita, correntão de ouro atravessado de um bolso a outro do colete [...]” (RAMOS, 2019, p. 12). Já a revolta do protagonista exemplificada em sua indisposição ao novo, contém o desejo de encarnar a pretensa superioridade que ele não pudera experimentar. A brutalidade nas relações de poder, o imbricamento das relações privadas e o abandono compulsório são outras camadas vislumbradas pela pena do narrador.

Assim, os instrumentos de trabalho agrário, os tipos que compunham aquele meio e a aridez dos vínculos humanos são explorados e trazidos para o presente do protagonista numa espécie de comparação e, em certa medida, constatação de que não deveria ter se retirado do ambiente de incômodos previsíveis. No trecho a seguir, o espaço não domesticado do sertão antigo é contado a partir de conclusão arguta: “E eu informo. Como sou diferente de meu avô!” (RAMOS, 2019, p. 32). As regras ditadas conforme a necessidade de quem detivesse o poder, como Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, são para Luis a lembrança mais viva e próxima a ele e a sua personalidade civilizada. Raivoso e fraco, ele sabe não ter herdado temperamento indômito e, por isso, ressentido ainda mais a vida urbana onde a intencionalidade higienizadora camufla as mesmas condutas provincianas praticadas comumente no sertão. Na cena a seguir, a influência do avô é percebida no trato silencioso que o capanga direciona ao homem: gestos pequenos e poucas palavras são suficientes para uma ordem ser cumprida.

Um dia um cabra de Cabo Preto apareceu na fazenda com uma carta do chefe. Deixou o clavinote encostado a um dos juazeiros do fim do pátio, e de longe ia varrendo o chão com a aba do chapéu de couro. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva soletrou o papel que o homem lhe deu e mandou Amaro lançar uma novilha. O cabra jantou, recebeu uma nota de vinte mil-réis, que naquele tempo era muito dinheiro, e atravessou o Ipanema, tangendo o bicho. (RAMOS, 2019, p. 32)

Já a maledicência urbana que carrega até mesmo nomenclatura odiosa ao caráter avesso à hipocrisia de Luis é constatada: “Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam. Conto as pessoas conhecidas: quase sempre até os [a rua] Martírios encontro umas vinte”. (RAMOS, 2019, p. 10)

O trânsito das imagens suscitadas por Luis ganham a forma de sua cólera lentamente e as recordações reverberam para então serem incluídas à vida cotidiana. Conforme acima disposto, o caráter histórico sob os acontecimentos da vida do narrador é claro, assim como incide em suas decisões práticas e pesam em sua postura diante da vida, pois, abalado por um contexto que, desde a infância lhe impusera incertezas, vê-se em adulto cercado por nova dinâmica, e esta, de suposta estabilidade, aprofunda as indagações e críticas de Luis. A metrópole retratada reflete a década de 30 em suas incongruências e disparidades. A geografia urbana de Maceió é evidenciada por Luis ao nos contar em detalhes a composição da cidade e suas características que formam o espaço.

Conforme o desenrolar da narrativa são recorrentes os ambientes da cidade que a tornam espelho de seu tempo; por tratar-se de capital em plena modernização, os traços de provincianismo ainda restavam expressivos, permitindo que os espaços públicos refletissem as particularidades de um tempo que desejava a efervescência política e cultural de outras capitais. Nesse sentido, cabe trazeremos à discussão sobre o caráter modernista da urbanização ocorrida no início do século XX as aspirações progressistas que regeram boa parte das mudanças provocadas em Maceió. É a partir da República instaurada em 1890 que as inovações urbanísticas começam a ser aventadas, em prol de um olhar influenciado pela Europa e numa tentativa de apagar da cidade as características de precariedade. Assim, de acordo com Tharcila Leão e Josemary Ferrare, “Nesse período foram edificadas prédios públicos, residências e palacetes com arquitetura imponente que, além de buscar criar essa nova imagem de cidade, ressaltavam a estética urbana, principalmente nos bairros do Centro e Bebedouro” (LEÃO e FERRARE, 2016, p. 136)

Com o intuito de modificar a arquitetura da cidade por meio de nova estética, foram segregadas as referências espaciais de outro tempo: como o colonialismo de aspecto atrasado e sujo (LEÃO e FERRARE, 2016, p. 136) promovendo, assim, a separação entre os lugares onde era possível intervir e alterar a aparência antiga, dos lugares dominados por pobreza e desinteressantes para investir em melhorias.

Desse modo, ao percorrermos a Maceió de Angústia, são diversas as cenas cuja cidade é explorada em suas oposições: as praças onde a pretensa modernidade instaurou-se, a rua do Comércio com suas lojas e cafés e as vielas afastadas que separavam o Centro da periferia. Tais endereços constantes na narrativa apresentam algumas das características do início do século XX, quando foram iniciadas importantes remodelações geográficas, a fim de conceder ao espaço urbano ares europeus. A praça dos Martírios,

De acordo com nota publicada no jornal Gutenberg de 4 de junho de 1908, [teve] a primeira obra de melhoria do Largo dos Martírios em 1907 e foi autorizada pelo intendente da capital, o engenheiro Antônio Guedes Nogueira. A obra teve início com ações de nivelamento e com a demolição da calçada da Igreja dos Martírios e reforma de sua escadaria, que foi recuada em relação ao largo e teve sua dimensão diminuída, recebendo balaústres de alvenaria no acesso à Rua do Sol. (LEÃO e FERRARE, 2016, p.147)

Já a rua do Comércio, assume, com o passar do tempo, a incumbência de representar o ecletismo e a celeridade. E em 1923 é instituída uma lei que vedava

a construção de casas térreas na Rua do Comércio. A modificação das fachadas passou assim a configurar um símbolo de modernização e civilidade, que demonstrava, por meio da arquitetura, o progresso e o desenvolvimento econômico e cultural tão almejados (LEÃO e FERRARE, 2016, p.136)

Quando retornamos ao romance, Luis, ao pensar num futuro inalcançável, se vale dos espaços e dos símbolos citadinos que denotam um ambiente não mais pobre com o qual sempre esteve habituado, mas com paisagens de remissão idílica e traz as imagens da parte salubre e bem cuidada de Maceió:

Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um banagalô no alto do Farol, um bangalô com vista para vista para a Lagoa [...] Vestido de pijama, fumando, olharia de cima os telhados da cidade, os bondes pequeninos a rodar quase parados e sem rumor, os focos da iluminação pública, os coqueiros negros à noite. (RAMOS, 2019, p. 94)

Embora tencionasse desfrutar de outra vida e conseqüente ambiente, Luis rapidamente retoma a parcela feia da capital, donde a espacialização é agora mostrada em sua miscelânea geográfica menos convidativa: a praça, símbolo de

novidade, divide o que é da ordem do civilizado com o resto da cidade que ainda é mantida na pobreza e morosidade.

Julião Tavares e Marina Marina tinham entrado no Livramento e lá iam juntinhos, esfregando-se. Cadeiras na calçada. Era necessário saltar no paralelepípedo. Um passo em falso, topada na sarjeta, e os dois corpos se chocavam. Diante da igreja, nos bancos da praça miúda, gente esquisita: homens sujos, mulheres sem companhia. E crianças abandonadas pelos cantos [...] Na calçada estreita da igreja as crianças abandonadas apinhavam-se. Automóveis parados, chauffeurs adormecidos, vagabundos, exposição de prostitutas à entrada da rua da Lama” (RAMOS, p. 125)

O decorrer do romance é permeado por observações do protagonista que se depara com os signos de mudança política e alterações na geografia urbana. Ao traçar comparação entre o fim do coronelismo e o conseqüente surgimento do banditismo sertanejo, Luis sumariza o curso da História nordestina contemporânea a ele:

Os sertanejos fortes revoltaram-se e andam matando, roubando, violando, quase selvagens, sujos os cabelos compridos, enfeitados de penduricalhos, os chapéus de couro cobertos de medalhas, as cartucheiras pesadas, enormes [...] Os campos estão desertos, o gado enegreceu com o carrapato, os homens valentes pegaram o rifle, amarraram a cartucheira na cintura. O guarda-civil do relógio oficial veio para a cidade e arranhou emprego. É um sujeito magro como eu, civilizado como eu. Se houver barulho na rua, ele apita. Se houver greve nas fábricas e lhe mandarem atirar contra os grevistas, atira tremendo. As greves acabam e ele voltará para a chateação do ponto, magro, triste. É pouco mais ou menos como eu. (RAMOS, 2019, p. 211)

Ademais, o excerto acima precede o ponto da narrativa cujo movimento de Luis pela cidade se expressará em sua autopercepção em claro declínio. Os espaços urbanos rebaixados e sujos dialogarão com a declinação emocional da personagem e convergem, por exemplo, a função social de jornalista ao dissabor de se saber peça inócua do cotidiano. Abaixo, a construção do ambiente da repartição, com ar inóspito, se dá por meio de seu sentimento de vida maquinal.

Era, pois, na repartição que eu obtinha algum sossego. As imagens que me atormentavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas e incompletas. O ambiente era impróprio à vida intensa que elas tinham lá fora. Quando se iam fixando, um tique-taque de máquina de escrever, o chiar de uma folha que roçava sobre outra como lixa, um toque distante de campainha, uma voz descontente e adocicada, todas as complicações miúdas que me sustentam, cortavam as figuras esboçadas. (RAMOS, 2019, p. 212)

A claustrofobia de Angústia ganha corpo nas entrelinhas à medida em que a inércia do protagonista é explorada nas suas diferentes camadas: rebotalho de uma linhagem sem lugar na ordem pós-oligárquica, andarilho solitário de vilas e capitais, inexpressivo funcionário público e escritor de mesmo patamar. O roteiro de vida de Luis não guarda reviravoltas, sua narrativa é que converte em fluidez desgovernada o habitual. As ocorrências pequenas são circundadas pela História em plena modificação, o que por sua vez lhe pesa às observações e obrigações. O espaço da cidade sempre ocupado e incômodo o obseda provocando o retorno contínuo à paisagem rural, pois há em Luis um aberto que se aprofunda, ao passo que imerge na cidade; desprovido de qualquer relação verdadeiramente próxima, enredado pela lógica capitalista, não abandona o passado e se afasta do presente. O assassinato que caracterizaria o ato final de sua saga cidadina, revela-se, por fim, apenas mais um acontecimento irrelevante na ordem moderna; nada lhe acomete diretamente, apenas o medo e a incerteza inerentes a ele tomam dimensão insustentável para sua constituição frágil.

2.3 A METRÓPOLE E O AFASTAMENTO

A metrópole onde Luis decide permanecer é parte do processo histórico de modernização brasileira: Maceió é narrada no romance de Ramos sob diferentes prismas urbanos. Por exercer cargo relativo ao ofício da escrita, o protagonista caminha por camadas sociais que lhe permitem observações contundentes. Por outro lado, ele mesmo se mostra fortemente arraigado ao sertão, cujas práticas provincianas são o parâmetro para valoração negativa da cidade grande; impressões e comparações dialogam com o íntimo do narrador que, ao deixar vir à tona a repugnância referente ao estado de vida presente, recolhe-se, bilioso. Dessa forma, a dicotomia campo-cidade e a recepção de seus signos pelo protagonista refletem as demandas da sociedade brasileira em modificação, bem como sua revolta por saber-se inapropriado às necessidades de comportamento e conduta cidadinas. Logo, os universos vivenciados em *Angústia* representam também os modos do fazer literário em plena transformação. A representação das tensões política, econômica e cultural se exprime, sobretudo, na figura do homem incomodado e sem-lugar em meio aos acontecimentos do decênio de 30. A cosmovisão de Luis é caracterizada pelo teor de mutabilidade – representado tanto

por sua trajetória pessoal andeja, quanto pelo *zeitgeist* – e o força a distinguir-se negativamente, dado o seu caráter arredo, bem como seu olhar parcial sobre a sociedade e as relações humanas, mormente insidiosas e maledicentes. Assim, a singularidade da narrativa de *Angústia* “determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história” (CANDIDO, 2006, p. 130)

Em conformidade com um dos aspectos condutores da produção artística de 30 – o anseio por expressar os dramas humanos e sociais em prosa não enrijecida – o peso da metrópole sobre as notas do narrador é, em larga medida, cambiado em termos metafóricos, num trabalho de ilustração e aclaramento sobre o que se passa no interior do homem inserido em contexto absolutamente diverso e com modificações de alcance nacional em curso. Para tanto, sua personalidade em meio à cidade refrata ambientes incômodos e de conseqüente provocação negativa de sensações; da mesma maneira, os hábitos e o comportamento civilizado. Ao reconhecer-se destoante, Luis vê-se ridicularizado por ser obrigado aos costumes burgueses. Quando cobrado pela namorada Marina sobre o pedido de casamento, imerge numa seqüência imaginativa de realidade cruel, cuja projeção demonstra a aversão pelo trato social e pelos ritos.

Necessário entender-me com seu Ramalho, pedir o consentimento dele, dizer besteiras. Ia escrever uma carta com laços sagrados, felicidade conjugal, himeneu, infâmia. Só a ideia de escrever isto me dava náuseas. Intenções puras. E era preciso comprar móveis, trastes de cozinha, cortinas para janelas, almofadas. Intenções puras. (RAMOS, 2019, p. 88)

O espaço, portanto, não está ligado apenas a vida prática de Luis, mas insere-se em seu imaginário, ao lhe provocar a gana por ter de portar-se contrariamente ao seu temperamento, apenas para garantia dos rituais feitos de atos vazios e preenchidos por objetos que falseiam a satisfação dos actantes. Observa-se, no mesmo excerto, a seqüência de contrariedade adotada nos adjetivos empregados; num esforço de mostrar-se interessado pelos proclamas, fogem de sua diligência as nuances de caráter eminentemente negador: o asco reveste-se de boa intenção, as palavras decorosas escondem o teor pífilo da ação e o enlace matrimonial se converte em conspurcação. Tudo adornado por objetos que

sustentam os esforços para a garantia dos trâmites sociais, numa pretensa alegria feita apenas de matéria.

Dentre os espaços do presente explorados recorrentemente, o café do Centro e as figuras de envergadura retratam a sociedade da época. Ao narrar os tipos e seus costumes, Luis esboça quadros precisos sobre o espírito de um tempo em efervescência. No excerto a seguir, a figura do amigo Moisés revela a contraposição ao teor de perseguição varguista e o caráter revoltado de Luis em relação à política praticada. O trecho no começo do romance mostra que a movimentação social preocupa Luis e, no decorrer da obra, se revelará uma das motivações para sua revolta melancólica

Perto um capitalista fala muito alto, e os cotovelos sobre o mármore dão-lhe na sala estreita espaço excessivo. No grupo da justiça as palavras tombam medidas, pesadas, e os gestos são lentos. Além dois políticos cochicham e olham para os lados. Moisés comenta o jornal [...] Acha que tudo vai se acabar, tudo, a começar pelo tio, que esfola 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. (RAMOS, 2019, p. 29)

Os acontecimentos pertinentes à ordem histórica de 30 provocam no narrador a instabilidade de homem social, e suas observações denotam a fina capacidade interpretativa frente a política praticada. Já no decorrer do enredo, em meio às trivialidades e obrigações, se objetivam a agonia psíquica e a deformidade emocional do protagonista no meio privado.

O enlace com Marina e os consequentes atos oriundos do término do noivado são os fatos que se avolumam e tomam a consciência do protagonista enquanto homem no meio particular. Ao externalizar os sentimentos conflituosos, Luis une o seu desagrado pela composição social feita de pobreza e exploração, ao descompasso interior fruto da relação com Marina – que é marcada por traços de choque social, como o deslumbre da moça pela figura aburguesada de d. Mercedes, o que causa inconformidade em Luis.

A lucidez sempre mais ausente é refletida na crescente imobilização e nas constantes notas sobre sentimentos, descrições de lugares e micronarrativas que mimetizam as sensações do presente. Ao não mais divisar quem é o sujeito público, quem é o privado, mescla-se personalidade revoltada e ressentida ao caráter de ser distanciado socialmente e autoreprimido. Assim, Luis vê-se impedido de mover-se

coerentemente diante da relação findada. E em suas notas, os ambientes exterior e privado são analisados a partir da personalidade pendente à deformação nos relatos. Isso posto, seu pendor sexual represado e sempre pulsante é também revelado enquanto caminha pela cidade aberta. A latência aos poucos cede a vez para opiniões moralistas, quando não reacionárias, e revelam o embaraço psicológico do homem de tendência à dissolução da ordem, mas ainda arraigado às condutas conservadoras. Ao buscar sossego numa praça, local de harmonia social da cidade, Luis não consegue escapar dos seus instintos: tenta não lembrar de Marina e discute a política praticada por reacionários, mas percebe-se assemelhado ao falso puritanismo e se enraivece mais. Constata a própria falha de caráter e compara a si e os desconhecidos a animais

Dois minutos depois estamos sentados num banco da praça Montepio. Aqui há sossego, não vêm cá certos indivíduos impertinentes. O que me desgosta é ver de relance, nos bancos do centro, que a folhagem disfarça mal, pessoas atacadadas. Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Treme de indignação. Depois esmoreço: julguei distinguir entre as folhas dos crótons o vulto de Marina. Foi ilusão, mas a imagem permanece. Cachorrada! Moisés fala em políticos reacionários. Encho-me de ferocidade. (RAMOS, 2019, p. 31)

Ao voltar-se ao cotidiano, as escolhas descentradas e as consequências igualmente fortuitas desencadeiam os momentos de enredamento existencial do narrador. Os refúgios buscados no Rio de Janeiro ou em Maceió não lhe garantem serenidade ou dinheiro suficientes, então, reserva-se às críticas constantes a modernidade em processo.

Concernente ao período de ampliação geográfica e ocupação mais expressiva da cidade, considerações de David Harvey (2008) sobre características do contexto de modernização urbana oferecem subsídio teórico para elucidarmos determinados comportamentos e opiniões de Luis ao enveredar por diferentes lugares da metrópole. Em *Condição pós-moderna*, David Harvey aborda as mudanças ocorridas entre o período do modernismo e o pós-modernismo. Para tanto, vale-se de metrópoles europeias e do contexto eurocêntrico para versar sobre questões sociais, geográficas e culturais que influenciaram as referidas épocas em seus altos e baixos. De vertente dialética materialista, a obra traz à tona tanto a aura do modernismo em sua efemeridade e paradoxal imutabilidade, quanto aponta a escalada do pós-modernismo diante das novas formas de acumulação capitalista,

logo o caráter crítico-político de Harvey confere contornos marxistas às suas observações. Relativo à pesquisa aqui empreendida, interessa-nos, sobremaneira, a discussão travada acerca da geografia das cidades como objeto e meio onde são experimentadas as características modernistas de volubilidade entre tempo-espço em fluidez, ao passo que as ameaças da inconstância moderna afligem e angustiam. O caráter fragmentário que constitui o modernismo responde favoravelmente ao intento de mitologizar as formas de produção e consumo, entretanto, confere a instabilidade na qual repousam as inseguranças de seu tempo. É nesse esboço de caos supostamente organizado que Harvey argumenta sobre o correr da História que culmina num período pós-modernista de confluência de diferentes expectativas no campo cultural, econômico e político.

Segundo o geógrafo, a característica pré-modernista de configuração da cidade obedecia a regras estáticas de ocupação; então, a nova cidade seria desenvolvida a partir de maior sistematização e automatização, donde as massas poderiam produzir e consumir num mesmo lugar. Por outro lado, nesse processo de transformação “[...] também havia alguma coisa estressante e profundamente desestabilizadora em ação. Por trás de tudo isso estava a tenebrosa ameaça da violência inexplicável, a companhia inevitável da onipresente tendência à dissolução da vida social no caso absoluto.” (HARVEY, 2008, p. 17)

Segundo o excerto, embora a inclinação modernista de expansão geográfica tenha propiciado novas formas de convivência e proveito do espaço urbano, o caráter nocivo oriundo de espacialização racionalizada não presumiu ou desconsiderou a mobilidade intrínseca aos grupos sociais. Desta feita, a hipotética padronização da cidade acaba por não atender às demandas por ela mesma criada e obriga, portanto, à pulverização os indivíduos que não podem ou servem para a atividade urbana.

Milton Santos em *Metamorfoses do espaço habitado* (2012), trata da ocupação espacial entre 1800 e 1950 e, segundo o geógrafo, a dimensão quantitativa da mudança geográfica percebida no Brasil é mais expressiva em “certas regiões [que] perdem população em proveito de outras, tornadas mais dinâmicas – no caso do Brasil, a perda de substância demográfica do Nordeste em favor do Sudeste é notória – mas o essencial do movimento se deve à urbanização” (SANTOS, 2012, p. 45) Em diálogo com *Angústia*, o trânsito entre as considerações de Harvey e Santos convergem para o que é percebido no romance de Graciliano

Ramos: a ocupação espacial das cidades é expressiva e ocorre por meio da inflexão populacional nos lugares pequenos e de difícil acesso a tecnologia e desenvolvimento, por outro lado a cidade que corresponderia ao dinamismo e abertura de oportunidades, acaba por ser “cada vez mais um meio artificial” (SANTOS, 2012, p. 46) e é deste artificialismo que nos detivemos ao observar o descontentamento de Luis da Silva na Maceió de 30.

Nessa esteira, Brandão (2013) ao pensar a literatura como operação que abarca experiências humanas e as converte em obras que concretizam o imaginário, revela outra face investigativa do espaço na literatura: “simultaneamente como sistema de organização e de significação” (Brandão, 2013, p. 35), o espaço torna-se também político, pois as representações ficcionais se vinculam a signos hipoteticamente superiores tanto da linguagem quanto do que ela representa, como a cidade moderna no caso aqui teorizada.

Conjugando mobilidade e fixidez, unidade e diversidade, individualismo e coletividade, acumulação e dispêndio, densidade e disseminação, conhecimento e crítica, tradição e ruptura, passado e futuro, produção e consumo, massificação e especialização, cidades e livros podem ser tomados como complexos modelos estruturadores da narrativa da modernidade, englobando os desdobramentos empíricos e imaginários dessa narrativa. (BRANDÃO, 2013, p. 38)

Conforme acima mencionado, a imbricação de conceitos objetivos e a empiria projetam a discussão sobre o espaço literário para o âmbito das esferas de politização da reflexão. Assim, ao retornarmos ao protagonista de *Angústia*, temos de seu distanciamento social a busca por refúgio em lugares “retirados”. Lugares estes que nos levam a indagar o suposto privilégio do centro em detrimento da periferia. Pois, do alheamento individual de Luis, o leitor mergulha nos extremos da cidade pouco explorados cujas fronteiras frágeis da urbanidade moderna permitem a aproximação de grupos e realidades discrepantes; os limites de cercamento espacial se anulam e oferecem a diversidade. Nesse sentido, Brandão (2013 p. 40) ao versar sobre a ideia de periferia “na qual está imbricada a dimensão de distância”, se coaduna aos argumentos de Harvey à medida em que observamos os passos do narrador Luis. O pressuposto da distância periférica face ao centro se dissolve e a teoria do espaço reconhece “sua condição primordialmente política” (Brandão, 2013, p. 41) para a discussão aqui empreendida.

Ao incursionar por bairros afastados, Luis busca encontrar-se com os resquícios do que mais experimentara, a deterioração. Os sujeitos vagos, sentados à toa, a sujidade dos botequins e a sensação de animosidade são o que lhe sobrou como identificação imediata. Porém, jamais pode sentir-se pertencente e vê-se estrangeiro. Assim, as idas e vindas entre memória e realidade se assentam na impossibilidade de estancamento do protagonista. A movência lhe é inerente e não reconhece ponto fixo, seja geográfico ou íntimo e tal sentimento é expressado do começo ao término da obra.

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de sururu. (RAMOS, 2019, p. 9)

Luis da Silva, em sua inadaptabilidade, observa tais movimentos e reconhece-os como provenientes de uma ordem de mundo na qual atender às concepções burguesas e mecanicistas distancia o homem da convivência e o atira numa ideia totalizadora de sujeitos. Para tanto, temos em sua individualidade tortuosa a propensão a reificação por autorreconhecimento segmentário em meio ao período de estrutura manipulada por interesses superiores e cerceadora de indivíduos. O exame minucioso sobre sua relação com Marina ou conhecidos é permeado pelo teor reificador de sua personalidade. Assim, as formas objetivas frutos da ordem de mecanização tocam Luis tanto em seus afetos quanto no olhar sobre o entorno, ele se tem como “um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor” (RAMOS, 2019, p. 47). A partir do breve excerto podemos retomar o argumento de Luis Brandão sobre metáfora, pois no momento em que evoca os símbolos econômicos e iguala-se aos mais baixos valores, Luis traz os signos negativos do capitalismo e desloca-os para o campo da linguagem metafórica, na qual o narrador se sustenta para cruzar a fronteira de conceito que “enrijece e oblitera a metáfora” (BRANDÃO, 2013, p. 53). Deste modo, as concepções teóricas oriundas das palavras ‘valor’, ‘níquel’ e ‘social’, ganham a sinuosidade do discurso de Luis ao servirem de alegoria para autodefinição.

A seguir, na cena em que dialoga com a vizinha d. Adélia o tema é a vida cotidiana em suas dificuldades. Luis se vale da metáfora de uma boca aberta e

faminta onde nada que entra é suficiente para aplacar a fome: o mesmo ocorre com as demandas básicas e os valores necessários para supri-las.

-Tudo pela hora da morte, seu Luis.

- É verdade, tudo pela hora da morte, d. Adélia. A senhora já reparou nos preços dos remédios? A farmácia tem uma goela! (RAMOS, 2019, p. 64)

O diálogo que guarda certo constrangimento pela falta de intimidade entre os dois vizinhos é findado com a asseveração de Luis sobre os tempos em que vivem serem de adversidade financeira. São exemplos da vida pequena os meios de sobrevivência no ambiente urbano, a casa velha alugada e os dissabores a que estão expostos eles, sujeitos dessa realidade.

- Para sustentar uma casa a gente torce a orelha.

Concordei com alvoroço: - Torce, d. Adélia. Que dúvida! Depois do dia vinte é preciso que uma pessoa se tranque para encurtar a despesa. Porque na rua é o café, o bilhete de teatro, a subscrição. Um horror [...] o pior é o aluguel da casa, d. Adélia. (RAMOS, 2019, p. 65)

Luis usa como exemplo sua casa para demonstrar insatisfação e expressar objetivamente a que está obrigado a tolerar na cidade e, não obstante, deixa suas impressões amargas ao descrever a sujidade e escuridão dos cômodos: “Aquilo não é casa. Uns quartinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. Uns ratinhos miúdos, deste tamanho, não sei se a senhora conhece, danados para roer pano. Não tenho um lenço inteiro, tudo furado” (RAMOS, 2019, p. 65)

Ainda, atendendo à configuração segregadora da racionalização, o próprio protagonista e os demais personagens de seu convívio corporificam o distanciamento e a coisificação de homens e mulheres que servem à produção e geração de lucro. A família de Marina, seu Ivo, Vitória são todos restos de uma parcela que consolida os sofrimentos materiais e exemplificam a sociedade em suas injustiças e desigualdades; aos olhos críticos do narrador, tornam-se obscenos estes corpos.

Nessa esteira, o corpo enquanto elemento de ocupação de um lugar, assim como objeto que encarna e materializa subjetividades, é narrado cruamente: “Seu Ramalho era uma criatura seca por natureza e humilde por ofício. Tinha um sorriso

franzido, um ombro alto e outro baixo. D. Adélia, a voz sumida, os olhos assustados, parecia viver escondendo-se.” (RAMOS, 2019, p. 64) Em continuidade à cena, a mãe de Marina solicita ao vizinho Luis a intermediação de um emprego no comércio para a filha, pois um funcionário público faz supor boas relações. A resposta de Luis: “Eu sou um infeliz, não tenho onde cair morto. Uma recomendação minha não serve. Mas vou tentar, ouviu? Seu Ramalho dobrou o beco da usina elétrica e veio vindo, lento, negro de azeite e carvão.” (RAMOS, 2019, p. 66) A narrativa realista termina por abarcar todas as características que coisificam, despersonificam e rebaixam os sujeitos.

Ao abreviar como nascera a relação entre ele e a vizinha, Luis sintetiza em uma passagem seu caráter negador de quaisquer valores positivos que possam advir do trato com o outro. O corpo, tal qual um objeto, subjaz a opinião inescrutável do narrador:

Aquilo viera pouco a pouco, sem a gente sentir. 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 parecia 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. (RAMOS, 2019, p. 88)

O espaço de *Angústia* é conformador de experiências e, nesse sentido, interfere nos corpos dos indivíduos representados pelo olhar de Luis. Ao corresponderem aos ambientes por eles ocupados, estes corpos descritos em teor anômalo e reificado são performativos e encerram seus atos conforme a dinâmica incitada pelo lugar, assim como assumem fisicamente a trama ordinária do enredo; dado não possuírem voz própria e estarem submetidas à pena do narrador, as personagens atuam responsivamente à atmosfera na qual estão inseridas. Por isso, na descrição acima Marina é desmembrada e vista aos pedaços, e cada parte suscita em Luis um sentimento diferente, assim como os espaços por ele ocupados e observados.

David Le Breton (2006) em *Sociologia do corpo* aborda a questão da corporeidade como fenômeno social e cultural em distintos campos de conhecimentos; ao pontuar que a existência é antes de tudo dada por um lugar

ocupado corporalmente, temos, por consequência, em relação a *Angústia*, que o espaço da obra é também significado pelas personagens em sua performatividade, pois “o corpo é vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”. (LE BRETON, 2006, p. 7) O caráter performativo dos corpos em *Angústia* obedece à ordem do romance; trata-se de autômatos do narrador, carregados de trejeitos e marcas de uma sociedade em fluxo de produção e novos hábitos, mas ainda idiossincrática e reativa frente ao momento de afastamento dos velhos costumes. À medida em que preenchem os universos suscitados pelo protagonista, os sujeitos objeto e símbolo dos lugares permitem aos espaços serem observados em sua constituição e mutação, pois são tocados e ressignificados em sua estrutura pelos corpos circundantes; a performatividade espacial, verifica-se, sobremaneira, quando observada a trajetória de Luis e suas condutas. Saída da vila e viagem ao Rio de Janeiro, retorno a Maceió, morada em pensionatos e, por fim, a casa onde passa a rememorar as vivências repugnantes iniciadas na infância e ainda experimentadas em adulto.

O manejo do espaço ao oferecer-se enquanto campo aberto para os atos do protagonista, vai de encontro à ideia de Gaston Bachelard sobre o espaço como imagem construída. O espaço sublinhado por Bachelard está intimamente ligado à natureza e não à quebra de pressupostos com o advento da modernidade. Logo, embora haja no protagonista Luis a descrição recorrente dos espaços das casas da infância e do presente (narradas por meio de construção dos cenários internos e do quintal), estas não obedecem aos preceitos de felicidade suscitados pela concepção do filósofo francês. A casa parte da estrutura urbana é um observatório de onde Luis analisa relações e circunstâncias com as quais pouco se identifica e tenciona o afastamento. Assim, o espaço performativo em *Angústia* serve à expressão dos atos de aversão e gana de Luis e que se estendem aos ambientes por ele frequentado, não havendo qualidades positivas, mas apenas a relação entre indivíduos e lugares promovendo modificações na geografia, dinâmica social, bem como nos homens e mulheres.

Temos, nos relatos do protagonista, a parcela de despersonalização que ele impõe ao outro e consequente suspensão de caráter dos sujeitos; a urbe, de suposta viabilidade às trocas humanas, é um dos elementos de desencadeamento da indisposição psíquica do protagonista que culmina no cometimento de um assassinato. São estes os movimentos internos à obra e pertinentes a discussões

como as de Harvey, ao argumentar que os adventos pós-modernos tributários à modernidade, a “efemeridade e a mudança” (HARVEY, 2008, p. 21), solapam o homem inserido numa realidade calcada em pretensa universalidade (HARVEY, 2008, p. 21). A dupla modalidade do modernismo remete diretamente ao feitiço “transitório, fugidio, contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno, e o imutável” (Baudelaire Apud Harvey, p. 21). Harvey ao traçar as mudanças econômica, política e cultural da modernidade para a pós-modernidade remete ao teor contraditório da narração de Luis. A geografia urbana de privilégio à celeridade não comporta os sujeitos de propensão crítico-reflexiva como Luis da Silva e a cultura calcada em antagonismo e capitalismo em ascensão acenam negativamente para o homem de *Angústia*, imobilizando-o.

Logo, há no romance de Graciliano Ramos o paradoxo da unidade possibilitada pelo advento das experiências modernas e, por outro lado, a angustiante constatação de que resiste ainda certa feição imóvel sobre os sujeitos que vivenciam a aceleração do decênio de 30. Embora o pensamento do geógrafo esteja direcionado ao contexto eurocêntrico, as considerações acerca da decodificação de signos sociais e a busca por universalidade de referências culturais permitem-nos trazer para a cidade de Luis da Silva os elementos basilares das mudanças ocorridas no início do século XX. Valores vigentes e questionamentos emergidos à época fundamentam diversos comportamentos do homem inserido numa nova aura de urbanidade. Esteticamente, o valor da espacialidade – como meio de expressão das novidades, da ideia de celeridade e, por outro lado, expressão de resíduos históricos precedentes – prevalece em todo o enredo.

Abaixo, as impressões práticas, porém desgostosas, ilustram a pertinência espaço-temporal para o enredo, bem como a aversão de Luis à sua realidade. Mesclam-se as características de cidadezinha ao teor de metrópole e os indivíduos representam os dois lados do descolamento dos costumes antigos: o proveito da novidade e a inadequação pelos hábitos presos ao passado. A atmosfera morosa conflitua com os elementos que servem à cidade grande e a figura do guarda, tal como Luis, destoa da cena, pois apresenta postura apática num meio de aparente agitação.

Não me continha: saía de casa e andava à toa por estas ruas, fatigando-me em caminhadas longas. O inverno tinha começado, quase sempre caía uma chuvinha renitente. Ia sentar-me num banco da praça dos Martírios, e os

pingos que tombavam da folhagem das árvores molhavam-me a cabeça descoberta e escaldada. A sentinela cochilava no portão do palácio. Ao pé do morro, pedaços da igreja fechada apareciam entre os ramos. Um barulho horrível de motores e rodas. Automóveis a roncar. Todos queimavam gasolina misturada com perfume. Depois um rádio começava a trovejar óperas. O cheiro e o som tornavam-se insuportáveis. Esforçava-me por esquecer o nariz e o ouvido, abria os olhos. A sentinela cochilava encostada ao fuzil. Serviço pau. Um pobre homem dormindo em pé. Acordava, escancarava a boca, via com tédio as grades do jardim, o hall deserto, a escada ao fundo, vermelha. (RAMOS, 2019, p. 150)

No campo aberto da sociedade burguesa a distinção por elementos estéticos e por posses é verificada em larga medida. Embora haja o forte teor segregacional, a cidade moderna não acomoda “disciplina”: sendo formada por “labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente têm de se fundir”. (HARVEY, 2008, p. 17).

Nesse sentido, a metrópole concebida por Graciliano Ramos não restringe os personagens a supostos estereótipos ou ao confinamento geográfico, pois a interação é marca tanto do crescimento repentino da cidade quanto característica incômoda aos sujeitos viventes dessa realidade. Na voz do protagonista o homem sequer conhecido por ele é o retrato dessa sociedade feita por pessoas que incursionam por diferentes círculos sociais e representam a construção de relações por interesses: trata-se do homem que sustenta sua vizinha, d. Mercedes. A mulher que causa ódio em Luis por seus hábitos de classe média e é admirada por Marina, a frívola ex-noiva

Velhaco. Devia nas lojas, devia nas mercearias, devia ao alfaiate. Atracado aos usineiros, aos banqueiros, aos homens da Associação Comercial, numa adulação torpe. Os credores miúdos deixavam-se esfolar com medo; os grandes sangravam por conveniência: tinham interesses, arranjavam o que queriam. E um safado como aquele era troço no Estado. Que desgraça! (RAMOS, 2019, p. 71)

Ao excerto acima, somam-se características relacionadas à pirâmide social ancorada em contradições e trapaças. Então, as interações entre pessoas de círculos distintos são exploradas e observam-se, inclusive, na figura de Luis. Seu comportamento é reflexo do estilhaçamento de regras e da quebra de ideias mitificadas sobre a sociedade antiga na qual nascera, pois o enrijecimento de classes ilustrado pelo modo de vida no interior é contado sob o ponto exato em que ruem conceitos e práticas e surge a possibilidade de saída daquele meio esquecido.

O aspecto paradoxal da modernidade, pela voz do protagonista, é vislumbrado no modelo de cidade e comportamento dos cidadãos. Ao convergirem ruas, comércios, botecos e mansões a narrativa se amplia e abarca ambiguidades próprias do crescimento desenfreado e ao sentimento conflituoso ocasionado pela desintegração de formas sedimentadas e que passam pelo questionamento e “sensação avassaladora de fragmentação, efemeridade e mudança caótica”. (HARVEY, 2008, p. 21); a angústia da incerteza e das conformações sociais minam Luis da Silva tornando-o sujeito sem lugar. O comportamento lúcido sobre a condição na qual vê-se inserido não é suficiente para descrevê-lo como alguém cômico. Dadas as reiteradas micronarrativas nas quais adentra, na busca por ilustrações justas aos seus sentimentos, ou em memórias e julgamentos contundentes direcionados ao seu entorno, Luis é mais vítima das circunstâncias do que propriamente dono de seu destino. Guardada a ambivalência que prevalece em sua personalidade, o teor pouco homogêneo da década de 30 é forte condutor para suas atitudes práticas, decisões intempestivas e conseqüente mal estar.

Como recurso de linguagem à obra, a função de escritor desempenhada por Luis lhe permite deslindar as camadas sociais em cada faceta. Assim, a realidade de marcadas discrepâncias, bem como os costumes que se expunham em sua verve cômica são materiais para empreender críticas ao presente e ao conjecturado futuro. Em diálogo consigo, ao incursionar por bairros afastados, nos quais aparenta proximidade, contempla espaços de hostilidade à sua figura e constata inapropriação, dada sua condição mediana de esclarecimento e atividade social; por conseqüência, não é parte da classe média e tampouco do meio de exclusão das periferias, embora reconheça nos tipos vadios muito de sua vivência.

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa [...] Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia. (RAMOS, 2019, p. 151)

A arquitetura apresentada no romance é o retrato da maleabilidade própria do espaço de crescimento e altercação entre pessoas advindas de esferas sociais distintas; a qualidade da vida urbana é, em grande escala, desconfortável e hipócrita, haja vista o papel de Luis, o experimentador constante de costumes estranhos ao seu caráter e criação. Da mesma forma, os ambientes de exclusividade e os frequentadores distintos são descritos em suas características menos afortunadas, prevalecendo as constatações inconvenientes. Abaixo o excerto cujos comentários de Luis sumarizam o feitio dos homens urbanos.

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 e 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 traçada, é falta de vergonha. Francamente, é falta de vergonha. (RAMOS, 2019, p. 63)

Segundo o trecho, a conduta do jactante detestado pelo protagonista é questionada não por mera cisma pessoal, mas sim pela postura soberba, de inteligência comum e personalidade flutuante. A linguagem não afeita à concessão é parte dos percursos exploratórios diários de Luis; são definidos os tipos trabalhadores formais e os subordinados. As ruas e avenidas consentem a ele a experiência de ocupar um lugar no mundo ao confrontar-se com o outro e reconhecer que “a única coisa segura na modernidade é a sua insegurança, e até a sua inclinação para o caos totalizante”. (HARVEY, 2008, p. 22) O desenho da cidade caracteriza o espaço em sua dupla relevância ao romance: primeiro por conceder ao personagem central o caminhar e vivenciar das vicissitudes sociais, bem como ao vetorizar as sensações e sentimentos de desajuste.

Ao frequentar os mesmos lugares e reinterpretá-los à luz de seu ânimo, Luis focaliza em suas experiências íntimas e as transpõe ao exterior, materializando as sensações. Assim, entende-se o espaço como recurso: a visão do enunciador pode ser observada, mas também lhe serve para tecer suas críticas. Segundo Brandão, o espaço como focalização

é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva [...] sobretudo no âmbito de narrativas realistas, trata-se da definição da instância narrativa: da 'voz' ou do 'olhar' do narrador [...] O espaço se desdobra, assim, em espaço observado que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. (BRANDÃO, 2013, p. 62)

A mudança do ambiente de nascimento e a posterior inserção na classe média de Maceió asseguram o teor fugidio do comportamento de Luis, expresso em suas notas sobre os círculos nos quais se vê pouco habituado. O olhar de construção imagética e conseqüente desmantelamento de significados concernentes à cidade se estendem às relações humanas, cínicas e gananciosas. Logo, vemo-nos diante de constantes reminiscências do passado e a tentativa de desgarrar-se do lugar físico do presente de constante angústia.

Ainda segundo Harvey, o caráter contingente da modernidade pressupõe elementos questionadores sobre a ordem social pretérita e, assim, postula não haver linearidade, mas tão somente a efemeridade no pensamento moderno: “A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes”. (HARVEY, 2008, p. 22). Dessa forma, Luis da Silva corresponde às demandas da época e pode ser encarado como um homem em enfrentamento ao momento vivido. O mal estar diante da nova ordem é a resposta do sujeito que ensaia a insurgência, mas acaba-se frente à realidade. Esta, marcada pela perspectiva da economia capitalista e a instrumentalização, impinge a urgência por formas de condução individual não compreensíveis e possíveis a todos. Assim, a insubmissão é a via primeira para os sujeitos que, tal como o narrador do romance, ao não se enquadrarem acabam por ser enclausurados pela configuração espaço-temporal compactada pela movência e alcance da modernidade, assim “as formas de vida, se tornam, portanto, manifestamente contingentes, já que as possibilidades de escolha se multiplicam para indivíduos e coletividades”. (RODRIGUES, 1998, p. 216) Em seguida, a volatilidade de Luis expressa-se numa breve divagação sobre como poderia vir a conduzir-se diante da realidade enfadada e fortuita.

A porta escancarada convidava-me a abandonar tudo, a sair sem destino - um, dois, um, dois - e não parar tão cedo. Nenhum sargento me mandaria fazer meia volta. Os meus passos me levariam para oeste, e à medida que me embrenhasse no interior, perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende a trotar. Tornar-me-ia de novo meio cigano, meio selvagem, andaria numa corrida vagabunda pelas fazendas sertanejas, ouviria as cantigas dos cantadores e as conversas das velhas nas fontes [...]. (RAMOS, 2019, p. 100)

No trecho, são abordados dois aspectos trabalhados ao longo do romance e característicos da persona de Luis: a vivência da revolução de 30 e ditadura varguista; e o caráter agônico intrínseco ao ser social inadaptado. Ao confluírem meio externo e suas demandas e a interioridade desestruturada do narrador, há na obra a extrapolação do estético e o alinhamento entre realismo e arte. Na dissertação *Rememoração em Graciliano Ramos*, Pedro B. R. Furtado (2017) nos traz a formulação necessária sobre a História presente no romance e sua relevância ao feito artístico, pois

Para que se valorize um produto artístico, é preciso que ele não seja separado do fluxo histórico. Não o sendo, ele representa, numa atitude de espessura estética, incongruências do sujeito inserido histórica e socialmente num meio dinâmico, também abarrotado de contrassensos. (FURTADO, 2017, p. 20).

Em análise atenta a fatura histórica presente na obra nos permite a completa inserção no romance, dado a referenciação e manejo do realismo da época ressoarem pela narrativa com seus signos e alusões. Não sendo diretas as referências, mas sim permeadas pelas vivências cotidianas do protagonista, o leitor se depara com a narrativa sensível aos fatos e ao mesmo tempo carregada de significados do espírito do tempo e do que isso provoca, sobretudo, no personagem central.

Em meio à cidade, o protagonista tenciona a aproximação ao vaguear pelos lugares afastados e apresenta suas sensações e necessidades não aplacadas. Une-se a isso, o peso do inescapável desejo por vingança; aludem aos seus sentimentos mais íntimos os espaços onde se queda colérico pela perda de Marina. Já as ruas remotas, feitas de sujeira e vaguidão, são a tentativa de Luis de encontrar-se em meio aos iguais. O caráter social encontra-se nos meandros de cada pequeno drama individual de Luis e cresce à medida que se depara com situações próximas a ele, como o namoro de Julião Tavares e Marina: o ato de matar é motivado no

protagonista porque ele sabe que Julião se vale do seu papel social para se aproveitar de moças pobres e ingênuas.

A compleição contingente do narrador, bem como da atmosfera que o cerca, confere a suspensão das formas de vida até então aceitas. O olhar ressequido de Luis, cujas lembranças e vivências não admitem a subserviência escancarada por práticas sociais hipócritas, nega o estatuto vigente. Paradoxalmente, inábil para a convivência e também sobra de um mundo arruinado, reserva-se à observação e a posterior constatação de que as mazelas são inerentes à cidade. Abaixo, ele descreve o encontro fortuito com uma prostituta. O cenário é um bar com diferentes figuras sociais localizado no centro e com vistas à igreja do Livramento². A pouca relevância do fato contado acaba por revelar a comiseração de Luis em relação a mulher que o cerca, bem como sua indignação pelo que as circunstâncias sociais podem acarretar

Às onze horas achava-me encostado a uma banca do Helvética, bebendo aguardente e não distinguindo bem as pessoas que se serviam nas outras mesas, funcionários, políticos, negociante, chuffeurs, prostitutas. Uma criaturinha magra empurrou uma das portinholas que dão para a igreja do Livramento, avançou de manso. Ninguém lhe prestou atenção [...] Sentou-se. O peito era uma tábua, os braços finos, as pernas uns cambitos que nem sei como aguentavam o corpo. A carinha não era feia, talvez tivesse sido bonita (RAMOS, 2019, p. 103)

O espreitador incisivo da urbe de 30, ao correr a cidade em suas camadas menos privilegiadas, desgosta-se pela burguesia. No campo público, Luis é um homem de questionamento sobre os limites entre os indivíduos e os espaços de aprisionamento e segregação. Ele, oriundo de uma realidade desgastada, busca nos meandros da metrópole traços de outro tempo. Segundo proposições de Antonio Candido (2006) em *Literatura e sociedade*, a arte enquanto ‘jogo dialético’ expressa eventos sociais de “integração e diferenciação” (CANDIDO, 2006, p. 32). Tal argumento liga-se diretamente ao personagem de *Angústia* em seu lugar de observador dos valores vigentes (integradores de sujeitos) em contraposição às imposições da modernidade, de tendência à perpetuação de discrepâncias e em sua

² A igreja Livramento, desde 1909 levava o nome de Praça Dona Rosa da Fonseca, a nova denominação da praça era uma homenagem à mãe de algumas personalidades importantes para política de Alagoas e do país, afinal, um dos seus filhos foi o proclamador da República e o seu primeiro presidente (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, 2021)

não assimilação. Logo, manifesta-se o ressentimento por concluir-se inapto às relações dependentes de socialização e anuência.

Já no meio privado, Luis é rancoroso e febril ao não dar vazão a realização de desejos. Enclausurado, amarga e aspira sem horizonte de fuga. Quando levanta os olhos, a paisagem é conhecida; o ambiente da casa e do quintal abordados repetidas vezes são os traços de narrativa e personalidade circulares.

Em continuidade ao presente calcado em desintegração entre o ser público e o que se passa em seu íntimo, a figura de Julião Tavares, algoz de Luis, representa o ódio do protagonista pela traição de Marina, como materializa as características dos ditos mantenedores da ordem econômica de exploração. Assim, o janota revela-se também o duplo de Luis da Silva, pois conserva os elementos estetizados dos detentores de prestígio, causando a repulsa e a vontade do protagonista em encarnar o papel um dia desempenhado por seu avô, por exemplo.

Por que seria que o peitilho de Julião Tavares brilhava tanto e não se amarrotava? Julião ficava duro como um osso fraturado envolvido em gesso, tinha o espinhaço apumado em demasia, olhava em frente, com segurança, a vinte passos. O peitilho da camisa absolutamente chato. A minha camisa estufa no peito, é um desastre. Quando caminho, a cabeça baixa, como a procurar dinheiro perdido no chão, há sempre muito pano subindo-me na barriga, machucando-se, e é necessário puxá-lo, ajeitá-lo, sujeitá-lo com o cinto, que se afrouxa. Estes movimentos contínuos dão-me a aparência de um boneco desengonçado, uma criatura mordida pelas pulgas [...] também não é possível manter a espinha direita. O diabo tomba para a frente, e lá vou marchando como se fosse encostar as mãos no chão. Levanto-me. Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho! Desentorto o espinhaço. (RAMOS, 2019, p. 157)

A negação de Luis sobre sua condição social é direcionada ao personagem vítima do seu crime, como é também introjetada e leva o protagonista a se enxergar mesquinho socialmente, daí a auto inferiorização; já quando lembra-se do avô, o passado de coronel causa em Luis o desejo de ter experimentado alguma influência e o presente leva-o à distorção de sua figura como fraca.

Quando projeta a aproximação com indivíduos de remissão às lembranças de criança, Luis mostra outra faceta de sua personagem: a convergência entre ser do passado com quem é no presente. Embora tenha vivenciado situações diversas, a essência infantil manteve-se inalterada cercando seu presente narrativo, pois “Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino. Lembrava-me da minha chegada à vila. As ruas me causavam grande espanto: nunca havia imaginado que

as ruas fossem tão compridas e tão largas.” (Ramos, 2019, p. 154) Quando retorna ao presente, reconhece em sua figura a porosidade da personalidade constituída por traços paternos de supressão da infância atrelada às fraquezas de homem crescido:

Estava encostado ao balcão, sem perceber o que diziam, meio bêbado, suscetível e vaidoso, desconfiado como um bicho. Tudo aquilo me envergonhava: as conversas simples, a alegria, especialmente os músculos do homem que falava ao engraxate. Músculos e mãos enormes, que esganariam um inimigo. (RAMOS, 2019, p. 155)

Na cena acima, a fraqueza sabida divide espaço com o orgulho de reconhecer sua superioridade frente aos frequentadores do bar e ao mobilizar as recordações, deseja refugiar-se da realidade, retornar aos medos primeiros, porém, numa tentativa enganosa, depara-se com dramas internos que sempre o acompanharam e se avolumaram com o correr dos bondes e do tempo, o entorpecendo.

O espaço da cidade oferece poucas escolhas, assim o percurso estreito e feito de pequenezas rotineiras modaliza o romance. Peça da engrenagem cotidiana, o protagonista proporciona ao leitor a difícil aproximação à realidade malograda na qual vê-se inserido. Por consequência, seus pensamentos discordantes, alusões constantes ao vivido e a autocensura são os excedentes de sua personalidade. O assassinato de Julião, gerador de todo o emaranhado narrativo no qual Luis encontra-se imerso, ocorre num ponto do enredo em que a realidade empalidece e as impressões narradas são convertidas em devaneio expressivo. A espacialização é carregada em sua culpa sobre o mal-estar de Luis; retornam à superfície da memória os crimes ocorridos em sua infância, bem como os objetos aos quais são atribuídos a simbologia da morte. Nas entrelinhas, as metáforas sobre vingança cedem lugar ao desejo claro do narrador: “Julião Tavares, apertado no smoking, parecia menos gordo. Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo.” (RAMOS, 2019, p. 161)

A narrativa de prevalência do devaneio e da repetição conferem ao romance a fina espessura do aspecto de contação oral. Embora seja o romance parte de um contexto literário de inovação, *Angústia* mescla a língua falada ao estilo próprio de Graciliano Ramos, algo clássico. Segundo artigo de Álvaro Lins, *Valores e misérias das vidas secas*, ao comparar os processos de composição de *Angústia* e *São Bernardo*, o autor exemplifica como são trabalhadas nas narrativas a ambientação e

a linguagem adotadas para conferir a medida exata de abstração e realidade daquelas atmosferas.

Em *Angústia*, a abstração será mais completa. Encontramos certas visões do Rio, de Maceió, de cidades do interior. Todas elas, porém, constituem menos uma literatura paisagística do que a localização explicativa do personagem Luis da Silva. E daí a superposição de planos na obra de Sr. Graciliano Ramos; o plano regional que se revela nos seus personagens marcados pelo meio físico e social, na forma dos diálogos, todos muito fiéis à língua falada, nos ambientes onde se desenvolvem as figuras e os enredos dos seus livros; o plano universal que se alarga nos dramas dos seus romances, nos sentimentos complexos dos seus personagens, na linguagem muito rigorosa e pura – pode-se dizer: clássica – do romancista. Dois pontos, portanto, que chegam a espantar o leitor: o prosaísmo – mais ainda: uma espécie de vulgaridade – da vida ordinária dos personagens e a alucinação da sua vida psicológica; a linguagem trivial dos diálogos e a linguagem literária do autor propriamente; figuras de aparência simples e rústica – o caso de Paulo Onório, por exemplo - agitadas por sentimentos complexos e sensações fora do comum. (LINS, 1947, p. 146)

Há em *Angústia* a tonalidade de artífice da oralidade trazida pelo passado agrário do protagonista. Desta feita, ao versar exaustivamente sobre a própria história e o cotidiano, Luis da Silva afasta-se da premente narrativa moderna e retorna ao que Walter Benjamin fala sobre a

forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

Logo, o tom confessional ao longo da obra ora pende ao relato autobiográfico, ora conserva a tradição da terra de nascimento do protagonista, donde provém o modo de contar histórias compondo-as por acontecimentos esparsos e complementares. O narrador em seu ângulo individualizado consiste em um personagem que, segundo Antonio Candido (2006) em *Ficção e confissão* é visto como “[...] o coração do personagem central, dominante, impondo na visão das coisas a sua posição específica”. (CANDIDO, 2006, p. 23). Logo, em exercício de autodecifração, o protagonista delinea os movimentos internos da obra de modo a se valer dos espaços para contar sobre sua cólera contumaz e tentar materializá-la. Tanto a personalidade quanto sua linguagem são sinuosos: o mergulho de Luis no que cada espaço lhe causa é acessado por linguagem cujos sentimentos coincidem com a matéria. Os ambientes cotidianos, reservam à melancolia suplantada os

lugares onde possa ressurgir com fúria. Ainda na voz de Antonio Candido, o recurso narrativo do ‘monólogo interior’ confere o peso necessário ao torpor obsessivo de Luis: “A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. O devaneio assume valor onírico”. (CANDIDO, 2006, p. 57)

Como anteriormente citado, as paisagens do quintal e da fazenda do avô são por várias vezes retomadas. Ambas servem ao texto como vetores para experiências como marcam a temporalidade do enredo. Entretanto, no intento de sustentar seu lugar social, Luis narra em detalhes o espaço interno da casa com móveis e cômodos em íntima semelhança a sua trajetória vivida. Enquanto significativos às disposições de ânimo do narrador, os espaços descritos no excerto abaixo condensam a característica de onirismo do protagonista, seguida de rápida retomada da realidade.

Na repartição as horas correram doces e rápidas. O café estava cheio de caras amáveis. Guardei na memória pedaços de conversas. O cego dos bilhetes de loteria passou entre as cadeiras, batendo com o cajado no chão, cantando o número. Se eu pegasse a sorte grande, Marina teria colchas bordadas a mão. Pobre de Marina! Precisava fazenda macia, pulseiras de ouro, penduricalhos. As cadeiras da minha casa eram bem ordinárias. No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, fazia escoriações no corpo de Marina. Contento-me com muito pouco, habituei-me cedo a dormir nas estradas, nos bancos dos jardins. (RAMOS, 2019, p. 94)

A idealização interrompida pelo cru detalhamento de sua casa é elemento indispensável à persona de Luis e sua forma de colocar o leitor a par de seu caráter atravessado por “uma dialética cuja síntese se funda no realismo deformador”. (GIMENEZ, 2012, p. 213) Ao conjecturar, o protagonista passa gradativamente a incorporar as próprias ruminatórias. Seja como mimese, ao retomar o passado e os seus tipos, ou quando a modorra lhe toma e estende-se ao entorno, validando a melancolia própria dos ambientes. As cenas cuja expressão de desespero se amplia e nas quais o desejo de fuga de Luis transforma-se em gana por vingança sintetizam a deformidade na qual o personagem vê-se imerso. Quando opta por perseguir Julião e Marina, a exasperação converte-se em absoluta opressão vinda do entorno; o espaço avoluma-se à medida em que elementos são aglutinados à cena:

A ideia de que ela ia surgir, resmungando, arrastando os pés reumáticos, paralisou-me os dedos. Surpreendi-me a dizer e a repetir em voz baixa - O dinheiro foi feito para circular. Com certeza Vitória estava dormindo, sonhando com os navios e com o Currupaco. Os olhos do gato cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam o quintal todo [...] Lembrei-me do jogo das crianças. Cara ou cunho? Se desse cara, sim; se desse cunho, não. Mergulharia a mão na terra úmida, tiraria uma moeda, acenderia um fósforo. Se saísse cunho, iria deitar-me, não tornaria a ver Marina. Tantos tormentos por causa de uma fêmea! Dormir, dormir, dormir. Senti as pálpebras pesadas; julgo que, fascinado pelos olhos do gato, deixei a cabeça inclinar-se num cochilo. Se saísse cara, acabaria depressa com aquilo e iria ao teatro. (RAMOS, 2019, p. 165)

Realismo corrompido e ira conduzem a pena e os atos do narrador. Em visível deterioração psíquica, Luis deixa-se levar pela imaginação em agonia. Assim, os adjetivos carregados em negação sobre a realidade marcam as demais personagens, bem como os espaços; objetos de aparente gratuidade ao enredo são os elementos de significado para a vazão de desejos reprimidos. Após a cena citada, ao dar-se conta da ação tresloucada, conclui a partir de consideração notadamente espacial – pelo uso de categoria de esquadramento do espaço (a linha e sua extensão) – o que causara a Vitória, empregada ignorante sobre a vida:

Levei o desespero a uma alma que vivia sossegada. Toda a segurança daquela vida perdeu-se. A linha traçada do quarto à raiz da mangueira, uma linha curta que os passos trôpegos e vagarosos percorriam na escuridão, fora de repente cortada.

- Vá descansar, Vitória.

Conselho inútil. O céu de Vitória, miudinho, onde grilos e formigas moravam, tinha sido violado. (RAMOS, 2019, p. 169)

Apesar da breve consciência sobre o que provocara em Vitória, ao obrigá-la a suspeitar da alteração do seu esconderijo, Luis encontra-se já em absoluto alheamento da realidade, convergindo desejos recônditos e fúria pela traição e perda de Marina. Segundo Massaud Moisés (1978) em análise da gênese do crime em *Angústia*:

Luis da Silva parece ser uma mescla de duas possibilidades: fatalmente arrastado a ações precipitadas por uma espécie de tara hereditária e por uma educação mal orientada, ao lado de terrível predisposição, tal a sensibilidade, para se impressionar com a realidade ambiente. (MOISÉS et al, 1978, p. 222)

Conforme a citação, os traços de personalidade atrelados às experiências de Luis culminam na decisão de sublevação, pois o cometimento de um crime seria, em sua autopercepção distorcida, a possibilidade de autoafirmação e conseqüente exteriorização de revolta íntima. Assim, apesar de constantes, as interrupções memorialísticas ou de cunho meramente imaginativo se convertem, logo que cessadas, em momentos de 'dar-se conta' do protagonista. De modo a provocá-lo sempre mais a agir apressadamente, as pequenas tomadas de consciência por meio da realidade que salta aos olhos quando finda as rumações são os imperativos que tencionam o narrador ao ato condutor de toda a trama do romance: o assassinato de Julião Tavares. Ao afastar-se sobremaneira do presente, Luis prostra-se no passado e nas figuras de representação da violência.

Em certa altura, quando não mais tolera a projeção feita a respeito de Marina, se desloca pela cidade sem divisar conhecidos e transeuntes, paisagens comuns e decrepitude urbana. Entre a tomada de decisão por cometer um crime até o dia cujas recordações do ato de fúria são relatadas, as cenas narradas são de absurdidade exterior expressas por meio da deturpação do olhar adoecido do protagonista.

Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueiras, o que sempre me acontece. Fico assim duas horas, sentado no cimento. Tomo uma xícara de café às seis horas e entro no banheiro. Saio às oito, depois das oito. Visto-me à pressa e corro para a repartição. Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. (RAMOS, 2019, p. 175)

Em continuidade ao trecho, a extravagância quimérica reverte-se em mera constatação sobre a rotina enfastiante; a imaginação ampla de permissão às realizações vê-se enclausurada pela realidade do banheiro de paredes vizinhas a casa de Marina.

Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me enerva. Ando no mundo da lua, quando saio de casa, não vejo os conhecidos. Chego atrasado à repartição. Escrevo omitindo palavras, e se alguém me fala, acontece-me responder verdadeiros contrassensos. Para limitar-me às práticas ordinárias, necessito esforço enorme, e isto é doloroso. Não consigo voltar a ser o Luis da Silva de todos os dias. Olham-me surpreendidos: naturalmente digo tolices, sinto que tenho um ar apalermado. Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer; excitam-me e abatem-me. Felizmente passam-se meses sem que isto me apareça. (RAMOS, 2019, p. 176)

A narrativa prossegue num longo trecho cujo desnudar-se do narrador é prenhe de desejos médios e reprimendas; o espaço se perfaz em vibração de sons e incômodos; a imagem carnal de Marina é diretamente relacionada ao despertar sexual. Luis é de modos simples e interdição do prazer, e tal rudeza é expressa quando confere à matéria bruta do corpo a possibilidade de realização de desejos de outro.

O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. Molha-se com três baldes de água e nunca se esfrega. Bate a porta de novo, pronto. Aquilo dura um minuto. D. Adélia vem docemente, lava-se e canta baixinho: “Bendito, louvado seja...” Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé de vento e despia-se às arrancadas, falando alto [...] Notavam-se todas as minudências do banho comprido. Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. (RAMOS, 2019, p. 177)

Aprazido pelo som e as recordações trazidas pela proximidade da mulher traidora, Luis atribui ao corpo a parcela de breves satisfações cotidianas. Contudo, o silenciar vindo do cômodo sobejado por Marina provoca-lhe curiosidade, elucubrações. Assim é ratificado o destino de Julião Tavares:

Os movimentos dela eram tão vagarosos que eu os percebia a custo. Era preciso adivinhá-los. Assoou-se e lavou as mãos na torneira.

Virgem Nossa Senhora!

E punha-se a cuspir. Aquela queixa mostrava um desengano enorme. Pareceu-me que o mundo se tinha despovoado e Marina estava completamente só [...] Afastei-me como um bêbado. Mas o ventre disforme continuava a perseguir-me. Era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que me enchia. Com certeza não precisava de mim. Precisava de Julião Tavares, que tinha levado sumiço. As cusparadas sucediam-se. Marina assoava-se e lavava os dedos. Os soluços subiam e desciam. Aquele muco que a água levava, as lágrimas, a saliva abundante, aquela miséria, aquele abandono, tudo me atraía.

Valha-me Nossa Senhora.

Isto me cortava o coração e aumentava o meu ódio a Julião. Vi-o claramente como o vi na tarde em que o surpreendi à minha janela, derretendo-se para Marina. Atrapalhado, procurara tapear-me com adulações. Eu resmungava pragas obscenas e andava de uma parede a outra, sentia desejo imenso de fugir, pensava na fazenda, em Camilo Pereira da Silva, em Amaro vaqueiro e nas cobras, especialmente numa que se enrolara no pescoço do velho Trajano. (RAMOS, 2019, p. 180)

A extensa citação abarca os sentimentos represados de Luis, assim como traz à tona as figuras de representação de força e violência mantidas em sua memória. A imagem da cobra se revelará em objetos variados, mas de constante atribuição à morte. Desta altura em diante, *Angústia* converte-se em desejo aberto por vingança. Algo sem propósito, descabido, Julião Tavares passa a alvo do narrador:

Atado à memória, atado ao sexo, Luis não se pode controlar-se, mesmo que se esforce por diminuir com o raciocínio a obcecante ideia que o persegue. O crime, nessas circunstâncias, semelha uma necessidade total do homem, por isso que simbolizaria o momento da sua libertação e a retomada do seu virilismo antes execrado pelas contínuas frustrações e, ao fim, pela infidelidade de Marina. (MOISÉS, 1978, p. 226)

O delírio externaliza-se e a narrativa viciada centra-se na construção odiosa de Julião Tavares, pois

era como viga que tomba do andaime e racha a cabeça do transeunte. Ou um castigo, um decreto da Providência, qualquer coisa deste gênero. Ninguém falava nele [...] 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 devia morrer. (RAMOS, 2019, p. 186)

Agravada a culpa do homem que seduzira a ex-noiva, Luis põe-se a maquirar o destino e infortúnio do inimigo. A corda, objeto no qual Luis centrará sua gana por agir, surge em aparente gratuidade. Dada a obsessão evidente, a reação de espanto guarda a tonalidade sombria do que se prepara e conserva em seu íntimo.

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

E pôs em cima da mesa uma peça de corda [...] Aproximei-me da mesa, desenrolei a peça de corda. Mas, com um estremecimento, larguei-a e meti as mãos nos bolsos, indignado com o caboclo. 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 (RAMOS, 2019, p. 191)

Circulares, o objeto de remissão à violência (a corda), bem como os próprios pensamentos do protagonista, ambos os elementos sustentam a espacialidade da narrativa, pois são repetidos os cenários da casa onde Luis oscila entre revolta e incredulidade, o quintal saturado pela lembrança de Marina e a narração obcecada por punir seu adversário, Julião.

Entrei a caminhar de uma parede a outra, mas como numa das viagens batia com a biqueira do sapato no cano de água, desisti do exercício e pus-me a andar em torno da mesa, descrevendo círculos que pouco a pouco se reduziam. Afinal ia quase tocando as cadeiras, e isto me dava a impressão de que seu Ivo e a mesa estavam sendo amarrados. O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas ideias continuou. Pareceu-me que uma das minhas ideias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais [...] O conjunto daquelas voltas emaranhadas formava um molho no centro da mesa e tinha feição vagamente arredondada. Com um pouco de esforço podia admitir-se que fosse redondo, mais ou menos redondo, comparável a uma cabeça chata feita de curvas caprichosas que se torciam como tripas. (RAMOS, 2019, p. 193)

Enquanto embota-se e alimenta a aversão pelo inimigo, direciona a Marina a parcela de “drama básico da frustração” (CANDIDO, 2006, p. 51). Luis reflete por oposições e, pela mesma razão, reserva aos seus devaneios desejos indefinidos sobre o futuro da ex-noiva. Há, no entanto, a clara interpretação básica canalizada ao outro: “Reduzidos à animalidade, os seres humanos lhe aparecem em tais momentos como os quereria ver sempre”. (CANDIDO, 2006, p. 55) Logo, ao projetar

infundas possibilidades de sofrimento, Luis ofusca a narração sobre a mulher que o atirara em profunda oscilação melancólica.

Exatamente como se Marina estivesse no consultório de um médico, sarjando um tumor. Nenhum sinal de crime ou de ação proibida. A seringa na água borbulhava, um frasco sobre a mesa da cabeceira, quadros de anatomias nas paredes, a chama do álcool tremendo, a voz calma de d. Albertina a prescrever medidas de segurança. Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções [...] Mas por que era que d. Albertina, parteira diplomada, com longa prática, deveria ser assim e não de outra forma? Talvez fosse diferente. Os anúncios não valem nada, papel aguenta tudo, como dizem os matutos. D. Albertina era uma velha gorda e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona. Marina estava deitada numa cama nojenta; nas paredes nojentas não havia gravuras de anatomia: havia quadros de santos, retratos coloridos, páginas de revistas. Sem lavar as mãos duras, de unhas compridas e negras, d. Albertina examinava brutalmente o corpo de Marina, arranhando-a, machucando-a, rosnando. (RAMOS, 2019, p. 227)

Depreende-se a partir do excerto que a descrição espacial assevera o sentimento de Luis a respeito da sujidade de caráter das pessoas; reificadas, Marina e a mulher que lhe renderá o aborto são entrosadas e igualadas ao espaço da cena; os objetos somam-se ao assombro do aviltamento humano a que se expusera a moça iludida e tola. O hiato temporal, configurador dos dias de antecedência ao crime de Luis, é permeado pelo obcecado retorno aos assassinatos ocorridos no sertão, bem como a rememoração dos homens de força e ignorância cujas características são caras, porém faltantes ao narrador desarrazado.

O salto entre a imobilidade reflexiva e a realização do ato ocorre intempestivamente, porquanto Luis no afã de insurgir-se, segundo as palavras de Candido, o faz por

Desespero oriundo do sentimento de um drama não só pessoal, mas também coletivo. Drama de todos, de tudo; da vida malfeita, dos homens mal vividos. Drama da velha Germana, que 'dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos'; de José Baía, matando sem maldade e de riso claro; de seu Evaristo, enforcado num galho de carrapateiro; do Lobisomem e suas filhas. Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. E a dureza, a incrível dureza desse pequeno mundo sem dinheiro nem horizonte, cuja existência é uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas vacilações. (CANDIDO, 2006, p. 50)

Ao expor as vicissitudes e aflições pessoais e após incursionar exaustivamente pelos meandros de sua crispada interioridade, temos do protagonista o relato do assassinio de Julião Tavares e a agonia a qual sucumbe. A

narrativa obsessivo-rememorativa tem início com a perseguição de Luis e a crescente fúria por fantasiar os movimentos e pensamentos de Julião e se sentir constantemente ultrajado.

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento [...] Pensei em gritar, avisá-lo de que havia perigo, mas o grito morreu-me na garganta. Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes. Era preciso que alguma coisa prevenisse Julião e o afastasse dali. Ao mesmo tempo encolerizei-me por ele estar pejando o caminho, a desafiar-me. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, virava-me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém. (RAMOS, 2019, p. 254)

No excerto a seguir, a obsessão inapta e desconexa é tomada pelo rompante de insurreição. Tal como fotografias, a morte de Julião Tavares provoca em Luis memórias e sentimentos controversos; os enquadramentos sobrepõem ressentimento, lembranças, figuras de expressão da supressão até então suportada e rebeldia. O espaço é sublimado pelo homem engrandecido pela fúria satisfeita.

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Estava convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me [...] Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso - e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. (RAMOS, 2019, p. 256)

Findada a vingança, a jornada desencadeadora da trama de violenta insatisfação e volatilidade psíquica estende-se até o fim do romance, pois para Luis “todos os gestos eram culpas graves”. (Ramos, 2019, p. 274) O relato de abruptas percepções é sustentado pelo espaço interior do quarto onde delira; a movimentação do ambiente, proveniente do olhar adoecido do narrador, confere o enclausuramento por ele experimentado. O tempo dispersa-se e é retomado num breve lampejo de realidade.

Então aquilo tinha acontecido de meia-noite a três horas! A marcha ao longo da linha de bonde, a volta, a necessidade de fumar, a escuridão cheia de zum-zum das carapanãs, aquela coisa terrível - tudo de meia-noite a três horas. Sentei-me, deitei fora o cigarro apagado, acendi outro e pus-me a esgaravatar as unhas com o fósforo. As unhas dóidas iam-se entorpecendo. Olhei-as, mas entre os olhos e as mãos havia um nevoeiro que engrossava. As paredes tornaram-se inconsistentes. Fechei os olhos, encostei a cabeça à mesa, remexi os dedos com o fósforo queimado. Um rumor enchia-me os ouvidos, burburinho que ia crescendo e me dava a impressão de que a casa, a cidade, tudo, caía lentamente. As paredes se desmoronavam como pastas de algodão. E no ruído confuso

surgiam sons que me arrastavam à realidade: o tique-taque do relógio, o apito do guarda-civil, o canto de um galo, um miar de gato no telhado. Essas notas familiares me exasperavam. Queria deixar-me embalar pelo rumor abafado e dormir. Impossível. (RAMOS, 2019, p. 275)

Até o dia no qual defronta-se com a realidade, os delírios insones de Luis da Silva o levarão aos confins de seu próprio “abafamento psicológico” (CANDIDO, 2006, p. 53). Conduzido pelo fluxo de consciência, *Angústia* cessa em fenecimento perene, dado o estado de perecimento de Luis ao sentenciar

A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se em minha cama. Quitéria, sinha Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos vinham deitar-se na minha cama [...] Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. (RAMOS, 2019, p. 305)

A imprecisão da narração, após o cometer o assassinato, marca o teor de melancolia e desassossego presentes nas linhas do romance. A vida pequena, feita de acontecimentos indiferentes é cerceada pela visão incisiva e incomodada do homem inserido em realidade adversa e desgostoso por ser quem é e por levar consigo o fardo do entorpecimento.

3 CAPÍTULO III

3.1 O NARRADOR E A MIRADA MELANCÓLICA

A seguir teceremos considerações sobre o teor melancólico presente na dicção do narrador-protagonista Luis da Silva; refletiremos sobre como é manejado pela personagem tal sentimento; e quais as consequências de seu temperamento para o curso da obra. O espaço, em sua relevância para a trajetória do protagonista, está intimamente ligado ao peso de sua melancolia e materializa, conforme a deterioração psíquica de Luis, seus traços mais incômodos.

O espaço é apresentado ordinariamente e configura a tessitura narrativa ao conferir o teor expressivo necessário ao desconforto existencial do homem de *Angústia*. A extensão da melancolia à espacialização lhe serve para materializar suas inconsistências internas, assim como para situá-lo geograficamente e em dado período da narrativa, já que o fluxo de consciência não permite a linearidade clara.

[...] 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. (RAMOS, 2019, p. 8)

O aspecto fisiológico atribuído por Luis à sua cólera assemelha-se, em farta medida, às proposições intelectuais de Freud em *O mal-estar na civilização* sobre o homem acometido por um sentimento de “comunhão com todo o mundo exterior” (FREUD, 2011, p. 6). Pois, ao descrever-se fisicamente enquanto sofredor das mazelas exteriores, Luis apresenta-se-nos um indivíduo afetado, desfigurado em corpo e maneiras pelo sofrimento de estar no mundo. Este, feito de desencontros, contingências e dissabores pontuais, obrigam-no às amargas constatações sobre sua inadequação relativa à vida em sociedade.

Por outro lado, o caráter de vinculação entre o narrador-protagonista e o mundo exterior atribui-se apenas a sua postura de indivíduo posto no mundo e submetido às adversidades. Embora haja o sentimento de desvirtuação frente à sociedade na qual está inserido, Luis da Silva é, nesse sentido, profundamente arraigado em seu tempo e não vislumbra qualquer mudança possível no horizonte pessoal e coletivo.

Ao evocarmos Freud, lançamo-nos em terreno teórico amplo e controverso, tanto mais sob a visada bakhtiniana que assumimos até aqui. Cientes das inevitáveis lacunas e limitações, seguimos de todo modo com a análise, sob as escusas que se possam conceder às limitações de um trabalho de mestrado. Os fundamentos para a aproximação a Freud já foram expostos acima, na Introdução. Contudo, no intento de aprofundar as justificativas que nos levaram a dar prosseguimento ao estudo, nos deteremos em alguns aspectos explorados em *O freudismo* (2011) que abrem precedentes às considerações freudianas.

Conforme Paulo Bezerra no prefácio da obra, há em *O freudismo* “o método dialógico, que faz a discussão de um objeto específico sair da especificidade fechada para interagir com um universo muito mais amplo de vozes, valores e conceitos” (BEZERRA, 2011, p. 11). Sendo assim, o estudo abrangente do homem, sobretudo aquele inserido em realidade adversa no início do século XX, demanda trabalho interpretativo do todo, e não a compartimentação epistemológica. Não cabendo o monismo crítico-interpretativo, Bakhtin busca no método dialógico as respostas para descrever e compreender a pesquisa freudiana sobre o homem. Por manter-se voltado à ideologia marxista, converte boa parte de seus argumentos em respostas contrárias ao caráter de relativização social dos sujeitos, atribuindo certa parcialidade à psicanálise; ao ter na linguagem o objeto de sua pesquisa, Bakhtin contraria determinados postulados de Freud por crê-los insuficientes ao homem social, mas reconhece, segundo Paulo Bezerra, que a dialética é “um fato da cultura, que abrange todos os campos da vida humana, difere da dialética marxista e engloba a obra de Freud. Trata-se de uma dialética de certas forças materiais reais, ideologicamente refratada e deformada na cabeça do homem.” (BEZERRA, 2011, p. 17)

Assim, os pressupostos bakhtinianos de contrariedade à psicanálise de Freud acabam por ensejar ainda mais o diálogo entre ambos os pesquisadores, dado haver pertinência e complementaridade teóricas no cotejo de *Angústia*.

A realidade e seus estímulos, no caso de Luis da Silva, reverberam intimamente no narrador, dada sua propensão à melancolia. Segundo Freud, é tênue a fronteira que separa da patologia um dado comportamento comum; e para indivíduos doentes “[...] componentes da própria vida psíquica, percepções, pensamentos, afetos, [lhes] surgem como alheios e não pertencentes ao Eu” (FREUD, 2011, p. 7).

Ora, a persona de Luis, afeita ao distanciamento e neurastenia quando confrontada com as demandas de seu tempo, revela-se pendente ao transtorno e assim o conflito do protagonista é estabelecido de modo abrangente: não apenas as afecções externas o obsedam provocando-lhe a gana interior. O foro íntimo, regulado por sua personalidade e afetado pela criação e experiências, enseja as reações desmesuradas e pensamentos agonizantes; ao não enxergar o peso de suas peculiaridades sobre atos e escolhas, atribui exclusivamente ao entorno o sofrimento vindo do âmago. Ao recusar relacionar-se com mulheres, por exemplo, mas narrar os incômodos de um homem de meia-idade às voltas com o desejo sexual e a autorrepressão, temos nos espaços da narrativa a medida exata do desconforto sumarizado por Luis. Os objetos exteriores – desencadeadores de sofrimentos passíveis de negação pelo sujeito – são primeiramente refutados e contornados por meio de ações e críticas do protagonista. De acordo com Freud, o mecanismo de fuga direcionado ao mundo exterior é utilizado para amenizar sofrimentos oriundos do interior, o Eu. Nesse sentido, Luis aventaria possibilidades de se desvencilhar da humilhação da recusa ou mesmo da dor pela separação do objeto no qual atribui contentamento, repreendendo os próprios desejos e refugiando-se em ambientes que lhe permitam apenas refletir sobre a impossibilidade de viver e sentir em completude. Para Freud, “o fato de o Eu, na defesa contra determinadas excitações desprazerosas vindas do seu interior, utilizar os mesmos métodos de que se vale contra o desprazer vindo de fora, torna-se o ponto de partida de significativos distúrbios patológicos” (FREUD, 2011, p. 8). Veja-se como no romance parece reverberar a clareza de Freud ante tais processos:

[...] E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse – novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas. Nestes últimos tempos nem por isso. Antigamente era uma existência de cachorro. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas. Mas a voz do chefe da revisão estava colada aos meus ouvidos. (RAMOS, 2019, p. 43)

Em sequência à cena acima, o recurso rememorativo é utilizado para ilustrar as provocações sexuais sobre as quais Luis revela-se arredio apesar de desejoso. A meta insatisfeita e renegada em ato aponta para duas características de relevância à

persona amargurada: experiências da infância como fortes traços de moldagem do adulto, e a melancolia fruto de narcisismo.

Com o livro esquecido nos joelhos, o cigarro apagado, o olho meio cerrado, lembrei-me com preguiça de coisas vagas, sem importância. Havia no Cavalo-Morto uma rapariga desbragadíssima. Não tinha decoro, amava aos gritos, como os gatos e os ciganos. Em horas de recolhimento natural berrava danadamente:

- Rasga, diabo! Vai fazer com tua mãe, peste!

Eu era muito moço, e aquela fúria me espantava. Amores selvagens. (RAMOS, 2019, p. 45)

Novamente tomado pela realidade, a sensação constante de mal-estar por consequente inadequação do protagonista frente às demandas de seu tempo, bem como de suas relações conflituosas e marcadas por traço misantropo, dialoga diretamente com as proposições freudianas acerca da vida enquanto fardo, no qual “não podemos dispensar paliativos” (FREUD, 2011, p. 15). Assim, a trajetória de Luis pode ser observada pelo prisma da melancolia que se desdobra em suas palavras e marca tanto sua percepção sobre outras personagens, quanto ressignifica os espaços da obra segundo o que as sensações lhe provocam. Dessa forma, os ambientes são manejados como meios de fuga para o constante descontentamento do narrador. Por outro lado, por serem insolúveis suas aflições, vemo-nos diante do indivíduo que se debate, reflete, questiona e mantém-se inerte; em continuidade, subverte os espaços ao forjá-los segundo estes sentimentos discordantes.

Diante da argumentação de *O mal-estar na civilização*, a partir do teor infantilizado de busca por conforto emocional e tentativa constante de esquiva das agruras cotidianas, restam os torpores pequenos, mediadores entre a vida perene e a dor insuportável. Logo, os espaços conformadores das experiências de Luis são alicerces de compreensão para a dimensão de seus sofrimentos íntimos. Ao tornar-se homem, a volta ao passado anedejo e às pensões sujas com mulheres a oferecerem-se a ele, o narrador é obsceno, moralista e raivoso; quando se dá conta de sua condição apequenada ensaia a revolta que nunca vem e, assim, é configurada a doença da melancolia que o conduz. As “gratificações substitutivas” (FREUD, 2011, p. 15), como a pretensa carreira de escritor ou a aventada chance de casamento, dissipam-se perante a força de seu caráter de ressentimento e

solidão. O condutor do ato no qual a narrativa centra-se, o assassinato de Julião Tavares, é o sentimento sempre presente de melancolia.

Tentei ler um artigo político de Pimentel, mas estava distraído, pensava em Berta, na neta de d. Aurora e na rapariga do Cavalo-Morto. Deitei-me cedo. Não pude dormir: os cabelos de fogo, os olhos e especialmente as pernas da vizinha começaram a bulir comigo. Aquilo devia ser uma pimenta. Passei a noite imaginando cenas terríveis com ela. No outro dia levantei-me aperreado. Quando me aparecem esses acessos, fico assim uma semana, calado, murcho, pensando em safadezas. (RAMOS, 2019, p. 47)

Furtado da possibilidade de realização de desejos, seja pelas circunstâncias sociais ou por autocensura, Luis vê-se enredado e confere à ambientação a significação de seu desprazer. Numa aparente escolha consciente por defender-se das relações humanas e seus tormentos, há o constante retorno à fazenda do avô e a descrição presente da paisagem vislumbrada por ele enquanto resguarda-se na literatura ruim. Entretanto, a retirada deliberada da realidade não é suficiente, e saltam aos olhos do protagonista a fealdade de onde habita, a deterioração do lugar de nascimento e, sobretudo, a aflição interior, pois, segundo Freud, “todo sofrimento é apenas sensação, existe somente na medida em que o sentimos” (FREUD, 2019, p. 17). Assim, a permanente descrição do quintal da casa onde conheceu Marina, bem como a fazenda de seu passado assumem os traços da angústia de Luis.

Penso em coisas percebidas vagamente: o gado, escuro de carrapatos, roendo a madeira do curral; o cavalo de fábrica, lazarento e com esparavões; bodes definhando na morrinha; o carro de bois apodrecendo; na catinga parda, manchas brancas de ossadas e o voo negro de urubus. Tento lembrar-me de uma dor humana. As leituras auxiliam-me, atijam-me o sentimento. Mas a verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco [...] Dores só as minhas, mas estas vieram depois. (RAMOS, 2019, p. 34)

Grosso modo, as asseverações freudianas auxiliam a compreensão de traços aparentemente gratuitos da personalidade do protagonista de *Angústia*, porém, em análise apurada acerca de suas lembranças e condutas presentes, há o que para o psicanalista pode ser entendido como “gratificações substitutivas, que no entanto causam sofrimento ou tornam-se fonte de sofrimento, ao lhes criar dificuldades com o ambiente e a sociedade” (FREUD, 2019, p. 45); ao buscar contornar os objetivos não satisfeitos e torná-los alvos de crítica, mantendo, assim, a relutância em aceitar sua condição, bem como reforçando a postura de

autodepreciação, há nas ações de Luis a inconformidade consigo e também direcionada ao exterior.

O teor circular de sua narrativa – ao calcar-se em lembranças de lugares e sujeitos que lhe permitiriam construir para si outra personalidade baseada em características de ambientes e pessoas de aparente força – obriga-o a agonia apática. A literatura, os poucos amigos e as distrações urbanas acabam por exteriorizar a personalidade conflitante do narrador. Logo, as aparentes ocupações que desvirtuariam Luis de seus conflitos são manipuladas a partir de seus pensamentos e sentimentos, pois impelem-no a constatar a imersão numa realidade desgostada: as letras servem à mentira e ao oportunismo, os escassos confrades são parte da engrenagem moderna e despropositada e, portanto, restos sociais como ele. Por fim, os ambientes frequentados ensejam Luis a enquadrar-se segundo os modos lhe solicitam, mas são inacessíveis o *savoir faire* e a ilustração. Homem corrido e experimentado nos sofrimentos oferecidos pelo mundo, é o embrutecimento a via mais próxima e o modo no qual relaciona-se com sujeitos e lugares.

Fiquei lendo o romance, péssimo romance, enquanto a tipinha se mexeu entre as roseiras. 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. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso. (RAMOS, 2019, p. 41)

O período histórico-social do qual provém boa parte da inconformidade e sentimento de abandono do protagonista oferece a estrutura real para melhor compreensão do indivíduo enquanto ser posto em contexto de mudanças de cunho nacional. Oriundas do íntimo tortuoso de Luis, as ações presentes guardam fortes resquícios da rejeição própria do homem ao comportamento apaziguado, de pretensão acultramento civilizatório; há certo traço de avidez e destempero relativos à negação individual sobre as obrigações sociais.

O olhar de Freud voltado à civilização em processo evolutivo duvida das assertivas religiosas acerca da conduta benevolente do homem direcionada ao seu semelhante. Desta feita, o preceito de amor ao próximo se dilui entre argumentos concernentes à objetividade das relações e o que estas podem trazer de benefícios

a cada pessoa. Logo, a racionalidade evoca justificativas para dados comportamentos humanos que, independentemente do momento histórico convocado, sustentam as condutas menos amáveis como parte de um instinto:

as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. (FREUD, 2011, p. 48)

Tal homem universal, como descrito por Freud, empresta sua parcela indigesta a Luis da Silva. O lugar de nascimento é explorado pelas vias da dureza das personagens, aridez das relações humanas e rispidez do espaço diante da fragilidade dos indivíduos. Desta feita, os aspectos acima mencionados se coadunam com a forma de autocondução do narrador. Estar no mundo é experimentar toda sorte de desafios pela sobrevivência, logo seus atos e reflexões retornam sempre para si e a autopreservação. A sanha que ronda o sujeito em formação e permanece durante toda sua trajetória, desvela o lado instintual do protagonista; o manejo das vontades e a contenção dos ímpetos revelam a tentativa contínua de enquadramento, não sendo possível adequar-se às exigências nem de homem fruto de um passado de bravura sertaneja, tampouco como sujeito em meio à urbanidade. Luis é apenas esquivo. O comportamento de obliterar a hostilidade culmina no que Freud assim descreve: “a agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu” (FREUD, 2011, p. 59). Em seguida, a constante supressão de vontades mescla-se ao inconformismo de mais um homem que compõe a máquina da modernização. Luis, culpado e condoído por algo indefinido para si, define psíquica e fisicamente.

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 [...] Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? Gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto. Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me aparecia. As nádegas cresciam monstruosamente – e eu mal podia respirar. (RAMOS, 2019, p. 75)

No trajeto narrativo da obra, as indefinições oriundas do protagonista se alicerçam numa espécie de movência de caráter. Acossado pelas memórias de abonação não vivida, e reiteradamente obrigado a curvar-se à ordem social sobre a qual tece críticas contundentes sobre a hipocrisia aceita, Luis sente-se devedor e usurpado. Pautado por sensações dúbias, a inócua existência é afligida por tomadas de consciência logo encobertas por amargor leviano.

O pendor agressivo levado a cabo com o assassinato de Julião é o ato limite de Luis. Após longa repreensão pela suposta “satisfação narcísica de o indivíduo poder se considerar melhor que os outros” (FREUD, 2011, p. 77), o protagonista afronta a própria consciência sempre vigilante e age conforme o instinto há muito lhe cobrara. Assim, retornam em turbilhão as figuras que o espezinharam, os lugares onde vivenciara a dor e necessidade, assim como os corpos de volúpia inacessível ao homem fraco e civilizado.

– É conveniente escrever um artigo, seu Luis. E eu escrevia. E pronto, nem muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Donde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali eu era um homem [...] Julião Tavares parou e acendeu um cigarro. Por que parou naquele momento? Eu queria que ele se afastasse de mim. Pelo menos que seguisse o seu caminho sem ofender-me. Mas assim... Faltavam-me os cigarros, e aquela parada repentina, a luz do fósforo, a brasa esmorecendo e avivando-se na escuridão, endoideciam-me. Fiz um esforço desesperado para readquirir sentimentos humanos. (RAMOS, 2019, p. 255)

O término da narrativa marca o início do devaneio no qual Luis da Silva abre o romance. As lembranças de aparente perenidade, aos poucos turvam-se e conduzem o leitor aos meandros da mente adoecida do protagonista. Segundo Freud, a “angústia da consciência” (FREUD, 2011, p. 76) proveniente da cultura cerceadora, cujos instintos de vida e destruição mantêm-se inconciliáveis, confere ao personagem-protagonista de Angústia a constante batalha consigo – ao objetar sobre seus desejos e ao colocar-se reflexivamente diante das possibilidades de autossatisfação – e com o exterior, prenhe de reivindicações éticas (FREUD, 2011, p. 77) e exigências sociais.

Já as memórias do protagonista Luis nos ajudam a compreender, a partir da infância rural, como a formação do menino culminou no homem de sentimento de desamparo. Sumariamente, as atribuições feitas até então, acerca do

comportamento e das críticas tecidas pelo protagonista, apontam às características já sedimentadas no adulto como reflexos da relação com a metrópole em oposição à criação sertaneja. As demandas sociais ao se mesclarem à personalidade moldada segundo padrões distintos de relações humanas e com o meio, desencadeiam boa parte do desespero de Luis, contudo, os atributos intrínsecos à sua personalidade exigem atenção para o exato entendimento sobre sua trajetória no romance. Os traços de inadequação ao meio e às pessoas que o cercam são aprofundados à medida que se insere ativamente nos círculos sociais diversos. A metrópole de pretensa fruição aos desejos e ao contentamento dos indivíduos, revela-se, segundo o olhar do narrador, avessa ao homem que decide explorá-la e buscar autossatisfação. Todavia, as constantes adversidades financeiras e emocionais mostram as camadas recônditas de personalidade propensa ao sofrimento.

Segundo Freud em *Luto e melancolia*, é a partir da identificação do bebê com o objeto de amor dos pais que se cria a unidade do ego, fonte de investimento libidinal/pulsional (FREUD, 2012, p. 12). Logo, ao identificar-se com o objeto fruto de desejo do outro, o ego deposita em si forte estima. Os ideais do ego suscitam os investimentos objetais; estes, se não estiverem em sintonia com aquele, tornam-se a fonte para a melancolia e, assim, tem-se o narcisismo enquanto desordem psíquica causada por autopercepção privilegiada do Eu; o ego, de forma inconsciente, iguala-se ao objeto estimado e perdido, provocando, assim, o sentimento de melancolia.

O personagem Luis ao versar à exaustão sobre os dissabores da urbs de 30, assim como das relações humanas, leva-nos a enxergá-lo como um homem de sensibilidade e percepção afloradas, pois atribui ao entorno e às personagens de seu convívio críticas incisivas, conferindo-lhe certa hostilidade; segundo as palavras de Maria Rita Kehl em prefácio ao *Luto e melancolia*, não há grandeza na melancolia, mas sim “doença e verdade: eis um tema da modernidade” (KEHL in FREUD, 2012, p. 18). Luis da Silva, repreensor e autopiedoso ao travar embate consigo e o exterior, termina por sentir em demasia. A literatura como tentativa de resguardar-se das perdas emocionais provocadas pelas circunstâncias de diferentes momentos da vida, revela o pendor à reflexão e observação. Ainda nas palavras de Maria Rita Kehl, a representação do melancólico no curso da história é regida por predicados que abarcam talento criador, constituição física particular e propensão ao afastamento. Tais qualidades, ao observarmos o narrador de *Angústia*, contribuem

para o entendimento sobre sua inaptidão às relações e o valor atribuído à escrita com forma de expressão e desopressão das emoções,

daí a importância do papel representado pelo melancólico, como um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem. Essa perda de lugar pode ocorrer quando o sujeito não se sente capaz de adaptar-se às exigências do Outro (KEHL, in FREUD, 2012, p. 20)

A narrativa do romance de Graciliano Ramos apresenta nuances que conferem amplitude às questões abordadas, quais sejam: o narrador autodiegético em conflito com as demandas sociais, a relação amorosa findada em traição e o assassinato do homem responsável pela dissolução do casal. Os temas de resolução aparentemente simples assumem dimensão abrangente na voz de Luis e são explorados pelo personagem a partir de seu âmago, tocado por tais atritos. Assim, na argumentação freudiana sobre a melancolia como um sintoma de “perda de objeto que foi retirado da consciência” (FREUD, 2012, p. 31), há o sentimento de retirada de algo amado, porém não é sabido por quem sente o que foi perdido. A definição de melancólico passa também por “um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego” (FREUD, 2012, p. 31), logo vemos diante de proposições cujo temperamento e ações do protagonista de *Angústia* podem ser melhor compreendidos.

A oscilação auto interpretativa de Luis o leva a patamares de autodefinição discrepantes e vão ao encontro das asseverações psicanalíticas de Freud. Embora haja a característica do realismo como parte da composição de sua personalidade, a indignidade enquanto qualidade inerente à sua natureza, demonstra, no desenrolar de sua vida, a importância do componente patológico. Ao voltarmos às cenas da infância de Luis o papel do pai e do avô carregam os símbolos de virilidade e ruína. O espaço da fazenda, passa da abonação à decadência e os demais personagens como Amaro Vaqueiro, José Baia e Sinhá Germana representam a dureza da carne acostumada ao peso dos dias. A partir destas memórias encontramos a figura do menino em formação e os signos nos quais estão fundamentadas boa parte das queixas e inconformidade do homem adulto. Estes modelos representacionais são na autointerpretação de Luis, constatações sobre sua inadequação, pois não herdara qualquer predicado acima mencionado.

A expressão angustiada de suas notas refere-se, em farta medida, “a uma descrição correta de sua situação psicológica” (FREUD, 2012, p. 33), Luis, apesar de vítima das condições sociais e de criação, é, sobretudo, um indivíduo tomado pela melancolia. Segundo Freud, o aspecto clínico do melancólico aponta para o auto desagrado ocasionado por defeitos encontrados no outro. O ego é recriminado pela consciência moral, ao acusar o seu objeto de amor:

Se se ouvir com paciência as múltiplas autoacusações do melancólico, no fim não se deixará de ter a impressão de que as mais violentas dentre elas frequentemente se adéquam muito pouco à sua própria pessoa, mas que, com ligeiras modificações, se adequam a uma outra pessoa, a quem o doente ama, amou ou deveria amar. (FREUD, 2012, p. 33)

Este é o artifício utilizado por Luis para conduzir a narrativa. Vale-se da memória e de personagens de íntima relação para colocar-se segundo as características destes. De igual relevância, os espaços por ele ocupados são também manejados segundo os aspectos negativos, a influenciar em sua postura. Luis molda-se segundo os atributos alheios e exteriores, assim desgosta-se; o peso da figura enfastiante de seu pai e da potência do seu avô digladiam-se no interior do protagonista agonizante. Já os predicados faltantes, mas por ele desejados, são encontrados na memória infantil relacionada aos sertanejos de ações brutas e simplicidade nos afetos. Os ignorantes sobre a própria condição, reforçam em Luis já adulto a gana por não ter sido como eles, logo, repugna-se com a realidade urbana e ao não saber precisar as perdas reais ou subjetivas, recolhe-se na melancolia. Luis, ao descrever-se, guarda ambivalências que se expressam por meio das características de inexpressivo vigor do pai, a decadência financeira e física do avô, bem como o provincianismo de homens e mulheres alheios sobre a condição de aviltamento a que eram expostos.

Não há opinião pública: há pedaços de opinião, contraditórios. Uns deles estariam do meu lado se eu matasse Julião Tavares, outros estariam contra mim [...] Qualquer ato que eu praticasse agitaria esses retalhos de opinião. Inútil esperar unanimidade. Um crime, uma boa ação, 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. Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e suados [...] A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam. O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo em tempo mais remoto...Estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas dos anúncios, os beijos franzidos, os

dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava os vestígios das duas raças infelizes. Foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos. Não preciso de automóveis nem de rádios, viveria bem numa casa de palha, dormiria bem numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas, como Quitéria, como o velho Trajano e Camilo Pereira da Silva. Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpercatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França. (RAMOS, 2019, p. 210)

Quando toma por certo o assassinato de Julião Tavares retornam à superfície das notas de Luis os personagens que lhe inspiraram tantas reflexões sobre seu estado de vida. São suspensos os critérios de realidade e somados à sua decisão por cometer o crime as ponderações sobre o ato. A fúria de homem rebaixado pela cidade grande incita-o, o passado persegue cada elucubração e apresenta-lhe as possíveis consequências para o feito pretendido. E o sentimento sempre crescente de menosprezo e hostilidade para consigo conduz o seu plano.

Segundo as asserções de Freud, com referência ao conflito travado no interior do melancólico, a relação de oposição entre amor e ódio pode ser mais expressiva do que o sentimento de perda real. A ambivalência já existente e reforçada por decepções e ofensas, desempenha assim, papel significativo na melancolia. Desta maneira, o amor que permanece mesmo não havendo mais o objeto alvo deste sentimento, refugia-se na identificação narcísica e o ódio, toma seu lugar, substituindo-o por insultos e promovendo a “satisfação sádica” (FREUD, 2012, p. 37). O ódio retornado ao melancólico se dá por meio da necessidade de autodepreciação antes direcionada a um objeto, “desse modo, o investimento amoroso do melancólico no seu objeto experimentou um duplo destino: por um lado regrediu à identificação, mas por outro, sob a influência do conflito de ambivalência, foi remetido de volta à etapa do sadismo, mais próxima desse conflito”. (FREUD, 2012, p. 37)

Ao não superar o desejo por vingança, o crime cometido por Luis reserva apenas o distanciamento da realidade e a consequente queda no delírio vertiginoso. Ao matar Julião e não experimentar a satisfação Luis embota-se e anseia por fuga. Sabedor de sua fraqueza e vulnerabilidade, aflige-se e finda em devaneio. Após uma trajetória de perdas consecutivas, sejam elas emocionais, de referência afetiva ou mesmo financeiras, o personagem-narrador vê-se tomado pelos sentimentos de abandono e padecimento.

O término do romance, em que as impressões de Luis perdem-se em imagens e sons destoantes, aponta-nos, segundo Freud, que o “ego sucumbe na melancolia” (FREUD, 2012, p. 39), dado não restarem quaisquer objetos que possam estar direcionados ao investimento de raiva ou amor de Luis. Assim, retornam a ele os sentimentos de aversão e ira desmesuradas.

Ao serem relacionados os aspectos de construção da persona de Luis da Silva ao seu papel de indivíduo parte de um contexto social adverso, concluímos da análise proposta a partir de Freud que as questões de ordem coletiva ensejadas pelo romance, são perceptíveis tanto no percurso do protagonista na obra – como sujeito contraditório e representante do homem médio experienciador da náusea social provocada pelo contexto histórico em voga - quanto pela extrapolação literária observada ao nos voltarmos ao momento histórico de elaboração do romance; pois o sentimento de inadequação inerente ao sujeito Luis, é sobrelevado de modo a fazê-lo sempre mais crítico em relação a sociedade. Nesse sentido, o próximo capítulo buscará conceituar histórica e socialmente a discussão literária até aqui empreendida, com intuito de adensar a análise do romance ao compreendê-lo como reflexo de um dado período da história.

4 CAPÍTULO IV

4.1 MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO: CRIAÇÃO LITERÁRIA E HISTORIOGRAFIA

O capítulo que segue busca discutir os aspectos concernentes ao modo de criação engendrado por Graciliano Ramos na escrita de *Angústia*, bem como o papel do Modernismo, ao qual sua obra acrescenta grandeza e complexidade, enquanto movimento de quebra de paradigmas na criação artística brasileira. O romance de 30, herdeiro do movimento modernista e suas provocações reflexivas acerca do fazer artístico e suas implicações ideológicas, lida, de forma incisiva com os desdobramentos histórico-sociais do período no qual está inserido; logo, serão as questões de ordem política, social e, não menos significativa, dos indivíduos em meio a tais mudanças os temas trabalhados nos romances da época. Parte desse contexto a obra de Graciliano Ramos.

A figura do intelectual encarnada por Luis da Silva em *Angústia* se relaciona diretamente com a interpretação que se faz, a partir dos anos 30, de uma literatura que demonstra não mais haver a fissura entre o homem social dos seus dramas pessoais. A dicotomia entre sociologia e sujeito individualizado é superada e por meio de escritores como Graciliano Ramos são expandidos os temas das obras ficcionais, proporcionando a visão crítica sobre a época em diálogo direto com as condições sociais provocadas pelo processo de modernização nacional.

Nesse sentido, os conflitos do protagonista permitem compreendermos algumas características pertinentes ao momento histórico em que a obra de Graciliano Ramos foi lançada, o ano de 1936, bem como observarmos a relação entre as tensões presentes no romance e o processo de mudança social brasileira que teve suas consequências estendidas por décadas.

A modernização explorada em *Angústia* pode ser verificada não apenas ao nos centrarmos no momento da obra, mas também ao procurarmos ampliar o olhar interpretativo sobre a ocorrência de determinados movimentos que, somados, conformaram as mudanças nos cenários social, político e cultural. Para tanto, a reflexão proposta por Nestor Canclini em *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (2013), nos aponta alguns elementos presentes no Brasil e na América Latina e que ajudaram a moldar o processo de modernização perceptível no

romance aqui estudado. Para começar, o autor questiona o caráter de modernização atrelado ao modernismo expressivo vivido na América Latina no início do século XX: nos sobrepusemos, por meio da arte, aos modelos europeus dos nossos colonizadores, entretanto, não tivemos a construção mercadológica que houve no velho continente, logo o mercado cultural sustentado na formação de público com acesso educacional e alfabetização nos excluiu; Brasil e América Latina, ao empreenderem a modernização, se mantiveram restringidos às dificuldades sociais de terceiro mundo. É nessa esteira de estreiteza que se assenta a dinâmica de modernidade cultural intimamente ligada a modernização socioeconômica desigual (CANCLINI, 2013 p. 70).

A postura de Luis, enquanto voz que repercute a percepção do intelectual que lhe dá vida, Graciliano Ramos, pode ser tomada como discordante sobre o decênio de 30 e seus acontecimentos porque enxerga as limitações da paradoxal modernização em curso; os recursos sociais limitados vinculados ao populismo político de pouca significância real para o povo em geral são decodificados na pena do narrador-protagonista e fonte de observações sobre o desenvolvimento brasileiro em voga. Segundo Canclini, há em nossa configuração social a influência bastante limitadora do crescimento igualitário calcada em oligarquias, fazendo com que seja a

Modernização com expansão restrita de mercado, democratização para minorias, renovação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. (CANCLINI, 2013, p. 69)

A construção do intelectual médio que circula entre as camadas sociais que vão desde os desvalidos como Seu Ivo, passando por confrades de postura revolucionária como o amigo Moisés e chegando ao cume da burguesia com Julião Tavares, Luis da Silva é representante da dissolução das fronteiras que separam o acesso ao mundo moderno em composição, mas significa também o sujeito impedido por condições hegemônicas de ascender socialmente. Como sustento à proposição, temos de sua inconformidade pela atividade pouco relevante de escritor a asseveração sobre o impedimento de ser reconhecido (como escritor profissional) por imposição da própria segmentação da sociedade. As qualidades de homem relativamente instruído colocam Luis num patamar ainda pouco comum da classe

média de 30, dado os avanços cultural, educacional e econômico estarem vinculados ao controle das elites. Em outro polo estão os demais objetos do projeto de modernização que se construía: Marina, D. Adélia, Seu Ramalho, Vitória e seu Ivo. Tais personagens guardam elementos do que Canclini chamou de 'homens livres' provenientes da ideia europeia de liberalismo na qual o Brasil sustentou a sua Constituição.

Em consonância com o antropólogo está Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar* (2014), quando aborda a questão de a independência brasileira ter sido voltada às práticas de ética do trabalho e liberdade europeias. Segundo Schwarz o processo brasileiro de produção, latifundiário e escravocrata, buscou o monopólio do trabalho e manteve na eficácia do cabresto o controle sobre os trabalhadores e a consequente ineficiência da especialização de técnicas, rendendo discrepâncias entre o que se tinha no Brasil e o que era pregado como racionalização moderna no exterior. Dessa forma, aqui se cultivou a permanência da relação entre senhor e escravo, cuja segurança era resguardada pela dependência e de resto, uma nova parcela de homens livres (ou não-escravos) e profissionais diversos se fez a partir da ideia de favor. Tal argumento ancora-se no que Schwarz assevera:

Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. (SCHWARZ, 2014, p. 44)

Segundo o excerto, a ideologia que se formava era a de elo entre diferentes membros da sociedade para a garantia dos próprios interesses, configurando também o aspecto de violência intrínseco às relações, o que Schwarz, por seu turno, percebe na manifestação literária de interpretação do Brasil a partir de então. (SCHWARZ, 2014, p. 44)

A falsa ideia de liberdade atrelada ao valor social que se dá ao favor, verifica-se na personagem de Marina, por exemplo. Por representar a submissão tanto social quanto de gênero e buscar nas relações com outros homens a possibilidade de alguma ascensão social - seja às escondidas ou em clara afronta moral - o favor como garantia pessoal é o que sustenta as atitudes da moça ao se relacionar com Julião Tavares. Já d. Adélia, impedida de qualquer movimento para fora do círculo social que ocupa, vê na ajuda do funcionário público supostamente

bem relacionado, Luis da Silva, a chance de a filha Marina conseguir uma ocupação profissional digna. As figuras de seu Ivo e d. Mercedes representam as pontas de uma mesma linha: num extremo de exclusão e nulidade social está seu Ivo: onde chega recosta-se, em busca de comida e comiseração por sua figura decrépita. Do outro lado está d. Mercedes, com hábitos medianos e que destoam da vizinhança simples a mulher é mantida por um figurão da sociedade, que segundo as palavras do narrador Luis, trata-se de sujeito vendido socialmente e que serve aos interesses de quem lhe render mais benefícios. São esses movimentos internos à obra que nos levam à composição de uma modernização precária, por relações subsidiárias de alguma dependência e o conseqüente engessamento dos indivíduos em suas camadas sociais de formação.

Depreende-se que embora o modernismo tenha conciliado a miscelânea sociocultural que constitui o Brasil e a América Latina e, tenhamos também, em alguma medida, conseguido erigir nossos símbolos culturais, a modernização como processo racionalizado de privilégio econômico não pactuou com a diversidade e manteve-se sustentada por interesses restritos de classe, donde provém o desdém pelo popular, relegado ao exótico, enquanto que a produção cultural direcionada à elite e concebida por ela lhe permitia manter-se no controle social. Assim, encontramos no caráter contestador do narrador de *Angústia* o observador de tais movimentos sociais e sua postura de inconformidade se coaduna aos antivalores pregados pela intelectualidade atenta aos fatos e constantemente deslegitimada por sua posição social pouco expressiva. As demais personagens, conforme acima citado, estão no extremo da sedimentação social relativamente menos esclarecida e, portanto, mais afeita às decisões que garantam algum proveito ou vantagem social.

4.2 GRACILIANO RAMOS E O MODERNISMO

O movimento de proposições radicais acerca da arte brasileira do início do século XX teve como uma de suas características certo localismo e a ideia de subversão do modelo classista de obra de arte. O período até 1930, de quando data a revolução política de tomada de poder por Getúlio Vargas, marca também o início de décadas de mudança na economia brasileira e sua industrialização, a urbanização dos espaços e a conseqüente influência da modernidade na cultura. Nesse sentido, o movimento por ampliação e modificação das esferas de

composição social passa também pela reflexão sobre a arte nacional. Por assumir tais aspirações, o Modernismo da primeira fase teve o empenho de divergir e questionar as práticas que constituíam o Brasil de até então: “arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente” (LAFETÁ, 2000, p. 27). Entretanto, o aspecto revolucionário do movimento da fase inicial manteve-se, sobremaneira, dentro dos limites da burguesia; o caráter claramente combativo e de vertente ideológica é visto a partir da revolução de 30. A fase heroica do Modernismo reserva as idiossincrasias do Brasil ao romance de tonalidade esteticamente brasileira, pois “[...] no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente”. (LAFETÁ, 2000, p. 23)

Os primeiros passos pela realização da ruptura artística pretendida deram-se por meio da observação do que ocorria fora do Brasil, especificamente na Europa. A vanguarda de então, descobrira e explorava o primitivismo africano, imprimindo a novidade por meio de uma aura revolucionária e internacionalizante; no Brasil, a linguagem, antes ancorada na forma acadêmica e no estilo da *belle époque*, agora voltava-se ao modelo formado de país e suas incongruências. Segundo Lafetá (2000), a análise referente ao Modernismo precisa centrar-se em dois aspectos complementares: os projetos estético e ideológico. Por esta via é que se estabelecem as questões pertinentes à época, bem como as urgências pelas quais os entusiastas do movimento encontravam os fundamentos de suas críticas.

Como a política brasileira do começo do século XX ainda era fortemente oligárquica, apesar de já haver certa contraposição de grupos de diferentes estados, a influência e o controle do país estavam centrados em São Paulo e Minas Gerais, bem como nos detentores da produção cafeeira. Desta forma, o intento por participação nas decisões nacionais proveniente dos demais estados foi iniciado em meados de 1920; a crescente urbanização e o papel da burguesia industrial assumem, em grande medida, o peso da necessidade de atualização das formas políticas e, conseqüentemente, da cultura. Logo, amainam as correntes artísticas passadistas e abre-se espaço para a renovação. Conforme Lafetá pontua, o que difere o período heroico modernista do subsequente expressivo movimento de 30, é que

enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo). (LAFETÁ, 2000, p. 29)

Sendo assim, o aspecto de originalidade observado em obras como *Macunaíma* e *Paulicéia desvairada* centram-se na linguagem e na forma de representação da vivacidade e dos mitos brasileiros. A estética, pelo que encerra de novidade, deve ser melhor pontuada para que se chegue às questões de superação das inovações e passe à “fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético”. (LAFETÁ, 2000, p. 31)

Em conferência de 1942, Mário de Andrade – um dos membros do grupo responsável pela Semana de Arte de 1922, durante a qual o movimento modernista em sua veia contestadora foi apresentado à sociedade paulistana – resume como procedeu o nascimento do movimento:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito, foram, de início, diretamente importadas da Europa. Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de sutileza crítica. (ANDRADE, 1942, p. 25)

Conforme as palavras de Mário de Andrade, o espírito criativo de abertura às renovações intelectuais e artísticas estavam ancoradas numa atualidade da cidade de São Paulo, tanto de cunho técnico quanto em decorrência das demandas mundiais; contrários ao conservadorismo aburguesado e refratários ao pensamento acadêmico vigente, uma das características do movimento foi seu mantimento pela alta classe rural. Assim, embora houvesse o teor iconoclasta, havia o limite de aproximação entre o próprio grupo de pensadores e artistas e o público que detinha conhecimento e acesso ao que então era proposto. Dessa maneira, a fase heroica deteve-se ao fazer literário e às artes plásticas enquanto expressões do que era iminentemente brasileiro e representativo das peculiaridades nacionais. Romper

barreiras não incluía pensar política e socialmente os problemas de classe do país, tampouco colocá-los em discussões que se traduzissem em arte popular,

Junto disso, o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem. (ANDRADE, 1942, p. 29)

Ressalta-se que o valor da fase modernista compreendida até a década de 1930, reverte-se numa visada pragmática sobre o movimento. O cunho investigativo e crítico das discussões nos salões confere ao Modernismo deste período o espírito de rompimento e preparação ao que estava por vir:

Mil novecentos e trinta...Tudo estourava, políticas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: - Getúlio! Getúlio! (ANDRADE, 1942, p. 44)

Sob a ótica do desligamento dos velhos modelos de escrita e o surgimento de uma estética que atribuía à modernização da linguagem a expressão maior de criatividade, criou-se, nas palavras de Alfredo Bosi, uma mítica brasileira, “um primitivismo culto, que não tolerava mais o jeito parnasiano de falar da vida rústica” (BOSI, 2010, p. 216). Contudo, ao transpor o classicismo e engendrar a “indefinição do caráter nacional” (BOSI, 2010, p. 219) por meio de vozes diversas e versos livres de métrica, era chegado o momento de assumir o Brasil em suas disparidades mais profundas que os regionalismos de fala. É a partir do decênio de 30 e a revolução de mesma data que a intelectualidade brasileira e, principalmente, os escritores olharão interessados para os problemas sociais e políticos do país.

Quando o realismo da prosa toma para si o que fora iniciado no Modernismo, a linguagem corrente e variada imiscui-se em enredos sobre a pobreza, a seca e a perseguição ao desvalido. Logo, “o Modernismo fora apenas uma porta aberta: o caminho já era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente [...]”. (BOSI, 2010, p. 221) Dessa forma, a criação literária introjetou em si, segundo Bosi, as tensões ideológicas exasperadas pelo Estado Novo e a Segunda Guerra (BOSI, 2010, p. 222).

É no fluxo dos acontecimentos de alcance mundial que a literatura brasileira constrói novas formas de enxergar que o “capitalismo [e] o desequilíbrio são sinônimos perfeitos”. (BOSI, 2010, p. 222). O romance de 30 representa a diversidade das contradições nacionais; por meio de autores como Dionélio Machado, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos os personagens de vida simples, cotidiano enfadado e sujeitos de pouco valor social falaram da verdade mesquinha sobre a qual a sociedade brasileira era sustentada, bem como vincularam à realidade seus dramas mais íntimos.

A partir de tais asserções, a escrita de Graciliano Ramos pode ser compreendida em sua expressividade contundente no manejo da palavra, assim remetendo-se ao teor inventivo proveniente do Modernismo; por outro lado, a consciência aguçada sobre a política praticada e o pendor ideológico que lhe rendia percepção realista culminaram em romances cujas críticas ao seu tempo divergiam das urgências meramente estilísticas e se sobrepunham à produção artística vigente, pois o romance de vertente regionalista ganha “estatuto de representatividade da brasilidade” (SALLA, 2017, p. 153).

4.3 GRACILIANO RAMOS E A CRIAÇÃO LITERÁRIA

A literatura de Graciliano Ramos, para além da representatividade que carrega sobre a História do Brasil, é, sobremaneira, reflexo da posição do escritor enquanto pensador. Ao conceito de resistência atribui-se a “força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito” (BOSI, 2002, p. 118). Assim, vemos no intelectual a apropriação de seu papel social e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de sua inaptidão à modificação do estado de coisas por condições que lhe são externas e superiores. Desta feita, é por meio da criação literária que a voz do artista toma corpo e resiste aos antivalores (BOSI, 2002, p. 120).

A composição de um artista ou teórico, a partir de suas posições assumidas, é, na voz de Bosi, sustentada por uma série de ações, desejos, signos e conceitos inteirados entre si. Logo, a obra oriunda de tais combinações reflete os valores de seu criador, seja no tema ou como processo inerente à escrita (BOSI, 2002, p. 120). Ao nos depararmos com o romance *Angústia* – moderno pelo estilo de escrita, personagens complexos e tema de cunho social e individual – temos nas imagens do homem vencido pelo passado e símbolo do presente de supressão

invariavelmente capitalista, a intencionalidade do autor em expor o que sabe ser real, ao mesmo tempo em que engendra criativamente uma aura de expressão aos seus valores e ao que tenciona modificar. É o que se dá com a personagem Luis da Silva. Suas intenções e vontades expressam o homem repisado pela política varguista de perseguição aos que se contrapunham ao governo e tematiza, sobretudo, o intelectual sem ação em meio à década de 30. A função de escritor que forja e conta meias-verdades é a crítica oriunda do olhar de seu criador, Graciliano Ramos; o recurso metafórico de constantemente colocar nas palavras do narrador-personagem Luis a opinião dura acerca da imprensa insidiosa é o modo de se contrapor à forma de escrita e posicionamento intelectual do período. Assim, conforme pontua Bosi,

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. (BOSI, 2002, p. 122)

O procedimento adotado por Graciliano Ramos em *Angústia* revela-se engajado ao seu tempo, mas busca na expressão da complexidade das relações humanas em ambiente social hostil “as potências expressivas e estilizadoras” (BOSI, 2002, p. 123), assim, aproxima realidade e criação artística ao dar vida ao homem comum em conflito consigo e com o mundo.

Pela engenhosidade narrativa de *Angústia*, “para ficar só com um ponto alto de modernidade” (BOSI, 2010, p. 222), a crítica brasileira e internacional vem, desde a publicação do romance em 1936, interessada na obra e nas análises provocadas pelo enredo paradoxalmente banal e complexo; dado a envergadura do romance solicitar dos leitores a fina interpretação da realidade envolvida na obra literária, assumindo, o que para Bosi é “[...]quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores. À força desse imã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura”. (BOSI, 2002, p. 120)

Na investigação do percurso artístico adotado pelo escritor alagoano é necessário que seja situado o momento da História do Brasil - no qual o autor encontra-se situado - e seus desdobramentos para além de questões governamentais. A revolução de 30, conhecida também por revolução de outubro,

“refere-se ao movimento armado que depôs o então presidente da República, Washington Luís, e impediu a posse do novo chefe da nação, Júlio Prestes, eleito em 1930” (SALLA, 2017, p. 157); com discurso contrário às práticas oligárquicas de governo, o Estado Novo trouxe consigo a ideia de política voltada à abertura social, o que ia de encontro aos postulados de individualismo. Logo, ao pretender modernizar o país homoganeamente promoveu o aparelhamento estatal, conferindo à realidade nacional o caráter de “tema obrigatório, lema político e literário” (SALLA, 2017, p. 157) para a compreensão e conseqüente modificação do estado de coisa vigente. Entretanto, a prática reguladora do Estado atuou como cerceadora e tomou para si o discurso cultural em voga, incluindo aí, os romancistas de 30. Assim, algumas premissas adotadas pelo Estado Novo se coadunam aos procedimentos artísticos literários da época, e podem ser observadas em obras como as de Graciliano Ramos.

Conforme nos traz Thiago Mio Salla em *Graciliano Ramos e a Cultura política* (2017), a postura intelectual do escritor a partir da revolução de 30 é representativa da dimensão do movimento literário de então, pois as demandas do Modernismo, meramente estéticas e pouco engajadas ao espírito nacional, haviam deixado o campo aberto para produções que privilegiassem a verossimilhança e se ocupassem de temas objetivos. Ao conferir densidade aos problemas sociais e econômicos por meio do manejo dos espaços físico e social, Graciliano Ramos tanto tecia críticas ao movimento de pretensa ruptura artística, o Modernismo, quanto engendrava novos modelos de criação literária ancorados em parâmetros abrangentes no campo do real e em consonância com os dramas de seus personagens. Nesse sentido, a argumentação do escritor referente ao Modernismo era destinada aos pressupostos de invenção que terminaram por afastar do país os seus entusiastas, ao deixarem para trás a verdade da cultura brasileira em detrimento de um tratamento fantasioso e pouco claro da linguagem adotada nas obras. Ressalta-se, contudo, que Graciliano reconhecia os esforços dos modernistas enquanto preparadores para algo mais robusto que estaria por vir na arte brasileira, sendo, o próprio alagoano, favorecido pela renovação proporcionada pelo movimento. Embora claramente contrário aos preceitos modernistas concernentes à linguagem, Graciliano pôde conformar a matriz real tanto prezada por ele, ao aspecto da prosa moderna de privilégio às relações comuns de interação e narração livre de engessamento,

Portanto, nada de tragédias hiperdimensionadas pela apresentação dramática do espaço ressequido e castigado pela seca, nada de namoros romanceados, nada de heroísmos com o propósito de exaltar os sertanejos. O pressuposto do autor, de acordo com as coordenadas apresentadas até aqui, parece ser o de atribuir uma vida ordinária aos flagelados, procurando simultaneamente articular o espaço (físico e social), a ação, os personagens e a linguagem utilizada por estes. Em tal processo, acaba enfeixando uma trama sem grandes peripécias, em que se destaca a pobreza da fala dos tipos colocados em cena. Tais aspectos parecem mimetizar e vivificar as tópicas da monotonia associada ao sertão, bem como do embrutecimento de seus habitantes, destituídos de subsídios linguísticos para compreenderem o mundo em que vivem. (SALLA, 2017, p. 169)

De acordo com o posicionamento intelectual de Ramos, com referência às urgências literárias por serem contempladas, o romance de 30 representou a multiplicidade brasileira em suas discrepâncias sociais e de indivíduos. Pois, ao trazer personagens urbanos e rurais numa vivência de completa desarmonia com o entorno e, frequentemente, obliterados pela lógica capitalista, as obras do referido decênio associam, “uma consciência nascente de subdesenvolvimento [e], por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-a, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30” (BUENO, 2006, p. 59)

Por conseguinte, há, no livro de 1936, *Angústia*, vários dos temas concernentes às discussões de cunho social e político, mas, ao extrapolar os limites tanto de linguagem quanto da tematização, Graciliano Ramos valeu-se do que Luís Bueno justifica como “a solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo”. (BUENO, 2006, p. 24)

A obra escrita pouco antes do autor alagoano ser perseguido e preso pela ditadura varguista revela elementos “tais como a introspecção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade [...]” (BUENO, 2006, p. 621). Segundo visada de Bueno, a novidade proveniente do enredo simples simboliza a amplitude temática das obras do decênio e, não menos importante, configura sua centralidade num momento cujo o gênero romanesco realista era de certa forma dividido entre social ou psicológico. Logo, as discussões entre os escritores da linha da esquerda – que salientavam o caráter essencialmente social das narrativas – digladiava com as concepções espiritualistas de artistas católicos e

mantinha as obras dentro de certos limites. Dado o momento de exasperação política, as demandas literárias refletiam e lançavam mão das urgências e questões pertinentes para pensar o homem enquanto indivíduo e objeto da lógica de exploração, mas também como coletividade. Ainda segundo Bueno, a partir de tais considerações, o romance *Angústia* superou os impasses acima citados, pois

não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha. (BUENO, 2006, p. 203)

Já em estudo atento sobre o interesse da crítica sobre o livro, Eunaldo Verdi em *Graciliano Ramos e a Crítica Literária* (1989) pontua os aspectos concernentes a diferentes pesquisas feitas sobre a obra do autor alagoano. Para Verdi, a renovação estilística proposta por Graciliano é, por vezes, discutida num enfoque interno e desconsidera a visada externa, “aquela crítica que, aos elementos externos, junta os internos e vê a obra em termos de forma artística e não apenas de conteúdo ou de manifestação linguística”. (VERDI, 1989, p. 18) Nesse sentido, a crítica direcionada aos romances de Graciliano Ramos assume diferentes enfoques, a depender da vertente do articulista em questão. O levantamento e apreciação da fortuna crítica do romancista por Verdi constata, até aquele momento, a relativa falta de estudos específicos sobre as diversas obras:

Em primeiro lugar verifica-se que o objeto de maior atenção da crítica não são os componentes estéticos que caracterizam e explicam cada obra literária, mas os processos criativos genéricos adotados pelo autor, isto é, os caminhos por ele percorridos na realização dessa obra. Essa característica da crítica pode ser facilmente comprovada pela grande incidência de estudos que abordam a obra de Graciliano como um todo. Podemos, também, a partir desse dado, antecipar com relativa segurança uma tendência para o impressionismo, uma vez que tirar conclusões sobre a obra de um escritor sem descer à sua especificidade só pode levar a considerações vagas, a partir mais de impressões subjetivas do que objetivas. (VERDI, 1989, p. 57)

Segundo o excerto, boa parte do interesse crítico recai sobre aspectos gerais do conjunto da produção, com pouca atenção às especificidades de cada obra. Relativamente à *Angústia* o que se observa são análises limitadoras do enredo, ora pendendo ao momento histórico de escrita do livro, ora confinando o

protagonista em definições-tipo, tais como: o homem perdedor do realismo de 30, a narrativa de cunho político de privilégio à figura do pobre. Nesse sentido, o retorno às produções do escritor alagoano precedentes ao lançamento de *Angústia* subsidiam o trabalho de Verdi.

As análises que se ocuparam do romance viram, tal como pontou Eunaldo Verdi, no apanhado de vertentes críticas, as interpretações mais diversas e, por vezes, limitadoras da narrativa de *Angústia*. Assim, métodos analíticos voltados a composição interna do texto, ou apenas direcionados à biografia do autor como justificativa à criação, desconsideram o envolvimento e manejo dos fatos exteriores à obra, bem como da forma artística adotada. Dessa maneira, algumas abordagens interpretativas descritas a seguir, buscam conceder outras perspectivas abertas pela narrativa de Graciliano Ramos.

Sonia Brayner em *Graciliano Ramos e o Romance Trágico* (1978), apresenta-nos o ângulo mais humano e, portanto, fragmentado de *Angústia*. A unidade narrativa, sustentada pela dissolução visível do protagonista Luis, é moderna pelo tratamento dado ao homem em conflito consigo e com o mundo no qual vê-se inadaptado e, por outro lado, apresenta a tragicidade do herói em meio a situação-limite: resto do passado rural não esquecido e mais um componente da engrenagem urbana de supressão. Assim, a constante necessidade de retorno ao passado serve para fugir do presente, pois a trajetória de Luis é baseada em antinomias. As vivências do presente narrado guardam os complexos familiares-culturais (BRAYNER, 1978, p. 201) e o comportamento do sujeito em sociedade, revelam a busca por “uma explicação que satisfaça o desejo de compreensão do mundo” (BRAYNER, 1978, p. 210).

Ao caminhar sempre mais em direção ao cometimento de um crime, por ver-se obsedado e ao mesmo tempo passivo, Luis enxerga na figura de Julião Tavares o outro. Este, diferente, superior, engloba todos os símbolos da mesquinhez e prepotência dos burgueses citadinos, o que para Brayner configura-se como “a necessidade de morte do outro como um processo de catarsis, uma purgação para todas as humilhações e a vingança, ato clímax para o exorcismo do mal” (BRAYNER, 1978, p. 212). Porém, o ato não concede o contentamento esperado e, por ser Luis o representante do homem comum, a constatação da inutilidade do assassinato dá ao enredo o “ponto sem retorno no qual a estrutura romanesca

apoia-se desenvolvendo os momentos de desagregação da mente através dos recursos do fluxo da consciência” (BRAYNER, 1978, p. 212).

A complexa configuração do enredo explora as nuances do desejo, das pequenas humilhações e do constante esclarecimento de Luis sobre sua condição. A degradação em suas variações é trazida à tona pela História, pois o passado sertanejo é construído por Graciliano com privilégio à verossimilhança, não há distanciamento do efeito de real.

Já o caráter rememorativo e de constantes rumações do protagonista é, sob o olhar de Bueno a inconciliável trajetória do narrador que, ao ter-se como representante de um passado maior, sabe não haver lugar “para ele na nova ordem, já que os valores com que se havia criado o impediam de identifica-la como sua” (BUENO, 2006, p. 628). Invisibilizado socialmente, remói o cotidiano e busca no ofício de escritor a saída financeira e a via para externalizar suas críticas. Porém, ao não dispor de artifícios sociais para desempenhar a ocupação de escritor reconhecido e competente como deixa transparecer em suas notas e tampouco apresenta o traquejo pessoal para relacionar-se com o outro, embota-se. Para Bueno, a forma adotada por Graciliano para trabalhar com a consciência cindida de um homem de outro tempo colocado num momento histórico de conturbação é “a mais bem-acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir” (BUENO, 2006, p. 641). A narrativa de *Angústia* é findada num impasse irremediável entre a realidade que condiciona e a memória que confere o meio de fuga ao homem precarizado social e psicologicamente.

Por fim, há, no apanhado geral da crítica realizada sobre o livro *Angústia*, diferentes olhares para a narrativa. Dada a amplitude interpretativa concedida pelo romance, as análises possíveis podem abarcar aspectos internos ao texto, como o estilo de linguagem e a construção da personagem principal, bem como ter na crítica ao romance a extrapolação do campo literário e a consequente consideração de aspectos externos ao texto, que conferem suporte à narrativa ao conjugar realidade e ficcionalização.

CONCLUSÃO

Conforme exposto no trabalho até aqui empreendido, a composição do romance *Angústia* é abrangente e demanda interpretações que levem em consideração aspectos próprios do texto, bem como o que lhe é externo, como a História e os seus desdobramentos sociopolíticos que se refletem na literatura. Nesse sentido, o estudo proposto buscou se centrar em elementos do romance que o tornam singular, como: o espaço construído na narrativa; o papel do narrador-protagonista como sujeito de um tempo histórico que representa o fenecimento de um período e a conseqüente modernização em curso; e o conflito interno do protagonista frente às demandas sociais e de interação social.

O espaço enquanto categoria narrativa que permite a interação entre personagens e com objetos é amplamente analisado em sua importância para o movimento do enredo de *Angústia*. Como meio de conformar experiências do protagonista Luis da Silva, o espaço não é apenas a estrutura ficcional do presente do narrador, é também psicológico, pois é dele que se serve quando retorna à infância rural. Ancorado nas sensações que os ambientes desencadeiam, Luis se vale também dos espaços físicos para compará-los aos seus sentimentos de melancolia e desajuste social.

Assim, temos do espaço em *Angústia* a função de propiciar o desencadeamento de lembranças para o protagonista, incitá-lo a agir em determinados momentos e configurar o tempo em que está inserido socialmente o narrador. Alguns exemplos do modo de narrar de Luis privilegiando os espaços estão nas distrações da cidade que acabam por lhe causar raiva, os cafés que lhe servem para observar e não ser visto, dado ser um homem esgueirado. As praças, símbolo arquitetônico de modernização da capital, obrigam-no a olhar os amantes e os bêbados que dormem. A própria casa é pequena e velha, guardando poucos móveis como o colchão de paina, a cadeira sem estofado e o guarda-comidas cheio de ratos.

Com relação ao personagem-narrador, a pesquisa buscou explorá-lo segundo a teoria de Bakhtin sobre a construção do herói e, nesse sentido, algumas características podem ser concluídas sobre Luis da Silva, como seu caráter pouco afeito às relações sociais e o olhar parcial direcionado aos demais personagens. Sobre a construção da personagem ficcional, Luis não se molda completamente às

características propostas por Bakhtin, pois oscila entre a negação do aprofundamento das relações pessoais e a tentativa falha de conexão com personagens pelos quais se compadece. São figuras que provocam no narrador sentimentos contraditórios, como a empregada Vitória. Mesmo sabendo do hábito da mulher de pegar para si as moedas deixadas pela casa, Luis se ressentido por ter agido de modo a tocar numa parcela íntima da empregada e retirá-la de seu pequeno universo particular, quando mexe no esconderijo da mulher e esta, consternada, passa a desconfiar de ter sido roubada. Outras personagens que representam os tipos pequenos sociais são meios para que Luis teça suas notas de sinceridade ácida, mas também de comiseração em relação aos pobres-diabos, como seu Ivo, d. Adélia e seu Ramalho.

O romance *Angústia* é parte de um período sócio-histórico de conturbação e as características de mudança política, econômica e cultural estão presentes na obra. As formas com que o escritor Graciliano Ramos expressa seu lugar no campo cultural se refletem no romance do modo a manter as ocorrências legítimas da esfera da realidade em diálogo com os conflitos internos da obra. É por meio da postura do protagonista de negar o estado social de vigilância constante, ou quando constata ter vivido conflitos mais simples no sertão onde nascera que Luis da Silva representa o homem da década de 30 desconfortável com o momento social e emocionalmente provocado a contestar as práticas correntes por sentir-se obliterado.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Eduardo. Espaço performativo, espaço assombrado: Processos de citação, iteração e as negociações com a memória do lugar. **Revista eletrônica O Percevejo**. V. 8, n. 1, p. 73-89, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2016.v8i1.P.%2073-89>
- ANDRADE, Mário de. **O movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BASTOS, Ana R. V. R. **Espaço e Literatura: algumas reflexões teóricas: a literatura como forma de representação do real**. 1993. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Setor de Geografia Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.1998.6316>
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **O freudismo**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2019
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno - Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência: narrativa e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Respostas a Bakhtin**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2012.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRAYNER, Sônia et al. **Graciliano Ramos – Fortuna Crítica: seleção de textos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUBNOVA, Tatiana. O princípio ético como fundamento do dialogismo em Mikhail Bakhtin. **Revista Conexão Letras**, v. 8, n. 10, p.9-18, 29 abr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2594->
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Rejane M. **O bestiário em Angústia de Graciliano Ramos: Heranças e contornos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9NFQYY>

COELHO, W. C. Ilegitimidade como forma: uma leitura de Angústia, de Graciliano Ramos. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.18.1.21-38>

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro, 1997.

DAFFERNER, S. Angústia e a proximidade com estéticas vanguardistas: análise das imagens, do narrador e seu conflito. 2008. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-13042009-151245/publico/SILVIA_DAFFERNER.pdf

DOMINGUES, J. M. Modernidade, tradição e reflexibilidade no Brasil contemporâneo. Tempo Social; **Revistas da USP**, São Paulo, v. 10 n 2, p. 209-234. 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ts.v10i2.86789>

ESTATÍSTICA, I. B. G. Praça Dona Rosa da Fonseca: Maceió, AL. **Catálogo IBGE**. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/bibliotecacatalogo?id=427033&view=detalhes>

FURTADO, P. B. R. **Rememoração em Graciliano Ramos: do romance à autobiografia**. 2017. 227 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151024>

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do Eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FONTES, R. L. M. O tempo e o espaço em Angústia. **Revista Interdisciplinas**, v.8, p. 155-162, 2009. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1193>

GIL, Fernando C. **A Matéria Rural e a Formação do Romance Brasileiro: configurações do romance rural**. Curitiba: Appris, 2020.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Mal sem mudança: notas iniciais sobre Angústia. **Revistas da USP**, São Paulo, v. 26, n 76 p. 209-224, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47552>

GROSSMANN, Judith et al. **O espaço geográfico no romance brasileiro**. Bahia: Casa de Palavras, 1993.

GUIMARÃES JÚNIOR, W. F. **O papel da cidade na configuração de Angústia, de Graciliano Ramos**. Macabéa – Revista eletrônica do Netlli, Crato, V. 8., N. 2, p. 681-697, 2019.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola 2008.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: **A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Editora34, 2000.

LE BRETON, David. **A Sociologia do corpo**. São Paulo: Vozes, 2006.

LEÃO, T; S; FERRARE, J. P. As praças como símbolos da modernidade e os projetos de Rosalvo Ribeiro durante a era Maltina em Maceió. **Revista Científica do Programa de Mestrado Profissional em Projeto, Produção e Gestão do Espaço Urbano**, v. 2, n. 2, p. 133-153, dez. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/situs/article/view/453>

LIMA, S. M. PERINI, R. Bakhtin e Freud: aproximações e distâncias/. **Revista de estudos do Discurso Bakhtiniana**, v. 1, n. 2, p. 80-99, jul. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3013/0>

LINS, A. **Valores e misérias das vidas secas**. Prefácio. In: RAMOS, G. Vidas secas. São Paulo: Martins, 1970.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

PAULIUKONIS, M. A. L. Processos de discursivização: da língua ao discurso caracterizações genéricas e específicas do texto argumentativo. **Revista de Estudos Linguísticos**, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 90-96, jul. 2016. Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo77.pdf>

PESSOA, K. R. **A invenção do eu em Angústia, de Graciliano Ramos**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14855>

RAMOS, Elisabeth. O espaço na construção de Angústia. **Revista eletrônica Floema**, v 9, n. 11, p. 49-60, 2015. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1855/1582>

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

Reis, Z. C. Tempos futuros: Vidas secas, de Graciliano Ramos. **Estudos Avançados**, v 26, n 76, 2012.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47551>

RUFINO, E. A. O feio e seu estatuto de identidade artística entre Platão e Aristóteles. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 26, n. 1, p. 2-33, jan. 2013.

Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/374>

SALLA, T. M. **Graciliano Ramos e a Cultura Política. Mediação Editorial e Construção do Sentido**. São Paulo: Edusp, 2017.

SANTIAGO, Silvano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Edusp, 2007.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin, 2014.

SETENTA, J. S. Comunicação Performativa do Corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, Percepção e Perspectiva. **Aletria**, Minas Gerais, v. 15, p. 221-229, jun. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.15.1.221-229>

SOETHE, Paulo A. Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão: Veredas. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

VALE, F. C. Graciliano Ramos: uma narrativa de tempos sombrios. Tese (Doutorado em Letras) Universidade de Brasília, Brasília, 2016. 204

VERDI, Eunaldo. **Graciliano Ramos e a crítica literária**. Santa Catarina: UFSC, 1989.