CAPÍTULO CINCO
O NARRADOR SEM LUGAR E SEM TEMPO
EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

LUIZA DE CARVALHO FARELLO
Doutoranda em Literatura
Universidade de Brasília (UnB)

DOI [10.56372/desleiturav12i12.185](https://doi.org/10.56372/desleiturav12i12.185)

Resumo: O artigo analisa o narrador Luís da Silva do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, contextualizando-o na geração regionalista da literatura brasileira da década de 1930. O objetivo é explorar de que modo o narrador, herdeiro de uma oligarquia rural decadente, reflete esse momento de ruptura social e política, bem como a opressão e exploração do trabalho nas grandes cidades após intenso movimento de migração urbana. A base teórica para análise é o conceito de romance moderno de Georg Lukács e a teoria de Antonio Candido sobre a consciência do subdesenvolvimento nos autores regionalistas da época.

Palavras-chave: Romance Moderno. Regionalismo. Narrador Herdeiro. *Angústia*, Graciliano Ramos.

Abstract: The article analyzes the narrator Luís da Silva from the novel *Angústia* by Graciliano Ramos, contextualizing him within the regionalist generation of Brazilian literature from the 1930s. The aim is to explore how the narrator, an heir to a decaying rural oligarchy, reflects this moment of social and political upheaval, as well as the oppression and exploitation of labor in the large cities following a significant urban migration movement. The theoretical foundation for the analysis is the concept of the modern novel by Georg Lukács and Antonio Candido's theory on the consciousness of underdevelopment in the regionalist authors of the time.

Keywords: Modern Novel. Regionalism, *Angústia*. Graciliano Ramos, Heir Narrator.

INTRODUÇÃO

Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu
pequeno mundo desaba.

[*Graciliano Ramos*]

O artigo tem como objetivo a análise do narrador do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, publicado em 1936, sob a perspectiva do contexto sócio-histórico da crise das oligarquias rurais no Nordeste e a transição da República Velha para o governo de Getúlio Vargas, a partir da década de 1930. Considera-se que o narrador Luís da Silva se apresenta como herdeiro do sistema oligárquico que se vê em condição de miséria e degradação social a partir da ruptura oligárquica e da intensa migração urbana, simbolizando a trajetória do indivíduo que não mais poderia se escorar nas benesses do coronelismo rural e, ao mesmo tempo, não encontra lugar na sociedade moderna regida pelo capitalismo.

Ao mergulhar na atmosfera opressora de *Angústia*, o leitor se coloca diante de um caminhar violento e dramático em direção à loucura. Deste modo, pretende-se verificar a forma como a ruína de Luís da Silva, filho de uma família tradicional e que migra sozinho para a cidade de Maceió em busca de sobrevivência, traduz à transição de um modelo econômico, social e político e caracteriza a derrocada da classe social a qual pertence, além de escancarar as desigualdades produzidas pela estrutura capitalista vigente. Serão selecionadas, assim, algumas passagens da história de Luís da Silva, contada com uma escrita perturbadora e circular, de modo a tentar verificar como se dá na literatura e nas técnicas narrativas escolhidas pelo autor o reflexo da decadência da sociedade da época.

A análise abarca a condição do romance brasileiro na década de 30, a partir dos pilares teóricos desenvolvidos por Antonio Candido (1989) e Angel Rama (2001), na tentativa de entender as peculiaridades do sistema de produção de literatura na América Latina e especialmente o desenvolvimento da consciência do subdesenvolvimento, cunhada por Candido, que marcaram romances como o aqui analisado.

Será abordada também a ascensão da forma romance com base na teoria de Georg Lukács (2009), suscitando alguns fatores que contribuíram para a massificação do gênero que surge em contraposição à epopeia e se mostra possível somente com o advento da sociedade moderna.

DECLÍNIO OLIGÁRQUICO E A TRAJETÓRIA DE LUÍS DA SILVA

A palavra “oligarquia” significa, em sua origem grega, “o poder nas mãos de poucos”. No Brasil, durante a Primeira República (1894–1930), esses poucos eram representados pelas famílias agrícolas da elite cafeeira que detinha grandes latifúndios. Essas famílias garantiam seus benefícios por meio de políticas como o coronelismo, voto de cabresto, uso da violência e fraudes eleitorais. Os coronéis, grandes proprietários, bastante presentes no Nordeste, asseguravam a interferência de sua família em âmbito político e social e a criação dos currais eleitorais; precisava-se da benção e aprovação dos coronéis para qualquer fim e a sociedade, especialmente as classes mais desfavorecidas, estava subordinada a eles.

Esse poder era perpetuado principalmente com a chamada Política do Café com Leite, que garantia o revezamento do poder entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, representadas no Partido Republicano Paulista (PRP) e Partido Republicano Mineiro (PRM). O sistema foi rompido com a revolução de 30, golpe de Estado que levou Getúlio Vargas ao poder, em um governo que caminhou a passos largos para a instauração de um estado ditatorial (Estado Novo) em 1937. À decadência do ambiente rural se associa o processo avançado de modernização e à intensa migração para a zona urbana, acentuando a ruptura com o sistema oligárquico.

É nesse contexto de crise e mudança que encontramos Luís da Silva, narrador de *Angústia*. Luís é neto de fazendeiro importante e filho de um comerciante falido; a riqueza da família vai minguando a cada geração ao mesmo tempo em que se abreviam seus sobrenomes – o avô é Trajano Pereira de Aquino

Cavalcante e Silva e o pai, Camilo Pereira da Silva. Após a morte dos dois, o fim da fazenda (os animais morrem de fome) e ruína dos bens, dilapidados por credores, Luís da Silva é obrigado a migrar para a cidade, Maceió, em busca de sobrevivência. Ali, o neto de seu Trajano, cujo sobrenome não lhe vale mais de nada, é forçado a mendigar:

Pensava na miséria antiga e tinha a impressão de que estava amarrado de cordas, sem poder mexer-me. No banco do jardim, com os sapatos gastos, as meias reduzidas a canos, esperava ansiosamente um auxílio qualquer. Estudava as caras, numa agonia. A fome triturava-me a barriga, uma fome de muitos dias, enganada com pedaços de pão e cálices de aguardente. - Cidadão, um nortista perseguido pela adversidade (Ramos, 1982, p. 102).

Ele aceita empregos com péssimas condições até se fixar em um jornal, no qual apesar de representar um trabalho um pouco mais estável, é exercido com grande exploração e baixo salário. Não consegue dar vazão à sua capacidade literária, faz artigos sob encomenda para políticos locais e não é valorizado pelo patrão, vaidoso e aproveitador. As condições o fazem morar no subúrbio, e aí está um dos pontos mais interessantes da obra – a forma como os diálogos dos moradores, a violência e a decadência do lugar, com condições precárias, entram profundamente em todos os seus pensamentos, contaminam o seu estado de espírito e suas decisões, atormentam e retiram suas forças.

Luís vive desgraçadamente em uma casa de aluguel caindo aos pedaços, acometida por ratos e pulgas, uma verdadeira pocilga que, no entanto, não consegue pagar. A situação piora quando começa a se relacionar com Marina e se endivida ainda mais para comprar um enxoval de casamento exigido pela moça. Dentro de seu inferno e pensamentos circulares, que vão da fazenda de sua triste e solitária infância ao fracasso de sua vida na cidade e de seu noivado, escutamos o barulho dos ratos que roem tudo: o armário de comida, a casa, seus poemas. Estes últimos, aliás, se transformam em fonte de renda, até os versos são vendidos e deglutidos

pelo capitalismo, em uma simbolização de que a poesia é impossível na luta pela sobrevivência imposta pela cidade.

A deterioração de seu estado moral acompanha a ruína geral do lugar em que vive e ali parece se naturalizar. O pai de Marina, seu Ramalho, tem o tom de voz baixo, quase ininteligível, porque estava “acostumado a obedecer”. Antônia, mulher da comunidade que “sai a procura de homens”, passa na rua com um forte cheiro de sangue, porque provavelmente “estava menstruada e não se lavava” (Ramos, 1982, p. 115). Uma misteriosa moça “datilógrafa” que encontra no bonde passa a ser momentaneamente um objeto de desejo e lhe parece mais digna por se mostrar uma moça mais simples e sem ambições, entregue à sua condição de trabalhadora explorada que massacra os dedos e os sonhos diariamente em troca de uma miséria para sobreviver.

O término da República Oligárquica somado a outros fatores como a crise econômica mundial de 1929 e a industrialização acentuou o êxodo rural e o conseqüente movimento de urbanização em todo o país. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1960, a taxa de urbanização do país era de 45,52%. Dez anos depois, esse índice saltou para 56,8% - em 1970, o número de habitantes vivendo nas cidades ultrapassou o número de moradores da zona rural.

Em 1940, segundo o IBGE, a cidade de Maceió já possuía mais de 80 mil habitantes (Carvalho e Diniz Moreira, 2007); a abertura da linha férrea na cidade, ainda durante o século XIX, também contribuiu para a ocupação de novas áreas e estações como Bebedouro e Fernão Velho, inicialmente povoados, foram mais tarde incorporados à cidade como bairros. As residências populares possuíam um sistema construtivo simples:

No início da povoação, a maioria possuía cobertura de palha e paredes de taipa e a ocupação de algumas quadras e lotes de Maceió até o ano de 1940 não era diferente daquilo que predominou nos fins do século XIX. As quadras, quando completamente edificadas, eram ocupadas por lotes estreitos e compridos, com quintais nos fundos, característica, durante muitos anos, da estrutura urbana brasileira,

estendendo-se ainda por décadas após o fim do período colonial. (Carvalho; Moreira, 2007, p. 62).

É em uma casa precária no subúrbio, justamente com essa estrutura de quintal ao fundo e contígua a outros casebres de famílias que vivem à míngua, que o personagem Luís vive o seu tormento, seu fluxo doentio de ideias. Enquanto ele se balança de forma tediosa na rede do quintal, atormentado pelo barulho do galo, dos vizinhos ruidosos, da empregada surda, velha e “feia” – figura feminina descartada pela sociedade –, podemos obter uma radiografia da cidade que devora o mais pobre, ainda que letrado, causa a crise nas relações familiares e um estado de profunda desesperança, que é interno e, ao mesmo tempo, pertence a todo o seu entorno: “- Não se case, seu Luís. Casamento é buraco. O mundo está perdido”, aconselha seu Ramalho (Ramos, 1982, p. 111).

Pela janela, Luís enxerga somente a parte inferior das pessoas na rua e adivinha pelos sapatos (ou pela falta deles) a movimentação das figuras conhecidas da comunidade em que vive: a prostituta, a mãe solteira, o desempregado, as pessoas que vivem como bichos, as crianças largadas, os animais; Luís consegue enxergar, com clareza, a parte baixa da sociedade, as consequências da exploração do trabalho e da falta de direitos. Leitor crítico, vê a relação com a arte cada vez mais inviável. Seus poemas são corroídos, ele não consegue mais se concentrar na leitura, não entende o que se passa no cinema, até porque quando consegue frequentá-lo, assoma-lhe a preocupação com o dinheiro gasto no programa.

Luís direciona o ódio e o desejo de destruição do mundo da cidade a um indivíduo causador de seu ciúme, Julião Tavares, que supostamente engravidou sua ex-noiva Marina, mas isso não se dá somente por despeito. Julião representa o homem que aparentemente “deu certo” na cidade, possui algum dinheiro, família conhecida no ramo dos “secos e molhados”. Já a família de Luís, apesar do extenso sobrenome de seu avó, que outrora suscitava respeito no meio rural, antigo possuidor de terras e escravos, não vale mais nada no ambiente urbano. Ao contrário do protagonista, Julião possui também mulheres com facilidade - opto pelo ver-

bo possuir, utilizado pelo autor, já que a obra retrata com tanta fidelidade a forma como a mulher existe na sociedade da época, vista como objeto, cuja virgindade valorizava o seu preço e conduzia para a única salvação possível de sua reputação, o casamento.

A Julião, então, é direcionado o ódio de Luís, que vai muito além ainda de tudo o que esse sujeito sem caráter, exibicionista e traidor representa: matar Julião é a tentativa de retorno a um passado que não existe mais, construído na sua infância na fazenda, ainda que longe de ser perfeita. Luís criado de forma severa e em ambiente violento; mesmo assim, não deixa de ser um mundo mais concreto a ele e previsível, primitivo, no qual poderia ser respeitado e se mover com familiaridade, onde tinha o seu lugar. O narrador tem a consciência disso e, ao mesmo tempo que pretende matá-lo, tenta em vão refrear o impulso, consciente, talvez, de que a culpa por sua situação não é apenas de Julião, mas do modo como a sociedade se organiza e o massacra. Assim se expressa o narrador em perseguição final a Julião, que culmina com o assassinato do mesmo:

Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. [...] Pensei em gritar, avisá-lo de que havia perigo, mas o grito morreu na garganta. Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes. [...] Ao mesmo tempo encoleirizei-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, 1982, p. 197).

O ódio direcionado a Julião contamina todas as suas relações e pensamentos. Para Candido (2006), é uma “fúria evidente contra a sua vida e a sua pessoa, pelas quais não tem a menor estima [...] só consegue equilibrar-se assassinando o rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se (Candido, 2006, p. 48-49).

No posfácio à edição de 1982, Otto Maria Carpeaux cita, no ensaio “A visão de Graciliano”, que o herói de seus romances seria o sertanejo desarraigado que, levado para a cidade movimentada,

apresenta o desejo de restabelecer-se na terra que foi de seus avós, um desejo que inclusive se sobrepõe ao de obter sucesso na cidade (com dinheiro e mulheres, por exemplo) e, “para atingir este fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiada, no qual está preso” (Carpeaux, 1982, p. 246).

A tentativa de destruição deste mundo é o desejo de Luís e o preço a pagar pela sua concretização é a loucura. Luís é um intelectual fracassado; não quer ser “adestrado” como os outros, de sua mesma classe social pobre, ainda que seja um deles. Não se encaixa com sua vizinhança, é um leitor ávido que sabe diferenciar a boa literatura de romances sensacionalistas, jornalista que escreve artigos encomendados com facilidade, detentor de vocabulário diferenciado que faz com que, nos bares em que se acaba na cachaça, ainda assim as pessoas o tratem por senhor. Luís está sempre acanhado, é um incômodo na sociedade: que fazer com quem não se encaixa em sua classe social, não se resigna aos prazeres simples e a obedecer ao sistema?

O desajuste de Luís da Silva, em certa medida, mistura-se às dificuldades enfrentadas pelo próprio Graciliano Ramos, que se encontrava preso por perseguição política na ditadura do Estado Novo – acusado de comunista, em uma prisão arbitrária - no momento em que o romance foi lançado. O romance perturbador, tomado por muitos críticos literários como sua obra-prima, provocando comparações com o tom confessional de Dostoiévski, foi considerado, pelo autor, como “excessivo”, em certo momento, devido às circunstâncias externas que o impediram de revisar melhor o livro:

Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrucas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. Matei Julião Tavares em vinte e sete dias; o último capítulo, um delírio enorme, foi arranjado numa noite. Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me essa operação. A 3 de março de 1936 dei o manuscrito à datilógrafa e no mesmo dia fui preso (Ramos, 1945, *Apud* Candido, 2006, p. 11).

Pela visão de Luís da Silva, a paisagem da cidade assimila a atmosfera de medo da perseguição política, misturando-se à precariedade de tudo:

Cidade grande, falta de trabalho. O meu quarto junto à escada, e à noite o cheiro do gás era insuportável. [...] O bonde chega ao fim da linha, volta. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. [...] Os coqueiros empertigados ficam para trás. Penso em uma ditadura militar, em paradas, em disciplina. [...] É ali que trabalho. Ocupação estúpida e quinhentos mil réis de ordenado (Ramos, 1982, p. 10-11).

Para Candido, *Angústia* representa a projeção pessoal mais completa do autor, sendo Luís da Silva “um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido” (Candido, 2006, p. 61). Temos, portanto, um romance de alta complexidade e que vem ao mundo em um cenário conturbado e repressivo. Não é de se espantar que a opressão a que está submetido Luís da Silva é uma das características mais marcantes da história e seu desespero ecoa muito além de uma voz única.

A esfera biográfica se mistura à narrativa, especialmente a atmosfera de perseguição política da época, fazendo com que se perca, na obra, a fronteira entre o que seria um romance social e um romance mais intimista. Luís da Silva deseja uma revolta comunista, ao mesmo tempo em que a põe em xeque, por não saber se poderia, de fato, pertencer a ela; é a expressão do intelectual pressionado e que assiste um governo caminhar a largos passos para o estado ditatorial de 1937. Seu amigo Moisés anda com folhetos proibidos, é subversivo. Seu rival amoroso, Julião, ao contrário, é conservador, patriota e simpático ao fascismo; não à toa vai se sair vitorioso em relação à disputa por Marina.

Retomando a autocrítica feita por Graciliano, temos, contudo, que uma forma mais “seca”, a exemplo de seus romances anteriores, provavelmente não seria capaz de mimetizar o tormento de Luís da Silva. Dois pontos fundamentais na escrita para dar a ver a consciência atormentada são, por exemplo, a escrita circular, na qual o delírio final do personagem se aproxima e continua aquele

do início do livro, e a repetição obsessiva de imagens e memórias, como a da cobra que atacou o avô, o caso do estupro de uma menina pelo pai, a pobre vizinha que passa os dias a encher latas de água, os ratos comendo a casa, entre outras que vão se misturando sem linearidade ao cotidiano. As imagens se repetem e vão tomando formas fantasmagóricas, expressando o desejo do protagonista, entremeadas a diálogos que acontecem em um plano real; dessa forma, os dois planos, real e onírico, se sobrepõem sem que haja uma marcação clara na narrativa:

Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Parei no meio da sala, aterrado com a imagem medonha que me apareceu. O pescoço do homem estirava-se, os ossos afastavam-se, os beiços entreabriram-se, roxos, intumescidos, mostrando a língua escura e os dentinhos de rato.

– Está doente? Perguntou-me Julião Tavares (Ramos, 1982, p. 80).

A linguagem delirante vai tomando conta da narrativa até prevalecer sobre a história e paralisá-la; após o assassinato, nada mais parece acontecer além do tumulto na cabeça de Luís da Silva, estado que se prolonga indefinidamente e se relaciona ao início do livro, quando o narrador afirma que se levantou há trinta dias, mas ainda não se restabeleceu completamente das visões que o atormentam.

A ASCENSÃO DO ROMANCE MODERNO E A POTÊNCIA DO NARRADOR

A análise do gênero romance - onipresente no mundo e cuja forma, importada da Europa, aclimatou-se tão profunda e criativamente no Brasil -, deve partir do pressuposto de que este é produto da sociedade moderna e representante das contradições da vida cotidiana dos homens. As primeiras teorias críticas do romance se apresentaram de forma tardia, muito depois da fixação do gênero, como nos mostra o ensaísta Georg Lukács (2009) em “O romance como epopeia burguesa”.

De acordo com a abordagem lukacsiana, o romance sempre nos conta a história particular de um indivíduo, em contraposição à epopeia, que narra, por sua vez, a história de uma coletividade. Dessa forma, o gênero romance seria resultado do fim da narrativa medieval e teria se consolidado como expressão da consciência burguesa na literatura na segunda metade do século XIX. Ao narrar uma aventura, a epopeia não nos apresenta o cotidiano, mas a luta por um inimigo comum. Ou seja, ao contrário dos sujeitos do mundo antigo, os homens modernos “tem seus objetivos e condições pessoais separadas dos objetivos do todo; o que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz somente para si e, por isso, responde apenas por sua própria ação e não pelos atos do todo substancial ao qual pertence” (Lukács, 2009, p. 196).

A ascensão do gênero romance e a sua massificação pode estar relacionada a diversos fatores, e certamente um deles aponta para a transformação do livro em mercadoria a ser consumida no mundo capitalista. Em “O romance: história e teoria” (2009), Franco Moretti levanta hipóteses para esse fenômeno, como o aumento no índice de alfabetização da população europeia e a difusão das bibliotecas circulantes. No entanto, para o crítico italiano, é preciso entender o que significou o nascimento de uma sociedade de consumo para o romance europeu, o que implica uma análise crítica em relação ao modo de leitura que passou a ser presente desde aquela época.

Mais romances e menos atenção. [...]: tomar de empréstimo o segundo volume das *Viagens de Gulliver* mas não o primeiro, ou o quarto, de cinco, de *The Fool of Quality*. [...] a escolha aqui parece ser, abrir mão de toda a consistência, para estar sempre de alguma forma em contato com aquilo que o mercado tem a oferecer. Deixar a televisão ligada o dia todo, assistir de tempos em tempos – isso não é forma de ação (Moretti, 2009, p. 210).

Em outro ensaio, “Romance e Estado-nação” (2003), Moretti nos apresenta o romance como a forma simbólica capaz de representar o Estado-nação que passa a surgir na Europa ao final do

século XVIII, especialmente na Inglaterra/Grã Bretanha e França, de forma mais “real”, já que, antes disso, de acordo com o crítico, “[...] eram ainda fragmentados em diversos circuitos locais, em que o elemento *nacional* não afetara até ali a existência cotidiana” (Moretti, 2003, p. 27).

Ao simbolizar a tentativa de unificação nacional, as narrativas dão a ver as tensões decorrentes desse fenômeno, como a migração da vida no campo para a vida nas cidades, a relação de exploração do colonialismo, as desigualdades entre centro e periferia, entre outras, que surgem dos conflitos dos personagens agora mostrados, entretanto, por uma ótica mais particular, em seus conflitos diários, com seus inimigos específicos e em seu mundo privado.

O percurso de derrocada que faz o protagonista de *Angústia* reflete a mudança do herói no conceito de romance moderno defendido por Lukács. Para o historiador húngaro, a “exigência de criar um herói positivo, torna-se, para a burguesia do século XIX, cada vez mais apologética, ou seja, a exigência de que o escritor não descubra as contradições, mas as mascare e concilie” (Lukács, 1932, p. 227).

Luís da Silva coloca-se, de fato, no polo oposto do herói positivo. Conduzido pela escrita circular e sem obedecer a tempo cronológico, em que o passado e as dores de sua infância vêm à tona misturados à imagens do presente -, o leitor mergulha na loucura do narrador. A cobra que, certa vez, se enrolou ao tio que dormia na rede, imagem que o marcou profundamente, se mistura à corda dada por seu Ivo e que será usada para matar Julião. Para Candido, trata-se de um elemento “novo” na escrita de Graciliano:

[...] o recurso à evocação autobiográfica, que se junta frequentemente, por associação, às coisas vistas e à experiência cotidiana, para constituir o fluxo da vida interior. Cada acontecimento é estímulo para Luís da Silva repassar teimosamente fatos e sentimentos da infância e da adolescência, que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser (Candido, 2006, p. 57).

Pelo monólogo, vemos que as certezas do protagonista são transformadas em incertezas, conforme avança a sua angústia ou a sua bebedeira:

Idiota! Que estava fazendo ali, pisando a ponto do trilho? [...] Com certeza Julião tavares tinha deixado a cama da mocinha sardenta e recolhida-se, leve como um balão, saciado, fumando [...]. Seria a mocinha sardenta a amante dele? Na casa havia outras mulheres. Por que imaginei que havia de ser a mocinha sardenta? [...] De quando em quando parava, as pernas bambas. Não haveria uma bodega, um transeunte? A marcha regular era impossível. [...] Que importava Julião Tavares? (Ramos, 1982, p. 192).

A potência da narrativa de envolver e angustiar está relacionada, portanto, a uma linguagem que parece a de um pesadelo e se desenrola em seu monólogo interior, no qual há cada vez menos oportunidades de saída e que rumo para a tragédia, mas que foi tragédia do começo ao fim. É a linguagem do colapso que se coaduna ao conteúdo permeado pelos diversos tipos de violência presentes na obra, física e verbal.

ANGÚSTIA, PRODUTO DA CONSCIÊNCIA DO SUBDESENVOLVIMENTO DE UMA GERAÇÃO

A geração de 30 significou uma ruptura com o tipo de romance regionalista até então, caracterizados pela influência do naturalismo, como o caso de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Romances como *Angústia* marcaram a transição de uma literatura pitoresca, decorativa e feita para agradar aos turistas, para outra capaz de caracterizar personagens mais complexos e que adquiram uma universalidade. Para Candido, este primeiro caso estava relacionado a uma “literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social” (Candido, 1989, p. 140).

O escritor latino americano “maduro”, para usar a definição de Rama (2001), é um indivíduo consciente da situação de subdesenvolvimento em que está inserido e que não renega as influências da metrópole, antes as incorpora e o faz de maneira crítica, quer dizer, não ingênua ou indiscriminada.

Rama (2001) defende que não existiria uma literatura nacional, mas transnacional. A identidade da escrita latino-americana não seria uma simples mimese dos continentes colonizadores, mas, sem negar a influência destes, Rama torna como central a questão da adaptação e aclimação do romance às formas latinas. Assim, durante o século XIX, o sujeito criador de literatura costumava se integrar à elite que representava o único público consumidor de livros na América Latina; um público, portanto, bastante restrito e que se retroalimenta. Esse “circuito fechado” só teria começado a mudar no início do século XX, por meio da entrada das classes médias na vida cultural. Nesse ponto, podemos inferir que a maior democratização da cultura e a possibilidade de mobilidade social permitiram uma mudança não apenas no público, mas na forma dos romances.

Ora, a modernidade, de modo geral em todo o mundo, passou a influenciar decisivamente no formato do romance, a ponto de permitir a sua existência da forma como o conhecemos até hoje. Para o crítico Claudio Magris (2010), na modernidade o dinheiro passou a ser um fator decisivo na história dos personagens e que permitem que construam a sua identidade:

O dinheiro se torna um protagonista da literatura, especialmente narrativa [...] parece escorrer como sangue nas veias, até fundir-se com a vida, com as pulsões do indivíduo liberta da tradição e entregue ao mundo, que o eleva ou avilta. [...] é com frequência uma mistura de celebração e crítica da modernidade [...] O romance é simultaneamente a cruel representação e a manifestação do novo demônio do mundo moderno, o consumo (Magris, 2010, p. 7-8).

Basta pensarmos nas ambições de protagonistas de diversos romances para averiguarmos que a teoria faz sentido – a trajetória

de Lucien, de Ilusões Perdidas (Balzac), em muito se assemelha à de Luis da Silva, de Angústia (Graciliano Ramos). O romance seria, mais do que a expressão da modernidade; para Magris, seria a própria modernidade, em um misto de celebração e crítica dos novos tempos: “O romance é simultaneamente a cruel representação e a manifestação do novo demônio do mundo moderno, o consumo” (Magris, 2010, p. 7).

O consumo, ou melhor, a impossibilidade que ele escancara às classes desfavorecidas, é um tormento presente na trajetória de derrocada de Luís da Silva. O seu inferno particular – a ruptura com Marina, a ameaça de Julião, o emprego degradante –, está sempre agravado pelas condições externas, pela a rua a qual anseia e, ao mesmo tempo, não consegue pertencer. Para ir a um evento cultural, precisa roubar o dinheiro enterrado pela empregada, mas devolve-o depois, em dobro, apresentando um senso de justiça social – o mesmo, talvez, que o faz dar comida ao seu amigo andari-lho. A futilidade da lógica de consumo alimenta o seu ódio, que não se direciona somente à Julião ou à Marina, mas a qualquer um que pareça se render ao sistema, especialmente às mulheres:

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 (Ramos, 1982, p. 81).

Seu moralismo expõe os valores patriarcalistas que vão perdendo o lugar, o choque entre o passado rural e a modernidade urbana que o humilha pela exclusão. A modernidade, porém, não se deu de uma forma homogênea em países colonizadores e colonizados, e é esse particular que Rama enxerga com bastante atenção em seu texto ao considerar a formação do sistema literário latino-americano. Há um esforço do país colonizado para alcançar “a compreensão e a criação literárias no mesmo nível da metrópole” e essa consciência é importante e faz parte da nossa identidade.

O problema da dependência cultural europeia foi abordado por Candido (1989) em uma perspectiva mais dialética: para o crítico brasileiro, imitar o que é estrangeiro e evitar a todo custo esta influência, acreditando em uma ilusão de originalidade, seriam duas posturas que se complementam. As duas tendências, para Candido, nascem da mesma situação de subdesenvolvimento dos países latinos e “o reconhecimento da vinculação se associa ao começo da capacidade de inovar no plano da expressão e conduz a integração transnacional” (Candido, 1989, p. 153). O grande passo para essa mudança de perspectiva nessa construção da literatura nacional no Brasil seria, para Candido, a consciência do subdesenvolvimento, ou seja, a pobreza em evidência, principalmente na ficção regionalista, com autores como Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo.

A consciência da pobreza e da falta de lugar na sociedade mina a suposta superioridade intelectual de Luís da Silva, um leitor ávido que sabe julgar o que seria um livro bom de um ruim, que não se rende a modismos, um jornalista que aprecia a língua. Isso não lhe confere vantagens, ao contrário. Luís se vê isolado e impossibilitado de ascender socialmente: seu sobrenome e a história de sua família não comovem ninguém, sua erudição não presta no meio em que vive, tampouco serve de porta de entrada a outro. Marina prefere a ilusão de um rapaz medíocre e que tem mais dinheiro do que o amor sincero e dedicado de Luís. Julião representa mais do que um rival amoroso, mas a sociedade que funciona agora de outro modo com o fim das oligarquias e privilégios que tinha direito na infância e a massificação capitalista.

A temática da pobreza se repete em diversos romances da época; para Candido, partir de 1930, a literatura vai apontar o fracasso do nosso subdesenvolvimento, o descompasso do nosso país perante o continente europeu e norte-americano. A consciência do subdesenvolvimento, que se manifesta desde os anos 30, embora com mais força após a Segunda Guerra Mundial, adota a ideia do país subdesenvolvido como “força propulsora”, abandonando de vez a consciência amena do atraso. O regionalismo adquire nova importância: a forma literária europeia se encontra com a matéria

local – como o colonialismo, escravismo, imperialismo -, gerando um redimensionamento da estética original, ainda que não se tratassem de invenções literárias. Um exemplo disso - que Candido chama de “afinamento dos instrumentos recebidos” -, seria justamente a apropriação de técnicas de monólogo interior ou fluxo de consciência em Graciliano Ramos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, a trajetória de Luís da Silva, protagonista e narrador, reflete a difícil vida na cidade no contexto de migração urbana intensa do campo decorrente do declínio das oligarquias rurais na década de 30. O drama particular de Luís da Silva, com suas complexidades e idiosincrasias, revela a condição de opressão na sociedade capitalista à qual está submetido, fazendo com que a sua frustração pessoal se misture à frustração social da época.

O caráter universal da história do personagem, alcançado pela maestria da escrita perturbadora do autor alagoano, pode ser melhor compreendido quando observado sob a ótica do crítico húngaro Georg Lukács e o seu conceito de romance moderno. Para Lukács, há no gênero romance uma profunda penetração nos problemas sociais, uma vez que “a fantasia poética do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação nas quais se expresse ativamente esta essência do homem, ou seja, o elemento típico do seu ser social” (Lukács, 2009, p. 202).

Não há lugar possível em que Luís da Silva possa habitar: já não se identifica com o local de sua infância - o sistema oligárquico já não pode lhe garantir reconhecimento ou quaisquer benefícios -, tampouco se sente à vontade na cidade, onde a falta de recursos e a exploração o colocam à margem da sociedade, acentuando a sua depressão e loucura. Também o tempo lhe escapa, o que fica evidente com os recursos literários do monólogo interior e a escrita não linear ou cronológica. Luís não vive no passado, apesar dos traumas da infância serem um constante tormento, não vive no presente,

usando de todos os meios para tentar escapar de sua rotina miserável e opressora; o futuro se faz inviável quando finalmente sua loucura o faz passar ao ato.

Com base nos conceitos de Candido e Rama, foi possível constatar que Graciliano Ramos conseguiu, em *Angústia*, a expressão de uma fissura social típica de um momento de ruptura e transformação – o declínio das oligarquias rurais –, sem que fosse preciso construir um personagem estereotipado ou caricato. Ao contrário, é na complexidade da construção da personalidade de Luís da Silva, por meio dos recursos literários utilizados, que se alcança o caráter universal. Não se nega a ingerência europeia no regionalismo de Ramos, nem a cor local mostrada no romance; sugere-se, no entanto, que a influência atingiu outra forma, refinada e aclimatada aos trópicos.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

LILA SILVA CARVALHO, Marlise; DINIZ MOREIRA, Fernando. *A evolução do parcelamento do solo na cidade de Maceió entre 1950 e 1970: uma análise dos bairros do Farol, Pinheiro, Pintaguinha e Gruta de Lourdes*. 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

LUKÁCS, Georg. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932- 1967*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (dir.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. Vol I.

MORETTI, Franco. (org.). *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

RAMA, Ángel. “Dez problemas para o romancista latino-americano” In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux, ilustrações de Marcelo Grasmann. São Paulo: Record, 1982.