
**ARTE E LIBERDADE EM ANGÚSTIA,
DE GRACILIANO RAMOS**
Art and freedom
in Graciliano Ramos' *Angústia*

Hermenegildo Bastos¹

RESUMO: Nas situações, absolutamente reificadas, vividas e narradas por Luís da Silva, por mais alucinatórias que sejam (e de fato o são, mas com um propósito artístico), poderemos encontrar algum sentido para o mundo e a vida? Na perspectiva do narrador-personagem não, mas na perspectiva do escritor e das relações entre ele e os seus personagens, será necessário, para responder a isso, discutir a capacidade da obra de se opor à reificação dominante e, dessa maneira, projetar um mundo outro, o da liberdade, materializado no ato mesmo de criação.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; lugar de *Angústia* na evolução da ficção brasileira moderna; a arte como superação da gratuidade e do determinismo.

RÉSUMEN: En las situaciones de absoluta reificación vividas y narradas por Luís da Silva, por más alucinatorias que sean (y de hecho lo son, aunque con un propósito artístico), ¿podremos encontrar algún sentido para el mundo y la vida? En la perspectiva del narrador-personaje, la respuesta es no; pero para contestar a eso en la perspectiva del escritor y de sus relaciones con sus personajes, será necesario discutir la capacidad del arte de oponerse a la reificación y proyectar otro mundo, el mundo de la libertad, concretizado en el acto mismo de la creación.

PALAVRAS-CLAVE: Graciliano Ramos; lugar de *Angústia* en la evolución de la ficción brasileña moderna; el arte como superación de la gratuidad y del determinismo.

1.

Que Luís da Silva sofre com o absurdo, não há dúvida: a ausência de significado dos acontecimentos perturba-o, aniquila-o. A questão é a da incapacidade que ele tem de decidir sobre o seu próprio destino, sendo a narrativa entremeada por alusões, na maioria das vezes desconexas, ao destino do gênero humano. A difícil relação de Luís da Silva com a prostituta é uma espécie de clímax do problema — o das relações humanas mediadas pelo dinheiro. Os conflitos que então tomam conta dele são um sinal da sua

¹ Professor titular de literatura brasileira da Universidade de Brasília.

conturbada consciência e da impossibilidade de sair da sua condição de prisioneiro.

A literatura não pretende justificar nem explicar, nem mesmo conceituar a questão do destino humano, mas dar a ver o sentido histórico dos problemas enfrentados pelos seres humanos. Não é próprio da literatura (a não ser que seja uma literatura de tese, de base sociológica ou economicista) rastrear as causas, sim iluminar o sentido. A obra literária representa seres humanos reais em situações reais. Ela não se coloca fora da situação analisada, mas fala a partir dela, dentro dela. Os homens e suas situações não são na obra literária objetos de estudo.

Esses problemas aparecem em *Angústia*, não só tematizados, mas na configuração formal da obra. Vemos colocar-se isso na contraposição (explorada até a náusea) entre gratuidade e determinismo. Falaremos aqui da coexistência contraditória (tanto do ponto de vista histórico-literário, ou seja, da evolução da ficção brasileira na passagem dos anos 30 para os anos 40, quanto do ponto de vista histórico-social) de duas forças que são, então, ao mesmo tempo forças estilísticas e forças produtivas.

Talvez fosse melhor dizer “tendências estilísticas”, mas como elas estão em confronto na segunda metade dos anos 30, entendemos que as tendências são forças. De modo amplo, podemos entender as “tendências” a partir das designações genéricas de “romance social” e “romance intimista”. Por um lado, o romance voltado a desvendar o mundo social, mostrando as mazelas do país, muitas vezes, mas nem sempre, felizmente, apelando para uma visão determinista das relações humanas e sociais. Por outro, o romance voltado à perquirição da subjetividade dos personagens, dando as costas à vida social. *Angústia* é, como já se disse muitas vezes, um romance ao mesmo tempo social e intimista (ver BUENO, 2006).

As tendências são forças exatamente porque representam a contradição que se colocava para o escritor brasileiro nos anos 30. Estão em choque. Em *Angústia* o choque não é desfeito, mas equacionado. Aí muitas vezes deparamos com páginas que bem poderiam ser de romance de costume — aquelas que representam a vida cotidiana da vizinhança de Luís da Silva, por exemplo. Mas como *Angústia* não é um romance de costumes, essas páginas ganham outro valor e significado no conjunto. Outras páginas, como, por exemplo, as do monólogo interior do narrador-personagem, se consideradas isoladamente, poderiam ser tomadas como páginas de um romance intimista.

Angústia não é nem uma coisa nem outra, tomadas isoladamente, e provavelmente aí está a razão de ter sido e de certa maneira continuar a ser um problema para a crítica. Não sendo nem uma forma nem outra isoladamente, mas ao mesmo tempo as duas, é já na verdade uma terceira,

que renovou a ficção brasileira da época e abriu caminho para as novas tendências dos anos 40.

Como forças estilísticas, apontam para a situação histórica vivida pelos personagens que representam o Brasil dos anos 1930. Assim, são também forças produtivas. A arte é uma das superestruturas da sociedade. Mas a relação entre infraestrutura e superestrutura é dialética.

2.

O conceito básico aqui é o de modo de produção, que designa a maneira como está organizado e como se desenvolve o processo de produção das condições materiais de existência dos homens. Trata-se, portanto, da produção material, mas também das superestruturas. Como observa Godelier, nos inúmeros momentos em que trabalha o conceito, “Marx parece distinguir as condições materiais que constituem a *base* deste e as relações de produção que constituem a sua forma social” (MARX, 1970, p.37; GODELIER, 1986, p.69). Mas compreendê-los como distintos é procurar captar a dialética que há neles. A produção humana, seja material, seja espiritual, é produção para o poder, na história concreta em que os dois níveis (infraestrutura e superestrutura) convergem.

Raymond Williams, em análise acurada do binômio infraestrutura/superestrutura, chega à noção gramsciana de hegemonia (WILLIAMS, 1978, 1979, 2005). “Hegemonia” vai além de “cultura” porque relaciona o processo social como totalidade; vai além também de “ideologia” porque em “hegemonia” o decisivo não é o sistema de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido. É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e de nosso mundo. A estrutura e a superestrutura formam, quando o poder é hegemônico, um bloco histórico (GRAMSCI, 1975, p.47).

A “determinação em última instância das superestruturas pela infraestrutura” é uma proposição central na dialética marxista. Williams observa que em Marx “determinar” (*bestimmen*) quer dizer apresentar os termos ou os termos, não meramente impor (WILLIAMS, 2005 e 2007). Prestipino, por sua vez, observa que entre a estrutura e as superestruturas há um movimento oscilatório que faz que essas últimas possam ser reativas. Ser ou não reativa tem a ver com o conjunto dos fenômenos sociais de um momento específico. O significado da determinação só se torna inteligível ao final do processo social ou “em última instância”. Supremacia final quer dizer, pois, supremacia tornada inteligível ao final (PRESTIPINO, 1977,

p.46).

Em outro trabalho, Prestipino compreende a arte e a literatura como manifestações da superestrutura que se enraízam no terreno das forças produtivas, ou seja, no terreno das trocas entre o homem e a natureza. As forças naturais e as do próprio homem, enquanto agente físico, tendem, na evolução histórica, a converter-se progressivamente em forças produtivas sociais de uma natureza humanizada por meio da divisão do trabalho e da preponderância crescente das relações sociais de produção. Nas forças produtivas há, portanto, um nível superior, constituído pelas atividades produtivas do trabalho e da habilidade humana consciente que, de uma fase principalmente empírica, deverá desembocar em outra fase de sistemas mais altamente racionalizados próprios da organização industrial moderna. Assim também nas superestruturas podemos encontrar um primeiro nível que deve ser considerado não como um bom sentido natural único e indiferenciado, mas já como um processo histórico, e um segundo nível que são as formas superiores de conhecimento (PRESTIPINO, 1972, p.84).

A infraestrutura, diz ainda Williams, não é um estado, mas um processo. Na verdade, não pode ser captada em estado puro, mas apenas no seu dinamismo, no interior do qual têm papel ativo as superestruturas (WILLIAMS, 2005, p.34). Em outras palavras, a sociedade é uma totalidade, no sentido lukácsiano do termo.

Uma afirmação de Ángel Rama sobre Graciliano Ramos pode nos auxiliar a entender a produção literária como força produtiva. Escrevendo sobre o “Realismo crítico urbano”, Rama observa que no Brasil, por causa do peso do regionalismo e pelo fato de que boa parte dos melhores romancistas do século XX procede do mundo rural, o realismo urbano foi especialmente esquivo. Entretanto, diz ele, em algumas ocasiões, como em Graciliano Ramos, a primazia conferida aos temas ligados à terra se dá “[...] sob formas racionalizadas de severo rigor e laconismo que evocam uma concepção já marcada pelo traçado retilíneo das cidades” (RAMA, 2001, p.169). Convém entender a observação no sentido de que o tema rural recebe um tratamento urbano. A qualidade urbana, sendo estilística, é também econômica (no sentido amplo do termo).

O caso de *Vidas secas* é exemplar. Sendo o romance de ambientação mais rural de Graciliano Ramos, sua elaboração, entretanto, marcada pelo laconismo dos personagens e também do narrador, pela forma de painéis que têm os capítulos, pelos parágrafos curtos e de sintaxe rigorosamente construída, pelo “traçado retilíneo das cidades”, é marcadamente urbano. Isso pode ser identificado também em *Angústia*, com outras peculiaridades.

Entendemos, assim, a literatura como um tipo específico de

trabalho, ou ainda de apropriação (BASTOS, 2008). Como forma de trabalho, a literatura não pode ser entendida fora do processo de divisão do trabalho das sociedades modernas. A obra literária é uma forma específica de trabalho intelectual — o trabalho com a linguagem. Do trabalho surgem a relação sujeito/objeto e o distanciamento do objeto frente ao sujeito, o que cria de imediato uma base imprescindível, dotada de vida própria, para o ser social dos homens — a linguagem (LUKÁCS, 2004, p.153).

3.

A primeira das forças estilísticas é o proposital e às vezes forçado fatalismo que rege de modo imperioso a vida e a fala de Luís da Silva e de todos os personagens. Sendo uma narrativa ulterior, todos os acontecimentos estariam já predeterminados nos eventos da decadência familiar do protagonista. É disso que ele tenta nos convencer.

As imagens da degradação e violência (entre elas as da corda, cobras e canos) estrangulam a narrativa, o narrador e seus personagens. Luís da Silva é um “rato numa ratoeira”, um brinquedo em meio a uma rede imperiosa e perversa de causa e efeito. Às vezes a sua vida parece ter um caráter até religioso de maldição, como se o fatalismo atingisse aí o seu ponto máximo, sobre-humano e, ao chegar a esse ponto, o determinismo econômico-social, digamos, “materialista” no sentido que normalmente se dá a esse termo, evidencia a sua contraparte “espiritualista”. Os acontecimentos se encadeiam, exibindo uma lógica inexorável. Aí as duas forças paradoxalmente se encontram.

Os acontecimentos têm uma evolução fatídica, assim também o modo de narrar, ambos tomados por alucinações. Num diálogo imaginário com Moisés sobre as perseguições aos judeus na Europa, Luís da Silva avalia: “Mas somos fatalistas, estamos habituados e não temos imaginação como vocês” (RAMOS, 2011, p.39).

As idas e voltas do presente ao passado, da cidade para o sertão dizem-nos que tudo é assim porque tinha de ser. Tudo nos levaria a pensar no naturalismo, modelo literário no qual o homem é um brinquedo de forças inexoráveis. E de fato Luís da Silva é como um rato numa ratoeira, ainda que certa consciência crítica, limitada pela impotência, seja marcante no narrador. Devido à fusão temporal e espacial, o bonde que leva Luís da Silva de um a outro ponto da cidade leva-o também à velha fazenda do avô, e assim o leitor fica deveras convencido de que não haveria outra vida possível para o protagonista. Daí o tom pesado e angustiante que respiramos — “vida de sururu”, diz ele.

A aproximação de Marina também é degradante. O espaço físico, mas também psicológico e moral, é degradado. O quintal onde Luís da Silva lê nas horas vagas romances ruins e de onde ele observa (e na verdade controla) a vizinhança, é o quintal onde ele conhece Marina, o espaço de um bucolismo sujo e perverso. À noite se encontram ao pé da árvore para os momentos de luxúria, a mesma árvore onde Vitória faz covas para enterrar suas moedas.

Outras histórias, de narradores outros como seu Ramalho, repisam um mesmo fenômeno: o da violência e da reificação. O modo de narrar “sujo e abafado” mimetiza a sociedade suja e abafada. Mas a nossa questão é: nessa tentativa de reproduzir essa sociedade, a escrita também está reificada? Note-se que a literatura é aí — como de resto no conjunto da obra de Graciliano — um problema central. As referências ainda na primeira página às obras que se expõem na vitrine como se na Rua da Lama; as atividades de pseudoescritor do protagonista, que vende seus sonetos de qualidade ruim; os romances ruins que ele lê no quintal; a necessidade de evadir-se da realidade lendo um “[...] romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se” (p.100); tudo isso tem um significado central na obra. *Angústia* está falando da literatura como prática social. Em ensaio anterior (BASTOS, 1998), estudamos esta característica da ficção de Graciliano a que demos o nome de “autoquestionamento literário”.

No momento máximo da alucinação, Luís da Silva repete incontrolavelmente duas frases. Uma delas surge como justificativa de que ele lança mão para se apoderar das moedas de Vitória — “[...] dinheiro foi feito para circular” (p.132), ao que acrescenta: “Nenhuma ação indigna. Nenhuma ação indigna” (p.133). A segunda frase é parte da cena do assassinato de Julião Tavares — “Será o que Deus quiser. O que tem de ser tem muita força” (p.207).

Vitória e seu Ivo são seres humanos absolutamente coisificados, como tal neles a contraposição entre gratuidade e determinismo alcança o seu nível mais alto.

Vitória é mais um dos muitos usurários do romance, ainda que sem a paixão do lucro. Num mundo de tantos usurários, não convém esquecer que o protagonista trabalha no tesouro, o que também não é casual. A vida e o mundo ocupados pelo dinheiro.

“Dinheiro foi feito para circular”, diz Luís da Silva, e de fato, quando ele devolve as moedas de Vitória, o faz com juros. Vitória, assim como seu Ivo, tem algo de bruxa. A saúde do dinheiro é circular, transformar-se em mercadorias que devem ser por sua vez transformadas em dinheiro. Esta é a “saúde” do dinheiro, o que, contudo, fica comprometido pelo

entesouramento de que fala Marx em *O capital* (MARX, 1986, p.88). A saúde é abstrata, existe apenas em tese, donde as infundáveis crises do capitalismo. O mundo de *Angústia* é um mundo do capitalismo em crise, do Brasil dos anos 30.

O encadeamento das quatro ações (a oferta da corda por seu Ivo, a violação do tesouro e do mundo de Vitória, o assassinio e a devolução do dinheiro) é rigoroso. É fatalista, mas deixa algumas dúvidas. O gesto de Luís da Silva não é apenas o de se apropriar das moedas: na verdade, fazendo-o, ele viola o mundo de Vitória e se habilita a assassinar Julião Tavares. E há de se perguntar: se dinheiro foi feito para circular, por que devolvê-lo, por que sepultá-lo outra vez aí onde ele não circula? E mais: por que matar Julião Tavares se ele, como herdeiro de capitalistas, é o signo por excelência da circulação do capital?

Há na violação do tesouro um quê de insólito. Antes do assassinio, antes mesmo da violação, Luís da Silva faz uma espécie de pacto demoníaco. Vamos tentar recuperar os seus passos.

O corpo de Vitória, dobrado sobre a terra onde esconde as moedas, não é um corpo humano, mas um instrumento (como também a corda de seu Ivo). O corpo curvado é uma coisa em meio a outras coisas, desumanizado. As moedas, na sua maioria, antigas e fora de circulação, perderam o valor financeiro. O roubo das moedas é parte de uma alucinação. O dinheiro, como a mercadoria das mercadorias, é ao mesmo tempo físico e metafísico — alucinatório, espectral.

Vitória finda o seu trabalho e vai deitar-se. Luís da Silva está debruçado à janela da sala de estar. Por cima do muro que separa a sua casa da de Marina, ali mesmo onde Vitória esconde as moedas, passam os olhos de um gato. Convencido de que dinheiro foi feito para circular, Luís da Silva resolve “[...] pisar mais uma vez a terra que Marina havia pisado” (p.131), junto ao tronco da mangueira onde ele se agarrara com ela, ela tirara a camisa, e gemera com luxúria como fazem os gatos. Luís da Silva vai “Raspar um pouco, mergulhar a mão, agarrar um punhado delas.” (p. 131). Os olhos do gato surgem outra vez. (Na verdade, desde antes a imagem do gato é marcante). O diálogo lacônico de Luís da Silva com uma mulher em cuja casa entra a esmo na vila parece ser muito sugestivo nesse sentido: “Fiquei encabulado e perguntei: — “De quem é esse gato? A mulher respondeu: — “É meu” (p.125).

Nesse momento de alucinação, Luís da Silva pensa na datilógrafa com que ele esbarra nas ruas e cujos olhos eram verdes como os de um gato. Ela deveria estar doente de tanto trabalhar — ele pensa. Os olhos do gato, as duas tochas hipnotizam Luís da Silva. As moedas tilintam, os torrões parecem esfarelar-se. As suas mãos esgaravavam a raiz da mangueira, os

dedos remexem os torrões, cavam as terras com as unhas como faria um gato.

O tesouro de Vitória é histórico: há nele moedas de diferentes épocas: dobrões da colônia, peças da monarquia e rodelas atuais, como uma casa da moeda ou um museu de numismática. As diferentes épocas estão aí presentes, como uma história que parece ter parado em algum momento. Em 1936, ano de publicação de *Angústia*, o Brasil já havia saído da escravidão, mas não saíra de todo. Como sublinha Gledson (GLEDSON, 2003, p.225), a narrativa faz referência explícita a 1888, à abolição da escravatura, aos filhos de Quitéria e outras pretas, ex-escravos que passaram a viver na estrada como “[...] salteadores que assolam o Nordeste, queimando propriedades, violando moças brancas, enforcando os homens ricos nos ramos das árvores” (p. 150). Seu Ivo era “[...] incapaz de fixar-se, índio e cigano, corre fazendas e povoações, pedindo, furtando” (p.185).

Parece inofensivo, seu Ivo, mas é ele quem traz a corda com que Luís da Silva enforca Julião Tavares. A análise da subjetividade de seu Ivo é uma das preocupações de Luís da Silva. À sentença de Moisés sobre seu Ivo, provavelmente pensando na impossibilidade da revolução popular — “Uma força perdida, dizia Moisés”), Luís da Silva reflete: “Talvez houvesse também alguma inteligência perdida por detrás daqueles olhos mortos pela cachaça. Um sujeito inútil, sujo, descontente, remendado, faminto” (p.60).

Quanto à segunda força, ela se contrapõe (de modo dialético, convém lembrar) à primeira. É uma espécie de gratuidade que faz que nada tenha sentido. Se a história é regida por um cruel determinismo, então um personagem como seu Ivo (mas também Vitória) está aí como parte de uma maquinaria inexorável, e a oferta que ele faz a Luís da Silva da corda já está prefigurada na narrativa. E de fato está nas inúmeras alusões a canos, cordas e coisas semelhantes que vêm desde o início da narrativa. Se seu Ivo é um instrumento da causalidade prefigurada, então, levado ao extremo, ele é uma espécie de bruxo, porque a rigor a máquina de causa e efeito, quando chega ao ponto de algo inexorável, tem algo de bruxaria.

Se pensarmos que seu Ivo e seu gesto decisivo são casuais e não causais, ou seja, se eles se devem ao acaso ou azar, se são gratuitos, nesse caso a gratuidade revelaria a tragédia? Quanto à Vitória, ela e suas moedas fazem parte do determinismo ou estão ali por acaso? Seu Ivo presenteia Luís da Silva com uma corda como num gesto previamente figurado ou o seu é um gesto gratuito?

É claro que numa narrativa tudo está encadeado e que, para o leitor, nela nada pode ser mudado. Mas pode haver a força de um desejo, de uma luta por transformação — o que irremediavelmente falta a Luís da Silva e aos demais personagens (os ideais de Moisés são desqualificados pelo narrador, como se lembrará o leitor). Aqui se coloca outra vez a questão

central deste trabalho: num mundo absolutamente reificado, o que pode a arte? Está reificada também?

Mas não antecipemos. Voltemos à contraposição das forças estilísticas e produtivas. Observando bem, o determinismo e a gratuidade não são tão opostos quanto pode parecer. O azar é ao seu modo uma forma de submissão do homem tão feroz quanto o determinismo rigoroso: nos dois casos, o destino humano não está nas mãos dos homens, mas nas coisas. Mas é uma ilusão, propriamente a ilusão do fetichismo da mercadoria, que Marx define assim: o que tomamos por uma relação de coisas é na verdade uma relação entre homens, e se o fazemos é porque não podemos percebê-lo (MARX, 1986, p.37).

Esta segunda força está presente também no modo de narrar, que é alucinatório. É de tal modo alucinatório que o narrador nem sempre sabe distinguir o realmente acontecido daquilo que é fruto da alucinação. Nem mesmo quanto ao assassinato, Luís da Silva está convicto de que de fato ocorrera — Gledson, apoiado em Lukács, diz que o assassinato não é uma ação real. A certa altura Luís da Silva confessa que “Difícilmente poderia distinguir a realidade da ficção” (p.41). Mais à frente, revela ao leitor que “Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui” (p.51).

A narrativa de *Angústia* tem muitas vezes um tom de história inventada, que incorpora histórias de casos, como alguns relatos de seu Ramalho e também os fuxicos de Antonia. Quando vai narrar o que faz o casal Julião Tavares e Marina, Luís da Silva mistura o diz que diz, boatos, falatórios. Ele simula indiferença, mas, assim como Antonia, também faz a costura dos fuxicos.

Na história de Lobisomem e suas filhas o que há são também fuxicos. Personagens como Lobisomem transitam do ordinário para o extraordinário (insólito), do comum da vidinha de uma cidade do interior para o horror. Degradados, inclusive pelo humor banalizador, esses personagens revelam a total reificação a que estão submetidos. A realidade é delirante e alucinatória.

Dada a ausência de sentido para a vida e para o mundo, tudo se mostra cruelmente gratuito, sem razão de ser. A gratuidade, entretanto, parece obedecer a um sentido predeterminado a que não se pode escapar e, assim, gratuidade e determinismo se encontram em algum lugar.

Na passagem em que presenteia a corda, seu Ivo, pressionado, termina por responder que a corda serviria para armar uma rede. Durante algum tempo Luís da Silva alimentou desejos de adequar-se à ordem, juntar-se com Marina, ter uma vida onde bem poderia caber uma rede presa por uma

corda.

Mas, e se a palavra rede for trama, enredo? Seu Ivo presenteia a corda a Luís da Silva que inicialmente pensa em recusá-la, mas termina por aceitar. Em seguida, enquanto desenrola a peça de corda, estremece. “Retire isso daí, seu Ivo”, diz ele, ao que seu Ivo responde dizendo que a corda “Serve para armar a rede”. Luís da Silva pensa na rede em que Marina descansava à noite, rangia nos armadores, roubando-lhe o sono. As sugestões são muitas, mas Luís da Silva as teme porque a sugestão maior é a do enforcamento de Julião Tavares. Ou seja: Luís da Silva abomina a história da qual seria o protagonista.

Dobrada, a corda era um rolo pequeno, inofensivo, mas logo que se desenrosca, Luís da Silva tem um choque violento, recua tremendo. “Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder” (p.151), diz ele. Em estado dir-se-ia de transe passa a caminhar de uma parede até a outra, depois em volta da mesa, “[...] descrevendo círculos que pouco a pouco se reduziam, chegando, assim, quase a tocar nas cadeiras”. Vem-lhe a impressão de que seu Ivo e a mesa estavam sendo amarrados. A corda deixada em cima da mesa é agora uma ideia que simula laçadas e espirais, um conjunto como “um molho no centro da mesa”, com feição vagamente arredondada, “comparável a uma cabeça chata feita de curvas caprichosas que se torciam como tripas”. “Circunvoluções cerebrais” ou “molho confuso de anéis”.

A cena da oferta é precedida pela da cascavel no pescoço do avô Trajano. Há também “o rosário de contas brancas e azuis de Quitéria”. Depois, se desdobra ou se desenrosca em várias histórias de violência e morte. Primeiro, o episódio de Chico Cobra, um curandeiro, e das jararacas de que este se vale para se proteger da polícia, depois de ter matado um homem. Daí vem à lembrança a morte de Fabrício, primeiro homem que Luís da Silva vê assassinado. Ao mesmo tempo vem a história de seu Evaristo, que se enforca para fugir à miséria e à humilhação.

A corda amarra e também se desdobra. Na verdade é a trama do romance — a maldição de Luís da Silva e todos os personagens reduzidos a coisas, reificados. Quando as mãos de Luís da Silva apertam a corda no pescoço de Julião Tavares, amarram o corpo enorme no galho da árvore, o corpo tomba para um lado e para o outro. Aí não há sujeitos, só objetos. O corpo que tomba não é de ninguém, as mãos que o amarram não são de ninguém. Apenas a corda, objeto entre objetos, parece ter vida própria.

Quanto a seu Ivo, o leitor termina por aceitar que ele é ao mesmo tempo um instrumento de uma ação pré-determinada e um ser absolutamente gratuito. O leitor tem pela frente a representação da paralisia da história, a representação de uma região do país em que a passagem para a modernidade

não se completou e onde se preservaram as velhas estruturas socioeconômicas. Uma modernidade muito peculiar que perfaz o movimento de um capitalismo em que ainda havia lugar para o acaso e o “gratuito” em direção a um capitalismo moderno onde até mesmo o gratuito pode ser industrializado. A ausência de sentido é por si mesma um índice de causalidade rigorosa e opressora.

Daí serem as forças estilísticas forças produtivas, como dissemos. Gratuidade é a forma do antigo mundo de onde vem Luís da Silva. Mas, com a modernização capenga (que, entretanto, não deixou de ser modernização), a circulação do capital requer nova estrutura. O absurdo é a coexistência das duas ordens de que *Angústia* é a representação. Diferentemente de *São Bernardo*, em que Graciliano procura representar a possibilidade de uma modernização efetiva, centrada na pessoa de Paulo Honório, *Angústia* é a representação do absurdo, da impossível modernização.

Daí os problemas que o romance trouxe para a crítica brasileira. Graciliano, depois de ter feito o romance modelar da ficção de 30 (*São Bernardo*), e sendo por excelência o clássico experimentador, produziu um romance novo em que se misturam as duas vertentes da ficção brasileira dos anos 30 — o “romance social” e o “romance intimista”. Dessa forma, ele deu as cartas da ficção que iria se desenvolver depois nos anos 40.

4.

Para terminar, voltemos à questão central deste trabalho: entre gratuidade e determinismo, como fica a obra de arte? Para responder a isso, será necessário distinguir autor e narrador ou, para usar as palavras de Gledson, embora nele pareçam indecisas, “[...] a tensão entre a adoção do ponto de vista do narrador e sua possível ou real transcendência pelo autor” (GLEDSON, 2003, p.227).

Como o próprio Gledson sublinha, a questão da literatura é central em *Angústia*, como na obra de Graciliano em geral. Mas aí está a distância entre autor e narrador não considerada de modo claro, a meu ver, por Gledson.

Gledson compara *O amanuense Belmiro* de Ciro dos Anjos com *Brejo das Almas* de Drummond e *Angústia*. Os romances e o livro de poemas têm formalmente em comum serem textos em primeira pessoa. Gledson quer acentuar os problemas da narrativa romanesca em primeira pessoa, por contraposição à narrativa épica em terceira pessoa.

Segundo Gledson, os três livros representam a imobilidade histórica do Brasil dos anos 30. Os três compartilham a atmosfera de impasse

tão bem expressa no título do livro de Drummond. Gledson afirma que, entretanto, *Brejo das Almas* se diferencia dos outros dois porque nele fica evidenciada a transcendência do ponto de vista da voz lírica pelo autor. Dessa forma os impasses históricos do Brasil, que são comuns aos três livros, recebem um tratamento diferenciado no livro de poemas de Drummond.

Contudo, não é possível deixar de ver a distância entre Graciliano e Luís da Silva. E é nessa distância que se dá a problematização da literatura a que Gledson se refere. É verdade que Luís da Silva tece comentários depreciativos à literatura, mas são limitados ao pequeno mundo da cidadezinha do interior. São registros de uma questão mais ampla que não pode ser entendida senão por referência ao escritor.

Problematizada ou autoquestionada, a literatura supera a reificação, e o faz superando a dualidade entre gratuidade e causalidade rigorosa que, se permanecemos no nível do personagem-narrador, não encontramos qualquer saída. *Angústia* quer mostrar que nos dois casos — da gratuidade e do determinismo — o homem é um mero brinquedo. Quer mais, quer encontrar o sentido histórico dos acontecimentos narrados. Procurar o sentido histórico da vida humana aí onde ele parece não existir.

Na sua *Estética* Lukács fala da missão desfeticizadora da arte de que, a nosso ver, decorre o sentido do romance:

[...] la obra del arte arranca a los fenómenos de la vida de su brutal facticidad, su vacía causalidad, redondea en un todo el fragmento de realidad conformado y pone, como presupuesto de esa tendencia, los fenómenos representados como componentes orgánicos de una conexión significativa. (LUKÁCS, 1965, v.2, p.443-4)

Se ficássemos apenas com a imagem de Luís da Silva e sua narrativa alucinatória e reificada, perderíamos o significado maior da obra. E este significado emerge e se torna perceptível para o leitor quando a unidade da narrativa se impõe para além dos pedaços de história que o narrador-personagem exibiu. A unidade não subjaz aos fragmentos, ou seja, não é que Graciliano tenha escrito primeiro uma narrativa linear e depois a tenha fragmentado, é claro. A unidade está no final, tanto para o autor quanto para o leitor. É o resultado do trabalho artístico que, como diz Lukács no trecho citado acima, dá aos fenômenos da vida factual a conexão significativa que lhes faltava. Indo além das cadeias que prendem Luís da Silva, a obra apela para o sentido da liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

_____. Literatura como trabalho e como apropriação: um esboço de hermenêutica. *Remate de Males*, Campinas, v.28, n.2, p.13-28, 2008.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

GLEDSON, John. O funcionário público como narrador: *O amanuense Belmiro e Angústia*. In: *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GODELIER, Maurice. Trabalho. *Enciclopédia Einaudi*, v.7. Modo de Produção. Desenvolvimento/subdesenvolvimento. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

GRAMSCI, Antonio. *Il materialismo storico e la filosofia de Benedetto Croce*. A cura de Valentino Gerratana. Roma: Editori Riuniti, 1975.

LUKÁCS, Györgé. *Ontología del ser social: el trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2004.

_____. *Estética. I. La peculiaridad de lo estético. 2. Problemas de la mimesis*. Barcelona — México: Grijalbo, 1965.

MARX, Karl. *El Capital*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. v.I

_____. *Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970.

PRESTIPINO, Giuseppe. *El pensamiento filosófico de Engels. Naturaleza y sociedad en la perspectiva teórica marxista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

_____. El marxismo y la investigación teórica sobre el arte literario. *Comunicación*, Madrid, 18, 1972.

RAMA, Ángel. Meio século de narrativa latino-americana. In: AGUIAR,

Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

_____. Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. In: *Culture and Materialism*. London/New York: Verso, 2005.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012