

---

## GRACILIANO, HISTORIADOR DO PRESENTE

Graciliano, historian of the present

Sarah Ann Wells<sup>1</sup>

**RESUMO:** O ensaio propõe uma leitura do romance de Graciliano Ramos, *Angústia* (1936), como reflexão ambígua sobre a possibilidade de registrar o seu presente. Ele analisa o esforço de pensar a transição histórica, num momento que se proclama revolucionário, mas onde tudo parece ficar igual. Enfocando nas formas particulares da escritura pós-modernista da época, mostra como Graciliano constrói uma escritura que parece abranger a derrota das formas eufóricas modernistas, mas, ao mesmo tempo, resistir ao imperativo da época de fixar a realidade. Incorporando textos contemporâneos do arquivo da época, o ensaio articula um entre-lugar onde o romance de Graciliano procura intervir no presente através das ruínas do passado recente.

**PALAVRAS-CHAVE:** modernismo; historiografia; romance; regionalismo.

**ABSTRACT:** This essay proposes a reading of Graciliano Ramos' novel *Angústia* (*Anguish*, 1936) as an ambiguous reflection on the possibility of registering the present. It analyzes the effort to think historical transition, at a moment which proclaims itself to be revolutionary but in which everything appears to be the same. Focusing on the particular forms of *post-modernist* writing of the era, the essay shows how Graciliano constructs a writing that appears to encompass the failure of the euphoric forms of the earlier modernists but which, at the same time, resists the era's imperative to reflect reality. Through readings of contemporaneous texts from the archive, the essay articulates an "in-between" in which Graciliano's novel seeks to intervene in the present through the ruins of the recent past.

**KEY WORDS:** modernism; historiography; novel; regionalism.

### UMA HISTÓRIA DO PRESENTE

*O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 — e eu só penso nos romances que poderão sair dessa fomalha em que vamos entrar.*

Graciliano Ramos, carta de 3 de Abril de 1935

---

<sup>1</sup> Docente e pesquisadora da Universidade de Notre Dame.

No final do romance de Graciliano Ramos, *Angústia* (1936), o protagonista se encontra em um estado de febre e delírio. Incapaz de produzir o sentido da inundação de imagens e temporalidades que lhe assaltam, Luís da Silva diz: “Ia haver uma escuridão, uma desordem. Parecia-me que os acontecimentos subiam e desciam numa panela, fervendo” (1992, p.218). Estes acontecimentos, augurando uma catástrofe, são desfamiliarizados pela imagem quase-surrealista da sua ascensão e descenso na panela fervendo. A imagem da verticalidade interrompe a potência para a progressão sintática. Ao contrário, os acontecimentos parecem entrelaçados sem hierarquia nem progressão. Uma imagem de simultaneidade, ela também é própria da estética particular do romance, que adota estratégias dos modernistas anteriores para outros fins, particulares a esta nova época paradoxal. O que proponho explorar aqui é a rede densa que o romance tece entre a falta de progressão linear da história e a prosa de um experimentalismo desencantado do modernismo tardio da época.

De fato, a imagem de alguma coisa fervendo, sem orientação, contamina todo o romance. Uma imagem de interioridade em que a panela fervendo também parece refletir um Brasil, ou talvez um mundo, submerso em caos. A imagem participa da obsessão de encontrar uma âncora ou fundação sólida em um momento de crises (econômicas e políticas) que atravessa o discurso cultural e intelectual do Brasil na década de 1930. Em uma era atormentada pela crise, a possibilidade de um líder, ou de uma narrativa firme que “endireitasse” a desordem, corre em sentido paralelo, ou de uma maneira dialética com imagens de caos, permissividade, fracasso e passividade. A ordem e a anarquia, o homem forte e o fracassado e, como vou propor aqui, a narrativa histórica linear e a sua impossibilidade: estas são as oposições que se formam mutuamente durante esta época.

Talvez não haja outro romance dos anos 1930 do século XX que ensaie estas oposições com a mesma intensidade do que *Angústia*. De fato, as lutas políticas desse tempo contaminam o contexto da produção do livro. Por razões que ainda não são claras, Graciliano foi preso pelo regime de Vargas no dia exato em que deixou o manuscrito no datilógrafo. Seu texto póstumo, *Memórias do cárcere*, abunda em referências ao romance “incompleto” que se publicou antes que ele pudesse acabá-lo, devido a sua difícil situação financeira. Embora seus contemporâneos tenham elogiado o romance — em um número de novembro de 1939 da *Revista Acadêmica*, figura como um dos melhores romances brasileiros — mais tarde, *Angústia* vai ocupar um lugar difícil no conjunto da sua obra. Assim, *Angústia* se transformou em um romance de fracasso, em mais de um sentido da palavra. Interrompido durante a sua execução, publicado rápido demais. O próprio autor o critica sem compaixão por ter ficado tão extenso, que representou uma espécie de

hemorragia verbal: “indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas... delírio final se atamancara numa noite, e fervilhava de redundâncias. Enfim não era impossível canalizar esses derramamentos” (RAMOS, 1966, p.12). O autor se critica pela falta de continuidade, o derreamento de uma língua excessiva e errada e, como na imagem com que comecei este trabalho, “fervendo” — neste caso, com redundâncias.

Marcada pela repetição e pelo excesso, *Angústia* emerge, assim, como o exato oposto ao romance anterior do autor, o desprovido e perfeitamente executado *São Bernardo*, publicado só dois anos antes. De fato, os dois romances são vinculados por um interesse em explorar as mudanças desiguais da história recente brasileira e pelo desejo de encontrar um grau zero na escrita da história, um espaço/tempo seguro para narrar a relação entre passado e presente sem ser esmagado por qualquer dos dois. Mas exploram este problema através de duas histórias e dois projetos muito diferentes. A arquitetura barroca e, às vezes, imprecisa de *Angústia* contrasta agudamente com o romance anterior, uma maravilha de prosa tensa e realismo elaborado.

E, em contraste com *São Bernardo*, os críticos frequentemente lutaram para definir *Angústia*, romance que parece, se não completamente excepcional, pelo menos um desafio às periodizações e gêneros literários tradicionais, sobretudo por suas estratégias formais. Imediatamente depois da publicação do romance, o intelectual Carlos Lacerda já tinha descrito *Angústia* como “um delírio implacavelmente metódico” (1937, p.13). Segundo Roger Bastide, em um artigo sobre os romances de Graciliano, *Angústia* “é uma composição por decomposição” (2001, p.138). E, no seu estudo clássico, Antonio Candido escreve que *Angústia* nos dá a impressão de um “caos organizado” (CANDIDO, 1992, p.84). Cada crítico sugere a relação dialética que o romance estabelece entre a ordem e a desordem, entre a loucura e a razão. Porém, como as suas descrições também sugerem, dentro do romance, esta dialética ameaça constantemente se transformar em paradoxo ou monstruosidade.

As considerações do próprio Graciliano fazem eco sinistramente às dificuldades do protagonista em cortar, limitar ou, de qualquer maneira, encadear as suas experiências numa narrativa linear. Porque também Luís vê o terror da história como a sucessão pura. Desta maneira, esse ferver que ameaça derramar, implicitamente, liga dois problemas: como “expressar” o presente e como conectá-lo a uma história maior. Isto é, como corporizar pela linguagem a especificidade de um presente que ameaça só ferver, e não avançar? Em *Angústia*, Graciliano sustenta o horror deste presente por mais de duzentas páginas. Porém, apesar das suas lamentações contínuas sobre o excesso em relação à extensão e à prosa do romance, ele escolheu não revisá-

lo muito quando mais tarde teve a oportunidade (BUENO, 2006, p.622). Graciliano pareceu entender a repetição obsessiva do romance como inseparável do seu projeto mais abrangente. Aqui, quero refletir sobre o modo como estratégias antinarrativas no romance — a repetição, a circularidade e a justaposição das imagens — apontam para o fracasso de dois discursos que se condicionavam mutuamente durante o momento da produção e publicação do romance: primeiro, o discurso proveniente da ideia de uma ruptura limpa e seca com o passado que separaria épocas e experiências históricas durante um período de crise; e segundo, o discurso que provém da nostalgia que recuperaria o passado (individual e nacional) como uma cena de origem. Grande observador da instrumentalização da história pelos discursos da ruptura e da modernização que circulavam enquanto escrevia o romance, Graciliano se preocupa com a outra face da moeda que os define: as preocupações com a ordem, a desordem e o fracasso que penetram muito nos romances da época. *Angústia* constitui, por isso, uma espécie de *história do presente*, explorando a crise da década de 1930 através da sua relação com o passado, sobretudo, no final do século XIX.<sup>2</sup> Dessa maneira, ele questiona a possibilidade de “progredir”, através da narrativa, em um momento definido pela crise.

## O LIMIAR HISTÓRICO

Luís da Silva pertence ao grupo de *fracassados* que Mário de Andrade descreve como figura-chave no seu ensaio sobre a produção cultural dos anos 30, “Elegia de Abril” (1941): um “ser sem força nenhuma, do indivíduo *desfibrado, incompetente* para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, *nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente*” (ANDRADE, 1943, p.190, ênfase minha). Luís corresponde perfeitamente aos protagonistas aparentemente sem ossos descritos por Mário, marcados pela indecisão e arrastados pelas forças da vida contemporânea: “Procuro ajeitar as vértebras, mas as vértebras parecem soltas, presas apenas por um fio” (RAMOS, 1992, p.122). Ele parece ser o repositório passivo de um mundo em crise, um personagem angustiado para uma época angustuada. Nas revistas culturais da época aparecem frequentemente os tropos de escuridão e desordem que encontramos em Luís: o presente como hora grave, o abismo, o turbilhão, uma era inquieta de regressão, desequilíbrio, do mundo colocado em uma

---

<sup>2</sup> Em *Céu e inferno*, Alfredo Bosi pede emprestado uma frase de Álvaro Lins (“historiador da angústia”) quando fala de Graciliano como historiador em *Vidas secas* (BOSI, 1988, p.12).

entrecruzilhada ou umbral. Em contraste com as expressões eufóricas dos primeiros modernistas, com suas experiências com a escrita telegráfica e os momentos significativos, zelosos em romper com as estruturas velhas, a temporalidade sem parar desta outra modernidade produz a melancolia. Dividido entre duas épocas, nem aqui nem lá, o fracassado parece ser arrastado pelas forças da história precisamente porque não é arraigado em um único e estável cronotopo.

O sentido do presente como um limiar entre duas fases históricas se transforma no seu próprio cronotopo em 1930. Um escritor define o presente como “época de transição”:

[...] aquela em que o passado continua a interpretar o presente; em que o presente ainda não encontrou as suas formas espirituais, e as formas espirituais do passado, com que continuamos a vestir a imagem do mundo, se revelam inadequadas, obsoletas ou visivelmente desconformes, pela sua rigidez, com um corpo de linhas ainda indefinidas ou cuja substância ainda não fixou os seus pólos de condensação. (CAMPOS, 1935, p.146)

O escritor acha que *ainda não* temos os instrumentos para interpretar ou dar sentido ao novo. Ao contrário, ficamos presos entre duas ordens, numa zona limiar. O sentido de que o passado persiste em certos modelos sem um novo modelo a se oferecer para tomar o seu lugar indica a dificuldade de inaugurar uma ruptura seca, de definir a época como avançando. Nesta descrição da crise contemporânea, duas ordens colidem sem que uma dê lugar à outra, coexistindo com dificuldade e sem a possibilidade da dialética.

Na sua análise do sentido do fim, Frank Kermode assinala um período que vem antes do fim em narrativas apocalípticas: o período da *transição da época*. A sensação de que o mundo sofreu um ataque, então, é sintoma de um presente que parece se desmanchar e um futuro que é radicalmente incerto (KERMODE, 1979, p.127). Eu gostaria de sublinhar esta ideia da transição como limiar entre o presente difícil e o futuro redentor. Este espaço é a possibilidade radical de que qualquer coisa possa acontecer, e a esperança de que o que vem — se não O Fim, como na análise de Kermode, sem uma futuridade baseada na ruptura — vai, de alguma maneira, compensar o sentido da tragédia que contamina o presente. Kermode nos ajuda a compreender o sentido profundo da ansiedade que há no conceito de transição. Ela não é a estação intermediária em uma jornada inevitável, senão a preocupação de que não vai haver nenhum movimento, a potencialidade em

ficar preso *entre* épocas, quando o anterior não serve mais e o posterior é inconcebível. Esta zona ou entrelugar é especialmente aguda em lugares onde as mudanças históricas parecem mais abruptas, incompletas, ou de qualquer maneira “desiguais”. É neste entrelugar de uma multiplicidade de projetos que tentou preencher a falta; em *Angústia*, porém, esta falta ou fissura não se costura.

No romance, o sentido de cilada não é meramente descrito senão *ensaiado* por suas gramáticas intensamente experimentais. Os intérpretes da obra de Graciliano que utilizam as teorias marxistas e sociológicas exploraram a relação quase-alegórica entre o protagonista e uma época de mudança, achando nos seus romances um exemplo perfeito das categorias de György Lukács e, assim, explicando o realismo de Graciliano como uma ferramenta especialmente efetiva para desvelar os sintomas sócio-históricos. Na sua análise dos tipos históricos, em *O romance histórico* e em outros textos, como “Narrar ou Descrever?”, Lukács notoriamente criticou as estratégias do modernismo internacional por condenar os seus personagens a uma construção estática, não permitindo que eles fizessem parte da história, cuja representação, para ele, é inseparável do realismo. Porém, se *São Bernardo* parece convidar à leitura lukacsiana, ela é bem mais difícil com *Angústia*, romance que nos oferece um exemplo penetrante de um presente em crise e, ao mesmo tempo, estabelece, com estratégias formais, um exemplo muito vivo de todos os textos que Lukács define como fugindo da história. O que acontece se problematizarmos a ideia de tipos históricos e, por extensão, as épocas e a história como algo móvel e dinâmico?

Em uma das primeiras cenas de *Angústia*, tentando fugir das maçadas e violências quotidianas da sua vida na cidade, Luís da Silva toma um trem que vai para o campo: “À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajei para muito longe e não voltarei nunca”. Por um lado, achamos um topos da cultura brasileira: a viagem da cidade ao “coração” do campo, como viagem ao passado, tanto do indivíduo como da nação. Porém, no romance, este passado que daria sentido à viagem não se apresenta imediatamente. Ao contrário, primeiro Luís encontra o sofrimento de um passado mais recente, dos seus dias empobrecidos como estudante. Depois: “O bonde chega ao fim da linha, volta... Retorno à cidade” (RAMOS, 1992, p.9-10). É na viagem *de volta* à cidade que o passado “mais profundo” irrompe, inesperadamente. Luís fica no bonde, olha para a cidade pela segunda vez e só depois é capaz de fazer a viagem ao passado. Aqui, ele pode transformar-se em menino de novo. Há, portanto, uma brecha ou fissura que se abre na busca para “o fim da linha” — a linha do trem, que torna espacial a vida moderna, mas também a linha genealógica que se superpõe a ela. Junto com o fato de que o passado que ele

procura e descobre nem é heroico nem bucólico, o sentido de poder descarregar-se do tempo presente da vida urbana se questiona. Luís viaja entre o passado e o presente, entre a cidade e o campo, cada espaço-tempo se condicionando mutuamente, nesse veículo mais moderno, o trem. E, no romance inteiro, este duplo movimento de avanço e retrocesso, de contaminação mútua do passado e do presente, se repete; enquanto a história do assassinato de Julião Tavares nos arrasta ao futuro com a sua intriga, leitor e protagonista são, ao mesmo tempo, arrancados ao passado.

O passado, por um lado esmagador, contaminando todo o presente, ao mesmo tempo, parece não existir sem esse presente. De fato, no romance inteiro, apesar da persistência dele, o passado é extremamente instável. Sempre vem justaposto a outras temporalidades. Cada temporalidade é telescopada até que nossa habilidade de seguir a história principal (de Marina, sua traição, o crime) se interrompe constantemente, entrelaçada com outros tempos verbais e outras histórias ou “micronarrativas” (CARVALHO, 1983, p.25). Por isso, a relação de Luís com o passado constitui um paradoxo produtivo: por um lado, está obcecado com o abismo que separa o passado do presente; por outro lado, ele é incapaz de manter os dois separados. Uma relação particular com a terra e com o tempo emerge com os filhos e netos dos fazendeiros que também são protagonistas dos romances de 1930, como por exemplo, *Banguê* de José Lins do Rego, e em *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos. “Um senhor de engenho era um motivo literário de primeira ordem”, diz Carlos, o narrador de *Banguê* (LINS DO REGO, 1966, p.11). Carlos volta ao engenho de Santa Rosa, decadente depois da morte do seu avô. Figura impotente, só é capaz de ler e observar, uma compensação simbólica que não tem muito sucesso em reconstruir a glória do passado. Para este tipo de figura, a dignidade e nobreza implícita que acha nos seus antepassados é diretamente proporcional, e talvez construída pela falta destas nas suas próprias vidas. Como o protagonista de Nietzsche, em “As Vantagens e Desvantagens da História para a vida”, observa com passividade as ações heroicas dos seus antepassados. De uma maneira semelhante, para Luís da Silva, “Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros” e “Como a cidade me afastara de meus avôs! O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (RAMOS, 1992, p. 106 e 198).

Em *Tal Brasil, Qual Romance?*, Flora Süssekind analisa como a literatura de 1930 continua com as preocupações naturalistas com a mostra da “realidade” brasileira, através das suas regiões, mudando as suas metáforas do biológico ao econômico. A propriedade e os sistemas econômicos, especialmente os ciclos, se transformam na maneira principal pela qual se estruturam as narrativas ficcionais da época. Nesta mudança, os personagens

perdem sua herança, se mudam da ordem senhorial e se entregam a uma nova, do “self-made man”, como é o caso de Paulo Honório (SÜSSEKIND, 1984, p.151-6). Como diz Süssekind, com respeito a *São Bernardo*, em *Angústia* a linha que conecta a tradição literária à nação, à reprodução, e à representação é quebrada ainda mais que no romance anterior. Luís da Silva está obcecado também com a herança, a descendência, e a relação entre estas é a possibilidade de colocar-se em uma narrativa, tanto familiar como histórica. Produto de uma linha decadente, ele é o único neto legítimo de uma família que tem, à sua sombra, outra linha — das relações entre o avô e a sua escrava Quitéria — produtiva, abundante, e caracterizada como fruto de uma nova classe ascendente. Portanto, a legitimidade, que parecia garantir a relação com o passado, é ligada diretamente à esterilidade.

A própria escritura, que pareceria restituir o elo entre o presente e o passado, dando ao presente uma legitimidade que não tem em termos materiais, continuamente fracassa. Associada à modernização, a escritura funciona como uma separação da fazenda, cena primordial a que ela mesma volta obsessivamente. Ao mesmo tempo, o romance invoca constantemente a textualidade e materialidade da prosa: Luís escreve as palavras dos outros por dinheiro, conecta a escritura com a prostituição e, geralmente, é incapaz de ver a escritura ou como expressão ou como documentação pura. Ao contrário, a escritura é um campo de batalha que enfatiza a sua posição desprovida de poder. Através destas associações, e considerando a análise de Flora Süssekind, uma analogia emerge entre o fracasso da escritura para recompensar a falta de poder de Luís e o fracasso do passado em ser entendido em termos da nostalgia ou de uma recuperação elegíaca. Da mesma maneira que o romance nunca pode habitar completamente um único espaço-tempo, Luís nunca pode voltar fisicamente ao lugar de onde emerge o passado. E, enquanto o romance conta a história da decadência de uma classe e de uma família, o sucesso dessa ordem nunca é representado. A ordem *já é decadente* quando nasce o protagonista, e por isso o passado tal como quer imaginar que existiu, só é possível através das narrativas dos outros.

As memórias do protagonista vinculadas à cena familiar da fazenda, fontes da sua melancolia, estão longe de ser idealizadas. O avô é violento, exerce a soberania nos corpos das escravas e da avó, que nunca conheceu prazer sexual. As ações do passado se repetem, sem chegar a nenhuma parte. No tempo gramatical do imperfeito, as pessoas da fazenda mexem mecanicamente como figuras em um *tableau vivant*: “Minha avó, sinhá Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam” (RAMOS, 1992, p.11). As escravas que a avó de Luís costumava xingar, através das quais ela constitui sua identidade, desapareceram, mas segue a operação sem se deter do poder, da mesma maneira que o Mestre

Domingos, ex-escravo que conseguira certo nível de sucesso econômico, por quem o avô ainda procura para ensaiar o seu poder decadente: “Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva vomitava na sobrecasaca de mestre Domingos e gritava: — Negro, tu não respeitas teu senhor não, negro!” (RAMOS, 1992, p.12).

Estas cenas quase burocráticas das ações repetitivas do passado funcionam como a repetida compulsão, o fracasso de ajustar-se às mudanças históricas. Pareceria que esta falta da compreensão da mudança histórica é uma espécie de herança mórbida que o avô legou ao neto, o pequeno burguês anônimo na cidade, igualmente incapaz de “viver na sua época”. “Acabou-se numa *agonia leve que não queria ter fim*” (RAMOS, 1992, p.13, ênfase minha): é assim que Luís descreve a morte do seu avô. “Depois da abolição, já sem forças, ainda conservava os modos de patriarca” (RAMOS, 1992, p.146): conservação, é evidente, que não tem nada de nobre.

Por isso, mesmo que Luís se identifique com a classe poderosa em decadência, suas fantasias incorporam as figuras subalternas da vida da fazenda. Como na justaposição de passado e presente, vencedor e vencido parecem difíceis de se separar. Na sua nova locação na periferia urbana, Luís se transforma, de alguma maneira, no outro: “Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que me servia aquela verbagem? — ‘Escreva assim, seu Luís’. Seu Luís obedecia. — ‘Escreva assado, seu Luís’. Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros. Que miséria!” (RAMOS, 1992, p.147). Aqui, sua posição humilhante descreve perfeitamente o papel da escrava do avô, Quitéria: do substituto, sem nenhuma agência sobre a sua produção. Como homem branco e descendente da fazenda, Luís sente vergonha porque tinha de sofrer mesmo no corpo a arbitrariedade do poder e do privilégio, seu capricho: “*Descendo de sinhá Germana*, que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos... Os costumes de sinhá Germana eram superiores aos de Quitéria. Por quê? *Não havia por que, e isto me enraivecia*” (RAMOS, 1992, p.190, minha ênfase). Mais além de uma analogia (fácil demais) entre a escravidão da fazenda e a escravidão do trabalhador moderno, este tipo de reflexão mostra a dificuldade de conceber uma só figura ou imagem para re-presentar o passado. Luís ocupa duas posições antagônicas do sujeito, e Graciliano nos mostra a impossibilidade de conseguir um equilíbrio entre eles.

Numa cena do romance esta impossibilidade se cristaliza quando Luís olha para si mesmo no espelho:

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. (RAMOS, 1992, p.163-4)

Na imagem no espelho, passado e presente, escravo e senhor, convergem. Não podemos ver, nesta imagem, uma figura cifrada dos ensaios de interpretação nacional e regional que são tão importantes para a época? Esses textos, de fato, tentaram construir um espelho para os brasileiros verem uma imagem da sua identidade e da sua história. Nesta descrição, por exemplo, a alusão às “duas raças infelizes” invoca a interpretação melancólica do *Retrato do Brasil* de Paulo Prado. Lembra também *Casa-grande e senzala* — recentemente publicado quando Graciliano começou a escrever *Angústia*, — obra que tenta reconciliar a contradição de duas formas de viver aparentemente antagônicas num equilíbrio tenso. A imagem do espelho aqui, ao contrário das figuras de Freyre, mostra o encontro de diferentes ordens e “tipos” como paradoxo não resolvido, o espelho fragmentado com uma imagem dupla e monstruosa, e não a plasticidade dos antagonismos que propõe o outro escritor.

#### IMAGENS DAS RUINAS DO FUTURO MODERNISTA

A cena do espelho parece perguntar sobre a possibilidade de narrar uma história densa, contraditória e dobrada, dentro de uma única imagem. “Misturo coisas atuais e coisas antigas”, diz Luís da Silva (RAMOS, 1992, p.17). A impossibilidade de separar diferentes temporalidades e ordens o leva à impossibilidade de conceber a sua história como uma narrativa linear, na qual o passado flui de alguma maneira do sentido ao presente. E a história deste fracasso é reproduzida pela própria textura da escritura do romance, ao mesmo tempo altamente experimental e melancolicamente repetitiva. O romance começa com o tempo verbal do presente e volta a ele em um movimento circular que implica a impossibilidade de uma saída de onde Luís se encontra. Fazendo com que o começo e o fim se toquem, Graciliano nos faz questionar a ideia do desenvolvimento narrativo, tanto para o protagonista como para o mundo que ele habita. A estrutura circular é enfatizada pela falta de capítulos diferentes; o romance inteiro é dividido em seções que são separadas só por um asterisco, o que contribui para o sentido de

irracionalidade e de repetição. Na última seção, faltam os sinais de parágrafo também, o que produz uma sensação de falta total de diferenciação, da simultaneidade, que persegue Luis durante o delírio, depois da morte de Tavares.

Na metáfora de Lúcia Helena Carvalho, o romance é como um parafuso: “circula sempre em torno do mesmo motivo” (1983, p.25). Este tipo de movimento fecha a possibilidade do desenvolvimento narrativo, mesmo que, segundo a lógica do enredo, alguma coisa aconteça. Isso significa que tanto o leitor como o protagonista experimentam frustração, como já percebeu um primeiro leitor do romance. A primeira frase do romance — “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabelecei completamente. Das visões que me perseguiram, naquelas noites compridas, umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (RAMOS, 1992, p.7) — estabelece esta zona gris na qual vai se submergir em todo o romance. Escrito no tempo presente, parece conter implicitamente todas as temporalidades que vão circular no romance. Desta maneira, funciona como uma espécie de purgatório entre o dormir e o acordar, o dia e a noite. Uma zona de sombras que nega o começo, *um ainda não*.

Este “presente espesso” (KERN, 2003, p.88) é uma figura para o tempo da própria escritura, sugerindo uma espécie de grau zero, o ponto do qual Luís tenta, sem sucesso, fazer-se dono, o agente da relação conflitiva entre o passado e o presente: “Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo” (RAMOS, 1992, p.110). Deste presente, ele luta para recolher os fios de uma vida e dar-lhes sentido, da mesma maneira como faz o romancista ou o historiador. Porém, estes fios se recusam a ser entrelaçados numa tapeçaria significativa. Ao contrário (para seguir com a metáfora), Luís só pode construir o outro lado, o contraponto desenredado da busca pelo significativo narrativo.

O mundo em que vive Luís é caracterizado por uma repetição mecânica. Ele vagueia pela sua própria casa, circulando-a, só para voltar à mesma posição: “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” (RAMOS, 1992, p.151). De novo a ideia da corda e também do processo de amarrar, em vez de desenvolver, as ações dos personagens. Em *Memórias do cárcere*, Graciliano vai descrever um procedimento semelhante, desta vez conectando-o explicitamente à escritura que defende como necessária para entrar na matéria difícil que quer escrever:

[...] não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passar, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repetilas-ei até cansar, se isto me parecer conveniente. (RAMOS, 1966, p.5-6)

O que interessa aqui é que o narrador descreve um método que, mesmo autocrítico, também se refere a um processo de criatividade contínua e de ajuste constante. A negação repetida, em outras palavras, produz *algo novo*, ou pelo menos chama a nossa atenção ao deslizamento entre o inusitado e o citacional, próprio do modernismo depois da sua chamada “fase combativa” (CANDIDO E CASTELLO, 1976, p.24.) Mesmo melancólico e cético, contém também o desejo de se abrir à experiência não regulada da vida, de abandonar o controle por abandonar a esperança de conter o objeto. Evidentemente, ainda encontramos o desejo de ver o objeto como distinto do sujeito, neste caso, através da olhada pelo binóculo do *voyeur*. Porém, esta ótica é quebrada, torturada e experimental; oblíqua (“de relance”), parcial e menor. Esta abertura ou sentido da possibilidade de uma outra olhada, é claro, não pode alcançar o grito eufórico dos primeiros modernistas. Graciliano descreve o seu método com a imagem do círculo cada vez mais restringido, através da repetição dos movimentos circulares: uma falta de possibilidade que contrasta com a posição lúdica dos seus “predecessores”.

Não é uma coincidência que este método possa descrever a estrutura do romance de *Angústia*. Numa cena inicial, frequentemente citada pelos críticos, Luís brinca com o nome de Marina, quebrando-o em diferentes letras, que ele vai construir como anagramas, multiplicando, assim, as possibilidades do seu nome através da combinação de fragmentos (RAMOS, 1992, p.8). Em outros momentos do romance, Luís “brinca” também com anúncios pegados aos espelhos, cartéis de cinema, os títulos de jornais e de livros, o que ele descreve como procura improdutiva do torpor:

Conto pelos dedos as combinações que vão surgindo, em séries de vinte, correspondentes às duas mãos fechadas e abertas...  
Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia.  
(RAMOS, 1992, p.159)

Aqui, como em outras partes do romance, o uso de práticas dos primeiros modernistas — fragmentação, recombinação, o lúdico — nada implica na euforia dos outros. De fato, *Angústia* parece mobilizar técnicas do modernismo, como o expressionismo, o surrealismo, a linguagem do cinema, o monólogo interior e a estrutura circular, não como um aposto para a liberdade da expressão senão como uma espécie de necessidade formal. Como cada pedaço do nome de Marina, com cada nova combinação, o escritor/protagonista não pode senão pensar em um mundo fora do texto que ele está criando, que contamina suas brincadeiras obsessivas da linguagem:

Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos, remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo (RAMOS, 1992, p.8).

Se “a *vanguarda* trouxe, entre outras coisas, a prática da reflexão sobre a própria linguagem” (SCHWARTZ, 1991, p.118), este aborrecimento dos sentidos sugere alguma coisa bem distinta: o desejo para *uma anestesia* que protegeria o sujeito das crises repetitivas que ele sofre. Estes movimentos das letras dos textos de outros produzem uma tranquilidade tediosa, que ameaça a possibilidade de um acontecimento ou momento importante. Se há uma homenagem implícita ao amor modernista para a experimentação nestas práticas de Luís, é de uma natureza distante e irônica. É assim que Graciliano se aproxima das brincadeiras da linguagem dos modernistas anteriores como uma espécie de *ruína*.

De fato, Marina se apresenta a Luís com o mesmo problema que o seu passado: como reunir os fragmentos que recusam se juntar, desta maneira dando forma ao desejo? Como *fixar* o objeto tal como é, quando o mundo o ameaça engolfá-lo em todo momento? Como Marina e seu nome sugerem, através do fragmento, as possibilidades infinitas que mais tarde vão-se mostrar como amputadas, o próprio passado é invocado constantemente em um esforço de mobilizá-lo para fins inusitados.

Em contraste com o fluir das imagens de um romancista modernista como, por exemplo, Virginia Woolf, as imagens em *Angústia* são dissonantes, aparecendo ou desaparecendo inesperadamente. O passado irrompe, sem aviso, gerado por uma série de imagens associativas — a corda, a rata, o corpo mutilado e a água. Nestas imagens, grávidas da possibilidade da mudança abrupta de um tempo a outro, passado e presente coagulam. Cifras enigmáticas e nebulosas, elas constroem uma história revisionista do

passado recente do Brasil, sublinhando o fracasso do progresso histórico.

A crítica Sonia Brayner, em sua leitura de elementos trágicos em *Angústia*, nota que “a crise é menos um momento excepcional e mais uma saturação de valores antinômicos” (1978, p.207). Na década de 30, significa possibilidade de que a crise não seja uma coisa que emerge para depois desaparecer, senão que, ao contrário, seja um sintoma crônico e permanente. “Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos,” diz Luís (RAMOS, 1992, p.163). Conceber a crise como acontecimento seria uma maneira de narrar, dar sentido ao presente escuro; ao contrário, não poder fazê-lo parece indício de alguma coisa muito pior e difícil de definir. Neste sentido, não é uma coincidência que a disciplina da historiografia brasileira também sofra uma mudança durante esta época, questionando a possibilidade do acontecimento como maneira de interpretar a história. Pensadores tão diferentes como Gilberto Freyre, que antecipou Ferdinand Braudel e a escola de Annales, e Caio Prado Jr, que inaugura a leitura marxista da história nacional, entendem que a interpretação da história já não se pode reduzir às ações limitadas das grandes figuras políticas e que a história procede por ondas, muitas vezes sem conclusões ou telos definitivos.

Neste sentido podemos analisar o final de *Angústia*, na cena do delírio, onde a impossibilidade do acontecimento é revelada com mais força. Esta cena pareceria representar uma culminação da lógica narrativa do romance. Luís matara o homem cuja existência contribuía à sua angústia impotente e agora ele precisa se recuperar da ação definitiva. Porém, esta recuperação funciona como volta à mesma angústia que o ato de matar Julião Tavares ia eliminar. De novo, não podemos compreender a vida de Luís como um desdobramento de ações que se relacionam entre si através da sua continuidade e sucessão narrativa. Ao contrário, estas ações existem numa simultaneidade total. No delírio, tudo está presente ao mesmo tempo e, por isso, nem sequer o assassinato — o acontecimento definitivo — pode ser hierarquizado. Reminiscente do pesadelo do personagem titular no conto de Borges, “Funes, el memorioso”, o delírio de Luís é a incapacidade de dormir, escapar, abstrair ou, de qualquer maneira, esquecer: em outras palavras, fazer inteligível e habitável. Realizado o crime, o passado não se resolve, senão se faz mais denso e escuro, como na última página do romance:

A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinhá Terta, o cegos dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos vinham deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés

mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama (RAMOS, 1992, p.235).

A repetição da imagem do ferver se desloca à outra, da parede, espécie de pantalha, onde as figuras de diferentes épocas se projetam. Porém, Luís não pode ficar como um espectador separado. Ao contrário, as figuras do delírio juntam-se a ele, como querendo fundir-se com ele, ou talvez canibalizá-lo. No gaguejo agonizado que fecha *Angústia*, o leitor é obrigado a voltar ao começo do romance, para pensar a sua estrutura como um esforço de achar um sentido numa longa e escura história de violência.

## CONCLUSÃO

Os discursos intelectuais e artísticos da década de 1930 deram um privilégio especial ao verbo *fixar*. Há uma ênfase na documentação, no registro — como em um sismógrafo das mudanças que ameaçam sacudir o mundo. Qual é, então, a diferença que as páginas de Graciliano impõem ao leitor, diferença que persegue todos os interpretadores de Graciliano, sejam pós-modernos, marxistas-luckacsianos, psicanalíticos, existenciais ou qualquer combinação deles? Proponho que esta diferença se relacione ao aspecto paradoxal da frase *historiador do presente*. A distância crítica que a análise histórica requer se encontra com uma contemporaneidade radical que recusa tanto cortar-se do passado como de instrumentalizar o passado nostalgicamente como algo que canibaliza o presente. Desta maneira, Graciliano assume a instabilidade da sua época, da transição como crise, como oportunidade por um projeto profundamente experimental. Projeto cujo valor reside, como obra de modernismo durante uma época de crise, não no radicalmente novo senão num detalhado e quase obsessivo trabalho com a repetição. Assim é que, enquanto *Angústia* se estrutura pela lógica cíclica de uma repetição sem fim, a obra de Graciliano, como observa Alfredo Bosi, evita esta situação de impossibilidade: escolhe a série, e não o ciclo. Bosi se refere ao fato de Graciliano adotar modos formais muito diferentes nas suas obras da década (1978, p.402). De *Caetés a Vidas Secas*, e passando por *São Bernardo* e *Angústia*, ele toma a narrativa ficcional como oportunidade de constituir interpretações da história recente brasileira e a sua interpolação no presente. Se for balzaquiano este projeto (e Graciliano foi leitor de Balzac), é de uma maneira que tem menos fé no realismo do século XIX. Como se Graciliano se propusesse o desafio de procurar, utilizando os materiais da modernidade tardia, o mesmo projeto do romancista da comédia humana. E, como ele bem sabia, o fato de mudar o mundo, e o Brasil nele,

necessariamente significa que o projeto não pode se repetir sem uma diferença.

Os interpretadores de Graciliano frequentemente tentam inaugurar outra categoria para descrevê-lo, que tomaria conta da sua posição paradoxal, como se a própria linguagem crítica se contorcesse para abranger o autor. Porém, mesmo quando ele é caracterizado como exceção, ele se coloca explicitamente em um presente particular. Como diz o próprio Graciliano de si mesmo, “era um rabiscador provinciano detestado na província, ignorado na metrópole” (RAMOS, 1966, p.65). Mas esta recusa absoluta de ocupar uma posição única é a chave da sua produtividade. Mesmo quando é concebido como uma exceção, a sua obra mostra as oposições falsas que tanto os contemporâneos como os seus sucessores formaram sobre a produção crítica da década (BUENO, 2006, p.640). Neste sentido, Graciliano provoca por sua habilidade de conter, sem resolver, várias contradições aparentes: regionalista que não é regionalista, neo-naturalista que rompe com o naturalismo, um escritor político que trabalha com a indecisão e, como espero ter mostrado aqui, um historiador do presente que questiona as leituras contemporâneas do presente e a sua relação com o passado. A rejeição de Graciliano em adotar modelos fáceis constitui a busca do seu próprio caminho — torturado, cicatrizado — nas ruínas do presente do Brasil.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2004.

BARROS BAPTISTA, Abel. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. *Teresa*, São Paulo, 2, p.138-142, 2001.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Atica, 1988.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BRAYNER, Sonia. *Graciliano Ramos: coletânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BUENO, Luis. *História do romance de 30*. São Paulo, EdUSP, 2006.

CAMPOS, Francisco. A política contemporânea e as características espirituais do nosso tempo. *Lanterna verde*, São Paulo, n.3, p.146, 1935.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderlado. *Presença da literatura brasileira*. Vol. III. Modernismo. São Paulo: DIFEL/Difusão Editorial, 1976.

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

CASTRO GOMES, Ângela. O Redescobrimento do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi de et al. *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

COSTA LIMA, Luiz. *Aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

DOANE, Maryanne. *The Emergence of Cinematic Time: modernity, contingency, and the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

FUSCO, Rosario. *Política e letras; síntese das atividades literárias brasileiras no decênio 1930-1940*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy: on the interpretation of narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

KERMODE, Frank. *Sense of an Ending: studies in the theory of fiction*. New

York: Oxford University Press, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. Crisis. *Journal of History of Ideas*, v.67, n.2, 2006.

KERN, Stephen. *The Culture of Space and Time: 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

LACERDA, Carlos. Angústia. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n.27, p.13, maio 1937.

LINS DO REGO, José. *Banguê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

LUKÁCS, György. Narrate or Describe? In: *Writer and Critic and Other Essays*. Lincoln Nebraska: Authors Guild, 2005. p.110-148.

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

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1979. Vol. VI.

MELO MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MENDONÇA TELLES, Gilberto. *A crítica e o romance de 1930 do Nordeste: ensaio*. Rio de Janeiro: Editora Atheneu Cultura, 1990.

PACHECO, Ana Paula. Graciliano e a desordem. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões na obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PACHECO BORGES, Vavy. Anos trinta e política: conceitos, imagens e temas. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v.36, n.2, p.109-126, Winter 1999.

PIMENTA VELLOSO, Mônica. A literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.239-263, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

\_\_\_\_\_. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1967.

\_\_\_\_\_. *Memórias do cárcere*. Vol. I. São Paulo: Martins, 1966.

RICOUER, Paul. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. Vol. I.

SANTIAGO, Silviano. Pós-facio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Culture of Defeat: on national trauma, mourning, recovery*. New York: Metropolitan Books, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Catedra, 1991.

SKIDMORE, Thomas. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance: uma ideologia estética e sua história, o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WILLIAMS, Daryl. *Culture Wars: the first Vargas regime in Brazil, 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001.

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012