

MAYARA CAMARGO FOGAÇA DE ALMEIDA

**“FULIGINOSO E OPACO”: A INTROSPECÇÃO EM *ANGÚSTIA* (1936), DE
GRACILIANO RAMOS, SOB O OLHAR DA CRÍTICA LITERÁRIA**

ASSIS

2021

MAYARA CAMARGO FOGAÇA DE ALMEIDA

**“FULIGINOSO E OPACO”: A INTROSPECÇÃO EM *ANGÚSTIA* (1936), DE
GRACILIANO RAMOS, SOB O OLHAR DA CRÍTICA LITERÁRIA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e vida social).

Orientador: Dr. Benedito Antunes

Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, processo nº 130280/2019-4)

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

A447f Almeida, Mayara Camargo Fogaça de
"Fuliginoso e opaco": a introspecção em *Angústia*
(1936), de Graciliano Ramos, sob o olhar da crítica literária /
Mayara Camargo Fogaça de Almeida. Assis, 2021.
151 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Benedito Antunes

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 - *Angústia* (1936) -
Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - Século XX -
História e crítica. 3. Ficção brasileira (1930). 4. Romance
introspectivo. 5. Crítica literária. I. Título.

CDD 869.909

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “FULIGINOSO E OPACO”: A INTROSPECÇÃO EM ANGÚSTIA (1936), DE GRACILIANO RAMOS, SOB O OLHAR DA CRÍTICA LITERÁRIA

AUTORA: MAYARA CAMARGO FOGAÇA DE ALMEIDA

ORIENTADOR: BENEDITO ANTUNES

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. BENEDITO ANTUNES (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN (Participação Virtual)
UNESP/Araraquara

Prof. Dr. ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Assis, 05 de abril de 2021

*Aos meus pais, cujo amor me inspira.
À memória de Graciliano Ramos, o velho
Graça.
À memória de Antonio Candido, eterno
mestre.*

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pelo financiamento da pesquisa.

Ao meu orientador, professor Benedito Antunes, pela paciência e compreensão durante os momentos mais turbulentos.

Aos professores Álvaro dos Santos Simões Junior, Carla Cavalcanti e Silva, Márcio Roberto Pereira, Sandra Aparecida Ferreira e Sílvia Maria de Azevedo por acompanharem, de maneira especial e atenta, minha caminhada acadêmica durante os anos de pós-graduação.

Aos muitos funcionários da UNESP/Assis, sobretudo os membros da seção de pós-graduação e da biblioteca, cuja gentileza e prontidão possibilitaram a conclusão deste trabalho em tempos de pandemia.

Aos meus pais, Antonio e Janice, por todo amor, suporte, incentivo e dedicação desde as minhas primeiras palavras. Sem o seu apoio incondicional, eu não teria chegado tão longe.

Aos meus amigos (da pós-graduação e das jornadas externas), pela lealdade, companheirismo, compreensão, partilha e amor. Sou especialmente grata às minhas primeiras leitoras, que desprenderam um pouco de seu tempo para opinar sobre a construção do meu texto.

Em especial, à dra. Fabiana de Oliveira Fabosi, psiquiatra, cuja gentileza sem precedentes encaminhou meu tratamento de maneira eficaz e possibilitou que eu completasse essa etapa.

Por fim, e não menos importante, à UNESP, instituição pública de ensino superior da qual me orgulho imensamente em fazer parte de sua história. Mesmo sob ataques político-ideológicos absurdos, a universidade pública brasileira resiste em seus mais altos níveis de excelência para a formação de indivíduos com olhar crítico mais apurado e atento aos valores sociais. Defendo o ensino público superior, pois acredito em seu poder de libertação e transformação diante das amarras do negacionismo e do obscurantismo.

Num crítico, a qualidade básica é a penetração em profundidade porque se supõe, justamente, que ele ponha em evidência o que, no leitor comum, não passa de sensação vaga. Mas, por definição, ele é também o homem que lê, tão sujeito a deformar-se quanto qualquer outro.

Antonio Candido

“Presente do indicativo”, *Diário de S. Paulo*, 27 de setembro de 1945, p. 4.

ALMEIDA, Mayara Camargo Fogaça de. “*Fuliginoso e opaco*”: a introspecção em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, sob o olhar da crítica literária. 2021. 151 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, São Paulo. 2021.

RESUMO

O ano de 1936 foi decisivo para o escritor Graciliano Ramos: houve a publicação de seu terceiro romance, *Angústia*, e sua prisão em decorrência da política autoritária do regime de Getúlio Vargas. O romance trouxe a introspecção como elemento pungente de sua estrutura narrativa, pontuando outras perspectivas para os romances vindouros do autor e da literatura brasileira como um todo. Tais técnicas de composição foram aplicadas, de diferentes maneiras, nos romances *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938) também de autoria de Graciliano. Considerando a densidade da subjetividade em *Angústia* (1936), que se coloca em uma posição intermediária entre os outros romances dentro da cronologia do autor, torna-se oportuno avaliar a maneira pela qual a crítica literária lidou com o elemento fortemente psicológico. A partir do ensaio “Ficção e confissão”, de Antonio Candido, em que o crítico considera a trama como “gordurosa” e “sufocante” ao mesmo tempo em que exalta a grandiosa complexidade psicológica do romance, busca-se estabelecer um diálogo com outros textos críticos e com a própria análise de *Angústia*, além de considerar o contexto político e o mercado editorial dos anos 1930, para pensar a recepção crítica como um fator determinante à consolidação de Graciliano Ramos como escritor de grande prestígio na literatura brasileira.

Palavras-chave: *Angústia*. Graciliano Ramos. Romance de 30. Romance introspectivo. Crítica literária.

ALMEIDA, Mayara Camargo Fogaça de. “*Sooty and opaque*”: the introspection in *Anguish* (1936), by Graciliano Ramos, from the perspective of literary criticism. 2021. 151 p. Thesis (M.Sc. in Liberal Arts). Sao Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis. 2021.

ABSTRACT

The year of 1936 was decisive for the writer Graciliano Ramos: there was the publication of his third novel, *Anguish*, and his arrest as a result of the authoritarian policy of Getulio Vargas’ regime. The novel brought the introspection as a poignant element of its narrative structure, punctuating other perspectives for the author’s coming novels and Brazilian Literature as a whole. Such composition techniques were applied, in different ways, in the novels *S. Bernardo* (1934) and *Barren lives* (1938), also authored by Graciliano. Considering the density of subjectivity in *Anguish* (1936), which places itself in an intermediate position among the other novels within the author’s chronology, it becomes opportune to evaluate the way in which literary criticism dealt with the strongly psychological element. From the text “Fiction and confession”, by Antonio Candido, in which the critic considers the plot as “greasy” and “suffocating” while extolling the great psychological complexity of the novel, it seeks to establish a dialogue with other critical texts and with the analysis of *Anguish*, in addition to considering the political context and the publishing market of the 1930s, to think of critical reception as a determining factor in the consolidation of Graciliano Ramos as a writer of great prestige in Brazilian literature.

Keywords: *Anguish*. Graciliano Ramos. 1930’s novel. Introspective novel. Literary criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeira edição de <i>Caetés</i> (1933), ilustrada por Tomás Santa Rosa.....	29
Figura 2: Primeira edição de <i>S. Bernardo</i> (1934), publicada pela Ariel.....	34
Figura 3: Primeira edição de <i>Angústia</i> (1936), publicada pela José Olympio.....	44
Figura 4: Primeira edição de <i>Vidas secas</i> (1938), publicada pela José Olympio.....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: <i>O impulso literário de Graciliano Ramos</i>	18
1.1. GRACILIANO RAMOS E AS TENDÊNCIAS MODERNISTAS.....	19
1.2. OS ANOS DE 1930 A 1934: OS ROMANCES E O MERCADO EDITORIAL.....	25
1.2.1. A ESTREIA PELA LIVRARIA SCHMIDT EDITORA: <i>CAETÉS</i> (1933).....	27
1.2.2. <i>S. BERNARDO</i> (1934) E A EDITORA ARIEL.....	31
1.3. OS ANOS DE 1936 A 1938: TENSÕES POLÍTICAS E ESTABILIDADE LITERÁRIA.....	36
1.3.1. PRISÃO, <i>ANGÚSTIA</i> (1936) E A CÉLEBRE EDITORA JOSÉ OLYMPIO.....	37
1.3.2. LIBERDADE E <i>VIDAS SECAS</i> (1938).....	45
1.4. ENTRE FICÇÕES E CONFISSÕES: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DOS ANOS POSTERIORES.....	49
1.4.1. A INTELLECTUALIDADE E A POLÍTICA ESTADONOVISTA.....	50
1.4.2. A CONSOLIDAÇÃO POLÍTICA E LITERÁRIA DE GRACILIANO RAMOS.....	53
CAPÍTULO 2: <i>As perturbações psicológicas em Paulo Honório e Fabiano</i>	61
2.1 A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE MODERNO.....	61
2.2 OS CAMINHOS DO ROMANCE BRASILEIRO.....	66
2.3 <i>S. BERNARDO</i> (1934) E O PSICOLÓGICO “AGRESTE”.....	69
2.4 <i>VIDAS SECAS</i> (1938): O ROMANCE “DESMONTÁVEL” E O “HISTORIADOR DA ANGÚSTIA”.....	87
CAPÍTULO 3: <i>Entre ratos, desilusões e crimes: a obsessão de Luís da Silva</i>	102
3.1 A NARRATIVA OBSESSIVA DE UM FRUSTRADO.....	103
3.2 “OBRA-PRIMA NÃO SERÁ”.....	126
3.3 A “FULIGEM” NARRATIVA DE <i>ANGÚSTIA</i>	129
3.4 A NOVIDADE NARRATIVA DE LUÍS DA SILVA.....	136
3.5 UM LUÍS DA SILVA EM GRACILIANO RAMOS.....	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

INTRODUÇÃO

Em 1945, quando Graciliano Ramos publicou *Infância*, Antonio Candido era crítico titular do periódico *Diário de São Paulo* e, reconhecendo a importância da figura do autor entre os “romancistas do Nordeste”, decidiu publicar cinco ensaios – um para cada livro – a fim de fazer um balanço de sua obra. Algum tempo depois da morte de Graciliano, ocorrida em março de 1953, Candido recebeu um convite de Antonio Olavo Pereira, diretor da filial paulista da Editora José Olympio, para escrever a introdução à próxima obra do autor. Para tanto, retomou os artigos publicados, escreveu a análise de *Memórias do cárcere* (1953) e uma conclusão, os quais deram origem ao ensaio “Ficção e confissão”, que figurou como introdução a *Caetés* (1933), de 1955 a 1969.

Sobre o romance *Angústia*, publicado no ano de 1936 – o mesmo ano da prisão arbitrária do autor –, Candido assumiu uma posição um tanto polêmica ao afirmar que o romance não era a “obra-prima” de Graciliano (como assim considerava o crítico Álvaro Lins, por exemplo) e se apresentava como um livro “fuliginoso” e “opaco”, cheio de partes “gordurosas” e “corruptíveis”.¹ Dessa forma, o crítico abriu para a interpretação de que a leitura do romance, para ele, constituiu uma experiência cansativa e insalubre.

O enredo de *Angústia* gira em torno das perturbações mentais do protagonista e narrador, Luís da Silva, que se apresenta como um funcionário público, de trinta e cinco anos, oriundo de uma família de proprietários rurais em decadência. Sua história se desenrola a partir das inúmeras frustrações que experimenta durante a vida, sobretudo a amorosa. A narrativa simboliza um ponto de inflexão subjetiva dentro do conjunto das obras de Graciliano, o que gerou, em partes, um estranhamento da crítica, já que o romance antecessor – *S. Bernardo* (1934) – havia mostrado a maestria do autor alagoano em compor uma narrativa forte por meio de uma linguagem enxuta, objetiva e concisa.

Aliás, a tônica introduzida por *S. Bernardo* guiou grande parte das produções literárias de sucesso da década de 1930, uma vez que se construía ao redor do elemento do “fracasso”² e tratavam da falência econômica e moral do coletivo e do indivíduo. O ponto central da literatura regionalista de 30 era a construção de uma narrativa crítica que concentrou em si mesma a representação de uma ação social. Dessa forma, assume um caráter menos

¹CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 46-61.

²Sobre a incorporação da figura do “fracassado” na narrativa da década de 1930: BUENO, Luís. Uma figura-síntese: o fracassado. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006. p. 74-82.

estereotipado do regionalismo – como construído ao longo da literatura do início do século XX, especialmente em Monteiro Lobato³ – e mais concentrado na construção de um pensamento crítico de diferentes aspectos da realidade regional, dando espaço às figuras do “fracassado”, do “marginal” e do “proletário”.

A política autoritária do governo de Getúlio Vargas, principalmente concentrada na década de 1930, repercutiu nas produções literárias da época, que assumiram os tons da polarização política e do estudo sociológico das realidades brasileiras. Valendo-se da nova vanguarda proposta pela *Semana de Arte Moderna*, que representou a ruptura aos antigos moldes e o exercício de construção de uma arte verdadeiramente brasileira, a literatura de 1930 pautou-se no social, a partir de um projeto estético e ideológico⁴ baseado nas diversas mazelas e realidades vividas pelo país naquela época.

Não se pode negar, é claro, a inovação na literatura e nas artes brasileiras trazida pela *Semana* em 1922, uma vez que houve a tentativa de recuperação de um passado nacional sob os olhares da modernidade. Mesmo assim, a ousada proposta modernista não recebeu adesão unânime dentro do cenário brasileiro, ficando atrelada ao eixo de desenvolvimento cultural e econômico representado, num primeiro momento, pelos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A partir deste ponto é importante mencionar a pluralidade de concepções para a construção de um modernismo no Brasil, tornando-o, por sua vez, um movimento complexo e variado em suas tantas representações. Desde as publicações de periódicos,⁵ o modernismo brasileiro se constituiu de inúmeras realidades e urgências com a intenção de criar uma arte tipicamente nacional, expressão da força cultural brasileira.

Ao propor um estudo sobre as diversas manifestações modernistas no Brasil, João Luiz Lafetá,⁶ apresenta uma relação de aparente harmonia entre os movimentos de 1922 e 1930, elencando-os como dois modelos estéticos – em que há a presença de um projeto estético, de rupturas com a linguagem literária, e um projeto ideológico, de reorganização dos modos de pensar – pertencentes a uma mesma fase. Segundo a visão de Lafetá, o modernismo da década de 1920 se caracteriza pela ênfase ao projeto estético, ao passo que a produção dos anos 1930 enfatiza o projeto ideológico. É importante mencionar que, ao adotar tal divisão, o crítico não

³SANTINI, Juliana. Entre o riso e a ruína: humor, romance e regionalismo em José Lins do Rego. *Teresa: Revista de Literatura brasileira*, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 175-190, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

⁴LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

⁵São exemplos de periódicos modernistas: *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923); *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925); *Verde* (Cataguases, 1927-1928; 1929); *Arco e flexa* (Salvador, 1928-1929); *Madrugada* (Porto Alegre, 1926). Para um completo estudo de periódicos modernistas brasileiros, recomenda-se a leitura de: LUCA, Tania Regina de. *Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

⁶LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

pretendeu categorizar como dois momentos isolados, mas, sim, como momentos de predominância entre um projeto e outro. O modo de composição do romance dos anos 1930 estaria ligado, dessa maneira, à incorporação da crítica dentro da narrativa, pois estaria atrelado predominantemente ao projeto ideológico.

No Nordeste, o processo de “absorção das liberdades modernistas”⁷ se deu pelo contato, protagonizado por Joaquim Inojosa e Guilherme de Almeida, com o grupo modernista de São Paulo graças à prosa de José Américo de Almeida e à poesia de Jorge de Lima. Apesar da resistência protagonizada por intelectuais nordestinos (entre eles, Gilberto Freyre e José Lins do Rego), o modernismo no Nordeste se desenvolveu conforme sua própria realidade, adotando uma autonomia diante das vanguardas estabelecidas pela *Semana*.

Apoiados em uma sólida base sociológica, o Grupo Regionalista⁸ ligou-se a uma tentativa de representação literária das tradições e costumes populares de sua região. A reivindicação de um lugar proeminente dentro do quadro cultural brasileiro se deu, principalmente, a partir da perda do domínio sobre o capital nacional graças ao desenvolvimento e urbanização da região Sudeste do país, significando uma possível resposta ao declínio econômico e social das estruturas ligadas ao cultivo da cana-de-açúcar.⁹

A ficção regionalista produzida nos anos 1930 assume um tom sociológico ao debruçar-se sobre a figura do outro e sobre o ambiente em que se vive, ao mesmo tempo que se completa a partir do destaque aos costumes e tradições, que se ligam ao enredo de forma orgânica e crítica, desvelando as disparidades advindas com a modernização e o progresso. Para a constituição de uma literatura social, tornam-se fundamentais os estudos de base sociológica encabeçados por Gilberto Freyre,¹⁰ que, além de adensar a perspectiva crítica de composição, centralizavam o envolvimento com a cultura regional.

O estabelecimento de uma literatura nacional e, conseqüentemente, do mercado editorial de livros no Brasil, teve implicações diretas sobre o fazer crítico. Para a crítica de rodapé, cujo rigor era guiado por um método *básico* de referencial teórico bastante restrito, tornou-se necessário pensar na organização de um fazer específico e mais bem articulado, de modo a

⁷BOSI, Alfredo. Pré-modernismo e Modernismo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 323-405.

⁸Os intelectuais nordestinos ganharam o caráter regionalista justamente por dar grande destaque e relevância à cultura regional. O texto de representação do pensamento regionalista está contido em: FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Departamento de Imprensa Nacional; Serviço de Educação, 1955.

⁹SANTINI, Juliana. Entre o riso e a ruína: humor, romance e regionalismo em José Lins do Rego. *Teresa: Revista de Literatura brasileira*, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 175-190, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹⁰Tais estudos sociais estão representados, sobretudo, em: FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala*. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

acompanhar a crescente complexidade das obras literárias em circulação. Para tanto, torna-se essencial mencionar a importância da figura de Antonio Candido para a passagem do método *básico* ao método *específico*, à medida em que o crítico se pautou pela solidificação e aprofundamento de outras leituras importantes para o exercício da crítica literária.¹¹

Dessa forma, valendo-se da importância dos ensaios de Candido, em especial de seu estudo crítico fundamental e pioneiro sobre a obra de Graciliano Ramos, interessa-nos investigar pormenorizadamente seu texto crítico dedicado a *Angústia* (1936), contido em *Ficção e confissão* (1992). Acredita-se que a análise de Candido permitirá, com clareza, ressaltar elementos importantes do romance de Graciliano ao mesmo tempo em que revela as fragilidades da narrativa, o que, conseqüentemente, contribui para a relevância do estudo da crítica literária ao redor de *Angústia*, uma vez que o romance suscitou certo “estranhamento” devido ao seu grau de introspecção.

Para tal, o trabalho organizar-se-á em três capítulos. O *primeiro*, irá tratar da contextualização da produção literária dos anos 1930, contemplando as mudanças no enfoque dos romances de acordo com as urgências sociais. Nesse sentido, também se faz importante mencionar a questão da polarização política provocada pela ascensão do Estado Novo e como isso refletiu na literatura da época, dando ênfase à perseguição ideológica que causou a prisão de Graciliano Ramos em 1936.

Ao abordar a questão literária dos anos 1930, também se faz necessário pensar o mercado de livros da década, que se expandiu massivamente durante o período. Nesse sentido cabe abordar as editoras que publicaram as obras de Graciliano: a pequena editora de Augusto Frederico Schmidt, a Ariel – de Gastão Cruis e Agripino Grieco –, e a José Olympio. Com base nas editoras, é oportuno articular a construção da figura intelectual da época, compreendendo o meio em que se inseria o escritor Graciliano como parte de sua jornada.

O *segundo* capítulo se preocupará em relacionar as tendências do romance dos anos 1930 ao romance moderno em suas estratégias de composição narrativa, construção do narrador e, principalmente, na escolha dos personagens. Para tanto, será utilizada a formulação de Alfredo Bosi sobre os níveis de tensão nos romances brasileiros contida em *História concisa da Literatura Brasileira* (1970). Dentro dessa temática, será especificado o lugar dos romances de Graciliano Ramos na literatura brasileira, explorando as escolhas do autor para as temáticas

¹¹A trajetória das condições de método da crítica literária brasileira entre o rodapé e a universidade está contida em: MACEDO, André Barbosa de. *Entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa: condições de recepção, leituras da crítica e questões de método*. 2015. 330 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.

e as técnicas de composição. A partir deste panorama, será apresentada a questão da introspecção na construção de três romances do autor: *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938).

O *terceiro*, e último capítulo, será dedicado a uma leitura pormenorizada de *Angústia* (1936), dando ênfase aos aspectos essenciais da narrativa, bem como de sua estrutura. Será observada a subjetividade do enredo de Luís da Silva. Neste sentido, será trazida para análise a terceira parte do ensaio “Ficção e confissão”, leitura crítica de Antonio Candido contida em *Ficção e confissão* (1992). Será, então, aprofundada a análise do texto literário, dialogando com a metodologia de Candido ao abordar a questão da introspecção do narrador. Desta maneira, busca-se elencar os aspectos do romance destacados pelo crítico, acentuando as características “corruptíveis” da narrativa e colocando em diálogo com outros textos da crítica publicados na imprensa, reunidos no exemplar comemorativo de 75 anos de *Angústia* (2011).

CAPÍTULO 1

O impulso literário de Graciliano Ramos

Com a intenção de investigar os caminhos percorridos por Graciliano Ramos até a publicação de seus romances e, posteriormente, sua consagração literária diante da crítica brasileira, é importante traçar seus primeiros passos como escritor, desde as primeiras publicações em pequenos periódicos regionais à publicação de seus famosos relatórios como prefeito da pequena Palmeira dos Índios. A crescente modernista e o surgimento do romance social dos anos 1930 tornam fundamental a contextualização de suas publicações em meio à polarização política que influenciava também os rumos da literatura de cunho regionalista.

A partir da boa estreia com *Caetés* (1933) e da ótima recepção com *S. Bernardo* (1934), é notável a expectativa para o terceiro romance do autor, *Angústia* (1936). Com o enredo voltado a uma história de obsessão e frustração amorosas vivida por um narrador introspectivo, Graciliano suscitou outras leituras e outros embates da crítica literária brasileira. Com o aparecimento de seu quarto romance, *Vidas secas* (1938), composto por uma estrutura em contos e, aparentemente, fragmentária, o alagoano conquistou seu espaço proeminente na literatura brasileira, tornando-se um dos escritores mais relevantes e atemporais de nossa história.

Neste primeiro capítulo será apresentado um breve acompanhamento biográfico ao longo das publicações de Graciliano, buscando relacioná-lo ao tenso contexto político da década de 1930. Tal relação ao momento histórico é importante para que se compreenda e se conheça a figura política do alagoano, tão forte quanto a figura de escritor. Por mais que nunca tenham cedido à configuração do romance “panfletário”, os enredos de Graciliano são permeados pelos conflitos político-sociais e caminham para as reflexões diante dos impasses surgidos com a desigual modernidade brasileira.

Ao longo da apresentação de cada publicação de Graciliano – com exceção de *Angústia* – será levantado um ponto importante da leitura crítica de Antonio Candido contida em *Ficção e confissão*. Os textos do crítico serão norteadores deste trabalho, uma vez que seu estudo sobre Graciliano Ramos constitui um dos mais completos e profundos sobre o autor brasileiro. Neste sentido, estarão apresentados alguns destaques em relação a *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938). A exclusão de *Angústia* (1936) se deve ao fato de que será dedicado um capítulo apenas para sua apreciação e análise, com a apresentação de outros textos críticos em diálogo com Candido.

Portanto, estarão presentes neste capítulo os quatro grandes romances de Graciliano publicados na década de 1930. Serão mencionadas, brevemente, as outras obras do alagoano a fim de compreender o panorama de sua produção literária. O interesse deste trabalho, num primeiro momento, é acompanhar a publicação puramente romanesca de Graciliano para que,

num segundo momento, nossa atenção se volte para a estrutura das narrativas introspectivas do autor.

1.1. GRACILIANO RAMOS E AS TENDÊNCIAS MODERNISTAS

Os embates antagônicos do início do século XX em relação à cultura, à política e à economia concentraram forças e formas para o surgimento de uma vanguarda artística que fosse capaz de conciliar as diferentes imagens de Brasil: o *Modernismo*. Guiado por uma nova linguagem de ruptura e renúncia ao “passadismo”, o movimento se espalhou por todo o território nacional. Entretanto, por se tratar de um país tão plural como o Brasil, a vanguarda modernista se transfigurou conforme as urgências regionais, dando origem a um vasto cenário artístico e literário, composto pelas mais variadas cores.

Graciliano Ramos – um de nossos maiores romancistas e intelectuais –, cuja produção se concentra na década de 1930, tinha uma visão crítica e singular acerca do Modernismo, a qual, sobretudo, valorizava o espírito de reação do movimento:

De 1922 a 1930, verificou-se um movimento de destruição dos cânones que precisavam desaparecer. O movimento não nasceu em 1922. Concretizou-se no aludido ano. Era um sentimento que tomou expressão e foi ao combate. Desde então [...] nada pôde ser realizado até 30, quando começou um trabalho de criação dos mais brilhantes, até 1936.¹²

A fala do autor destaca dois pontos importantes a serem debatidos: o movimento representado pela *Semana de Arte moderna*, em fevereiro de 1922, não havia nascido naquele ano; era resultado de uma expressividade combativa que se formava desde o início do século. Adiante, Graciliano aponta para a afirmação do modernismo a partir do ano de 1930, em que houve uma alta produção literária voltada ao realismo social, pautada em moldes sociológicos, sob forte influência do regionalismo e preocupada em apresentar uma imagem real do Brasil, revelando suas decadências e progressos.

A origem do termo “regionalismo” remete ao fim do século XIX e relaciona-se como ferramenta política contra a centralização do Estado nos países românticos.¹³ Ao passar dos anos, o termo foi se desprendendo de seu contexto original e, ao encontrar-se com a literatura, passou a caracterizar obras e autores que se preocuparam com o elemento regional. Os estudos

¹²Graciliano Ramos em entrevista a Osório Nunes. Cf. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 132.

¹³ARENDRT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Todas as letras Z*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v17n2p110-126>>. Acesso em: 20 jul. 2020. p. 112.

voltados à produção regionalista consideram como tal os enredos que se comprometem com a cultura de uma região, exaltando e defendendo as particularidades ideais para a formação de um *ethos* regional. Sob essa perspectiva são descartadas as narrativas que apenas se ambientam em áreas rurais. Outra característica marcante do regionalismo é a criação de uma linguagem própria, capaz de aproximar o leitor urbano aos personagens e temáticas rurais, humanizando-o ao invés de aliená-lo.¹⁴

A história do regionalismo indica, também, que o termo esteve sempre em conflito com os temas da modernização, urbanização e industrialização; tal fato, porém, não exclui o paradigma da existência do termo como um fenômeno moderno e urbano.¹⁵ No Brasil, é preciso levar em consideração que a difícil transição para uma sociedade capitalista foi feita de forma específica e, sendo assim, a literatura passou a recontar tal processo ora aliada à decadência, ora aliada à ascensão, dependendo da perspectiva que assume em relação à modernização ou à ruína.¹⁶

O regionalismo é uma característica marcante da produção modernista e, dessa forma, cabe avaliar sob quais perspectivas a literatura da década de 1930 abordou o diálogo entre modernização e ruína. Como a obra de Graciliano Ramos está inserida neste contexto e abriga os cenários nordestinos brasileiros, torna-se relevante, para este estudo, investigar os caminhos escolhidos pela literatura brasileira dos anos 1930, afim de se compreender e apresentar o panorama político-social da década e, de tal maneira, ilustrar quais são as repercussões presentes nos romances.

Para tanto, é essencial pontuar que o modernismo no Nordeste foi desenvolvido de forma adequada à sua realidade, com seus contornos próprios e a partir de uma autonomia em relação à estética estabelecida pela *Semana*. O distanciamento – apesar de participarem do mesmo movimento – entre “modernistas” e “romancistas de 30” e a aproximação entre “sociais” e “intimistas” podem ser sentidos, de maneira vívida, se a análise recair sobre a figura mais representativa do espírito de criação do romance de 30: o “fracassado”.¹⁷ O fracasso gera um clima de impasse e de impotência em que há uma visão sufocante e negativa do presente, além da impossibilidade de ver delineado um projeto capaz de solucionar quaisquer impasses.

¹⁴CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br>. Acesso em: 18 jul. 2020. p. 154.

¹⁵*Ibid.* p. 155.

¹⁶*Ibid.* p. 155.

¹⁷Termo empregado por Mário de Andrade ao perceber a recorrência da temática do “fracasso” em grande parte das obras do período. Constitui-se, dessa forma, um importante estudo crítico sobre o romance dos anos 1930 o ensaio do autor “Elegia de Abril”, publicado em 1941. Nele, Mário pontua as relevâncias e as fraquezas das produções da década, provocando a reflexão sobre a prevalência ora do “autor sobre as ideias”, ora “as ideias sobre o autor”. Cf. ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Diferentemente do modernismo dos anos 1920, o *Zeitgeist* da década de 1930 é o “pós-utópico”.¹⁸ Em outras palavras, para o romance da década de 1930, a “utopia” não está eliminada, mas distanciada; o elemento do fracasso é substancial para o pensamento acerca da negatividade do presente, e, portanto, só se pode vislumbrar a “utopia” a partir da superação das deficiências socioeconômicas do momento vivido nos anos 1930.

Neste período, a consciência do atraso socioeconômico brasileiro motivou a produção literária, que procurava ou uma reprodução documental de um aspecto injusto da realidade nacional ou a crítica a uma mentalidade equivocada que contribuísse com a figuração do atraso. A partir de uma narrativa em primeira pessoa, que havia sido estigmatizada pelo realismo do século XIX, a produção dos anos 1930 buscou destacar o caráter definitivo da derrota social e conferir maior veracidade ao documento literário – que seria construído como o depoimento da vítima deste fracasso.¹⁹ Dessa forma, a produção literária da época, que se define a partir do Modernismo de 1922, não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que aquele movimento conquistou para o ambiente literário e intelectual do país; contudo, à medida em que o projeto literário dos anos 1930 se afastava do projeto modernista inaugurado pela *Semana*, delineou seus próprios caminhos e contornos, resultando num momento único e marcante para a literatura brasileira.

Sobre a *Semana de Arte Moderna*, Graciliano declarou que “vendia fazendas no interior quando soube do movimento. Naquela época, lia tudo e acompanhava o barulho de longe. Apenas aplaudi”. O autor ainda afirma “não fui modernista nem sou pós-modernista. Sou apenas um romancista de quinta ordem. Estava fora e estou”.²⁰ Ao analisar o legado do Modernismo, Graciliano pontua muito nitidamente a importância da reação ao passadismo, que resultou em uma abertura a outras perspectivas de renovação estética e literária; entretanto, sua crítica residia no trabalho de criação, que se limitava a experiências de linguagem e ao proselitismo. Nas palavras do autor:

Como reação, foi excelente. [...] Porque na prosa nada conseguiu realizar. Mário de Andrade e Oswald de Andrade tentaram o romance. Mas sem êxito. Enquanto a poesia adquiria expressão, o romance modernista não tinha conteúdo. Creio, entretanto, que se não houvesse a independência do modernismo, José Lins do Rego não teria conseguido realizar o seu romance, tal como o é.²¹

¹⁸BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 76-77.

¹⁹*Ibid.* p. 78-79.

²⁰Graciliano Ramos em entrevista a Osório Nunes. Cf. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 134.

²¹*Ibid.* p. 132.

Como uma de suas maiores preocupações sempre foi a busca por uma escrita concisa, enxuta e bem elaborada, Graciliano considerava haver uma ausência de critério dos modernistas quanto ao processo de criação, o que acabava por seduzir escritores demasiadamente amadores, que produziam “burrices” e “mediocridades” literárias:

As portas largas do modernismo abriram caminho não só às mediocridades: a autênticas burrices. Todo indivíduo que não sabia ou não podia escrever certo agarrou-se a liberalidades e extravagâncias. [...] E o outro resultado: todo menino saído do liceu pôde escrever poemas em cinco minutos e romances em uma semana.²²

Na época em que publicou em pequenos periódicos regionais, logo no início de sua “empreitada” literária, Graciliano demonstrava profunda afinidade com a escola literária *realista*, sobretudo com as obras de Aluísio de Azevedo. A simpatia era nutrida graças ao tom de sinceridade e simplicidade, além do rompimento com a trama do idealismo. Contudo, o autor afirmava não se aliar às “modas” ou “escolas” literárias; sua intenção era apenas contribuir com a literatura brasileira por meio da experiência ficcional.²³

A consolidação de seu impulso literário se deu ao fim da década de 1920, pois já se tratava de um homem com mais de 30 anos, dotado de larga experiência existencial e de um traquejo especial com os textos, tanto na leitura como na escrita. Este período foi de suma importância para a formação e a afirmação do homem e do escritor Graciliano Ramos, uma vez que ele se tornou uma figura pública e passou a escrever fora da província, atingindo repercussão em nível nacional.

Neste mesmo período, em decorrência – talvez – da viuvez, houve um momento de reclusão para o escritor, que passou a enfrentar dificuldades por conta de sua saúde mental ao mesmo tempo em que conviveu tensamente com os filhos pequenos, tratando-os com a rigidez que sempre condenou. Segundo Graciliano:

Em 1924, em Palmeira dos Índios, interior de Alagoas, encontrei dificuldade séria, pus-me a ver inimigos em toda parte e desejei suicidar-me. [...] Naquele inverno de 1924, numa casa triste do Pinga-Fogo, sentado à mesa da sala de jantar, fumando, bebendo café, ouvindo a arenga dos sapos, os mugidos dos bois nos currais próximos e os pingos das goteiras, enchi noites de insônia e isolamento a compor uma narrativa. Surgiu um criminoso, resumo de certos proprietários rijos existentes no Nordeste.

²²*Ibid.* p. 133.

²³LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio. *Op. cit.*, p. 229. Contudo, numa entrevista ao repórter José Guilherme Mendes, do periódico *Manchete*, em 1952, Graciliano afirmou: “Sou *realista*. Faço exatamente o contrário dessa nova moda, o chamado abstracionismo”. Cf. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 245-251. [Grifo nosso]

Diálogo chinfrim, sintaxe disciplina, arrumação lastimosa. Felizmente essas folhas desapareceram.²⁴

Alguns anos depois, mais precisamente em 1927, Graciliano foi eleito prefeito da cidade de Palmeira dos Índios. Seu curto mandato, de 1928 a 1930, foi efetivo e “moderno”, apesar das precárias condições do sertão alagoano à época. Durante os anos na prefeitura, escreveu dois relatórios ao governador de Alagoas sobre a administração da cidade; tais documentos foram compostos por uma linguagem pouco habitual em documentos oficiais e, dessa forma, revelaram uma inclinação especial do prefeito à escrita, como é possível observar neste trecho de um dos relatórios:

Havia em Palmeira inúmeros prefeitos: os cobradores de impostos, o comandante do destacamento, os soldados, outros que desejassem administrar. Cada pedaço do Município tinha a sua administração particular, com prefeitos coronéis e prefeitos inspetores de quarteirões. [...] Pensavam uns que tudo ia bem nas mãos de Nosso Senhor, que administra melhor do que todos nós; outros me davam três meses para levar um tiro. Dos funcionários que encontrei em janeiro do ano passado restam poucos: saíram os que faziam política e os que não faziam coisa nenhuma. Os atuais não se metem onde não são necessários, cumprem as suas obrigações e, sobretudo, não se enganam em contas.²⁵

A linguagem, dotada de ironia e de um caráter narrativo, fez com que os relatórios repercutissem nacionalmente. Alguns jornais, inclusive, publicaram os textos na íntegra. O prefeito da pequena cidade de Palmeira dos Índios ganhou notoriedade e, dessa maneira, passou a ser “sondado” pelo poeta e editor Augusto Frederico Schmidt – da Livraria Schmidt Editora – em busca de algum texto literário para publicação. O fator responsável, porém, por levar o nome de Graciliano a Schmidt foi o pintor e desenhista paraibano Santa Rosa,²⁶ que comentou sobre a inclinação de Graciliano à escrita e trouxe à tona os relatórios da prefeitura. O romancista José Américo de Almeida teria confirmado, algum tempo depois, a existência dos originais de um romance escrito. Por intermédio, então, de seu secretário Rômulo de Castro, Augusto Schmidt enviou uma carta a Graciliano solicitando os textos para editá-los.²⁷ Segundo o autor:

²⁴RAMOS, Graciliano. *apud* GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 40.

²⁵*Ibid.* p. 42.

²⁶Tomás Santa Rosa (1909 – 1956) é o primeiro cenógrafo moderno brasileiro. Também é conhecido por suas habilidades ensaísticas, pinturas, decorações e figurinos. É responsável pela ilustração de capa da primeira edição de *Caetés* (1933), romance de estreia de Graciliano. [SANTA ROSA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5506/santa-rosa>>. Acesso em: 18 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7]

²⁷MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 73-74.

Dois relatórios. Um que fiz em 1929 e outro que fiz em 1930. Este, ao que parece, foi o meu melhor trabalho. Pelo menos o que se esgotou mais depressa. Foi transcrito por diversos jornais de todo o Brasil. Daqui do Rio, onde o relatório foi transcrito em *A União*, jornal católico, recebi uma carta de Rômulo de Castro, que, a mando do Schmidt, me pedia um romance. Achava ele que eu devia ter alguma coisa guardada.²⁸

Num primeiro momento, Graciliano precisou de um tempo para se acostumar à ideia de publicar seus escritos. Como sempre foi perfeccionista em relação à linguagem e ao trabalho de composição, sentiu que precisava revisar seus *caetés* antes de encaminhá-los a Schmidt.²⁹ Tal processo só teve início em 1930, quando Graciliano mudou-se para Maceió afim de exercer a função de diretor da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas; nas horas vagas – entre um e outro despacho –, o autor revisitava os manuscritos num trabalho minucioso de revisão.

A mudança para Maceió também fez com que Graciliano passasse a conviver com um grupo de intelectuais que escrevia e publicava aos poucos, frequentava lugares sociais, fazia discursos, e tinha entre os membros José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Holanda etc. Por mais que fossem inspirados pela força renovadora do Modernismo, não havia fãs incondicionais do movimento: um dos assuntos principais das rodas de conversa do grupo era o seu declínio.

O grupo de intelectuais pensava, também, em novos caminhos para a literatura a partir de 1922 e entendia que o primeiro ciclo modernista havia chegado ao fim. Quando olhamos para a produção dos anos de 1930, nota-se o distanciamento das poéticas da *Semana* e, de tal forma, percebe-se a preocupação dos romancistas em compor narrativas que se aproximam fortemente do documentário social, buscando dar voz a uma região marginalizada pelo processo capitalista de modernização. Rachel de Queiroz, autora de romances como *O Quinze* (1930), disse: “nós não tínhamos a intenção de fazer romance de sentido social [...]. O que fazíamos era romance-documento, romance-testemunho”.³⁰

Sobre os romancistas surgidos na década de 1930, Graciliano Ramos mantinha uma postura crítica quase na mesma medida que mantinha em relação aos modernistas a partir de 1922; sua maior queixa recaía, mais uma vez, sobre a estratégia de composição dos escritores:

Foi nessa época que de vários pontos surgiram, em número apreciável, escritores desconhecidos, que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita.

²⁸Graciliano Ramos em entrevista a Paulo de Medeiros e Albuquerque. Cf. LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 103.

²⁹GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Op. cit.*, p. 43.

³⁰QUEIROZ, Rachel de. *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 75.

Mas a verdade é que, sem saberem escrever, trouxeram qualquer coisa de novo à literatura brasileira. Meteram-se pela sociologia e economia e lançaram no mercado romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. Foi um escândalo. Mas estavam ali pedaços do Brasil, e isso já era alguma coisa de importante. A literatura enriquecia-se de novos assuntos, novos problemas, nova vida, mas tínhamos que lastimar a maneira absurda e inclassificável como se escrevia.³¹

As falas de Graciliano e Rachel apontam para o que era, talvez, a essência do romance de 1930: o tom documental, social. Este período apresentou autores que, por meio de outras vias (como a sociologia), trouxeram cenas reais dos mais variados cantos do Brasil, compondo um quadro de imagens sob diversas perspectivas.

Ao olhar para a produção de romances do autor, nota-se que suas quatro obras – *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas* – estão concentradas no cenário literário dos anos 1930. Dessa forma, dialogam com o período e, conseqüentemente, com a produção contemporânea à época. Com a intenção de contextualizar as publicações de Graciliano, faz-se relevante dar atenção ao mercado de livros da década, às editoras que publicaram os romances do autor e ao momento literário dos anos 1930.

1.2. OS ANOS DE 1930 A 1934: OS ROMANCES E O MERCADO EDITORIAL

No início do período não é possível definir com clareza, mesmo que já estivesse presente, a polarização política que se confirmaria anos depois. A intelectualidade brasileira se movia em um ambiente bastante difuso; o anticomunismo, defendido furiosamente pelo integralismo e pelo regime de Vargas – principalmente depois das revoltas de 1935 –, ainda não se definia muito bem, já que a ideologia comunista não era suficientemente ameaçadora para merecer reação imediata; e, de uma forma geral, a tônica do início dos anos 1930 era a inquietação daqueles que desejavam engajar-se em algo, mesmo sem definição muito clara. Sendo assim, a literatura produzida nesses anos buscou refletir essas inquietudes por meio da dúvida que pairava sobre as personagens e o ambiente ficcional.³²

Assim como em diferentes contextos, não há como dissociar a literatura do momento político-social vivido pelo país; na década de 1930, em especial, há um momento importante para a modernização e para o momento vivido pós-primeira guerra, o que indicou os caminhos de uma polarização entre o mundo ocidental e a União Soviética. Os acirramentos políticos e

³¹LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 216.

³²BUENO, Luís. A inquietação: 30 anos antes da polarização (1930-1932). In: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 103-157.

sociais ocorridos mundialmente acabaram dando força e espaço para os projetos de organização social e de poder, caracterizados por regimes totalitários inspirados em nacionalismo, racionalidade, desenvolvimento e ordem.

Para que as produções do período se firmassem como literatura autêntica, deveriam se apresentar como inovadoras diante das produções naturalistas nordestinas presentes desde o final do século XIX, que desumanizavam e descaracterizavam a figura do retirante ao representá-los em blocos unificadores, ou seja, reduzindo-os e tornando-os iguais. É justamente neste quesito em que reside o diferencial de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, considerado o marco inicial do romance de 30: a narrativa não se fixa na história dos retirantes, mas numa fazenda que não é destruída pela seca. Há também a rivalidade entre os sertanejos e os brejeiros, indicando diferenças entre grupos e afirmando que um único grupo social não daria conta de uma realidade tão complexa.

No entanto, é preciso pontuar que obras publicadas em momentos anteriores também remeteram a algum aspecto definidor da literatura de 30, como é o caso de *O estrangeiro* (1926), primeiro romance de Plínio Salgado. A escolha por *A bagaceira* se dá pelo fato de esta obra conter, com maior presença, traços definidores da literatura de 30, como a preferência pela representação de uma pobreza pouco poetizada, o conflito entre o campo e a cidade, e o seu tom de depoimento, ora artificialmente pungente, ora prezando a economia de expressividade e sentimentalismo.³³

Publicados em 1930 e em 1932, respectivamente, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, criaram uma imagem menos conciliatória do Brasil no presente, afirmando uma ficção que permitia aos seus contemporâneos uma vívida experiência da realidade brasileira.³⁴ Em tais obras, passou-se a ter uma linguagem que se distanciava da gramática e se aproximava da fala; os termos regionais coloquiais foram mais bem incorporados ao texto, perdendo o caráter de artificialidade. Embora essa linguagem fosse “menos ousada” que a proposta e experimentada pelos modernistas da década de 1920, era igualmente eficaz ao compor as narrativas de 1930.³⁵

A produção dos anos seguintes, principalmente de 1933 a 1936, além de dar destaque às massas, também sugeria que o proletário representado nelas estivesse inclinado a fazer a revolução; para tanto, davam voz ao engajamento direto, inserido no enredo. As narrativas

³³BUENO, Luís. Antes de 30. In: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 83-102.

³⁴CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a Cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 187.

³⁵BUENO, Luís. *Op. cit.* p. 83-102.

deveriam ir além de retratar o drama coletivo e, por meio da ação das massas, representar a rebeldia necessária para construir a revolução. O romance proletário também iria na contramão da moral burguesa, abolindo o senso de imoralidade ao tratar as cenas com a crueza da realidade. A proposição de um romance esvaziado de algumas categorias narrativas – a despreocupação com o enredo e o destino do herói – prega o rompimento com o elemento definidor do romance burguês,³⁶ isto é, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade.³⁷

1.2.1. A ESTREIA PELA LIVRARIA SCHMIDT EDITORA: *CAETÉS* (1933)

A história de publicação do primeiro romance do autor alagoano remonta ao período em que ele trabalhava como diretor da Imprensa Oficial do Estado e, entre os despachos da profissão, intercalava a revisão de seus manuscritos. Depois de um minucioso trabalho, Graciliano encaminhou os originais de *Caetés* a Augusto Schmidt ainda em 1930. O aguardo pela publicação recheou-se de grandes expectativas devido aos elogios que recebeu de seu editor quando enviou as versões preliminares de alguns capítulos. Antes, porém, de mencionar o romance em si, é importante pontuar que o momento de estreia de Graciliano acabou por reunir algumas polêmicas; todas elas estavam em torno da figura de Schmidt.

A partir da Revolução de 30, o país se abriu para novas perspectivas nos mais diversos aspectos. A burguesia representava a classe socioeconômica em ascensão e os ideais nacionais estavam voltados à noção de modernidade. Movidos pela preocupação com o meio cultural brasileiro, alguns intelectuais aventuraram-se em projetos editoriais; dessa forma, nasceu o empreendimento de Augusto Frederico Schmidt: a Livraria Schmidt Editora, situada à rua Sachet, número 27, no Rio de Janeiro.³⁸ Munido de um “dom” em reconhecer escritores talentosos, Schmidt logo se tornou um dos editores mais importantes da nova geração de romancistas brasileiros.

O primeiro volume publicado pela editora foi *Oscarina* (1931), uma coletânea de contos sobre a vida das camadas mais pobres da população carioca, do autor Marques Rebelo –

³⁶Conceito empregado no ensaio de György Lukács, em: LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. *Ensaios ad hominem*, n. 1, t. 2. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. p. 87-117.

³⁷BUENO, Luís. Em plena polarização: o auge do romance social (1933-1936). In: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 159-399.

³⁸HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 466.

pseudônimo do jovem Eddy Dias da Cruz.³⁹ Schmidt também abriu as portas para Otávio de Faria com a publicação de seu livro, *Maquiavel e o Brasil* (1931), para José Geraldo Vieira, com *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931), e para o estreante Jorge Amado, com *O país do carnaval* (1931). O sucesso alcançado por Rachel de Queiroz com a publicação de *O Quinze* (1930) fez com que Schmidt firmasse uma parceria com a cearense para o lançamento de seu segundo romance, *João Miguel* (1932). A polarização política da década também motivou algumas publicações da editora, como foi o caso de *O que é o Integralismo* (1933), de Plínio Salgado, e o célebre *Casa grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre.

Embora tenha sido responsável por publicar grandes obras dos anos 1930 e por revelar grandes escritores, o empreendimento de Schmidt não durou muito. A possível causa para a falência da Livraria Schmidt Editora foi a falta de dinheiro. Existem, também, acusações de que Schmidt investia em pequenas edições que não lhe rendiam o suficiente, e que não dava atenção para a divulgação das obras que seriam publicadas pela editora.⁴⁰ Mesmo com a falência de seu empreendimento editorial, Augusto Schmidt continuou intelectualmente ativo como escritor e crítico.

No caso de *Caetés*, alguns diziam que o editor não iria publicar por conta de sua fé católica e suas preferências conservadoras,⁴¹ mas o fato é que Schmidt havia perdido os originais do romance de Graciliano.⁴² A demora no preparo dos originais e, conseqüentemente, da publicação era resultado da busca pelos manuscritos. Na tentativa de remediar a situação com o autor, que ficava cada vez mais complicada e insustentável, Schmidt e seu secretário, Rômulo de Castro, se propunham a inventar desculpas para o atraso. Contudo, o discurso não havia convencido Graciliano; em carta à esposa, Heloísa, o autor anunciava o pedido pelos originais:

Promessas como essa o Schmidt tem feito às dúzias: não valem nada. Escrevi a ele rompendo todos os negócios e pedindo a devolução duma cópia que tenho lá. Assim é melhor. A publicação daquilo seria um desastre, porque o livro é uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira. Pensando bem, o Schmidt teve razão e fez-me um favor.⁴³

³⁹*Ibid.* p. 468.

⁴⁰*Ibid.* p. 471.

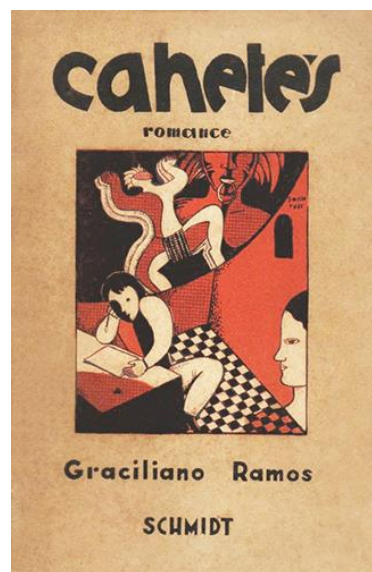
⁴¹BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 229.

⁴²MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 94.

⁴³RAMOS, Graciliano. *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 94.

Mesmo sob circunstâncias nebulosas, havia grande expectativa pelo volume, como comprovado em *O Jornal*, de dezembro de 1931, no anúncio “Schmidt-Editor”: “*Caetés*, de Graciliano Ramos – O grande romance do Norte, ansiosamente esperado”.⁴⁴ Movido pelas cobranças e após uma minuciosa busca, Schmidt finalmente encontrara os originais do romance: estavam escondidos em sua capa de chuva.⁴⁵ Resolvida a polêmica com Graciliano, a Livraria Schmidt Editora publicou *Caetés* em dezembro de 1933, cuja edição era estampada por uma belíssima ilustração de Santa Rosa.

Figura 1: Primeira edição de *Caetés* (1933), ilustrada por Tomás Santa Rosa



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra18399/caetes>>. Acesso em 20 de abr. 2021.

No entanto, diante de autores como Armando Fontes e Jorge Amado, Graciliano não emplacou grande aprovação a princípio; sua produção só recebeu a devida atenção ao fim da década de 30, no inquérito sobre os dez melhores romancistas brasileiros promovido pela *Revista Acadêmica*, entre 1940 e 1941, em que o autor conquistou o terceiro lugar.⁴⁶

Apesar da estreia sob circunstâncias tumultuadas, Graciliano conseguiu boa recepção de parte da crítica, que passou a considerar em primeiro plano a figura do escritor. É possível perceber tais traços no seguinte trecho de uma apreciação crítica feita por Cavalcanti Freitas, publicada no periódico *Boletim de Ariel*, em 1933:

⁴⁴CAETÉS, de Graciliano Ramos. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 3. 13 dez. 1931.

⁴⁵MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 95.

⁴⁶É relevante mencionar que esta, talvez, seja uma das primeiras manifestações da grandeza da figura literária de Graciliano, uma vez que ocupou a terceira posição do inquérito e ficou à frente de Jorge Amado e José Lins do Rego, que ocuparam, respectivamente, o sexto e o quarto lugares. In: BUENO, Luís. *Op. cit.*, p. 228.

[...] adquiriu, entretanto, o autor de *Caetés* um raro prestígio de seriedade que envelheceu o seu romance antes de tempo, porque nele o escritor já existia antes do livro. Sim, o escritor já existia antes do livro. Sim, o escritor maior do que o romancista. Um escritor dos mais sérios que têm aparecido no Brasil [...].⁴⁷

Quando publicou *Caetés*, Graciliano tinha completado 41 anos e, portanto, já era um homem e escritor de maturidade reforçada. A experiência adquirida na vida pública e na publicação em periódicos demonstrou-se suficientemente forte para a construção de um romance de estreia amplamente elogiado pelos mais variados críticos. O texto de Cavalcanti Freitas aponta justamente a figura madura de um escritor estreado. Mesmo que, comparado a outros autores do período, Graciliano não tenha sido plenamente aclamado desde o início, deve-se dizer que seu primeiro romance estabeleceu solidamente sua carreira literária.

Caetés apresenta uma narrativa cristalizada sob a ótica do protagonista, João Valério, que se define como alguém que se destaca diante da sociedade mesquinha de Palmeira dos Índios, numa reprodução da tragédia individual em frente a um meio restritivo, como apontavam os romances realistas do século XIX. A busca pela vida intelectual e o cultivo das letras, uma vez que o protagonista se propõe a escrever um romance sobre os índios caetés, são vistos por Antonio Candido como um espaço alternativo que o abriga do desgaste da vida social, já que, por meio do romance, Valério busca um refúgio contra as decepções da vida.⁴⁸ O caráter inovador contido na produção de Graciliano Ramos relacionava-se puramente à estrutura de composição: o autor, de modo especial, passou a unir o romance estritamente psicológico com o romance social, contrariando o que havia sido produzido até então, que, enquanto literatura, se manifestava de maneira ora psicológica, ora social.⁴⁹

Embora, em geral, a crítica literária tenha recepcionado bem Graciliano e seu João Valério, é importante pontuar que outra parte da crítica considerou o romance como “velho” diante da ampla produção dos anos 1930. O que é importante dizer, porém, é que se os originais tivessem sido publicados em 1931, como pretendido, *Caetés* talvez não fosse alvo de tais críticas; como foi publicado tempos depois, em que tais inovações não eram assim tão novas, *Caetés* acabou perdendo seu lugar de destaque dentre outras obras. Mesmo combatido pelo tom de incompreensão, o romance afirmou inovações literárias que acabariam se tornando procedimentos importantes durante toda a década de 1930: a imbricação entre sociedade e

⁴⁷FREITAS, Cavalcanti. *Caetés*. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, p. 160. mar. 1933.

⁴⁸CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 21.

⁴⁹BUENO, Luís. *Op. cit.*, p. 228.

psicologia individual, a escolha por tratar de uma sociedade mesquinha, e uma linguagem literária que se afastava da formalidade e se aproximava da oralidade.⁵⁰

Caetés figura como um exercício de técnica literária que o autor adotaria nos livros posteriores. Graciliano, de certa forma, é ainda praticante de sua própria experimentação literária, já exemplar, voltada para a construção de romances profundos e dolorosos⁵¹ – tais como os vindouros *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936).

1.2.2. *S. BERNARDO* (1934) E A EDITORA ARIEL

Os dias como diretor da Imprensa Oficial do Estado estavam contados para Graciliano; além da rotina exaustiva e burocrática, o alagoano não suportava viver sob o autoritarismo desmedido dos interventores. Sendo assim, em dezembro de 1931, Graciliano pediu demissão e teve de voltar a Palmeira dos Índios com os filhos pequenos, desempregado e sem perspectivas.

Ainda em 1931, ao mexer em papéis e documentos antigos, Graciliano encontrou um conto escrito em 1924, intitulado “A carta”; era o início de *S. Bernardo*.⁵² Graças a sua amizade com o padre Macedo, Ramos obteve livre acesso à sacristia da igreja para compor a narrativa do romance. Conforme a escrita fluía, Graciliano foi se distanciando do antigo conto e se apropriando de uma narrativa maior e mais complexa.

Nessa crítica situação voltou-me ao espírito o criminoso que, em 1924, havia-me afastado as inquietações – um tipo vermelho, cabeludo, violento, de mãos duras, sujas de terra como raízes, habituadas a esbofetear caboclos na lavoura. [...] E, sem recorrer ao manuscrito de oito anos, pois isto prejudicaria irremediavelmente a composição, restaurei o fazendeiro cru a lápis, na sacristia da igreja enorme que o meu velho amigo padre Macedo andava a construir. Surgiram personagens novas e a história foi saindo muito diversa da primitiva.⁵³

Enquanto compunha o romance, Graciliano sofreu uma séria queda e teve de ser levado ao hospital em Maceió devido às dores na perna direita. O diagnóstico indicou psóite – uma inflamação do músculo na região abdominal. Para o tratamento, não havia outra saída senão a

⁵⁰BUENO, Luís. *Op. cit.*, p. 236-237.

⁵¹CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 18-19.

⁵²MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 83.

⁵³Graciliano Ramos *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 84.

cirurgia. A lenta recuperação resultou num momento intenso de composição literária para o alagoano, que se dedicou à produção de contos posteriormente reunidos em *Insônia* (1947).⁵⁴

Durante o restabelecimento, em crises de febre, Graciliano compôs o capítulo 19 de *S. Bernardo*, talvez o mais emblemático da obra. Também em meio aos delírios, o alagoano compôs um dos capítulos de seu futuro *Angústia*.⁵⁵ Em diversas cartas enviadas à esposa, Heloísa, em 1932, o autor comentava passo a passo sobre o processo de composição do romance. É interessante notar, por exemplo, o cuidado com o qual Graciliano dedicava-se a construir seu romance, principalmente em relação à linguagem:

Encontrei muitas coisas boas da língua do Nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento. Cada palavrão do tamanho de um bonde. Desconfio que o padre Macedo vai falar mal de mim, na igreja, se o livro for publicado. [...] Realmente suponho que sou um sujeito de muito talento.⁵⁶

A linguagem que se afasta da norma e se aproxima da oralidade é uma marca e uma conquista do romance dos anos 1930 para a literatura brasileira. Na fala de Graciliano, é notável sua preocupação em imprimir tal experimentação em seu romance, uma vez que, dessa forma, humanizaria os personagens e tornaria a experiência de leitura mais vívida. Ao fim do processo de escritura do romance, o alagoano comenta sobre o resultado satisfatório em relação à linguagem:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora que está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otavio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação da língua nacional.⁵⁷

Diferentemente de seu primeiro romance, cuja publicação demorou mais de três anos para ser concluída, *S. Bernardo* ganhou rápido interesse de Gastão Cruels, – proprietário da editora Ariel e responsável pelo periódico *Boletim de Ariel* – que, numa carta enviada em março

⁵⁴*Ibid.* p. 86.

⁵⁵*Ibid.* p. 86.

⁵⁶RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 169-170.

⁵⁷*Ibid.* p. 179.

de 1934, propôs a Graciliano a publicação do romance ainda no mesmo ano. Datilografado por Valdemar Cavalcanti, *S. Bernardo* foi publicado em novembro de 1934.⁵⁸

Pouco tempo depois que Augusto Schmidt abriu seu empreendimento editorial, outras editoras também quiseram garantir seu espaço dentro do mercado de livros, que se encontrava em expansão. A parceria entre Gastão Cruls e Agripino Grieco resultou na criação da editora Ariel, que publicou não só literatura brasileira, mas também literatura estrangeira traduzida e outras obras jurídicas. O fato de a Ariel não estar vinculada a uma livraria – como era o caso do empreendimento de Augusto Schmidt – fez com que os proprietários pensassem em outros meios de divulgação para suas publicações.⁵⁹

Dessa forma, Cruls e Grieco conceberam o periódico *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro, 1931 – 1939)⁶⁰ para a divulgação das publicações da editora e para movimentar a atividade da crítica literária, uma vez que os textos de apreciação crítica circularam amplamente entre a intelectualidade. Com a prosperidade dos negócios, a Ariel conseguiu aliar-se aos escritores de grande nome da década de 1930, como Jorge Amado, Cornélio Penna, Marques Rebelo, José Lins do Rego, Lúcia Miguel Pereira e Raul Bopp.⁶¹

Porém, mesmo com as publicações de sucesso nos anos iniciais, a Ariel encerrou suas atividades em 1939, num declínio progressivo desde 1934. O início da falência da editora pode estar ligado com a mudança da José Olympio para o Rio de Janeiro – editora que se tornaria o principal e o mais prestigioso nome do mercado de livros da época.⁶²

Assim como *Caetés*, o segundo romance de Graciliano gerou expectativa em seu lançamento, sendo anunciado no *Diário de Notícias*, em 11 de março de 1934, na seção de livros recém-publicados. Livre, porém, dos mesmos julgamentos que o primeiro romance de Graciliano recebeu, *S. Bernardo* figurou em um lugar de maior prestígio entre as obras publicadas à época, como ilustra o excerto abaixo da crítica de Octavio Tarquínio de Sousa:

Nenhum livro é menos ‘roman-fleuve’ que *S. Bernardo*. Nessas duzentas e dezoito páginas secas, estritas, concentradas, o sr. Graciliano Ramos, pôs apenas o essencial. Grande inimigo do supérfluo, do derramado, em *S. Bernardo* não há nada inútil, não

⁵⁸MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 97.

⁵⁹HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 474.

⁶⁰Para um estudo mais completo do periódico, ver: LUCA, Tania Regina de. Periódicos lançados por editoras: o caso do Boletim de Ariel (1931-1939). *História*, Franca, v. 36, e. 32, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742017000100414&lng=pt&nrm=iso>.

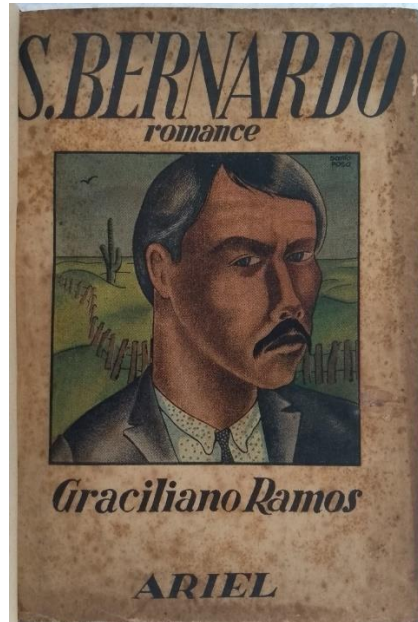
Acesso em: 20 nov. 2020.

⁶¹HALLEWELL, Laurence. *Op. cit.*, p. 475.

⁶²*Ibid.* p. 475.

há tempo perdido. Nenhuma paisagem para enfeitar, nenhum quadro que pudesse ser dispensado.⁶³

Figura 2: Primeira edição de *S. Bernardo* (1934), publicada pela Ariel



Fonte: Miguel Salles Escritório de Artes. Disponível em:

<<https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=3877853>>. Acesso em 20 de abr. 2021.

O enredo de Paulo Honório ressalta a personalidade forte e dominadora de seu narrador, que entremeia sempre a impressão de total redução do outro diante de si mesmo, isto é, a tudo aplica a visão de que apenas o interesse pessoal conta. A função utilitária da necessidade do outro é logo anunciada: sem mulher não há herdeiros para S. Bernardo – a fazenda administrada por Honório. É importante pontuar que o outro é especialmente desconhecido e, por isso, difícil de se submeter. O desejo de Paulo Honório é de se casar com uma criatura que ficasse reduzida à sua fragilidade.⁶⁴

Ao contrário de João Valério, que se lança numa aparente busca pela erudição e cultivo da intelectualidade, Paulo Honório devota enorme desprezo pela atividade intelectual, mesmo assumindo as rédeas de seu próprio romance. Portanto, na contramão de *Caetés*, que se horizontaliza na mediocridade de seus personagens, *S. Bernardo* é centralizado pela explosão de uma personalidade dominante, enfurecida por um sentimento dominador. Honório corporifica uma paixão dotada essencialmente de ciúmes. No estudo – patológico até certo

⁶³SOUSA, Octavio Tarquinio de. Vida literaria. *O Jornal*. Rio de Janeiro, p. 4. 17 fev. 1935.

⁶⁴BUENO, Luís. Graciliano Ramos. In: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 597-664.

ponto – dos sentimentos humanos, expostos por *Caetés* e *S. Bernardo*, Graciliano sugere que a maneira de viver condiciona o modo de ser e pensar.⁶⁵

Vale ressaltar, também, que *S. Bernardo* não ficou imune às críticas articuladas, em grande parte, pela esquerda. Segundo Aderbal Jurema,⁶⁶ o romance seria melhor que *Caetés*, mas ainda faltariam os ingredientes principais: o movimento de massas, o espírito de revolta e o enfoque documental sobre a vida dos humildes. Havia, já nessa época, um modelo bem claro de romance de esquerda (bem próximo ao estilo de *Cacau*, de Jorge Amado); com as questões literárias em segundo plano, *S. Bernardo* certamente não fazia parte desse modelo, como apontado pela “crítica de esquerda”.⁶⁷

A partir de uma construção introspectiva aliada à preocupação social, *S. Bernardo* se coloca no centro da história do romance de 30, indicando os caminhos que as melhores obras do período vão acabar seguindo. Graciliano Ramos se destaca, dessa maneira e desde a estreia com *Caetés*, como um dos mais importantes romancistas da década, ao aprofundar-se em questões psicológicas e sociais sem a intenção de agradar a crítica dos intelectuais próximos a ele, nem de abdicar de sua posição política sempre evidente – que se intensificaria com sua prisão em 1936.⁶⁸

Entendendo, assim, que havia uma crescente evolução (em níveis de composição, estética e temática) de *Caetés*, seu primeiro romance, a *S. Bernardo*, havia uma atmosfera de expectativa diante de seu próximo romance. Seguindo a construção literária da época, em torno da figura do proletário, Graciliano era alvo dos questionamentos da crítica de esquerda que não entendia as razões pelas quais o autor preferia dar voz a personagens da pequena burguesia e até a um proprietário de terras em vez de mergulhar diante da vida do proletariado.

Tais questionamentos são de suma importância para entender o trabalho literário do autor, que se empenhava em construir histórias que não perdessem a profundidade, nem caíssem em estereótipos ou populismo. Sobre esta problemática, cabe pensar que – talvez – não seja responsabilidade da literatura ter autoridade ou propriedade para se escrever sobre algo de maneira eficaz, porém, ao refletir sobre como o intelectual – que escreve o romance de 30 e não está nas camadas sociais mais baixas – teria a propriedade para mergulhar na figura do outro,

⁶⁵CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 31-38.

⁶⁶JUREMA, Aderbal. *S. Bernardo* de Graciliano Ramos. *Boletim de Ariel*, dezembro de 1934.

⁶⁷BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 238-241.

⁶⁸*Ibid.* p. 243.

Graciliano questionou a existência de romances e autores populares no Brasil e pontuou a incapacidade de penetração nas massas:

Acho que as massas, as camadas populares não foram atingidas e que nossos escritores só alcançaram o pequeno-burguês. Por quê? Porque a massa é muito nebulosa, é difícil interpretá-la, saber de que ela gosta. Além disso, os escritores, se não são classe, estão em uma classe, que não é, evidentemente, a operária. E do mesmo jeito que não puderam penetrar no povo, não podem dizer o motivo pelo qual não conseguiram isso. [...] Talvez seja isso mesmo: talvez porque um escritor não sente os problemas como o povo, este não o deixe penetrar nele. [...] Um burguês só pode fazer contrafação quando trata um tema proletário.⁶⁹

Jorge Amado (autor de *Cacau* e *Suor*, por exemplo) lidou bem com essas questões pontuadas pela crítica. Assumindo sua preferência política pelo comunismo e tornando-se ativista da causa operária, criou romances em que a questão social partia de dentro dos movimentos proletários. Deu voz aos oprimidos e obteve sucesso em superar as distâncias que havia entre o intelectual e o trabalhador por meio de seus estudos da realidade social desenvolvidos de forma quase jornalística. Em *Suor*, a distância é criada pelo intelectual, de modo voluntário, como representação de um orgulho elitista.⁷⁰ Por tal feito, foi considerado um expoente da literatura dessa época, que buscava dar destaque às massas.

Graciliano, desde *Caetés*, traz essa problemática para a ficção. Diante da figura de candidato a escritor de João Valério, o autor explicita a divisão entre o aspirante a intelectual aos mendigos, que são vistos com horror e desprezo pelo protagonista.⁷¹ Analisando o fazer literário de Graciliano, é importante considerar tais inquietações – tanto em nível de construção do romance, quanto no nível da crítica literária – para os romances futuros do autor. Se *Caetés* figura como elemento inicial e preambular de uma técnica literária que se desenvolveria plenamente ao longo da produção de Graciliano e *S. Bernardo* mostra-se como realização, mesmo que em partes, dessa técnica que une o social e o psicológico, é preciso considerar a expectativa e a receptibilidade da crítica para o próximo romance.

1.3. OS ANOS DE 1936 A 1938: TENSÕES POLÍTICAS E ESTABILIDADE LITERÁRIA

⁶⁹Graciliano Ramos em entrevista a Ernesto Luiz Maia. Cf. LEBESZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014. p. 140.

⁷⁰BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 248-249.

⁷¹RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 212-213.

Levando em conta o autoritarismo que guiou as políticas públicas brasileiras no Governo Vargas e estabeleceu medidas restritivas e de censura ao que era considerado subversivo e representava uma ameaça aos moldes conservadores, torna-se importante dar atenção ao período em que o terceiro romance de Graciliano – *Angústia* – é publicado, que coincide, sem surpresas, com a sua prisão sob a acusação de “comunismo”. É interessante, também, observar o movimento da crítica diante do auge do romance social, ao mesmo tempo em que as forças políticas protagonizam a clara polarização entre esquerda e direita.

A análise do romance estará acompanhada de textos críticos e será baseada, fundamentalmente, nas apreciações feitas por Antonio Candido em *Ficção e confissão*; contudo, será somente apresentada no terceiro e último capítulo desta dissertação. Por enquanto, é interessante compreender o processo de composição do romance e o seu tenso momento de publicação no ano de 1936. Ao lado de *Angústia* (1936), está o quarto romance de Graciliano, *Vidas secas* (1938). A exposição do momento de escrita e publicação da narrativa “desmontável” nos dá subsídios para entender e considerar o movimento de consagração literária do alagoano em nossa literatura.

1.3.1. PRISÃO, *ANGÚSTIA* (1936) E A CÉLEBRE EDITORA JOSÉ OLYMPIO

Com a publicação de *S. Bernardo* em 1934, Graciliano deu continuidade ao seu ofício literário partindo para a composição de um terceiro romance. Naquela época, trabalhava como diretor da Instrução Pública de Alagoas, tendo sido nomeado em janeiro de 1933 pelo novo interventor, Afonso de Carvalho, misto de militar e literato. Em carta à esposa Heloísa, em meados de março de 1935, Graciliano revelou as primeiras referências ao novo romance:

[...] Em seguida retomarei o trabalho interrompido há cinco meses. Julgo que continuarei o *Angústia*, que a Rachel [de Queiroz] acha excelente, aquela bandida. Chegou a convencer-me de que eu devia continuar a história abandonada. Escrevi ontem duas folhas, tenho prontas 95. Vamos ver se é possível concluir agora esta porcaria.⁷²

A fala do autor aponta o entusiasmo de Rachel de Queiroz para a continuidade de seus escritos. É interessante relacionar tal fato à rede de sociabilidade da qual Graciliano fazia parte; os membros intelectuais, em sua maioria autores, colaboravam para a produção do grupo, apoiando romancistas e incentivando os processos de composição de novas obras. Além de

⁷²RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 187.

Rachel de Queiroz, é comum a menção a Jorge Amado e José Lins do Rego nas correspondências de Graciliano quando descreve o processo de escrita de seus romances.

Ainda durante a troca de cartas com Heloísa no ano de 1935, Graciliano volta a escrever sobre suas experiências diante da composição de *Angústia*, ora em menção ao número de páginas que tinha escrito, ora em relação aos aspectos da narrativa.

[...] Marina continua em vergonhosa atração com o Julião Tavares. O ciúme de Luís da Silva é uma doença horrível. O marido de d. Rosália apareceu ultimamente, creio que já lhe disse. Depois castrou-se um moleque nos paralelepípedos. [...] Ontem à noite Luís da Silva tirou da raiz da mangueira dezessete mil-réis em prata e duas libras esterlinas que Vitória tinha enterrado. [...] Quinta-feira passei o dia numa excitação dos pecados. [...] Nunca trabalhei assim, provavelmente um espírito me segurava a mão. [...] Estou em grande atrapalhão para matar Julião Tavares. Cada vez me convenço mais de que não tenho jeito para assassino. Ando procurando uma corda, mas, pensando bem, reconheço que é uma estupidez enforçar esse rapaz, que não vale uma corda.⁷³

No trecho, é interessante notar o profundo envolvimento de Graciliano com o processo de escrita. Mescladas aos outros acontecimentos pessoais narrados em carta, as revelações sobre o romance figuram quase como confissões; isto é, a proximidade de Graciliano com a própria narrativa é tanta, que as realidades das vivências do autor juntam-se às realidades vividas pelos personagens da obra. Tamanha relação com a composição indica a total dedicação ao seu próximo romance; para escrever *Angústia*, Graciliano impôs a si mesmo quase um retiro espiritual aos fins de semana.⁷⁴

A profunda dedicação do escritor acabou acentuando seu vício por aguardente, já que, durante a escrita, estava sempre acompanhado de café, alguns maços de cigarro Selma – seu favorito – e cachaça. Anos depois, o filho Ricardo confirmaria que a composição de *Angústia* teria sido um fator relevante ao agravo do vício alcoólico de Graciliano graças ao tom sofrido de sua narrativa.⁷⁵ Há, inclusive, um episódio curioso sobre a composição do romance: num momento alucinatório, – talvez por conta da bebida – o autor acabou jogando os manuscritos originais numa lata de lixo no quintal de casa. Heloísa, que se viu em desespero, pediu a ajuda de Rachel de Queiroz para recuperar os papéis. Rachel relembrou o episódio, dizendo:

Angústia era movido a cachaça. Uma manhã, Heloísa, muito apreensiva, me chamou lá e fomos procurar os originais. Ele os havia jogado fora depois de uma noite especialmente angustiada. Afinal, achamos os papéis, bastante sujos, no meio de uma cesta com restos de frutas e legumes, no quintal. Limpamos os papéis e passamos uma descompostura muito grande nele.⁷⁶

⁷³*Ibid.* p. 203-204.

⁷⁴MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 100.

⁷⁵*Ibid.* p. 103.

⁷⁶Rachel de Queiroz *apud* MORAES, Dênis. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 103.

Conforme já mencionado, a rede de sociabilidade de Graciliano era muito forte e muito presente em sua vida literária. Rachel de Queiroz ajudara Heloísa a recuperar os originais e José Lins do Rego passara a intermediar o contato entre Graciliano e a editora José Olympio para a publicação de *Angústia*. Jorge Amado, que trabalhava no setor de publicidade da editora, ficou responsável por pedir os originais, já que a José Olympio planejava publicar o romance ainda em 1935.⁷⁷

Próximo ao fim da composição do romance, Graciliano relatou a Heloísa que José Lins do Rego e Jorge Amado haviam pedido cópias do texto, afim de tirar as primeiras impressões de leitura e encaminhá-lo ao editor:

[...] O *Angústia* vai indo. Estão emendadas duzentas e quatro páginas. Dentro de um mês estará concluído e datilografado. Recebi novas cartas do Zélin [José Lins do Rego] e do Jorge [Amado] pedindo-o. Ainda não dei resposta, mas vou dizer que mandarei os originais quando o editor enviar os cobres. Não tenho confiança nos editores, uns ratos.⁷⁸

Na mesma carta, Graciliano pontuou – de forma descontraída – que só mandaria os originais depois que recebesse o pagamento, pois não confiava nos editores. O escritor havia passado por duas editoras até então; em *Caetés* (1933) com Augusto Frederico Schmidt, e em *S. Bernardo* (1934) com a Ariel, de Gastão Cruis e Agripino Grieco. Para a publicação de *Angústia*, Graciliano havia recebido uma boa proposta da editora José Olympio.

A Casa José Olympio era situada à célebre rua do Ouvidor, número 110, quase em frente à Livraria Garnier, no Rio de Janeiro. Criada em São Paulo, a José Olympio se estabeleceu na capital carioca por volta de 1934 com a intenção de dedicar-se à publicação de literatura brasileira. Contudo, de início, a editora publicou obras de autores já estabelecidos – como foi o caso da reedição de *A ronda dos séculos*, de Gustavo Barroso – e textos sobre a psicanálise, que muito atraía os leitores brasileiros. Era uma estratégia para minimizar os riscos que envolviam o mercado editorial.⁷⁹

Ao longo dos anos 1930, a José Olympio conseguiu firmar parceria com os grandes autores do momento, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre e Lúcia Miguel Pereira. Tais alianças foram fundamentais para que a casa se tornasse a editora de maior prestígio da época, publicando as

⁷⁷*Ibid.* p. 103.

⁷⁸RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 215.

⁷⁹HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 482.

grandes obras da década. Além do expressivo mercado editorial, a José Olympio também formou uma rede de sociabilidade coesa, reunindo em seu ambiente desde autores estreantes aos experientes, que se dedicavam a discutir política, literatura e amenidades. Em depoimento sobre a José Olympio, Graciliano Ramos declarou:

Há ali crentes e descrentes, homens de todos os partidos, em carne e osso ou impressos nos volumes que se arrumam nas mesas, muitos à esquerda, vários à direita, alguns no centro. O editor é liberal. Se tem simpatia para qualquer extremidade, oculta-a. Aparentemente está no meio: aceita livros de um lado e de outro, acolhe com amizade pessoas de cores diferentes ou sem nenhuma cor. Os acadêmicos são raros.⁸⁰

A fala de Graciliano deixa claro o caráter diplomático de José Olympio em relação aos autores que faziam parte da editora; publicava os de esquerda (como Jorge Amado e o próprio Graciliano) e os de direita (como Plínio Salgado), sem definir sua posição diante da polarização. Em relação ao Estado Novo, mesmo que José Olympio fosse uma figura respeitada, a casa não passou ilesa à censura; não só as publicações foram hostilizadas, mas os autores considerados “subversivos” foram perseguidos e presos – como foi o caso de nosso escritor alagoano conforme veremos adiante. No entanto, a postura de neutralidade de José Olympio não impediu que o mesmo continuasse publicando obras de autores de esquerda nos períodos de repressão. No caso de Jorge Amado, por exemplo, depois de solto, além de ter seus romances publicados, passou a fazer parte da equipe editorial da casa.⁸¹

A história de sucesso da José Olympio perdurou por décadas e abraçou inúmeras obras e prestigiosos autores brasileiros, como Guimarães Rosa.⁸² Contudo, em meados de 1980, a situação financeira e o mercado editorial entraram em crise devido às altas nos preços de papel. Tais dificuldades causaram o declínio da José Olympio, que apesar dos percalços conseguiu resistir até o fim da década de 1990. Em 2001, todo o catálogo (que contava com mais de seis mil títulos) foi comprado pelo grupo editorial Record.⁸³

Voltando ao período que nos interessa: durante o ano de 1935, as tensões políticas e sociais no Brasil se intensificaram de modo muito claro. Conforme o Governo Vargas avançava com sua política capitalista de industrialização, o contingente de trabalhadores urbanos crescia

⁸⁰RAMOS, Graciliano *apud* LUCA, Tania Regina de. *Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 158.

⁸¹HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 499.

⁸²Sobre a relação amistosa entre José Olympio e Guimarães Rosa, ver: BORELLI, Dario Luis. José Olympio, editor de Guimarães Rosa. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 65-72, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 out. 2020.

⁸³*Idem*, 2017. p. 535.

de modo proporcional. De forma a solidificar os amplos poderes do Estado, Getúlio afirmava acordos com as elites e diminuía progressivamente o direito de manifestação popular justamente no momento em que as reivindicações trabalhistas estavam em alta devido ao surto industrial. A ascensão do fascismo e do nazismo no cenário internacional colaborava positivamente para o fortalecimento dessa política getulista.

O embate ideológico estava em torno de dois grupos emblemáticos para os anos 1930: a ANL (Aliança Nacional Libertadora, à esquerda do espectro político) e a AIB (Ação Integralista Brasileira, à direita do espectro político e pró-fascismo). Ao passo que as políticas de Vargas se intensificavam, a resposta combativa vinda da ANL também crescia. Não demorou muito para que o governo tomasse medidas autoritárias em relação à oposição. Por meio da Lei de Segurança Nacional, Getúlio Vargas decretou o fechamento da ANL como forma de calar opositores e evitar que outros movimentos se levantassem contra o poder.

A crise política no Brasil era um dos principais assuntos das reuniões de literatos que aconteciam no Bar Central, em Maceió. Os membros se definiam como antifascistas e antigetulistas, mas compunham um quadro diverso em relação à esquerda política; Alberto Passos Guimarães era secretário regional do PCB; Rachel de Queiroz e seu esposo, José Auto, haviam rompido com o comunismo e se aproximavam do trotskismo; Graciliano possuía profunda afinidade com o marxismo e simpatizava com a ideologia da esquerda, mas ainda não se definia muito bem.

O que é importante deter, neste momento, é que o grupo não simpatizava com a luta armada proposta pelos opositores do governo, que – com o fechamento da ANL –, se encontravam marginalizados e agiam na ilegalidade. Sobre a revolução, Graciliano afirmava, de forma irônica, que “a revolução social me levaria à fome e ao suicídio. Mas como, segundo o Evangelho, nem só de literatura vive o homem, é razoável que se procure o bem-estar dos outros trabalhadores”.⁸⁴

Contrariando o desejo das camadas populares, a Internacional Comunista (IC) endossou a luta armada no Brasil a partir de um desejo de levante e revolução populares. Com a solidariedade do PCB, iniciaram-se movimentos para a derrubada do regime de Vargas em diversas áreas do país. Porém, como era de se esperar, todos os levantes foram neutralizados pelas forças armadas e seus participantes punidos.

⁸⁴Graciliano Ramos *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 108.

Durante o acontecimento dos movimentos, Graciliano estava concentrado em finalizar *Angústia* e declarava-se alheio a tudo que acontecia fora de seu cômodo.⁸⁵ A repressão aos comunistas foi severa. Vargas havia decretado estado de sítio e tal fato suspendia as garantias constitucionais. Logo, as casas de detenção abarrotaram-se de sindicalistas, intelectuais, professores universitários e quaisquer outros que fossem considerados subversivos.

O clima de forte tensão política mexia com os nervos do alagoano, que passou a se preocupar com a instabilidade e, principalmente, com os rumos autoritários tomados pelo governo Vargas. Entretanto, precisava comprometer-se a finalizar a escrita de *Angústia*, enviar alguns contos para a Argentina⁸⁶ e dar conta de seu expediente na Instrução Pública.⁸⁷

No início do ano de 1936, o trabalho na Instrução Pública tornou-se mais pesado; Graciliano passou a receber ligações anônimas em busca de seu endereço. Tentou lidar com frieza, mas se preocupava muito. Ainda em 1935, uma coluna publicada na *Gazeta de Alagoas*, assinada por José Silveira, alegava irregularidades na administração da Instrução Pública. Espantado com a suposta denúncia, Graciliano esclareceu os fatos a Silveira, com a intenção de dissipar as calúnias. Nesse sentido, também aproveitou para prestar contas dos serviços que estava realizando em prol da democratização da educação em Maceió. No entanto, os ataques a Graciliano demonstravam a pressão e a trama que se montava para derrubá-lo.⁸⁸

Em fevereiro de 1936, o filho do governador de Alagoas, Rubem Loureiro, foi ao encontro de Graciliano em seu gabinete, alegando que seu pai precisava substituí-lo no cargo e não gostaria de demiti-lo sem razão. Pediu, então, que Graciliano se afastasse voluntariamente. Entendendo o cenário persecutório, Ramos não hesitou em recolher seus pertences e se retirar da função.

A perseguição aos “comunistas” arquitetada por Getúlio Vargas havia chegado a Graciliano Ramos. Mais uma vez desempregado e sem perspectivas, o autor sabia que as políticas integralistas haviam tido grande influência em sua atual situação e que, conseqüentemente, não demoraria muito para ser preso. Em meio a todo caos político, Graciliano apressou-se para concluir os últimos ajustes em *Angústia*. Numa manhã de março

⁸⁵*Ibid.* p. 109.

⁸⁶Em 1935, o tradutor argentino, Benjamín de Garay, entrou em contato com Graciliano por meio de uma carta pedindo os exemplares de *Caetés* (1933) e *Angústia*. Benjamín se dedicava à difusão de nossa literatura na Argentina e já havia traduzido cerca de trinta livros. Ramos respondeu, enviando exemplares de *Caetés* (1933) e *S. Bernardo* (1934), e alegou estar na conclusão de *Angústia*. Em contatos seguintes, então, Garay pediu para que Graciliano lhe enviasse algum conto para publicação em uma revista ou um jornal de Buenos Aires. Em: MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 104.

⁸⁷*Ibid.* p. 110.

⁸⁸*Ibid.* p. 111.

de 1936, o escritor entregou os originais do romance à datilógrafa; à noite, no mesmo dia, recebeu a visita de um oficial do Exército: de fato, Graciliano estava preso.

O motivo da prisão do autor pairou sobre uma nebulosa de incertezas, afinal, não havia concretudes que substanciassem tal fato. Nesse sentido, é preciso ter em mente os acontecimentos anteriores à prisão de Graciliano, principalmente os que dizem respeito ao levante de 1935. Após a neutralização dos opositores, Vargas encontrou a necessidade de perseguir e tirar de circulação todo e qualquer cidadão que representasse oposição ou insatisfação em relação ao governo; a intenção era livrar o país de uma “ameaça vermelha”. Segundo o depoimento de Nelson Werneck Sodré:

Não foram os problemas sociais que determinaram a prisão de Graciliano; foram questões de ordem ideológica. Na Instrução Pública, ele seguia à risca os seus princípios, era igual para todos, premiava os que mereciam, defendia os professores – era um homem de primeira ordem. Havia desgostos, pessoas que foram feridas em seus interesses. A tarefa de prendê-lo, o oficial a executou a mando do general Newton Cavalcanti, cujo nome eu evito declinar para que não sobreviva ao esquecimento. [...] Como comandante da 7ª Região Militar, e já adepto do integralismo, tratou de fazer uma limpeza de todos aqueles que suspeitava serem simpatizantes do comunismo. Nessa leva foi apanhado o Graciliano.⁸⁹

De Maceió, os presos políticos foram levados a Recife e, posteriormente, ao Rio de Janeiro num navio. Durante a viagem, Graciliano teve contato com condições humanas, de higiene e alimentação bastante precárias. Quando chegaram à cidade carioca, foram encaminhados para a Casa de Detenção, situada à rua Frei Caneca.⁹⁰ Neste momento, é de suma importância dar destaque à figura de Heloísa, que, aos 26 anos, enfrentou o Rio de Janeiro na tentativa de tirar o marido da prisão. Para tanto, percorreu a Chefatura de Polícia, o Palácio do Catete e os Ministérios da Justiça e da Guerra. Periodicamente, também fazia visitas a Graciliano, informando-o dos ocorridos.

Foi também Heloísa quem se incumbiu de enviar o conto “A testemunha” para Buenos Aires e quem se responsabilizou por entregar o original datilografado de *Angústia* para a editora José Olympio. Graciliano recebera a notícia de produção de seu romance num misto de satisfação e preocupação, uma vez que não pôde revisar uma última vez os originais datilografados.

Durante a prisão, Graciliano escreveu poucos bilhetes a Heloísa, já que estes passavam por censura. O teor dos recados era sempre muito objetivo ao redor dos desdobramentos do

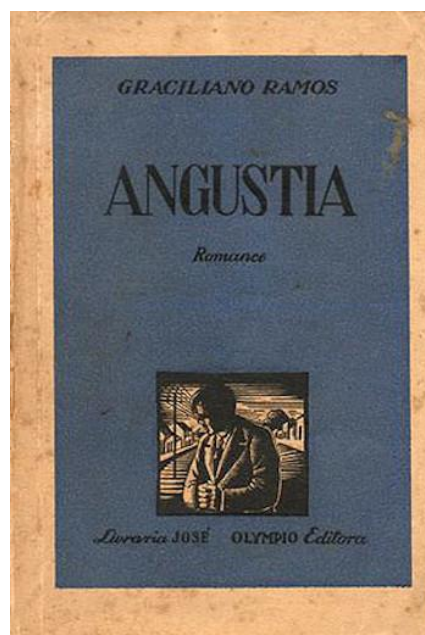
⁸⁹Nelson Werneck Sodré *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 115.

⁹⁰*Ibid.* p. 121.

cárcere, e tratava, por vezes, das quantias de dinheiro que Graciliano recebia de Heloísa. Ainda assim, em algumas ocasiões, o autor chegou a pedir para que Heloísa guardasse os textos críticos sobre *Angústia*.⁹¹ Em meio a tantas inquietações sobre sua composição, Graciliano sentia-se desesperançoso em relação ao romance, dizendo: “Se não me engano, o *Angústia* morreu”.⁹²

Ao contrário do que pensava Graciliano, o *Angústia* não estava morto; em agosto de 1936, o romance foi publicado pela José Olympio. É importante pontuar, porém, que o terceiro romance de Graciliano guarda diversos embates e tensões da crítica literária em sua história. Tamanha dose de introspecção, aliada a uma análise social das desigualdades causadas pela modernização tardia no Brasil, causou – tanto na crítica, como nos próprios depoimentos do autor – um estranhamento sem precedentes.⁹³

Figura 3: Primeira edição de *Angústia* (1936), publicada pela José Olympio



Fonte: Mundo Educação. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/graciliano-ramosprosador-mestre-regionalismo.htm>>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

O aparecimento de *Angústia* provocou, também, uma grande movimentação dos intelectuais envolvidos na imprensa em prol da liberdade de Graciliano. São os casos, por exemplo, de Murilo Miranda, Moacir Werneck de Castro e Octavio Tarquínio de Souza.⁹⁴ Por

⁹¹RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 225.

⁹²*Ibid.* p. 225.

⁹³A relação entre a crítica e o romance *Angústia* será aprofundada e melhor delineada no terceiro capítulo desta dissertação.

⁹⁴MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 141.

intermédio do advogado Sobral Pinto,⁹⁵ Graciliano requisitou, ao Tribunal de Segurança Nacional (TSN), uma investigação para apurar se haveria provas suficientes para sua condenação; sem surpresas, a Corte engavetou o ofício.

Entretanto, a intensa mobilização dos intelectuais em favor aos presos políticos deu início a algumas solturas. Sensibilizados, desde o início, pela causa de Graciliano, José Lins do Rego e Herman Lima pressionaram o próprio Getúlio Vargas para a soltura do amigo, que já estava em cárcere havia dez meses e se encontrava bastante debilitado pela situação. Getúlio, então, teria recomendado a revisão das causas que levaram Graciliano à prisão; se não houvesse fato algum, Filinto Müller⁹⁶ deveria soltá-lo. Sendo assim, então, em janeiro de 1937 Graciliano foi solto.⁹⁷

1.3.2. LIBERDADE E *VIDAS SECAS* (1938)

Em liberdade, Graciliano se reencontrou com Heloísa e ambos ficaram hospedados temporariamente na casa de José Lins do Rego. Enquanto se recuperava dos traumas do cárcere, o alagoano ficou convencido em continuar o ofício literário e em mudar-se definitivamente para o Rio de Janeiro com a família. Para tanto, Graciliano reestabeleceu correspondência com Benjamín de Garay sobre o interesse em publicar novos contos em Buenos Aires; Heloísa voltou a Maceió para buscar as filhas mais novas, Clara e Luísa; e José Lins do Rego o incentivou a participar do concurso de literatura infanto-juvenil promovido pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC). Para este projeto, Ramos começou a delinear *A terra dos meninos pelados* (1939), obra que venceria o concurso.⁹⁸

Nesse momento de reconhecimento da carreira literária de Graciliano Ramos, é fundamental ressaltar a figura de José Lins do Rego, que se encarregou de introduzir o amigo nos círculos da intelectualidade carioca. O grupo frequentava as livrarias mais famosas da cidade – como a Garnier e a José Olympio –, os cafés Taberna da Glória, Amarelinho e Vermelhinho, e, aos fins de semana, organizava almoços nas casas de Portinari, José Lins do

⁹⁵O advogado havia sido uma recomendação de José Lins do Rego e Rodrigo Mello e Franco depois de aceitar os encargos de defesa de Luiz Carlos Prestes e Harry Berger. Em: MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 143.

⁹⁶Filinto Müller (1900-1973) foi chefe da polícia política do governo de Getúlio Vargas e, durante o exercício da função, recebeu diversas acusações sobre a promoção de prisões arbitrárias e torturas aos prisioneiros. Em: MÜLLER, Filinto. In: CPDOC - FGV (org.). *Verbete biográfico*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/muller-filinto>>. Acesso em: 26 out. 2020.

⁹⁷MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 146-149.

⁹⁸*Ibid.* p. 150.

Rego e Aníbal Machado. Tais eventos sociais eram importantes para o estabelecimento de novos laços e novas oportunidades de publicação. Nas reuniões, falava-se muito sobre literatura e política, sobretudo da simpatia pelo fascismo por parte do governo Vargas e de seus tons autoritários.

Como a situação financeira estava por demais apertada, Graciliano decidiu investir em outro projeto literário que pudesse lhe render algum dinheiro com a publicação. Teve a ideia de escrever um conto sobre o sacrifício de um cachorro, fato que presenciara na infância, no sertão. Em sua composição, Graciliano procurou desvendar o que se passava na alma de um animal antes de sua morte; supôs, então, que o bicho desejaria acordar num mundo cheio de preás. Dessa forma, nasceu o conto “Baleia”, que foi publicado no suplemento literário de *O Jornal*.⁹⁹

Como sempre, muito crítico de seu trabalho, Graciliano logo se arrependeu de ter enviado o conto para publicação. Contudo, depois de receber inúmeros elogios pela narrativa, o autor entusiasmou-se a compor outros contos da mesma natureza, revelando os traços e a trajetória dos donos da cadelinha Baleia. Futuramente, a publicação seriada dos contos resultaria em *Vidas secas*.

José Olympio, interessado na publicação dos contos em forma de romance, pediu a Graciliano que ordenasse os capítulos de forma a compor uma sequência. O autor optou por: “Mudança”, “Fabiano”, “Cadeia”, “Sinhá Vitória”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho”, “Inverno”, “Festa”, “Baleia”, “Contas”, “O soldado amarelo”, “O mundo coberto de penas” e “Fuga”. Se tomarmos para a análise a ordem de composição de cada capítulo, percebe-se que Graciliano os escreveu de forma esparsa, isto é, desordenada. O primeiro capítulo – “Mudança” – foi o último a ficar pronto, ao passo que “Baleia” – o nono capítulo – foi o primeiro.

Ao todo, Graciliano levou seis meses para compor o romance. Em carta à Heloísa, que estava em Maceió, relatou que passou a morar “na rua Correia Dutra, 164, numa pensãozinha modesta, onde [tinha] um quarto com o Vanderlino”.¹⁰⁰ O motivo da composição não era nada romântico: Ramos passava, no momento, por uma aguda crise financeira; a cada capítulo pronto, o autor encaminhava à datilógrafa em busca do pagamento.

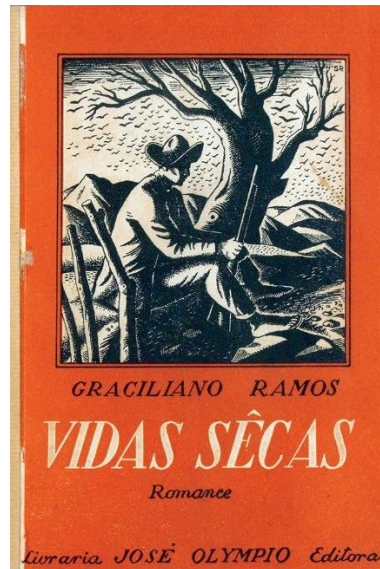
Para finalizar a publicação, a gráfica sugeriu que Graciliano optasse pelo título do penúltimo capítulo, “O mundo coberto de penas”; Augusto Schmidt sugeriu “Vidas amargas”; Graciliano estava em dúvida entre “Fuga” e a sugestão da gráfica; contudo, Daniel Pereira – irmão de José Olympio e responsável pela editoração – surgiu com a ideia de “Vidas secas”:

⁹⁹*Ibid.* p. 158.

¹⁰⁰RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 239.

estava escolhido o nome do quarto romance de Graciliano, o primeiro escrito sob a perspectiva de um narrador em terceira pessoa.¹⁰¹

Figura 4: Primeira edição de *Vidas secas* (1936), publicada pela José Olympio



Fonte: Enciclopédia Itaú Digital. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra23726/vidas-secas>>. Acesso em: 20 de abr. de 2021.

Além de adotar uma visão narrativa diferente, Graciliano deu a *Vidas secas* outra característica única e marcante: a noção de um romance “desmontável”, isto é, em que os capítulos figuram como quadros de uma realidade, sem dependência entre si. A unidade em seu quarto romance é marcada pela peregrinação da família de Fabiano pelo árido sertão nordestino, ilustrando a relação do homem com sua terra.

Tal inovação foi muito bem recebida pela crítica. Álvaro Lins, um dos grandes nomes da crítica brasileira e admirador ímpar do trabalho de Graciliano, pontuou que o escritor – depois do lançamento do romance – havia apresentado todo seu potencial como escritor.¹⁰² O surgimento de *Vidas secas* é, de fato, um marco importante na carreira literária de Graciliano. Nesse momento, pode-se dizer que o autor havia alcançado a boa estabilidade crítica.

Candido pontua que, diante de *Angústia* e *S. Bernardo*, por exemplo, *Vidas secas* apresenta uma narrativa totalmente diversa, não só pela estrutura fluida, mas pela natureza de seu protagonista, Fabiano. Depois da criação de criaturas pensantes, como Paulo Honório e Luís

¹⁰¹MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 158-161.

¹⁰²RODRIGUES, Marcos Antonio. *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos*. 2015. 166 f. Dissertação (Letras), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2015. p. 124.

da Silva, Graciliano optou por uma criatura que simplesmente existe em seu próprio mundo, animalesca e bruta, tal qual a realidade que a permeia.¹⁰³ A falta dos elementos de conflito interior do protagonista – que justifica a escolha por um narrador em terceira pessoa – aponta para a simplicidade comovente de sua trajetória, um dos traços mais fortes da obra. O crítico também ressalta que a aparente fragmentação do romance recai sobre a concepção existencial dos retirantes, que encaram suas vidas como uma sequência de acontecimentos sem a necessidade de dependência entre si.¹⁰⁴

Contudo, torna-se crucial dizer que a venda dos exemplares do romance não foi tão animadora quanto sua receptibilidade. Uma das hipóteses para tal reside na censura imposta pelo governo Vargas aos livros do autor pela José Olympio,¹⁰⁵ embora essa hipótese não se mantenha. Mesmo com os anúncios da editora, uma segunda edição de *Vidas secas* só foi publicada em 1947, ao passo que *Angústia* – por exemplo – foi reeditada em 1941. Se houvesse, de fato, censura aos romances de Graciliano, a José Olympio não continuaria anunciando as obras.¹⁰⁶ Outra hipótese, talvez mais plausível, para tal fato encontra-se em um texto crítico de Lúcia Miguel Pereira, publicado no *Boletim de Ariel*, em maio de 1938:

Vidas secas, o último romance de Graciliano Ramos, só tem um fator contra si: ter aparecido um pouco tarde. Se tivesse sido escrito há alguns anos, se fosse do tempo do *Quinze* e da *Bagaceira*, teria levantado uma celeuma. Mas veio quando já o público está meio cansado de histórias do nordeste, quando se criou essa absurda querela literária entre romancistas do norte e romancistas do sul, entre bárbaros e psicólogos. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão.¹⁰⁷

Assim como em *Caetés*, havia a possibilidade de o romance não trazer novidades – em nível temático – para a produção literária da década de 1930. É importante ressaltar, porém, que a queixa sobre o primeiro romance de Graciliano estava em torno da demora de publicação pela editora de Augusto Schmidt, diferentemente de *Vidas secas*, em que a queixa recaía sobre a temática. Ao fim da década de 1930, houve um momento de mudança na preferência da crítica em relação à natureza dos romances; em vez da valorização do “romance social”, expoente desde o início da década, passou-se a preferir o “romance psicológico”.

Outro aspecto importante de se levar em consideração era a falsa sensação de que os romancistas do sul do país ocupavam uma posição de maior destaque em relação aos romancistas do norte. Tal sensação estava profundamente atrelada à ideia de que havia

¹⁰³CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁴*Ibid.* p. 66.

¹⁰⁵HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2017.

¹⁰⁶BUENO, Luís. *Op. cit.* p. 413.

¹⁰⁷PEREIRA, Lúcia Miguel. *Vidas Secas. Boletim de Ariel*, maio de 1938, p. 221.

preferência pelo romance psicológico, intimista – uma vez que era o gênero de preferência dos autores do sul. Contudo, como ressalta Luís Bueno, o chamado “romance psicológico” não obteve unanimidade crítica e não conquistou grande parte do público, como fizera o “romance social”.¹⁰⁸

O que é importante deter neste momento, entretanto, é que – por mais que *Vidas secas* não tenha emplacado grande sucesso de vendas – Graciliano havia se consolidado em sua carreira literária como um romancista de grande prestígio.¹⁰⁹ Seus quatro romances, apesar da costumeira tensão crítica, estavam estabelecidos no cenário literário nacional, e o autor havia se tornado uma figura intelectual muito conhecida do cotidiano da livraria José Olympio.

1.4. ENTRE FICÇÕES E CONFISSÕES: A PRODUÇÃO LITERÁRIA DOS ANOS POSTERIORES

A estabilidade literária conquistada por Graciliano não lhe trouxera, infelizmente, a estabilidade financeira. O autor se via às voltas para conseguir pagar a modesta pensão em que residia com a família. Para agravar ainda mais a situação, em novembro de 1937, Getúlio Vargas instaurou, por meio de um golpe, a ditadura do Estado Novo. A represália aos opositores – taxados aleatoriamente de “comunistas” – continuava feroz e implacável. O temor do cárcere rondava os nervos de Graciliano novamente. Não à toa, o alagoano havia deixado de participar de reuniões políticas e quase não saía de casa; em ocasiões esparsas, ia até a Livraria José Olympio.

A rede de sociabilidade representada pela José Olympio merece destaque e atenção, uma vez que havia se tornado um espaço fértil para a geração de escritores que convivia em seu círculo. Alguns escritores recebiam suas correspondências, atendiam jovens poetas e romancistas e até trocavam farpas de vez em quando.¹¹⁰ Os atos autoritários do governo Vargas também não passavam ilesos pelos comentários dos intelectuais, ainda mais depois da aproximação declarada à Alemanha nazista.

Neste momento de tensão política, surgiu – quase que “milagrosamente” – uma curiosa proposta de emprego para Graciliano. Carlos Drummond de Andrade, que ocupava um cargo de destaque junto ao ministro da Educação, Gustavo Capanema, havia conseguido uma vaga de inspetor federal de ensino para o autor. Devido à real necessidade financeira, Ramos não hesitou

¹⁰⁸BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006. p. 413-416.

¹⁰⁹MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 165.

¹¹⁰*Ibid.* p. 168.

em aceitar a proposta. O momento, contudo, tornou-se duvidoso, uma vez que Graciliano havia sido perseguido e preso pelo regime que, agora, o contratava. Tal aceite não causou estranhamento ao círculo de amigos do escritor, pois – segundo Rachel de Queiroz – “o Graça estava precisando muito, era um cargo técnico, completamente apolítico”.¹¹¹

Sobre a relação entre os intelectuais e o Estado Novo é importante, antes de tudo, entender quais eram as intenções políticas de Getúlio Vargas com a cooptação de conhecidos escritores e personalidades que, por diversas vezes, estiveram na mira da censura. Para tanto, torna-se relevante dedicar nossa atenção para esse acontecimento da vida política e intelectual brasileira.

1.4.1. A INTELECTUALIDADE E A POLÍTICA ESTADONOVISTA

O intelectual brasileiro esteve sempre relacionado ao ideal de representação, como se coubesse a si a difícil tarefa de dar voz aos destituídos da capacidade de discernimento. Dessa forma, sempre que o conceito de “nacional” ou “nacionalidade” esteve em jogo, o intelectual reivindicou para si o papel de protagonista, como se fosse capaz de guiar as discussões e políticas ao redor do tema.¹¹²

Dessa maneira, é notável o envolvimento de grande parcela de intelectuais ao movimento modernista da década de 1920, pois havia uma marcante tentativa de resgatar os ideais nacionalistas e, sobretudo, as raízes brasileiras. Como se julgavam capacitados a conhecer verdadeiramente o Brasil, tomaram a tarefa de desvendar as realidades brasileiras por meio da arte.

A tarefa de redescobrir o Brasil continuou pungente nos anos 1930 e, conseqüentemente, fez parte das políticas do Estado Novo. O ministério comandado por Capanema (da Educação e Cultura) esteve atento para a formação de uma cultura erudita nacional, ao passo que o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, ao controlar as comunicações, preocupava-se em orientar as diversas manifestações de uma cultura popular.¹¹³

Nesta nova configuração, o Estado Novo surgiu com outra concepção de intelectualidade, desta vez muito mais conciliatória. As barreiras que separavam as condições entre os “homens políticos” e os “homens de letras” foram derrubadas, abrindo um ideal

¹¹¹Rachel de Queiroz *apud* MORAES, Dênis de. *Op. cit.* p. 172.

¹¹²VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 147.

¹¹³*Ibid.* p. 149.

harmonioso – nem tanto, como sabemos – entre os intelectuais e a política. O regime autoritário de Getúlio Vargas também se responsabilizou por hostilizar todo e qualquer ideal esteticista, academicista e erudito; o que o Estado defendia era a função social do intelectual, que deveria se preocupar com os destinos da nacionalidade brasileira.¹¹⁴

Como em qualquer outro regime autoritário, o governo de Vargas transformou os veículos de expressão social em espaços de propagação da ideologia do Estado Novo e, para tanto, aproveitou-se do prestígio e da influência dos intelectuais que, de alguma forma, satisfaziam parte de seu projeto político. A questão da busca da nacionalidade era fortemente aglutinadora, principalmente em períodos de guerra, e funcionou como elemento principal para unir os intelectuais e o governo Vargas.

Apropriando-se do ideal modernista da década de 1920, o Estado Novo tomou para si as causas do movimento, ao alegar que ambos estariam alinhados em prol da construção de uma identidade brasileira. Entretanto, é fundamental pontuar que a aproximação de Vargas ao modernismo era uma ilusão, visto que o movimento foi tomado como unidade uniforme, sem distinção entre as diferentes ideologias que o compuseram. Aliás, a ideologia modernista predominante nas engrenagens do Estado Novo estava bem definida: era a dos verde-amarelos.¹¹⁵

Foi sob a doutrina autoritária do governo Vargas que a busca pela brasilidade ganhou outra dimensão, muito distante do modernismo em si: em vez de democratizar a cultura como instrumento de pesquisa e reflexão, o Estado se preocupou em transformá-la num objeto de doutrinação e propagação de sua própria ideologia. Dessa forma, a visão crítica tão sonhada por algumas correntes modernistas deu lugar ao ufanismo.¹¹⁶

Enquanto exercia sua função de inspetor federal de ensino, Graciliano também ocupou relevantes cargos na imprensa brasileira. Esteve presente em dois conselhos editoriais: o primeiro, na *Revista Acadêmica*; e o segundo, na revista *Diretrizes*, esta última com inclinação levemente antifascista, sem descuidar da possível censura. Dessa maneira, é importante ter em mente que o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) era uma peça essencial para o aparelho ideológico do Estado Novo, uma vez que conseguia abarcar grande parte do sistema de comunicações no país – como o rádio, os cinejornais, a música, os periódicos e o sistema escolar.

¹¹⁴*Ibid.* p. 149-154.

¹¹⁵*Ibid.* p. 171.

¹¹⁶*Ibid.* p. 172.

O DIP também ficava encarregado de pagar subsídios mensais às corporações jornalísticas como forma de publicidade, para garantir que os veículos informativos divulgassem apenas as notícias favoráveis ao governo. Para o estabelecimento de tal prática, Vargas estimulava a isenção para a importação de papel de imprensa; sendo assim, quaisquer empresas que se mostrassem contra a política autoritária do Estado Novo corriam o risco de ficar sem a matéria-prima para o seguimento de suas atividades.¹¹⁷

Tendo os setores de comunicação rendidos à sua política, o DIP conseguiu instituir um amplo mercado de trabalho para jornalistas e intelectuais, já que os cofres públicos possibilitavam uma excelente remuneração a todos que colaborassem com as publicações oficiais. Ao levar em conta o cenário político e as condições financeiras de quem sobrevivia às custas das publicações literárias, é possível entender os motivos que levaram muitos intelectuais a escrever para a imprensa controlada pelo governo.

Sob estas condições foi criada a revista *Cultura Política*, planejada por Cassiano Ricardo – um dos membros verde-amarelos mais proeminentes do Estado Novo – e Almir de Andrade, professor e frequentador da José Olympio. Com a proposta de não exigir alinhamento político, os interessados poderiam publicar artigos com temas literários e cotidianos, além de receber em dia uma remuneração fortemente compensadora – em torno de 200 a 400 mil réis por matéria.¹¹⁸

A revista começou a circular em abril de 1941, com uma média de 250 a 300 páginas, e teve seu último número publicado em agosto de 1944. Por meio de um intercâmbio cultural, a *Cultura Política* associou-se à revista *Atlântico*, publicada em Portugal e ligada ao ditador Salazar, e foi responsável por veicular inúmeras colaborações brasileiras em terras portuguesas. Dentre estas publicações, estavam crônicas e contos de Graciliano Ramos.¹¹⁹

Logo quando recebeu o convite de Almir de Andrade, Graciliano hesitou em colaborar com a revista, temeroso de comprometer-se politicamente. Contudo, como sua função seria a revisão de originais e a publicação mensal de uma crônica para a seção “Quadros e costumes do Nordeste”, não mostrava a necessidade de o escritor apresentar apologia ao regime.

As crônicas de Graciliano publicadas na *Cultura Política* foram reunidas e publicadas no livro póstumo, *Viventes das Alagoas* (1962). Nelas, o autor não mencionou Getúlio Vargas, nem se curvou ao autoritarismo; muito pelo contrário, tratou – com a costumeira ironia – as mazelas sociais que ainda persistiam sem solução à época.

¹¹⁷MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 179.

¹¹⁸*Ibid.* p. 180.

¹¹⁹*Ibid.* p. 180.

O segundo trabalho atribuído a Ramos na *Cultura Política* era o de revisão de textos de outros colaboradores; esse, por sua vez, tornou-se um ofício mais custoso, visto que precisava se debruçar sobre textos que endossavam o regime do Estado Novo. As queixas de Graciliano, além das questionáveis inclinações políticas de alguns redatores, era a escrita. O autor incomodava-se com os erros gramaticais e com as estruturas mambembes dos artigos submetidos.¹²⁰

Ao longo do tempo, as funções ocupadas por Graciliano na revista transformaram-se em um emprego estável, visto que a remuneração era suficiente para que conseguisse se manter. Dessa forma, a posição do escritor em relação ao governo passou a ser questionada, já que a sua permanência em um órgão oficial causava estranhamento.¹²¹ É fato que a relação entre Vargas e os intelectuais era, no mínimo, ambígua em ambos os lados; de um, pesava o fato de os intelectuais detestarem o Estado Novo e abominarem o fascismo, embora recebessem dinheiro público por serviços prestados ao Ministério da Educação, de Capanema; de outro, predominava o desejo do governo de dissolver toda e qualquer manifestação de esquerda que houvesse no país.

Entretanto, vale reforçar que os intelectuais enfrentavam uma séria fragilidade financeira, e a possibilidade de colaboração literária e não-ideológica com a imprensa estadonovista – com garantias de uma remuneração sedutora e sem atrasos – tornava a situação quase irrecusável. À época, os livros que esgotavam as tiragens simples de dois mil exemplares podiam ser considerados *best-sellers*, e, dessa forma, obrigavam os escritores a garantir uma renda fixa, que – na maioria das vezes – girava em torno dos empregos públicos ou de uma carreira na imprensa.

O fundamental, no caso da relação entre os intelectuais e o governo, é saber ponderar os cargos que ocupavam, na tentativa de entender se houve ou não uma relação de servidão ideológica ao regime do Estado Novo. Dada a realidade instável das finanças de Graciliano, é importante ter em mente que sua colaboração com a revista *Cultura Política* foi apenas para suprir as necessidades orçamentárias. Em momento algum o autor se distanciou de suas convicções políticas para satisfazer o autoritário regime de Vargas; Graciliano manteve-se íntegro desde o início.

1.4.2. A CONSOLIDAÇÃO POLÍTICA E LITERÁRIA DE GRACILIANO RAMOS

¹²⁰*Ibid.* p. 183-184.

¹²¹*Ibid.* p. 184.

Por ocasião de seu cinquentenário, em outubro de 1942, Graciliano foi homenageado por meio de uma grande mobilização da intelectualidade. O jantar foi realizado no Lido, um restaurante em Copacabana, e contou com a participação expressiva de mais de cem intelectuais de grande expressão no país. A comissão organizadora da homenagem reuniu Augusto Frederico Schmidt, Álvaro Lins, Francisco de Assis Barbosa, José Olympio, José Lins do Rego e Octavio Tarquínio de Sousa.¹²²

O elemento surpresa da solenidade, no entanto, seria a presença do ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, para presidir a homenagem a Graciliano. A intenção de ter um homem de Estado com tamanho prestígio estava ligada ao desejo de reparar as humilhações sofridas durante a prisão política do autor. Para tanto, o escritor foi premiado pela Sociedade Felipe de Oliveira com cinco mil réis¹²³ pelo conjunto de sua obra literária.

Em seu discurso, Graciliano comentou sua trajetória, indicando os percalços que havia passado para chegar aonde se encontrava à época. Aproveitou para mencionar a importância dos editores para a sua consolidação como escritor e, como esperado, relatou as intempéries sofridas durante o período de cárcere, entre 1936 e 1937. Para finalizar, deu grande destaque aos seus personagens protagonistas, responsáveis por levá-lo aos caminhos literários. Dessa forma, mostrou que a obra é – talvez – maior que o próprio homem:

Apenas fiz o que pude para exibi-los, sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhança com eles e que haja, utilizando os recursos de uma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. Admitamos que artistas mais hábeis não pudessem apresentar direito essas personagens, que, estacionando em degraus vários da sociedade, têm de comum o sofrimento. Neste caso, aqui, reduzo-me à condição de aparelho registrador – e nisto não há mérito. Acertei? Se acertei, todo o constrangimento desaparecerá. Associe-me aos senhores numa demonstração de solidariedade a todos os infelizes que povoam a Terra.¹²⁴

Em 1943, a Editora Alba publicou todos os discursos proferidos naquela noite numa edição intitulada *Homenagem a Graciliano Ramos*. O evento contribuiu, certamente, para reforçar a importância da figura do escritor como intelectual e como homem público. Se a publicação de *Vidas secas* (1938) já sinalizava a consolidação literária de Graciliano, sua participação na imprensa e nos círculos de intelectuais era ainda mais determinante para tal. O que faltava ainda, contudo, era o engajamento partidário.

¹²²*Ibid.* p. 189.

¹²³Atualizados para os valores em reais, o prêmio girava em torno de R\$ 600.

¹²⁴Graciliano Ramos *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 191.

Entre 1944 e 1945, a intelectualidade uniu-se em prol do enfraquecimento e consequente demolição do Estado Novo de Getúlio Vargas. Àquela altura, Heloísa – esposa de Graciliano – , Ricardo e Clara – os filhos – já estavam filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e colaboravam com a base de aliados, trabalhando como ativistas. A resistência do autor à filiação residia, de certo, no fato de não possuir pretensões políticas e, sendo assim, não acreditava que sua presença ajudaria em algo. O fator determinante para a sua filiação ao PCB foi o fascínio pela maneira com a qual Luiz Carlos Prestes se comunicava com o povo.¹²⁵

Em agosto de 1945, então, Prestes abonou a ficha de filiação de Graciliano ao PCB. Agora, oficialmente, poderiam considerá-lo como “comunista”. O engajamento partidário do autor fez com que participasse das reuniões, decisões e tarefas do partido, que havia se aproximado do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) num movimento em favor da elaboração de uma nova assembleia constituinte com a participação de Getúlio Vargas, movimento este conhecido como “queremismo”.

A filiação de Graciliano também exigiu que ele se aproximasse dos palanques, fato que o escritor detestava. O alinhamento político do escritor também provocou uma pequena desavença ideológica entre ele e José Lins do Rego, quando – em um artigo – Zé Lins pontuou diversas críticas ao PCB. Mesmo com as divergências, os dois continuaram amigos e unidos contra o fascismo. A instabilidade política da época teve seu ápice em outubro de 1945, quando – por meio de um golpe – Getúlio Vargas foi deposto; a situação gerou uma onda de prisões, intervenções em sindicatos e algumas sedes do PCB foram vandalizadas.¹²⁶

Entre os anos de 1944 e 1945, Graciliano publicou três obras: *Histórias de Alexandre* (1944), um livro infantil com as histórias nordestinas passadas de geração a geração por meio da tradição oral; *Dois dedos* (1945), uma coletânea de contos; e *Infância* (1945), uma reunião de memórias sofridas e ácidas sobre sua vida enquanto pequeno. O impacto causado pelos relatos de Graciliano sensibilizou a crítica literária, que se mostrou empática aos sofrimentos do autor. Segundo Álvaro Lins, o livro de memórias era considerado o “mais bem escrito” e funcionava como uma forma para que Graciliano se libertasse dos traumas e visões do passado.¹²⁷ Carlos Drummond de Andrade, ao receber um exemplar da obra, escreveu a Ramos em agradecimento, e suas impressões sintetizam bem a postura da crítica diante das memórias de Graciliano:

¹²⁵*Ibid.* p. 204.

¹²⁶*Ibid.* p. 202-213.

¹²⁷*Ibid.* p. 215.

Até o mais espinhoso dos amigos – ou dos críticos – reconhecerá em *Infância* a obra de arte que ela realmente é. Nada lhe falta, nada lhe sobra. A palavra justa exprimindo sempre uma realidade psicológica ou ambiente; a notação precisa, a dosagem sábia, a economia absoluta de efeitos, notações, recursos. Enfim, um desses livros que a gente desejaria ter tutano para escrever, e que lê com uma admiração misturada de raiva pelo danado que conseguiu compô-la: raiva que é o maior louvor, tanto vem ela impregnada de entusiasmo e prazer.¹²⁸

De uma maneira geral, pode-se dizer que a apreciação de Drummond diz muito sobre o estilo de Graciliano impresso em suas obras; a escrita enxuta, concisa, quase sem adjetivos, que privilegia tanto o social quanto o psicológico. Há de se dizer, também, que as memórias do escritor são permeadas de um tom ficcional, duramente poético, o qual lhes confere a característica sofrida do real. Nisso reside, principalmente, o louvor de Drummond à composição de Graciliano, que – por mais “simples” que se apresente – exige um alto rigor no processo de escrita.

Desde sua saída da prisão, em 1937, Ramos ensaiava escrever suas memórias sobre o tempo sombrio e turbulento que lá vivera. Já havia feito, certa vez, uma lista com quase duzentos personagens,¹²⁹ mas o receio de ter seu livro censurado pelo Estado Novo o impedia de levar o projeto adiante. Com a derrubada de Vargas e, conseqüentemente, o fim da política autoritária estadonovista, Graciliano iniciou a escrita de *Memórias do cárcere* em janeiro de 1946.¹³⁰

Com o encerramento das atividades da revista *Cultura Política*, Ramos voltou à função de inspetor federal de ensino e, para complementar a renda familiar, publicava crônicas e/ou contos esparsos na imprensa periódica. A possibilidade de dedicar-se exclusivamente às memórias foi viabilizada pelo editor José Olympio, que se incumbiu de pagar uma quantia fixa durante um ano pelos direitos de publicação das primeiras edições de *Infância* e *Insônia* – livro de contos ainda em produção –, das terceiras edições de *S. Bernardo* e *Angústia*, e das segundas edições de *Caetés* e *Vidas secas*.

Para o novo projeto literário de Graciliano, José Olympio havia garantido uma remuneração mensal durante três anos para que o autor o entregasse três capítulos a cada mês. Mesmo com as finanças garantidas pela editora, Ramos precisou reforçar a renda com um trabalho de reunião de textos para uma antologia de contos brasileiros e, ainda, com a publicação na imprensa.

¹²⁸Carlos Drummond de Andrade *apud* MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 216.

¹²⁹*Ibid.* p. 216.

¹³⁰*Ibid.* p. 216.

A dedicação profunda às memórias da prisão rendeu seis anos de árduo trabalho para Graciliano. Com o acordo de enviar os capítulos para José Olympio todo mês, o autor trabalhou num misto de vontade e obrigação.¹³¹ Sendo assim, o cronograma de escrita do livro ficou dividido da seguinte forma: o primeiro volume foi escrito entre janeiro de 1946 a maio de 1947; o segundo, de maio de 1947 a setembro de 1948; o terceiro, de setembro de 1948 a abril de 1950; e o quarto (inacabado), de abril de 1950 até sua interrupção, em setembro de 1951.¹³²

Sobre a interrupção na escrita do último volume de *Memórias do cárcere* é importante ressaltar que a década de 1950 estava sendo deveras turbulenta para Graciliano. A bebedeira havia se intensificado de forma drástica; seu filho Márcio, do primeiro casamento, assassinou um ex-colega e – depois de quatro dias – cometeu suicídio; havia uma forte escalada de tensão ideológica dentro do PCB graças ao início da Guerra Fria; e o autor descobriu que estava gravemente doente depois de regressar de uma viagem à URSS. Além desses fatores, houve outro determinante: o PCB discordava veementemente do relato de prisão que Graciliano estava elaborando.

As queixas do partido recaíam nas observações que a crítica considerada de esquerda fez aos primeiros romances do autor: a falta de proximidade ao realismo socialista e a ausência de empenho ideológico na trama. Vale pontuar, entretanto, que Graciliano nunca havia concordado em produzir romances de cunho “panfletário”; o escritor sempre propunha – de forma dialética – uma reflexão acerca das condições sociais que permeavam seus enredos. Por conta, então, da pressão do PCB para que as memórias se adequassem aos desejos ideológicos do partido, Graciliano suspendeu a escrita do quarto volume, que ficou inacabado.

Foi neste período dos anos 1950 também que, por indicação do próprio PCB, Graciliano assumiu a presidência da Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Em seu mandato, Ramos tentou se reaproximar dos companheiros de partido, mas os desafetos ainda impediam essa aproximação. Entretanto, a década de 1950 não foi marcada somente pelas desavenças ideológicas; como Graciliano fazia parte do grupo de intelectuais integrantes do PCB, recebeu o convite para uma visita à Rússia na celebração do 1.º de maio em 1952. O convite fazia parte de uma tentativa de aproximação diplomática do país russo com as células comunistas de outras nações. Tendo as despesas pagas pelo partido, o escritor e sua esposa, Heloísa, partiram numa viagem para conhecer as terras russas. As anotações feitas durante a estadia no país renderam a obra *Viagem*, publicada postumamente.

¹³¹*Ibid.* p. 218.

¹³²*Ibid.* p. 218.

No regresso ao Brasil, porém, o estado de saúde de Graciliano era bastante debilitado. Constantemente sentia dores fortes no peito e incessantes crises de tosse. O autor acreditava estar, mais uma vez, acometido pela tuberculose. Ao examiná-lo, o médico da família – Reginaldo Guimarães – recomendou exames radiográficos para se certificar de um diagnóstico complicado. As suspeitas infelizmente se concretizaram: Graciliano estava com câncer pulmonar. Para não o alarmar da gravidade do quadro, os médicos não o informaram de imediato; disseram que estava com uma grave tuberculose, cujo tratamento era cirúrgico.

A família foi instruída de que Ramos precisava de uma cirurgia imediata para a retirada do tumor. Como a medicina brasileira ainda não estava bem estabelecida no ramo das cirurgias endotorácicas, foi sugerido que Graciliano recebesse o tratamento na Argentina, no Instituto de Cirurgia Torácica de Buenos Aires, comandado pelo cirurgião Jorge Alberto Taiana. Sabendo que a família Ramos não possuía os recursos financeiros para o tratamento, o PCB tratou de providenciar a ajuda que necessitavam. Por meio de Sinval Palmeira, inúmeros companheiros de partido e amigos intelectuais contribuíram em doações sem pestanejar. O amigo e ex-companheiro de cárcere, Rodolfo Ghioldi – secretário do Partido Comunista argentino –, tomou conta de todas as providências para a hospitalização do escritor em Buenos Aires, e o cirurgião Taiana dispensou quaisquer cobranças de honorários profissionais.¹³³

Em setembro de 1952, Graciliano foi submetido à cirurgia. A gravidade do tumor e, conseqüentemente, do quadro de saúde do autor impossibilitou o sucesso do procedimento. Taiana não teve outra alternativa a não ser a não-realização da cirurgia. A equipe médica estava com o veredito: Graciliano tinha poucos meses de vida. Antes de regressar ao Brasil, o autor fez uma breve estadia no Sanatório Anchorena para se recuperar. Os últimos meses de vida de Ramos foram marcados pelas visitas de inúmeros amigos, que se solidarizaram com sua trajetória, e por fortes dores no peito, que só eram amenizadas com injeções de morfina. Enfim, às 5h35min do dia 20 de março de 1953, Graciliano Ramos de Oliveira deixou este mundo para eternizar-se nas páginas da literatura.

Apesar de uma produção literária expressiva, Graciliano nunca chegou a desfrutar de uma vida financeira confortável. Aliás, poucos foram os escritores que aproveitaram o glamour de uma carreira tranquila e bem remunerada. Mesmo com a intensa produção literária brasileira, o mercado editorial ainda se encontrava restrito às capitais do Sudeste e do Sul brasileiros, além de estar fortemente ligado às elites intelectuais. As vendas dos livros de Graciliano haviam sido

¹³³*Ibid.* p. 283.

modestas até a data de sua morte, já que as obras não alcançaram grandes números de novas edições.¹³⁴

A primeira vez que o escritor alcançou um vistoso número de vendas foi com a publicação em quatro volumes de *Memórias do cárcere* pela José Olympio – cerca de dez mil exemplares em menos de dois meses.¹³⁵ Além do sucesso com o público, as memórias também foram bem recebidas pela crítica literária, já que representavam um rico relato de uma época sombria para a intelectualidade brasileira; mas, mais do que isso, revelava a crueza de uma injustiça permeada de crueldade contra um dos mais expressivos romancistas brasileiros.

Além de *Viagem* (1954) e *Memórias do cárcere* (1953), as publicações póstumas de Graciliano também incluem: *Viventes das Alagoas* (1962), com as crônicas publicadas na revista *Cultura Política* e os relatórios apresentados enquanto prefeito em Palmeira dos Índios; *Linhas tortas* (1962), com os artigos críticos e as crônicas publicadas nos periódicos *O Índio*, *Jornal de Alagoas* e *Paraíba do Sul*; *Alexandre e outros heróis* (1962), uma reunião das histórias contidas em *A terra dos meninos pelados*, *Histórias de Alexandre* e *Pequena história da República*; *Cartas* (1981), compilação de correspondências entre Graciliano, familiares e amigos; *O estribo de prata* (1984), uma história recolhida de *Alexandre e outros heróis* e ilustrada por Floriano Teixeira; e, por fim, *Cartas de amor a Heloísa* (1992), reunião de correspondências entre Graciliano e sua esposa, Heloísa.

Dado o panorama da vida e da obra do autor, percebe-se um escritor de pulso firme e de convicções sólidas, que foi responsável por um imenso legado para a nossa literatura. Considerado um dos maiores escritores da literatura social produzida em massa na década de 1930, Graciliano nos mostra, ao longo de sua trajetória, que pode ser considerado um dos nomes de maior prestígio em nossa história graças a uma obra que se manteve atual ao longo dos anos, causando o mesmo impacto – e, por vezes, até mais – de sua época de publicação.

Nosso objetivo, a partir do segundo capítulo, é debruçar-nos sobre um dos aspectos mais curiosos e latentes de sua obra: a introspecção de seus narradores. Levemente pontuada em *S. Bernardo* (1934) e em *Vidas secas* (1936), tem seu ponto alto em *Angústia* (1936), ponto central desta pesquisa. Apoiados nas leituras teóricas sobre as tendências do romance moderno, vamos olhar de perto os graus de introspecção em Paulo Honório e nos retirantes sertanejos de *Vidas secas*, para culminar na mente delirante de Luís da Silva.

¹³⁴*Ibid.* p. 292.

¹³⁵*Ibid.* p. 293.

CAPÍTULO 2

As perturbações psicológicas em Paulo Honório e Fabiano

Ao ser considerado como o primeiro romancista da década de 1930 a inserir e mesclar os elementos social e psicológico em suas obras, Graciliano Ramos – de certa maneira – insere sua produção literária em outro patamar devidamente mais complexo. O estudo das profundezas da alma humana, de sua deterioração moral e psíquica e dos desejos do inconsciente, exigiu uma técnica ímpar de composição narrativa.

Quando Antonio Candido pontua, em *Ficção e confissão*, que o romance *Angústia* não seria uma obra-prima, mas um dos romances mais ambiciosos que o autor havia escrito, leva em consideração, principalmente, o tortuoso e vertiginoso enredo introspectivo do protagonista Luís da Silva, que vive numa constante entre realidade, memória, sonho e delírio. Porém, se lançamos nosso olhar à produção de Graciliano, perceberemos que o fator psicológico não está impresso somente em seu romance publicado em 1936.

Pode-se dizer, dessa forma, que *Angústia* representa o ponto mais alto sob a perspectiva interior, mas não se pode afirmar, categoricamente, que seria o único romance a tratar da questão psíquica. Quando Graciliano publicou *S. Bernardo* (1934), apresentou-nos um dos mais emblemáticos narradores da literatura brasileira: Paulo Honório. Dotado de uma objetividade cruel, mostra-se um sujeito determinado e possessivo. O instinto de possessividade desperta, ao longo da narrativa, o movimento de subjetivação do romance. A objetividade torna-se vagarosa e abre espaço para o sentimento de culpa e a autorreflexão moral.

Entre os processos de humanização e animalização da família de retirantes em *Vidas secas* (1938), há a intervenção determinista de um narrador onisciente que, por meio de seu conhecimento de mundo, traz à tona o mundo interior de Fabiano, Sinhá Vitória, dos meninos e até da cadelinha Baleia. Por mais que a miséria lhes roubasse os traços e a consciência humanos, é o elemento psicológico que nos permite enxergá-los com sensibilidade.

Sendo assim, torna-se relevante iniciar a discussão sobre o fator interior presente na produção de Graciliano a partir da apresentação de uma leitura possível de seus dois romances: *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938).

2.1 A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE MODERNO

Para o início da discussão sobre a introspecção em Graciliano Ramos e, mais precisamente, em *Angústia* (1936), é preciso antes tratar, porém, de outros temas relacionados para que se possa compreender, de maneira geral, como o elemento interior e, portanto, psicológico, faz parte de uma das estratégias de composição do romance moderno. No texto

crítico “Graciliano Ramos e o Romance trágico”¹³⁶, ao tratar especialmente da narrativa de Luís da Silva, Sonia Brayner equipara Graciliano a outros grandes autores, como William Faulkner, James Joyce e Virginia Woolf:

Graciliano Ramos coloca-se com *Angústia* bem no cerne do romance moderno, para o qual uma história, um estado d’alma ou uma descrição de costumes não é mais o que interessa. [...] A exploração da mente de Luís da Silva, a utilização do monólogo interior em algumas variações até a tentativa final de fluxo contínuo e incoerente trazem este romance de Graciliano Ramos para o mesmo campo das tentativas de Joyce, Virginia Woolf, Faulkner.¹³⁷

Além da menção a autores consagrados, Brayner também pontua que *Angústia* passa a ocupar o centro do romance moderno, em que não há mais o interesse por cenas descritivas de um cotidiano de costumes ou por um estado de espírito de uma personagem comum. Graciliano, então, utilizou-se do monólogo interior e do vertiginoso fluxo de consciência para tratar da deterioração da mente de seu protagonista, Luís da Silva. Como sinalizado por Sonia Brayner, tais técnicas de composição já haviam sido exploradas por outros autores modernos; portanto, faz-se interessante investigar de que modo o estado psicológico foi estilizado pelos autores mencionados, para que se possa mostrar, sobretudo, a maneira com a qual Graciliano o adaptou à realidade brasileira dos anos 1930.

O primeiro nome citado por Sonia Brayner é do escritor irlandês James Joyce (1882-1941),¹³⁸ conhecido por sua obra-prima *Ulisses* (1922). Em suas quatro obras publicadas – *Dublinenses* (1914), *Um retrato do artista quando jovem* (1916), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) – Joyce retratou, por meio de um “naturalismo impiedoso”¹³⁹, sua cidade natal, Dublin, rejeitando as tradições que fizeram parte de sua formação. Dessa forma, pode-se dizer que o autor compõe um estilo regionalista subversivo, em que – ao invés de valorizar – a região é vista de forma negativa. Com as ácidas críticas aos jesuítas em seu romance autobiográfico *Um retrato do artista quando jovem* (1916), Joyce se viu obrigado a deixar a Irlanda. Para a composição de *Ulisses* (1922), o irlandês valeu-se de toda sua intelectualidade ao trabalhar, de modo paródico, com grandes referências à literatura clássica – de Homero a Dante, por exemplo. A construção do romance também instituiu o monólogo interior como técnica de composição e a ausência do tempo cronológico como fator dominante na narrativa. Já em sua

¹³⁶BRAYNER, Sonia. Graciliano Ramos e o Romance Trágico. In: BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 2ª edição, 1978. p. 204-217.

¹³⁷*Idem*, 1978. p. 214-215.

¹³⁸CARPEAUX, Otto Maria. *O Modernismo por Carpeaux*. Rio de Janeiro: Editora LeYa, 2012. (*História da literatura ocidental*; v. 9). p. 163.

¹³⁹*Ibid.* p. 163.

última obra, *Finnegans Wake* (1939), Joyce compôs uma nova linguagem, artificial, e lançou mão do fluxo de consciência, afim de criar o aspecto de um “sonho diurno”.¹⁴⁰

Técnica similar de composição romanesca também está presente nas obras da inglesa Virginia Woolf (1882-1941),¹⁴¹ que – sob a influência do escritor francês Marcel Proust – adotou o tempo como forma ideal em seus romances, abolindo o fator cronológico; em *Mrs. Dalloway* (1925), os dias são suprimidos; em *Orlando* (1928), os séculos são suprimidos. Em Woolf, não há necessidade de um enredo elaborado, já que o essencial é subsidiado pelo fluxo de consciência e pelo inconsciente das personagens. Suas obras têm como pano de fundo a deterioração da aristocracia inglesa, fator autobiográfico da própria autora, que era considerada uma intelectual aristocrata.¹⁴²

O elemento do declínio social é fundamental em William Faulkner (1897-1962), poeta, contista e romancista norte-americano.¹⁴³ Suas obras retratam a decadência moral e física das famílias sulistas dos Estados Unidos depois da abolição; para tanto, são postos em pauta os temas de corrupção, incesto e assassinatos. As personagens de Faulkner são condenadas à degeneração, à vida caótica que as cercam. Neste cenário, não há cronologia ou ordem, apenas caos. O espaço é representado pelo condado de Yoknapatawpha, distrito fictício do Estado do Mississippi. A obra-prima exemplar do estilo de Faulkner é *O som e a fúria* (1929), que apresenta a degeneração da família Compson por meio de quatro narradores. O mais emblemático deles é Benjamin Compson, o “Benjy”, um deficiente mental que compõe uma narrativa fragmentária, desarticulada e repleta de saltos cronológicos. Ao adotar um estilo único, Faulkner retomou uma tradição do romance anglo-americano: a do romance gótico, que narra a degeneração moral por meio de um fatalismo sombrio.

Tendo, então, o breve panorama dos autores citados no texto crítico de Brayner, é possível perceber a existência de técnicas e temáticas em comum, o que pode indicar tendências de composição do romance produzido no século XX, conhecido como “romance moderno”. Pode-se citar, por exemplo, que as narrativas modernas prezam pela fragmentação do tempo cronológico, pela inserção do elemento psicológico e pelo retrato de um cenário em decadência.

Ao propor um estudo¹⁴⁴ sobre as origens do romance tal qual o conhecemos, o teórico György Lukács pensou a teorização e, de certa maneira, a esquematização do gênero, que seria

¹⁴⁰*Ibid.* p. 164.

¹⁴¹*Ibid.* p. 175.

¹⁴²*Ibid.* p. 175-176.

¹⁴³CARPEAUX, Otto Maria. *As tendências contemporâneas por Carpeaux*. Rio de Janeiro: Editora LeYa, 2012. (*História da literatura ocidental*; v. 10). p. 88-89.

¹⁴⁴LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. *Ensaios ad hominem*, n. 1, t. 2. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. p. 87-117.

típico da sociedade burguesa e originado a partir da dissolução da narrativa medieval. Em correspondência à antiguidade, o romance pode ser encarado como a epopeia heroica; a modernização da civilização, porém, trouxe traços próprios para o gênero. Enquanto a epopeia estava ligada à autonomia, em que os indivíduos estavam conectados intrinsecamente com o social (todo), o romance mostra indivíduos total ou parcialmente desconectados do social, ou seja, indivíduos focados em si mesmos. A vida burguesa é predominantemente prosaica, restringindo o espaço da produção poética. O romance nasce, sob essa perspectiva, como o equilíbrio entre a poética e a sociedade capitalista, e, dessa forma, assume o caráter de superar as contradições sociais; mais que isso, o gênero se torna a expressão das contradições sociais por meio da ação. Nesta teoria de Lukács, os romances de vanguarda – tais como as produções de James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner – estão excluídos das definições, justamente por apresentarem a dissolução da ação e o aprofundamento das questões intimistas e psicológicas; as narrativas representam, sob essa perspectiva, a decadência do “romance”.

Trazendo as teorias sobre o gênero para a realidade brasileira da década de 1930 – o interesse deste trabalho –, é importante pensar a adaptação do romance para as necessidades e urgências da sociedade brasileira à época. A partir do auge do romance social, ocorrido nos anos de 1933 a 1936, o gênero se volta à figura do proletário; termo amplo que passou a abrigar as figuras dos mendigos e dos vagabundos também, sintetizando os elementos ligados à pobreza.¹⁴⁵

Um dos autores mais celebrados pelo engajamento por meio do romance proletário – talvez o mais celebrado – é Jorge Amado, principalmente depois das publicações de *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), considerados exemplares do gênero. Nessas narrativas, é pungente o destaque dado às massas, bem como ao desejo de revolução advindo da classe proletária. Em vez de apenas retratar as urgências do coletivo, como era recorrente nos romances anteriores da década, o romance proletário deveria ir além; para ser considerado como tal, a mudança de consciência em prol de uma revolução de classes seria o cerne da narrativa. Nesse sentido, a teoria de Lukács – quando pontua o romance como expressão ou superação das condições sociais por meio da ação – se relaciona diretamente com a produção brasileira dos anos 1933 a 1936, já que os romances da época procuraram retratar a revolução social.

Contudo, é importante dizer que *Cacau* (1933) e *Suor* (1934) ilustram a formação de consciência do proletariado em relação às explorações burguesas. A voz narrativa nasce no interior das camadas populares e não mais nos elementos burgueses. Sendo assim, o romance

¹⁴⁵BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 163.

proletário é um gênero de reação combativa ao romance burguês, porque reflete as condições de exploração e subserviência entre uma classe e outra. Não há, entretanto, um consenso da crítica literária sobre a real estrutura do gênero proletário; são diversas as categorizações e as esquematizações propostas. Algumas reforçam a polarização política da época entre o “romance proletário” e o “romance burguês” e outras em nada acrescentam sobre o gênero.¹⁴⁶

Quando *Caetés* foi publicado em 1933, percebeu-se que Graciliano Ramos não se encaixava nos moldes do romance proletário e, muito menos, nos moldes do romance burguês. Há aí um importante embate que permeia toda a produção de Graciliano. Conforme já exposto no primeiro capítulo – quando tratamos pormenorizadamente de cada publicação –, o autor era alvo da crítica literária intitulada de “esquerda” justamente por não acrescentar, como elemento principal de suas narrativas, os aspectos ideológicos. Fica claro, dessa maneira, que, a Graciliano, o embate socioideológico de suas tramas torna-se mais interessante se manifestado de forma individual e psicológica; aliás, ele foi o primeiro romancista da década de 1930 a mesclar, em suas narrativas, o social ao psicológico.¹⁴⁷

Em todas as quatro obras publicadas na década de 1930, Graciliano colocou como o centro das narrativas o conflito existencial e social de seus protagonistas. João Valério, de *Caetés*, é um aspirante a intelectual da sociedade pequena e mesquinha de Palmeira dos Índios que acredita na ascensão social como forma plena de realização; no meio desse jogo está também a disputa com Adrião pelo amor da jovem Luísa, que o coloca em constante questionamento sobre suas qualidades e superioridade diante dos homens:

E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificacão, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta. [...] Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis... De Adrião Teixeira um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combalido, a perna trôpega, cifras e combinações de xadrez na cabeça? Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura.¹⁴⁸

Embora se vislumbrem as sutilezas de um questionamento existencial diante do social, não foi em *Caetés* (1933) que Graciliano imprimiu os tons psicológicos que estariam presentes em seus três romances posteriores – sobretudo em *Angústia* (1936). Segundo Candido, há, no

¹⁴⁶Os exemplos expostos da crítica literária sobre o gênero estão presentes em: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 159-198.

¹⁴⁷*Ibid.* p. 243.

¹⁴⁸RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 34 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 14-15.

romance de estreia do autor, uma “frouxidão psicológica”¹⁴⁹ que seria melhor explorada nas técnicas de composição dos romances vindouros; dessa maneira, *Caetés* é visto como preambular não só pelo estilo de escrita, como também pelas problemáticas do enredo e, principalmente, pela psicologia superficial que paira sob a atmosfera narrativa. É a partir de *S. Bernardo* (1934), então, que se pode perceber com clareza a relação dialógica entre o social e o psicológico.

Dada a complexidade de construção dos romances brasileiros e, conseqüentemente, dos romances de Graciliano Ramos, torna-se insustentável tentar categorizá-los dentro do binômio “romance proletário – romance burguês”. A estrutura das obras aponta para tensões que vão muito além dos valores ideológicos e das figuras que fazem parte dessas narrativas, mas, sobretudo, para a técnica de composição impressa no enredo. Um estudo interessante sobre a natureza do romance brasileiro foi elaborado por Alfredo Bosi¹⁵⁰ e servirá de apoio para a discussão que virá a seguir.

2.2 OS CAMINHOS DO ROMANCE BRASILEIRO

Partindo, então, da concepção de que o “romance moderno” equivale às narrativas escritas a partir das décadas de 1930 e 1940, cabe esquematizar as diferentes formas de construção romanesca adotadas pelos grandes nomes da literatura brasileira nesse período. Nesse sentido, ao compor o texto “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho”, Alfredo Bosi estabeleceu diretrizes para a compreensão dos níveis de tensão do enredo das mais diversas obras que fazem parte de nosso cânone literário a partir de 1930.

Primeiramente, vale ressaltar que o estudo de Bosi toma como referência outros teóricos do gênero romanesco, como György Lukács, René Girard e, principalmente, Lucien Goldmann, que – por meio de uma abordagem sociológica – procurou estabelecer os níveis de tensão entre o escritor e o público.¹⁵¹ A relação entre o social e o literário mostrou-se relevante para estudar os romances brasileiros produzidos nos anos 1930 justamente por esses serem ligados intimamente ao fator social, que se relacionava diretamente à modernidade tardia e defasada nas mais diversas regiões brasileiras. Dessa maneira, a divisão proposta por Goldmann ganha força no texto de Bosi a partir do momento em que este põe em evidência as tensões contidas

¹⁴⁹CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 20.

¹⁵⁰BOSI, Alfredo. As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 417-421.

¹⁵¹*Ibid.* p. 417.

nas obras publicadas naquela época, uma vez que procuraram retratar a relação do “anti-herói” com as estruturas sociais em declínio.

Para Goldmann, o romance poderia ser esquematizado a partir de três formas: (a) o protagonista busca valores pessoais que possam amenizar as hostilidades do meio social; (b) o “anti-herói” volta a si mesmo e propõe um relato a partir de sua memória e de seu estado psicológico; e, por último, (c) o protagonista pode aprender a viver e a enfrentar, por meio de suas experiências, o mundo aonde foi lançado.¹⁵² Apresentam-se, então, inúmeras maneiras para que o “anti-herói” proponha o dialogismo com o meio em que está inserido, todavia, o romancista, ao projetar a sua consciência às personagens, só pode transcender o ponto de vista do protagonista por meio da ironia.

Dada a esquematização proposta por Goldmann, Bosi passa a refletir sobre as tendências do romance produzido no Brasil a partir da década de 1930 e formula a hipótese de que poderiam ser distribuídos em, pelo menos, quatro linhas fundamentais:

i. *Romances de tensão mínima*:¹⁵³ expressam o mínimo conflito entre o protagonista e o meio; as personagens não se destacam do ambiente que as condiciona; há uma marcação clara de tempo e espaço, o que, de certa maneira, os aproximam do tom das reportagens e dos documentários.

ii. *Romances de tensão crítica*:¹⁵⁴ retratam a oposição e o sofrimento de agonia constante do protagonista em relação ao ambiente em que vive; o enredo ganha feições mais próximas do real e ilustra os traumas causados pelo meio social ao indivíduo.

iii. *Romances de tensão interiorizada*:¹⁵⁵ subjetivam o conflito entre o protagonista e o meio; ao invés de enfrentar a tensão por meio da ação, o “anti-herói” volta a si mesmo e busca refúgio em seu estado de alma; ao contrário dos romances de tensão mínima, os de tensão interiorizada adotam o tempo psicológico e o ambiente se dissolve numa atmosfera.

iv. *Romances de tensão transfigurada*:¹⁵⁶ o protagonista busca enfrentar seu conflito existencial por meio de uma transformação metafísica da realidade em que está inserido; dada a solução do conflito, este gênero se aproxima da tragédia e da poética clássicas.

Dentro da distribuição proposta por Bosi, Graciliano Ramos estaria inserido categoricamente nos romances de tensão crítica principalmente com *S. Bernardo* (1934) e *Vidas*

¹⁵²*Ibid.* p. 417-418.

¹⁵³*Ibid.* p. 418.

¹⁵⁴*Ibid.* p. 419.

¹⁵⁵*Ibid.* p. 419.

¹⁵⁶*Ibid.* p. 419.

secas (1938). O autor ainda pontua que a obra toda de Graciliano se encaixa nesta definição,¹⁵⁷ mas apenas cita os dois romances. Embora os romances do autor representem níveis de tensão crítica, é interessante pensar, dessa maneira, que, em *Angústia* (1936), o romancista flertou com a linha de tensão interiorizada. Sendo assim, é relevante dizer que as distribuições criadas por Bosi não são estanques e rígidas; há uma certa fluidez nas possibilidades de composição narrativa.

Quando Graciliano optou por um narrador introspectivo em *Angústia* (1936), que recorre às suas memórias turvas e ao seu estado psicológico deteriorado, e aboliu o tempo cronológico da trama – deixando apenas algumas marcas pouco claras –, o autor tocou em questões muito particulares e marcantes dos romances de tensão interiorizada. No texto de Bosi, são citados como referências do romance psicológico autores como William Faulkner, Marcel Proust e Virginia Woolf,¹⁵⁸ o que nos leva de volta ao texto crítico de Sonia Brayner apresentado no início do capítulo, em que Graciliano Ramos é posto ao lado desses autores quando a análise recai sobre *Angústia* (1936).

Como os estudos dos elementos introspectivos do romance estará presente no terceiro capítulo deste trabalho, cabe aqui pensar sobre a inserção do elemento psicológico nos dois romances citados por Bosi: *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938). Mesmo que os estados de alma não estejam tão presentes como na narrativa de Luís da Silva, torna-se interessante voltar a atenção para a composição dessas obras e observar de que modo a tensão interiorizada interfere diretamente no comportamento dos protagonistas Paulo Honório e Fabiano.

Antes de partir para a análise do elemento psicológico nos romances, é importante dar atenção a alguns elementos essenciais de composição das narrativas. Em *S. Bernardo* (1934) tem-se um narrador em primeira pessoa, dotado de uma personalidade dominante, objetiva e obstinada a conquistar posses – sejam elas materiais ou não. Paulo Honório se apresenta como um homem de cinquenta anos, proprietário das terras da fazenda de S. Bernardo, viúvo e pai de um menino. Já em *Vidas secas* (1938), tem-se um narrador em terceira pessoa, ciente dos conflitos, das angústias e dos sonhos dos retirantes sertanejos que dão forma à narrativa. Nesse cenário, os protagonistas são a família de Fabiano – Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cadelinha Baleia.

Dessa forma, já se pode notar que as perspectivas do narrador são distintas: em *S. Bernardo* (1934), tem-se a voz de um proprietário de terras, capitalista violento e sujeito ativo

¹⁵⁷*Ibid.* p. 419.

¹⁵⁸*Ibid.* p. 420.

de sua própria história; em *Vidas secas* (1938), tem-se a voz de um “historiador da angústia”,¹⁵⁹ que se posiciona diante dos acontecimentos, vendo as etapas do processo narrativo dos percalços que se apresentam frente à miséria das personagens, que se tornam sujeitos passivos de um determinismo cruel. Portanto, de um lado se apresenta a voz do explorador, personificado por Paulo Honório, e de outro, a do explorado, personificado pelos retirantes.

Sendo assim, é importante ter em mente que os estados psicológicos delineados por Graciliano Ramos dentro dos romances são apresentados de maneira distinta, uma vez que as realidades que formam os cenários das narrativas são distantes entre si e os fatores que motivam os estados de “alma” partem de causas diversas. O que se pretende analisar, nesse sentido, é a maneira pela qual Graciliano elabora a atmosfera psicológica, os monólogos interiores e a distorção de certas condições. Contudo, vale a ressalva de que – por mais que tais romances apresentem a questão psicológica – a tensão que predomina e permeia as narrativas é de natureza *crítica*, como assinalou Alfredo Bosi.

A intenção da análise do estado psicológico é perceber de que forma Graciliano Ramos insere tais problemáticas em suas obras e, dessa maneira, visualizar quais impactos e/ou efeitos são provocados pela inserção desse elemento nas narrativas. A discussão servirá de ponto de partida para que se possa analisar o procedimento introspectivo na criação de *Angústia* (1936), ao levar em conta as escolhas do autor para compor os estados psicológicos dos protagonistas, tendo em vista as diferenças de foco narrativo, de ambientação e temática.

2.3 *S. BERNARDO* (1934) E O PSICOLÓGICO “AGRESTE”

Antes de adentrar as terras da propriedade de S. Bernardo e conhecer as personalidades que lá habitam, é importante mencionar que a análise do romance estará apoiada, principalmente, em dois textos críticos fundamentais para a compreensão do romance: “O mundo à revelia”, de João Luiz Lafetá¹⁶⁰ e o trecho dedicado a *S. Bernardo* no ensaio “Ficção e confissão”, de Antonio Candido.¹⁶¹ A escolha por tais textos se dá graças à objetividade crítica em pontuar o essencial do enredo, guiando a leitura por meio do valor social dos elementos que nos são apresentados conforme avançamos no romance.

¹⁵⁹Álvaro Lins *apud* BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 12.

¹⁶⁰LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 189-213.

¹⁶¹CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 17-98.

O início da narrativa de *S. Bernardo* se dá de maneira curiosa: o narrador – que ainda não conhecemos – apresenta um romance composto pela “divisão do trabalho” e cita uma série de personagens envolvidos no projeto de composição, dos quais ainda não se conhece muito bem as particularidades. A princípio, percebe-se um narrador otimista com o trabalho, uma vez que ele mesmo diz vislumbrar o sucesso de sua narrativa por meio da venda de um milheiro de cópias. Porém, com a mesma rapidez do otimismo, há o fracasso do projeto editorial. Sem maiores rodeios, o leitor fica familiarizado com as razões pelas quais o romance não progredia:

João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram laços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem suas manias. Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam.¹⁶²

O trecho, a exemplo dos capítulos iniciais do romance, deixa entrever as principais características desse narrador que nos fala. A apresentação que faz dos envolvidos na composição de sua narrativa e, conseqüentemente, a justificativa que apresenta para afastá-los de suas funções dizem mais sobre si mesmo do que sobre os outros. Ao mencionar João Nogueira, por exemplo, o narrador deixa claro que pretende desenvolver um texto objetivo, claro e sem floreios. Com Padre Silvestre, a divergência é puramente ideológica; segundo ele, o Padre estava metido em patriotismo revolucionário e, sendo assim, não correspondia às expectativas do narrador. O escolhido para a composição acabou sendo Azevedo Gondim, uma vez que apresentava boa índole e escrevia somente aquilo que lhe mandavam – indicando uma condição de assujeitamento diante da posição do narrador.

Conforme a narrativa toma forma pelas mãos de Gondim, o leitor começa a vislumbrar as primeiras imagens das terras de *S. Bernardo* – a estrada de rodagem, os funcionários, a casa, a mata que cerca a propriedade. Percebe-se, dessa forma, o encantamento do narrador pela conquista das terras, pois há um tom de triunfo na maneira com a qual se relaciona com sua propriedade. Porém, o entusiasmo em narrar o cenário da fazenda logo se transforma novamente em frustração devido ao estilo de composição adotado por Azevedo Gondim, fazendo com que o narrador alegue que o texto “está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!”¹⁶³.

¹⁶²RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 102 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 6.

¹⁶³*Ibid.* p. 7.

Conforme Lafetá pontua logo no início de seu ensaio,¹⁶⁴ é importante notar nos primeiros movimentos da narrativa o tom objetivo e marcante deste narrador, que – mesmo que ainda não tenha se apresentado formalmente – demonstra ser uma personalidade dinâmica e autoritária diante daquilo que deseja. Por enquanto, seu objeto de desejo traduz-se na composição de um livro sobre a conquista de S. Bernardo, o que sinaliza, claramente, a suma importância das terras para seu proprietário. Para tanto, a linguagem adotada é fortemente prática e direta; não há rodeios, nem desvios ou excessos. Cumpre-se a finalidade com rapidez.

Sem delongas, nas primeiras linhas do terceiro capítulo, apresenta-se Paulo Honório, o narrador. Sua descrição é diretamente proporcional à sua imponência, já que se define dessa forma: “começo *declarando* que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo S. Pedro”.¹⁶⁵ Note-se que a maneira com a qual Honório se apresenta é por meio de uma declaração, ou seja, uma autoafirmação de sua figura. Até então, pela rapidez com que a narrativa flui, é difícil para o leitor assimilar todos os personagens envolvidos e os detalhes ainda sem muitos traços, mas as características dominadoras e dinâmicas do narrador estão seguramente impressas na memória.¹⁶⁶

O terceiro capítulo também abre espaço para conhecer um pouco mais a história do narrador, mas – cumprindo o estilo da narrativa – são contados apenas os episódios essenciais de sua existência, descartando outros menores de importância. Nesse sentido, pode-se dizer que a seleção dos acontecimentos se dá pela relação direta com a conquista das terras de S. Bernardo, isto é, quais eventos foram responsáveis por levar Paulo Honório ao lugar que ocupa enquanto narra sua própria história. O primeiro acontecimento memorável e digno de ser contado é o esfaqueamento de João Fagundes por conta de Germana, um antigo caso amoroso de Paulo Honório:

Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.¹⁶⁷

¹⁶⁴LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 189-191.

¹⁶⁵RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 102 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 13. [grifo nosso]

¹⁶⁶LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, p. 191-192.

¹⁶⁷RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 14-15.

O trecho (apesar de longo) ilustra bem a fluidez com que os acontecimentos vão-se desenrolando: num breve momento, há o interesse por Germana; logo em seguida, sua fuga com João Fagundes; Paulo Honório se vê na obrigação de dar uns “cocorotes” em Germana e esfaquear Fagundes, o que resulta em sua prisão. Detalhes rápidos de uma sucessão de eventos que – possivelmente – não aconteceram da noite para o dia. A brevidade da narrativa aponta para a objetividade do texto e, ao mesmo tempo, adiciona um tom de obviedade na postura de Paulo Honório. Ora, se Germana estava enxerida com João Fagundes, só restaria a possibilidade de puni-los.

Adiante, na prisão, Honório revela que havia aprendido “leitura” por meio da bíblia de protestantes de Joaquim sapateiro. Eis outro fato importante sobre o narrador: o seu autodidatismo. Por mais que se apresente como um sujeito bruto e ignorante, – que, de fato, é – Paulo Honório está sempre interessado em aprender algo que ou possa levá-lo a algum lugar ou possa livrá-lo de ser enganado, trapaceado. É dessa forma que o narrador de *S. Bernardo* constrói uma relação de “utilidade” com aquilo que o cerca, ou seja, Paulo Honório atribui valores mais significativos para as coisas (ou pessoas) que lhe serão úteis durante sua jornada.

Sobre a técnica de narrativa, Lafetá pontua a distinção entre “sumário narrativo” e “cena” a partir da teoria proposta por Norman Friedman,¹⁶⁸ segundo o teórico, o “sumário narrativo” relaciona-se com a exposição geral de eventos, sem especificidade de tempo e abrigando inúmeros locais; já a “cena” pressupõe a apresentação concreta de detalhes específicos, situados num tempo e espaço pré-determinados. Sendo assim, tem-se a principal distinção entre os dois modos de narrar: o geral (“sumário narrativo”) e o particular (“cena”). Geralmente, o “sumário narrativo” é empregado quando o que deve predominar é a atitude e o tom do narrador. Nesse sentido, pode-se afirmar que a técnica narrativa predominante nos primeiros momentos de *S. Bernardo* é a do “sumário narrativo”, uma vez que o que é essencial resume-se à personalidade de Paulo Honório.

Além do conhecimento do caráter do narrador, o momento mais aguardado nesse primeiro momento do romance é a explicação de como se deu a conquista das terras de S. Bernardo. Sobre a apropriação da fazenda, é importante mencionar a análise de Candido quando discorre acerca da natureza violenta de Paulo Honório, que transforma os personagens e as cenas como se fossem suas “meras modalidades”¹⁶⁹, uma vez que sua personalidade

¹⁶⁸Norman Friedman *apud* LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 193.

¹⁶⁹CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 32.

dominadora faz com que os seres se apequenem diante de sua face. Dessa forma, Honório incorpora a força que o move e o transcende: o sentimento de propriedade. Portanto, afirma-se que o romance *S. Bernardo* é a história da gênese da patologia possessiva de seu narrador.¹⁷⁰

Da mesma forma como transcorrem os outros acontecimentos ao redor da figura do narrador, é narrada a apropriação das terras da fazenda. Os eventos são sucessivos e têm menor importância diante do maior feito de Honório: a conquista de S. Bernardo. A objetividade que permeia todo o romance também se faz essencial neste momento. Lafetá chama a atenção para a marcação obsessiva do tempo, que delimita claramente as ações e produz um efeito de crueldade, como se os atos fossem premeditados.¹⁷¹

A estratégia para a obtenção de S. Bernardo reside principalmente no grau de persuasão da personalidade de Paulo Honório em relação a Padilha, o antigo dono. Segundo o narrador – que já se mostrou uma figura muito pouco confiável –, Padilha não sabia aproveitar as riquezas de suas terras, tampouco a melhor maneira de cultivá-las. Movido pelo espírito empreendedor e obstinado, Paulo Honório passa a conceder empréstimos de altos valores para que Padilha pudesse se refazer e se estabelecer como um proprietário de terras bem-sucedido. Porém, como já se sabe, Honório estava criando uma armadilha infalível e Padilha estava aos poucos se deixando seduzir pelas propostas.

Conforme o valor das dívidas subia proporcionalmente ao fracasso das técnicas de cultivo em S. Bernardo, Paulo Honório ficava mais perto de obter aquilo que mais desejava e Padilha se tornava cada vez mais um sujeito passivo diante de sua própria história. Nesse sentido, para exprimir a noção de que as dívidas de Padilha estavam vencidas, há uma precisão obsessiva e cruel com a marcação do tempo da narrativa, relacionando-se ao fim dos prazos estipulados pelo acordo entre os personagens. Quando, enfim, não há mais o que se possa fazer diante das dívidas intermináveis, Paulo Honório e Padilha partem para a negociação das terras:

Padilha botou sete contos na casa e quarenta e três em S. Bernardo. Arranquei-lhe mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. Arengamos ainda meia hora e findamos o ajuste. Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade e vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos.¹⁷²

Apropriadas as terras, Paulo Honório deve encarar outros desafios que se colocam em seu caminho; um deles é personificado pela figura do velho Mendonça, o vizinho encenqueiro

¹⁷⁰*Ibid.* p. 32.

¹⁷¹LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, p. 193-194.

¹⁷²RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 102 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 28.

que insiste em mudar as cercas de lugar para aumentar seu terreno; o outro é a dificuldade agrícola, manifestada por meio da falta de crédito e pelo fracasso das safras de mamona e algodão. Da mesma forma como solucionou os percalços que se apresentaram – com praticidade, determinação e uns traços de ilicitude –, Paulo Honório obtém sucesso em sua empreitada como proprietário: o velho Mendonça é assassinado por um tiro “na costela mindinha”¹⁷³ e os negócios começam a prosperar devido ao empenho do narrador em construir seus meios de subsistência.

Dessa maneira, acompanhando a sucessão dos fatos, é importante ressaltar – mais uma vez – a figura esmagadora de Paulo Honório. Sob sua tutela e administração, todos os outros problemas e personagens parecem mesquinhos e insignificantes, facilmente dominados ou reduzidos a nada. A personalidade do narrador esconde todas as outras, como se tivessem menos destaque neste primeiro momento. Nesse quesito, a modalidade narrativa está em sintonia com os anseios de Honório, uma vez que a objetividade e a rapidez com que se desenrola relaciona-se diretamente com a característica “governadora” de seu narrador.¹⁷⁴

Um interessante contraponto à figura de Paulo Honório é Seu Ribeiro, personagem introduzido no capítulo sete do romance. Apresentado como um homem curvado, amarelo, de setenta anos e infeliz, é contratado para ser o guarda-livros da propriedade de S. Bernardo. O que se revela, porém, é o seu passado como figura de grande relevância para a região. Conhecido como o “major”, mostrava amplo conhecimento das leis e da história do local; responsabilizava-se em encontrar os infratores foragidos e em levá-los à delegacia; cuidava dos casos das moças que engravidavam sem casamento e buscava os rapazes responsáveis para promover a união, afinal “o major decidia, ninguém apelava. A decisão do major era um prego”.¹⁷⁵

Conforme o avanço da urbanização tomava a região de Seu Ribeiro, suas funções ficaram obsoletas. Os moradores da comunidade iam falecendo aos poucos, seus filhos ou serviam ao exército ou mudavam-se para centros maiores. A pequena vila logo tornou-se uma cidade que abraçou a chegada da modernidade. Fábricas, máquinas, mão-de-obra especializada, medicina. Seu Ribeiro perdeu seu espaço e passou a morar num cantinho pequenino, distante de tudo aquilo.

Quando terminou de ouvir a história de Seu Ribeiro, Paulo Honório disse, emblematicamente: “Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um

¹⁷³*Ibid.* p. 39.

¹⁷⁴LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, p. 196.

¹⁷⁵RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 42.

automóvel, seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo”.¹⁷⁶ A ironia de Honório relaciona-se diretamente com os fatores que causaram o isolamento de Seu Ribeiro: a modernidade e a urbanização, representadas pela figura do “automóvel”. Como era de uma sabedoria ultrapassada, o “major” assistiu imóvel ao avanço das novas técnicas, das novas profissões, dos novos meios de produção. O atraso de suas funções impossibilitou que conseguisse acompanhar a velocidade dos tempos modernos.

Dessa forma, pode-se afirmar que Seu Ribeiro representa uma figura antagônica em relação a Paulo Honório. Mesmo que não se tenha a afirmação clara por meio da narrativa, a simbologia de Honório é a síntese da modernização e da industrialização. Isso ilustra-se, por exemplo, a partir da apropriação das terras de S. Bernardo, em que todos os instrumentos agrícolas ultrapassados são substituídos por outros mais novos, modernos e eficientes. A monocultura é substituída pela policultura. Visto sob essa perspectiva, Paulo Honório representa o processo complexo, contraditório e desigual do capitalismo rudimentar do sertão brasileiro, cuja crueldade derruba quaisquer empecilhos que se levantem.¹⁷⁷

É importante que se tenham em mente os pontos levantados sobre a narrativa até este momento: fluidez, objetividade, dinamismo e, claro, a figura dominante de Paulo Honório. O próximo elemento a entrar em análise simboliza o ponto de cisão da narrativa e, conseqüentemente, do modo de narrar. É, portanto, em decorrência deste elemento que os estados psicológicos de um narrador tão obstinado passam a alterar-se de forma significativa, provocando um ritmo diverso, mais distendido e descritivo. A história da gênese patológica do sentimento de posse está prestes a ganhar outros tons, mais profundos e sombrios, quando a mentalidade capitalista e objetiva de Paulo Honório encontra a alma gentil, intelectual e fortemente social de Madalena.

Da mesma maneira que se viu a obstinação pela conquista das terras de S. Bernardo, passa-se a observar a tentativa de obter a posse sobre a figura da professora Madalena. Como assinala Lafetá,¹⁷⁸ a partir do nono capítulo do romance – em que é feita a primeira menção à personagem – o modo de narrar se modifica. Ao invés do “sumário narrativo”, aparecem as “cenas”, com a inserção dos diálogos que a compõem, bem como a descrição pormenorizada das personagens presentes.

¹⁷⁶RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁷LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 196-197.

¹⁷⁸*Ibid.* p. 197.

O motivo do encontro entre Madalena e o Honório é o desejo de construir uma escola na fazenda. A razão da construção, porém, não está relacionada ao ensino ou letramento; como a relação de Paulo Honório com tudo que o cerca é “utilitária”, não haveria motivos para a instalação da unidade se não fossem os privilégios e as vantagens que o governador poderia lhe proporcionar. A escola é vista, então, como um “bom negócio”. Para dar início ao projeto, Honório necessita contratar um professor, e logo pensa em Padilha para ocupar a vaga.

Acompanhado por Azevedo Gondim e João Nogueira, Padilha vai a S. Bernardo para tratar dos negócios com Paulo Honório. É durante esta conversa que surge a figura de Madalena, inicialmente objetificada como um par de “belas pernas e peitos”;¹⁷⁹ logo, porém, se descobre que é uma professora muito bem instruída, educada e jovem. Mesmo que não manifeste de início, é possível notar o entusiasmo amoroso com que Paulo Honório recebe a aparição de Madalena. Dessa forma, o capítulo onze do romance é iniciado por um súbito desejo de casar-se:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. [...] Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí. Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo.¹⁸⁰

De pronto, Paulo Honório procura afastar a ideia de que a vontade de casar tenha sido despertada por alguma pretendente, e logo já se justifica trazendo à tona um de seus traços mais marcantes: o desprezo ao sentimentalismo. O trecho segue sublinhando a natureza dominadora do narrador, que evita o encontro com o feminino por lhe soar desconhecido e, portanto, difícil de governar, dominar. Para Paulo Honório, bruto proprietário de terras, a questão sentimental está muito além de suas pretensões, e, sendo assim, lida com isso de uma forma distante e abstrata. Isso se constata, por exemplo, quando tenta imaginar a pretendente perfeita e tudo lhe surge fragmentado, assumindo ser “incapaz de imaginação”. Tudo aquilo que está fora do plano material parece inatingível a Paulo Honório.

Na tentativa de ir ao encontro de sua futura esposa, o narrador passa, então, a revisitar mentalmente todas as moças que conhece, tentando encaixá-las em suas predefinições. Surge daí a figura de d. Marcela, filha do juiz de direito, dr. Magalhães. Num misto de negócios com o desejo de casar, Paulo Honório arquiteta uma visita ao juiz para melhor examinar os

¹⁷⁹RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 102 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 53.

¹⁸⁰*Ibid.* p. 67.

predicados de sua filha. O que não esperava, entretanto, é que Madalena também estaria presente na companhia de sua tia, d. Glória.

Lafetá atenta para a mudança de tom narrativo com a incorporação de Madalena à narrativa, que se dá por meio de uma nova organização hierárquica dos fatos,¹⁸¹ isto é, os detalhes agora são de suma importância para o enredo, assim como a descrição dos personagens e as transcrições dos diálogos. Tal transição é possível notar com clareza já no capítulo doze do romance, em que Paulo Honório põe em comparação as figuras de d. Marcela e Madalena:

Naquele momento, porém, como já disse, conservavam-se todos em silêncio. D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, mostrando os dentinhos brancos. Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinquenta por cento. [...] A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça. [...] De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço!¹⁸²

Nota-se com nitidez a inclinação de Paulo Honório por Madalena, o que acaba por anular completamente a figura de d. Marcela, pretendida anteriormente pelo narrador. Percebe-se, também, o tratamento de Honório em relação à professora; os diminutivos (dentinhos, cabecinha, mãozinhas) e os adjetivos (linda, pequena, miudinha, fraquinha) têm a função de imprimir um certo grau de afetividade ao mesmo tempo em que transformam Madalena em um ser fragilizado, inferiorizado diante de Paulo Honório. Se pensarmos no receio do narrador em relação à figura feminina por achar difícil de “governar”, tais diminutivos podem amenizar o elemento “desconhecido” de Madalena, o que – na mente de Paulo Honório – sinalizaria uma aproximação e uma relação possíveis.

É importante pontuar, também, o grau de diferença na linguagem de tratamento entre d. Marcela e Madalena; ao passo que a professora é vista como um ser frágil e delicado, d. Marcela ganha uma notável conotação sexual com o aumentativo (bichão) e a descrição de seu corpo. Há aí um ponto interessante. Pode-se pensar que a descrição de Madalena atinge o nível sentimental do narrador, ao passo que d. Marcela ocupa o nível sexual. A partir deste primeiro encontro narrado no capítulo doze, o objetivo de Paulo Honório é direcionado à conquista de Madalena. Tudo aquilo que o cerca está voltado para a posse da mulher.

Tal elemento é tão forte no enredo que dá início ao capítulo treze: “Tornei a encontrar a mocinha loura”.¹⁸³ Embora a motivação do capítulo seja outra (a de resolver um desafeto com

¹⁸¹LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, 198-199.

¹⁸²RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 74-78.

¹⁸³*Ibid.* p. 83.

a imprensa local), é Madalena quem ocupa o lugar principal. O desenrolar com o redator-chefe da *Gazeta*, Costa Brito, e as conseqüentes chicotadas em praça pública se apequenam diante da nova obstinação de Honório. O trecho final do capítulo, em que há uma justificativa de sua maneira de narrar – revelando os modos e as escolhas que faz para as cenas –, também se mostra revelador da importância de Madalena para a mudança dos rumos do narrador e, conseqüentemente, do romance: “Mas não tem dúvida, faço capítulo especial por causa de Madalena”.¹⁸⁴

Contudo, é relevante mencionar que a narrativa de Paulo Honório não será tomada por um sentimentalismo que lhe é inexistente. O sentimento que o move em direção à Madalena é o de propriedade, uma vez que um dos motivos que o leva buscar o matrimônio é o de obter um herdeiro legítimo para as terras de S. Bernardo. Com uma personalidade utilitária e totalmente ligada ao capital, é evidente que a personagem de Paulo Honório nega quaisquer outros sentimentos íntimos. Está aí o conflito central do romance. Honório e Madalena representam figuras opostas, em que um não consegue penetrar na realidade do outro; ele não consegue atingir o nível de bondade e amabilidade dela; e ela não tem sequer o desejo de se aproximar de uma “alma agreste” como a de Paulo Honório.

Antes, porém, do conflito inevitável, há uma tentativa de aproximação. Depois do casamento, que foi realizado por padre Silvestre na capela de S. Bernardo, houve um princípio de paz e esperança para a vida nova que pretendiam iniciar. Paulo Honório soube acomodar Madalena e d. Glória da melhor maneira, ilustrando que a vida na fazenda podia ser muito agradável devido aos recursos que possuía. A princípio, o narrador mostra alguns sinais de que estava tentando encontrar uma forma de lidar com a natureza sensível de Madalena:

Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano.¹⁸⁵

O trecho ilustra as primeiras preocupações de Paulo Honório em relação à Madalena. A primeira tentativa, então, se daria por meio da linguagem; o narrador sinaliza uma tentativa de adaptação de sua sintaxe rústica e rural, repleta de termos regionais, para o formalismo de uma linguagem mais sofisticada, como a de Madalena. Entretanto, o narrador logo descobre que essa não era uma preocupação para a professora, que se ocupava de causas muito mais ligadas ao

¹⁸⁴*Ibid.* p. 91

¹⁸⁵*Ibid.* p. 114.

social e, portanto, além dos níveis sintáticos de expressão. Outro ponto importante a se destacar é o fato de Paulo Honório comparar Madalena a uma boneca de escola normal, ou seja, um ser inanimado, sem vontade própria e que se pode manejar da maneira que bem entender.

A impressão de maleabilidade na personalidade de Madalena representa um dos motivos pelos quais o casamento fracassa. Paulo Honório cultiva a percepção de que conhece a esposa, de que sabe seus gostos e modos; com o passar do tempo, porém, descobre que não a conhece da maneira como pensava. Dessa forma, nota-se que Paulo Honório havia se casado com uma ilusão de Madalena, isto é, uma versão idealizada e inexistente da professora, algo intangível. Mais do que isso, a mente capitalista de Paulo Honório tende a perceber toda e qualquer relação como um mecanismo de “troca”, assim como no mundo dos negócios – que lhe é tão familiar.

Aliás, a produção capitalista provoca sérias consequências ao mercado, uma vez que leva à abstração e ao afastamento de todos os elementos sensíveis, deixando a mente humana apenas condicionada à noção de quantidade. Dessa forma, os indivíduos inseridos nessa realidade acabam se fechando à compreensão de sua realidade, transformando qualquer valor em valor-de-troca, e estabelecendo relações em termos de possuidor e possuído. Essa é a realidade de Paulo Honório e seu mundo; todos os trabalhadores de S. Bernardo são tratados como meros objetos nas mãos do narrador, que os governa da maneira que bem entende.¹⁸⁶

A condição existencial humana que vive dentro do caos capitalista é dominada por um fenômeno de origem econômica conhecido como “reificação”. Nele, todos os bens passam a ser encarados como mercadorias, perdendo sua essência diante de todas as coisas. Tal transformação é significativamente destrutiva ao ponto de ocupar toda a consciência do indivíduo, fazendo com que “reifique” tudo aquilo que está ao seu redor, inclusive a relação com o mundo à sua volta. Paulo Honório tem consciência disso e menciona:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.¹⁸⁷

A passagem é tão expressiva que quase fala por si, mas cabe ressaltar alguns pontos. Paulo Honório reconhece sua essência egoísta e brutal e afirma que nem sempre foi assim, alegando que a vida e a profissão o moldaram dessa forma. Pode-se associar à fala de Rousseau,

¹⁸⁶LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.*, p. 203-204.

¹⁸⁷RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 233-234.

quando pontua que “o homem é bom por natureza, e a sociedade o corrompe”; o narrador, então, enuncia-se como um produto corrompido pelo sistema. Sendo corrompido, reconhece suas deficiências e reflete sobre a pequenez de seu coração, ou seja, sobre a ausência de sentimentalismo em relação ao mundo; além disso, dá destaque às feições físicas, como se fossem monstruosas. A personalidade corrompida por um sistema cruel não afeta somente o seu interior, mas também o exterior.

O fenômeno da reificação atinge Paulo Honório diretamente e intensifica ainda mais o seu instinto possessivo diante de todos que estão ao seu redor; ele passa a ser não só o dono das terras de S. Bernardo, mas também de todos os funcionários que colaboram com a manutenção e produção do local. O sentimento de propriedade sobre Madalena evolui para outra modalidade ainda mais destrutiva: o ciúme. Ao perceber que não é possível penetrar em sua realidade e que sua personalidade não demonstra ser maleável às suas vontades, Honório se torna extremamente agressivo e ciumento, uma vez que não consumara a mulher como propriedade sua. Como já pontuado anteriormente, daí floresce o fator psicológico. Aflito pela confusão de sentimentos, Paulo Honório se torna cada vez mais reflexivo e paranoico.

A cena exemplar dos sentimentos de Honório está descrita no capítulo dezenove do romance, o qual merece destaque nesta análise. Num misto de delírio, sonho e realidade, o narrador detalha as imagens que lhe saltam, bem como o misto de sentimentos que o atinge fortemente. O capítulo foi composto enquanto Graciliano Ramos se recuperava de uma cirurgia na região ilíaca e o autor afirmou que muitos dos delírios de Paulo Honório eram também os seus, uma vez que estava sob constante alteração febril durante esse período.¹⁸⁸ Se antes já havia uma mudança nos tons da narrativa – principalmente por conta da inserção de Madalena ao convívio dos outros personagens –, o capítulo dezenove se torna o ponto principal de cisão do romance, uma vez que dissolve de forma definitiva a objetividade cruel dos primeiros capítulos.

Logo de início, o narrador expõe as fragilidades que motivaram o seu lamento e os seus devaneios:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ele se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.¹⁸⁹

¹⁸⁸MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 86.

¹⁸⁹RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 121.

Os motivos que levaram Paulo Honório ao estado de reflexão profunda estão em torno da figura de Madalena, que, mesmo com a proximidade da relação matrimonial, permanece desconhecida. O fato principal para o distanciamento entre os personagens reside principalmente na formação do caráter de cada um, e Paulo Honório se mostra ciente de que as concepções sociais de realidade entre ele e Madalena são incompatíveis. Sendo o romance uma história do sentimento de posse – como pontuou Antonio Candido –, as razões que motivam o narrador a escrever estão ligadas ao sentimento de propriedade; num primeiro momento, a narrativa delineou a apropriação das terras de S. Bernardo de maneira objetiva e precisa, sem desvios ou interrupções; a partir da aparição de Madalena, o romance se torna um pouco mais tortuoso e distendido, o que indica a frustração diante da tentativa de posse da esposa. Então, se Paulo Honório não consegue se tornar o “dono” de Madalena, a sua escrita fica obsoleta, já que a “consumação” da posse não é concretizada.

Movido por sentimentos desconhecidos, Paulo Honório não consegue descrever de maneira objetiva o que sente, dando espaço para a abstração da narrativa:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.¹⁹⁰

A personalidade de Honório não se mostra suscetível à subjetivação, deixando sua confusão de sentimentos como uma grande nuvem indissolúvel que não se define nem se mostra. A dificuldade de entender o que sente é também motivo de aflição, o que lhe causa um “peso enorme no coração”. O trecho também deixa aparente a ignorância do narrador, que assume seu discurso como apenas uma junção de palavras imperfeitas. Para que pudesse compreender Madalena, Paulo Honório a colocava ao seu lado, no escuro, como figuras iguais e indefiníveis, escondendo as diferenças entre eles. Porém, não se podem compreender as particularidades de um ser que habita a escuridão.

Diferentemente de Paulo Honório, Madalena não se deixa envolver pelo fenômeno da reificação e, por esse motivo, escapa ao controle do marido, provocando-lhe enorme irritação. Ao se mostrar preocupada com os funcionários da fazenda e, principalmente, horrorizada pela maneira bruta como são tratados pelo patrão, a professora se recusa a aceitar a vida sob tais

¹⁹⁰*Ibid.* p. 122.

condições. Paulo Honório não consegue compreender a reação de Madalena, pois entende que, para manter a propriedade funcionando e em ordem, são necessárias atitudes mais ásperas e autoritárias. Sendo assim, quanto mais Madalena se afasta do marido por conta de seu caráter, mais ele se deixa acometer de agressividade e ciúme, o que resulta numa narrativa tortuosa e conflitante.

O nível de abstração da narrativa torna-se cada vez mais intenso à medida em que Paulo Honório mergulha cada vez mais em seus pensamentos:

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:
- Madalena!
A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.¹⁹¹

Percebe-se, por exemplo, o início do rompimento com o tempo cronológico da narrativa no momento em que o barulho do relógio diminui, indicando uma situação temporal diferente da realidade. A figura de Madalena surge quase como um vulto. Paulo Honório não consegue defini-la por meio de seus sentidos, mas sabe que se trata de sua esposa. Tal movimento da narrativa é fundamental para compreender a dificuldade de Honório em conectar-se com Madalena, uma vez que se torna cada vez mais abstrata e distante.

Como Paulo Honório é um ser que se define distante de quaisquer sensibilidades,¹⁹² a descrição de seus devaneios é puramente sensorial, ou seja, eles estão expostos àquilo que ele vê ou escuta. Quando o nível se aproxima de seus sentimentos, o narrador não consegue descrever. A lembrança de Madalena faz-se presente por meio do pio da coruja, fato que assombra Paulo Honório durante toda narrativa:

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja o mesmo pio daquele tempo.¹⁹³

O trecho deixa evidente a sensação conflitante de Paulo Honório diante do confuso episódio. Será que ouviu o pio da coruja? Se sim, seria a mesma coruja de antes? Conforme já pontuado anteriormente, o barulho da coruja traz à tona imediatamente a lembrança de Madalena, já que Paulo Honório chegava a suspeitar de que seriam os assobios de um possível

¹⁹¹*Ibid.* p. 122.

¹⁹²*Ibid.* p. 127.

¹⁹³*Ibid.* p. 123.

amante à espera dela. Dessa forma, o pio da coruja está associado a dois elementos fundamentais: à figura de Madalena e ao ciúme de Paulo Honório. Quando, então, ouve a coruja, Paulo Honório traz à superfície dois sentimentos que não sabe como encarar, causando-lhe uma sensação desagradável de terror.

Aliás, o misto de sentimentos do narrador é motivo para uma inquietação interminável durante o episódio narrado neste capítulo:

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e entorneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar. Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito. [...] Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo.¹⁹⁴

O trecho deixa entrever um desconhecimento de Paulo Honório sobre sua própria natureza, uma vez que não consegue expressar exatamente o que sente, nem entender como seu corpo reage aos sentimentos que o invadem. Identifica as emoções mais intensas, como a cólera, a ternura, a vontade súbita de chorar e a ameaça velada à Madalena. O punho cerrado em direção à esposa está relacionado à natureza de Honório, sobretudo ao sentimento pulsante de uma posse não concretizada. Adiante, há um trecho curioso: o narrador lamenta não ter *convencido* Madalena de que estava errada, ou seja, existe uma noção de que a verdade de Paulo Honório deveria se sobressair diante de um confronto, não importando o quão errado poderia estar. O narrador ainda pontua que gostaria de poder explicar à esposa que seria *necessário* viver uma vida sem conflitos, como se fosse uma condição a ser imposta numa vida matrimonial. Madalena, neste caso, deveria apenas obedecer às ordens de um marido que se mostra experiente e conhecedor dos modos de um relacionamento amoroso.

Caminhando para o fim do capítulo, tem-se um último trecho fundamental para a discussão acerca do movimento introspectivo feito pelo narrador nesta altura do romance:

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.¹⁹⁵

Desta vez o rompimento com o tempo cronológico é definitivo, uma vez que não se ouve mais o relógio, nem se pode determinar as horas. Esses aspectos contribuem ainda mais

¹⁹⁴*Ibid.* p. 124.

¹⁹⁵*Ibid.* p. 125.

para o fortalecimento de uma narrativa introspectiva e de natureza psicológica, já que não há as determinações precisas de tempo e espaço; tudo que está descrito pelo narrador encontra-se num misto entre sonho, realidade e delírio. Paulo Honório confessa estar paralisado pelos sentimentos e sensações que experimenta durante o monólogo interior.

É importante deter, neste momento, como a inserção do capítulo dezenove ao romance confere o tom psicológico e tortuoso a uma narrativa que havia se mostrado objetiva e “seca” desde o início. Dessa forma, compreende-se que a cena de monólogo interior protagonizada por Paulo Honório pretende indicar a deterioração dos estados de alma deste narrador, bem como apontar os possíveis rumos “abstratos” que o enredo pode tomar durante os capítulos que seguem.

Pode-se dizer que a presença do elemento psicológico em *S. Bernardo* nasce do embate ideológico entre as figuras de Madalena e Paulo Honório, e vai crescendo à medida em que os conflitos tendem a se intensificar. Por mais que o narrador apresente feições brutas, insensíveis, autoritárias e dominadoras, o convívio com a personalidade amável e compassiva de Madalena fez com que Honório desenvolvesse um lado um pouco mais reflexivo, mesmo que não saiba classificar o que sente, nem compreender os modos de sua esposa.

O conflito interior que se instaura em Paulo Honório reflete-se diretamente em seu modo de narrar, que passa a conter mais descrições em nível de cena, assim como a transcrição de diálogos longos e as inquietações de uma mente caótica diante de sua condição. Vale ressaltar que o narrador sempre se mostrou objetivo e direto – por mais que seus caminhos tenham cruzado as linhas tênues do crime e da brutalidade –, indicando um ser que não refletia sobre si mesmo, nem sobre seu comportamento e muito menos sobre as pessoas que o cercam. O surgimento do conflito interior em Paulo Honório simboliza, desse modo, a cisão em sua própria personalidade e na maneira pela qual se relaciona com o mundo à sua volta.

Ao pensar no grau de introspecção em *Angústia* (1936), por exemplo, tem-se uma grande diferença do ponto de vista estético e narrativo em relação a *S. Bernardo* (1934). O narrador e protagonista Luís da Silva revela sua personalidade caótica e vertiginosa desde o início de sua narrativa, que se constrói de maneira não linear entre os tempos do presente, passado e, principalmente, psicológico.¹⁹⁶ Diferentemente de Paulo Honório, cuja objetividade em narrar os fatos é marcante, Luís da Silva cria uma narrativa frenética, repleta de monólogos

¹⁹⁶O tempo psicológico se define a partir de uma experiência individual e não possui relação alguma com o cronológico, uma vez que diz mais sobre o fator interior do que exterior. Pode-se considerar como um tempo interno, manifestando-se por meio de memórias e digressões. Cf. GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

interiores e fortemente subjetiva. Pode-se dizer, portanto, que o fator psicológico em *S. Bernardo* (1934) aparece de forma progressiva até atingir seu ponto maior de concentração, e, em *Angústia* (1936), o fator psicológico é *essencial* para a composição da narrativa, isto é, está fortemente presente desde o início e sintetiza as principais características do narrador.

Caminhando para o desenrolar do conflito na narrativa de *S. Bernardo*, tem-se, tragicamente, a “vitória da reificação”¹⁹⁷ sobre as figuras de Paulo Honório e sua esposa. Ao não aceitar viver sob as condições brutais de exploração dos trabalhadores da fazenda, além de ter de lidar com a personalidade ciumenta de seu marido, Madalena assume um lado gravemente depressivo, que deteriora cada vez mais sua condição existencial. Já não possui mais quaisquer vontades, nem mesmo de contornar conflitos. O embate interminável com a figura de Paulo Honório resulta, senão, no suicídio da esposa.

Após um longo e turbulento diálogo na capela de S. Bernardo, Madalena e Paulo Honório permanecem com os ânimos alterados e apontam para um conflito insolúvel. É importante dar destaque, nesse momento, à marcação do tempo na narrativa; a princípio, enquanto dialogam na igreja, há uma precisão obsessiva na menção das horas corridas; posteriormente, findada a conversa, a marcação do tempo desaparece, como se não houvesse noção alguma do transcorrer das horas.¹⁹⁸

Fiquei remoendo as palavras desconexas e os modos esquisitos de Madalena. Depois pensei na carta que ela havia deixado no escritório, incompleta. Para quem seria? Lá vinha novamente o ciúme. [...] Quando dei acordo de mim, a vela estava apagada e o luar, que eu não tinha visto nascer, entrava pela janela. [...] O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas. Galos cantaram, a lua deitou-se, o vento se cansou de gritar à toa e a luz da madrugada veio brincar com as imagens do oratório. [...] Quando cheguei a casa, o sol já estava alto. O espinhaço ainda me doía. Que noite! Subindo os degraus da calçada, ouvi gritos horríveis lá dentro.

- Que diabo de chamego é este?

Entrei apressado, atravessei o corredor do lado direito e no meu quarto dei com algumas pessoas soltando exclamações. Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado. No soalho havia manchas de líquido e cacos de vidro.¹⁹⁹

Apesar de longo, o trecho mostra-se muito significativo para os rumos tomados pela narrativa de Paulo Honório. Há, inicialmente, a inquietação causada pela carta incompleta deixada por Madalena no escritório. O narrador, movido por sua natureza ciumenta, não vê a possibilidade de ser ele o destinatário. O ciúme ainda predomina ao se aproximar de sua casa,

¹⁹⁷LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 206.

¹⁹⁸*Ibid.* p. 208.

¹⁹⁹RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 205-207.

quando ouve os gritos. Para Honório não haveria outra possibilidade, senão o fato de Madalena estar “aos chamegos” com um possível amante, que não tem forma, nem modos, mas faz-se sempre presente à memória do marido. Para a surpresa de Paulo, porém, o que encontra é devastador: uma cena de suicídio. Tal qual o relógio da igreja, o coração de Madalena está parado.

A morte da esposa simboliza o desmantelamento total de Paulo Honório e de tudo aquilo que ele acreditava ser propriedade sua. O narrador obstinado e dotado de desejos que se apresenta no início da narrativa não vê mais sentido em cultivar e em administrar as terras de S. Bernardo. Mesmo em suas tentativas insípidas, o assombro pela morte da mulher o imobiliza completamente.

Sendo assim, os moradores mais chegados da fazenda vão deixando-o pouco a pouco. O abandono dos funcionários simboliza, em nível geral, a destituição de sua função de “patrão”, uma vez que, sem funcionários, não há necessidade de haver um “chefe” responsável pela produção. Além da mudança dos moradores, há também a revolução política, que complica definitivamente a vida de Paulo Honório e os negócios da fazenda. As questões ao redor dos limites de território voltam à tona, assim como a extinção de sua linha de crédito e a queda significativa do preço de seus produtos. Progressivamente, S. Bernardo transforma-se em uma propriedade abandonada. Como indica Lafetá,²⁰⁰ é o mundo à revelia, ou seja, completamente distante do controle de Paulo Honório.

Nesta etapa final da narrativa, se sobressai o tempo da enunciação, isto é, o momento em que o romance é escrito, baseado fortemente nas reflexões de Paulo Honório sobre a vida que levou até a conquista das terras de S. Bernardo e, posteriormente, ao casamento com Madalena. Embora a unidade de estilo da narrativa permaneça a mesma do início ao fim, a dimensão final do enredo se modifica para dar voz às lamentações do narrador. A natureza de Paulo Honório se modifica drasticamente, abrindo espaço para uma personalidade que passa a problematizar os acontecimentos passados.

Nesse sentido, é importante pontuar que o narrador abandona a ação e volta-se à memória, na tentativa de entender o ponto de “descompasso” de sua existência, ou seja, o momento em que fez as escolhas erradas. Sendo assim, a objetividade obstinada do início da narrativa deixa-se substituir por um lirismo vagaroso.²⁰¹ *S. Bernardo* (1934) mostra-se um romance único diante da produção dos anos 1930, em que a objetividade e a subjetividade

²⁰⁰LAFETÁ, João Luiz. *Op. cit.* p. 209-210.

²⁰¹*Ibid.* p. 211-212.

caminham juntas para construir uma unidade narrativa extremamente forte e eficaz, capaz de delinear a personalidade marcante de um narrador memorável como Paulo Honório.

Como pontuou Antonio Candido,²⁰² a figura narrativa de Honório representa a grande força do romance graças à natureza inflamada de sua personalidade, que canaliza as ações e movimenta a narrativa de forma única. Ao vencer as adversidades da vida sob seus métodos, Paulo Honório torna-se vencido pela vida, que o dessensibilizou para quaisquer amabilidades humanas. Sendo, então, *S. Bernardo* um “romance de sentimentos fortes”,²⁰³ apresenta estruturas literária e psicológica de igual intensidade. Graciliano, ao delinear a personalidade do narrador, exprimiu seus principais traços a partir de uma objetividade seca no interior das ações. Dessa maneira, o escritor demonstrou domínio de técnica para construir o intenso ritmo psicológico de um profundo estudo da personalidade humana de maneira simples.

Nesse sentido, é importante pontuar, também, que aí reside outra diferença fundamental entre *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936). Contrastando com a simplicidade e a objetividade da narrativa de Paulo Honório, o grau de introspecção de Luís da Silva torna sua narrativa tortuosa e complexa à medida em que o estado psicológico do narrador se deteriora cada vez mais. À certa altura, até cabe-nos questionar se o que Luís da Silva descreve é real ou faz parte de seus delírios cotidianos. Não à toa, Candido pontua que *Angústia* seria um dos romances mais ambiciosos que Graciliano Ramos escreveu.²⁰⁴

A análise de *S. Bernardo* trazida à tona neste capítulo busca ampliar a discussão acerca do elemento psicológico inserido nos romances de Graciliano Ramos e abre caminho para a argumentação sobre o fator introspectivo essencial à narrativa de Luís da Silva que será delineada no terceiro capítulo do trabalho. Sendo o autor o pioneiro na inserção do elemento social ao psicológico na produção dos anos 1930 – como já mencionado anteriormente –, cabe pensar de que maneira o fator psicológico se faz presente nos romances de Graciliano publicados na década de 1930 com a intenção de compreendê-lo como elemento de técnica narrativa.

2.4 VIDAS SECAS (1938): O ROMANCE “DESMONTÁVEL” E O “HISTORIADOR DA ANGÚSTIA”

²⁰²CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 38.

²⁰³*Ibid.* p. 40.

²⁰⁴*Ibid.* p. 46.

Antes de iniciar a análise das misérias e infortúnios enfrentados pela família de retirantes sertanejos, é importante destacar as diferenças narrativas entre *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938), que, conseqüentemente, implicam a abordagem analítica das singularidades de cada obra. A narrativa de Paulo Honório, por seguir uma linearidade e objetividade marcantes, foi comentada desde o início até o desenrolar final, buscando enfatizar, principalmente, as questões psicológicas contidas nas reviravoltas do enredo.

O processo analítico em *Vidas secas* (1938) será delineado de forma diferente, mas com a mesma intenção de destacar os momentos interiores e psicológicos que permeiam a narrativa. Dessa forma, vale dizer que a narrativa dos dois romances trazidos ao debate neste capítulo parte de lugares distintos. Diferentemente de *S. Bernardo*, em que se acompanha a trajetória de Paulo Honório de modo linear entre os capítulos, há, em *Vidas secas*, a ausência dessa mesma linearidade, uma vez que os capítulos da obra compõem uma unidade narrativa individual, ou seja, os eventos narrados e/ou os personagens apresentados em cada episódio são independentes entre si, como cenas que se revelam.

No texto “Ficção e confissão”, Candido chama a atenção para esse aspecto peculiar da composição de *Vidas secas*, ao pontuar o pouco êxito da produção de Graciliano Ramos enquanto contista.²⁰⁵ Para o crítico, o romance do autor está situado entre os gêneros romance e conto, já que muitos dos capítulos presentes na narrativa foram publicados em periódicos com a intenção de serem apenas contos. Unidos pelo elo narrativo da seca sertaneja, os episódios ganham a “feição” de romance ou, em referência a Rubem Braga, “romance desmontável”.²⁰⁶

Levando em conta, então, o aspecto episódico da narrativa, torna-se relevante dar atenção especial aos capítulos que expressem mais significativamente o fator psicológico como elemento de composição do enredo. Diferentemente de *S. Bernardo*, em que há um crescente do fator interior à medida em que se narram os fatos, em *Vidas secas* – por intermédio de um narrador que se mostra conhecedor de tudo ao redor – o elemento interior está presente no modo de narrar, uma vez que, sendo conhecedor de tudo, o narrador dá voz às inquietações e angústias dos personagens.²⁰⁷

Dessa forma, *Vidas secas* torna-se o romance que conta diretamente uma história, distanciando-se de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*. Isso ocorre principalmente pelo fato de a

²⁰⁵*Ibid.* p. 62.

²⁰⁶*Ibid.* p. 62.

²⁰⁷Sobre o silêncio dos personagens em *Vidas secas*, recomenda-se o estudo contido em: FERREIRA, Maria Soledade. *O desvelar do silêncio na obra Vidas secas, de Graciliano Ramos*. 2007. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14813>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

narrativa não apresentar um caráter analítico, ou seja, não assumir que o conhecimento de algo precede o desenrolar dos acontecimentos. No primeiro romance de Graciliano, há uma análise da sociedade mesquinha de Palmeira dos Índios dissolvida em ironia e humor; em *S. Bernardo* a análise reside na reflexão soturna de Paulo Honório sobre os infortúnios de sua vida; já em *Angústia*, a análise recai na desintegração moral e psicológica de Luís da Silva.²⁰⁸

Em *Vidas secas* não há, na narração da trajetória dos personagens, uma intenção analítica; o enredo se mostra puramente um retrato áspero da realidade dos retirantes sertanejos em busca de melhores condições de vida. Segundo Candido, é aí que reside o caráter “puro” do livro, com impacto direto e comovente, sem o artifício do refinamento para a composição do efeito árido da narrativa.²⁰⁹

Com um enredo relativamente simples, *Vidas secas* narra a peregrinação da família de Fabiano – composta por ele, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorrinha Baleia – em busca de uma terra que os livre da seca e lhes traga esperança de dias melhores. Está dividido em treze episódios independentes que narram e/ou descrevem os infortúnios e as personalidades de cada personagem em particular. O primeiro deles, “Mudança”, relata a caminhada dos retirantes debaixo de um sol impiedoso à procura de um lugar seguro para que possam se abrigar. O menino mais velho sente dificuldades em prosseguir andando, o que irrita Fabiano profundamente. Em meio aos grunhidos e aos gestos brutos do pai, o menino mais velho segue adiante. Ao passo em que a caminhada se desenrola, revela-se a (in)existência de outro membro da família, o papagaio – que se transformara em refeição nos dias anteriores. Depois de um longo percurso, a família avista uma fazenda abandonada e decide ocupá-la.

Por mais que se revele simples, o primeiro capítulo deixa entrever um narrador ciente dos sentimentos e sensações dos personagens, que dialogam muito pouco e se expressam – na maior parte das vezes – por meio de sons guturais, próximos ao animalesco. Como uma de suas principais características, a linguagem de *Vidas secas* mostra-se enxuta e objetiva, ao estilo de Graciliano. Conta-se o que é preciso ser contado, sem maiores rodeios ou digressões desnecessárias. Alfredo Bosi chama a atenção para a esfera imaginativa dos personagens do romance – sobretudo para Fabiano –, que se constitui de modo fragmentário, isto é, em

²⁰⁸CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 64.

²⁰⁹*Ibid.* p. 64.

pequenos pedaços ou vislumbres de sonhos e desejos ao redor de uma vida estável, livre do sofrimento que lhes é imposto.²¹⁰

O segundo episódio do romance intitula-se “Fabiano” e permite-nos conhecer um pouco mais de perto a natureza e os pensamentos do protagonista. Acompanhado pelos meninos e pela cachorra Baleia numa caçada, Fabiano põe-se a questionar sua própria existência e essência a ponto de indagar se seria mesmo um homem ou um bicho. A seca o havia moldado dessa forma: o corpo encurvado, os gestos brutos e a fala animalesca. A princípio, reconhece-se como um bicho, sobrevivente das adversidades da vida e capaz de superar os desafios vindouros. Coloca-se, dessa maneira, no mesmo patamar de Baleia. A narrativa se desenvolve ao redor dos pensamentos de Fabiano enquanto caminha acompanhado dos filhos e da cachorrinha e o narrador revela – de maneira sutil – as suas próprias impressões sobre o destino e os desejos do protagonista:

Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. [...] Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.²¹¹

O trecho escolhido consegue ilustrar exemplarmente a essência desse narrador, que – em meio ao mergulho no íntimo dos personagens – insere a sua própria visão de mundo cruelmente realista. Ao mesmo tempo em que Fabiano sonha em sair da “toca” e tornar-se um homem, de fato, o narrador dilui os sonhos do protagonista quando imprime a sua perspectiva da realidade, dizendo que “[n]ão, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira”. Sobre esse aspecto, Bosi chama a atenção para o tempo verbal em que o narrador se expressa (futuro do pretérito, indicativo), o que indica a (im)possibilidade de concretização, a distância interminável entre presente e futuro incerto.

Há mais três retratos que sucedem o episódio de Fabiano – “Sinhá Vitória”, “O menino mais novo” e “O menino mais velho” –, e estes seguem a mesma estrutura. Funcionam, portanto, como uma imagem dos personagens, aliada ao seu psicológico (preocupações, desejos, sonhos). Ao mesmo tempo em que o menino mais novo idealiza o pai como uma figura heroica, tentando imitar suas habilidades de vaqueiro, o menino mais velho enfrenta os

²¹⁰BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-11.

²¹¹RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*: edição comemorativa 80 anos. Rio de Janeiro: Record, 2018. p. 54-55.

dissabores da realidade à sua volta quando tenta entender o significado de “inferno”. Sobre este aspecto, é importante pontuar que o narrador atribui um caráter “safado” para as palavras, como se estas fossem perigosas – verdadeiras armas. Para os sertanejos, a palavra escrita torna-se um instrumento de opressão e angústia, uma vez que está fora de sua realidade de expressão por pertencer, predominantemente, a uma elite letrada.²¹²

O último retrato de personagem apresentado em *Vidas secas* (1938) é da cachorrinha Baleia nos últimos momentos antes de sua morte. Esse episódio faz-se relevante por mostrar, da mesma forma que os anteriores, o psicológico da personagem, fato que se revela curioso, emocionante e inovador. Intitulado “Baleia”, o episódio se põe em torno do sacrifício da cachorrinha, que apresenta uma saúde comprometida por conta das inúmeras feridas no corpo e da suspeita de hidrofobia. Observando o sofrimento do animal, Fabiano decide – num ato de misericórdia – matar Baleia com sua espingarda de pederneira. A família toda se compadece pela cachorrinha; Fabiano hesita inúmeras vezes e Sinhá Vitória se esconde com os meninos, que, aflitos, tentam entender a situação:

Tinham visto o chumbeiro e o polvarinho, os modos de Fabiano afligiam-nos, davam-lhes a suspeita de que Baleia corria perigo. Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebolavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.²¹³

O trecho assinala de maneira clara a humanização da cachorrinha e a animalização dos meninos, deixando-os em um patamar de igualdade, em que não era possível diferenciá-los. Tais procedimentos (humanização e animalização) marcam a narrativa de *Vidas secas*, revelando a miséria dos seres que vivem como animais selvagens na crueldade da catinga. A ternura da cachorrinha é o elemento principal de sentimentalismo entre os personagens, que deixam aflorar suas emoções diante das atitudes quase humanas de Baleia. Num misto de angústia e tristeza, a família de retirantes entende a necessidade da morte do animal, que – diante de sua hora derradeira – experimenta as suas últimas emoções e sensações.

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. [...] Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio

²¹²BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 12.

²¹³RAMOS, Graciliano. *Op. cit.* p. 163.

enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.²¹⁴

É importante chamar a atenção para a revelação da consciência de Baleia durante o momento de sua morte. Um estado de confusão dificultava o entendimento da cena e bagunçava as memórias de Baleia em relação a sua família. Interessante notar, também, a percepção de suas responsabilidades por parte da cachorrinha sobre as suas responsabilidades, mesmo sem entender que estava livre dos deveres. Movida pela angústia do acontecimento, Baleia busca, em vão, compreender o que houve com o seu corpo; tem consciência de quem é, onde vive e de sua percepção.

Porém, ao mesmo tempo em que vivencia um estado de choque, a cachorrinha deixa-nos conhecer os seus últimos desejos; quer estar reunida à família, numa terra feliz, repleta de vida. Expressaria, então, seu afeto a um Fabiano imponente e brincaria com os dois meninos, como se fossem seres da mesma espécie a se divertir em quaisquer ambientes. Diferentemente de Fabiano – que se questiona sobre sua existência humana –, Baleia compreende sua essência, conhece seus lugares favoritos, a natureza de cada membro de sua família e suas responsabilidades diante da situação de seca em que vivem. O seu delírio final é coroado pelo sentimentalismo e pela esperança de acordar num mundo feliz, rodeada por seus donos.

Sobre a reflexão existencial de Fabiano existem três episódios que merecem destaque: “Cadeia”, “Festa” e “O soldado amarelo”. O primeiro – “Cadeia” – narra a ida de Fabiano à feira, na cidade, para comprar alguns alimentos e um pedaço de tecido vermelho para Sinhá Vitória. O sertanejo faz uma parada no bar para algumas doses de aguardente e é surpreendido pelo convite do “soldado amarelo” para uma partida de um jogo de cartas. Depois de perder tudo o que tinha e de embriagar-se, Fabiano arranja seu rumo de volta à fazenda tentando encontrar uma desculpa por estar com as mãos vazias. O soldado amarelo, porém, o persegue e inicia uma série de desaforos ao vaqueiro, que – ao perder a compostura – é levado para a cadeia. Durante a estadia no cárcere, Fabiano busca entender as razões que o levaram até ali, enunciando mentalmente inúmeros questionamentos:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?²¹⁵

²¹⁴*Ibid.* p. 177-181.

²¹⁵*Ibid.* p. 72.

O narrador deixa-se compadecer da queixa de Fabiano e dá voz às suas angústias, denunciando a arbitrariedade da prisão do vaqueiro. O episódio representa a síntese da personalidade submissa de Fabiano, que tenta encontrar as razões do soldado sem, no entanto, tirar-lhe a autoridade, uma vez que – representando o governo – era impossibilitado de cometer falhas e atribuir falsos juízos. Dessa forma, o sertanejo aceita passivamente a sua condição diante do mundo.

Em “Festa”, Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e Baleia participam das comemorações festivas do Natal na cidade. Para tanto, aprumaram-se em roupas sociais feitas sob medida por sinhá Terta; Fabiano usava gravata, roupa de brim branco, botas de vaqueta; Sinhá Vitória estava “embrulhada” num vestido vermelho e calçava sapatos de salto; os meninos usavam calça e paletó. Porém – mesmo que estivessem apresentáveis – o narrador faz notável o desconforto da família em participar das festividades vestindo itens que não faziam parte de sua realidade social miserável. Sinhá Vitória andava aos tropeços e Fabiano sentia incômodo nos trajes. Durante a cerimônia religiosa, o vaqueiro sentia-se oprimido não só pelas roupas, mas, sobretudo, pela multidão de fiéis dentro da igreja. Os retirantes sentiam-se estranhos em seu próprio mundo. Em relação aos homens da cidade, Fabiano nutria insegurança:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis.²¹⁶

O trecho revela a opressão sentida por Fabiano, uma vítima da elite da cidade, que detinha os meios de produção, o capital, e ainda se valia das enganações para afirmar sua posição de superioridade. Assim como no episódio da prisão, o vaqueiro demonstra saber de sua ignorância e miséria e, sendo assim, aceita sua condição como vítima do sistema capitalista. Ao invés de desenvolver uma personalidade combativa à opressão, Fabiano simplesmente se anula diante das situações, evitando quaisquer confrontos.

Porém, durante a festividade de Natal, conforme Fabiano experimentava progressivamente as doses de aguardente, a passividade de seu sujeito começava a se diluir e a se transformar em indignação:

²¹⁶*Ibid.* p. 147.

Avizinhou-se da tolda e bebeu mais cachaça. Pouco a pouco ficou sem-vergonha. [...] Bebeu ainda uma vez e empertigou-se, olhou as pessoas desafiando-as. Estava resolvido a fazer uma asneira. Se topasse o soldado amarelo, esbodegava-se com ele. [...] Sabia que aquela explosão era perigosa, temia que o soldado amarelo surgisse de repente, viesse plantar-lhe no pé a reiuna. O soldado amarelo, falto de substância, ganhava fumaça na companhia dos parceiros. Era bom evitá-lo. Mas a lembrança dele tornava-se às vezes horrível.²¹⁷

A grande quantidade de álcool em Fabiano despertava-lhe a coragem adormecida há muito e plantava-lhe os ideais vingativos e revolucionários contra a opressão que sofria cotidianamente. Desejava encontrar o soldado amarelo para que pudesse reverter a sua condição de vencido. Apesar do desejo latente, havia também o temor – que o paralisava e o fazia hesitar diante da situação. Como um homem miserável como ele conseguiria vencer a figura do Estado, representado pelo soldado amarelo? A passividade sugeria-lhe evitar o confronto, mas o orgulho insistia em revidar os ataques e recobrar o pouco de sua dignidade roubada.

Junto ao conflito com o soldado amarelo há, também, o conflito existencial de Fabiano, que – como enunciado no episódio que leva seu nome – não sabe dizer se é um homem ou um bicho. Diante das humilhações sofridas pela autoridade militar, o vaqueiro se sujeitou como um bicho facilmente domesticável. O confronto com o soldado amarelo possibilitaria a ressurreição de Fabiano como um homem, de fato. Mas, como previa o determinismo impresso pelo narrador, o álcool vence o vaqueiro, impondo-lhe uma sonolência incessante que nos revela os detalhes de seu inconsciente:

Fabiano roncava de papo para cima, as abas do chapéu cobrindo-lhe os olhos, o quengo sobre as botinas de vaqueta. Sonhava, agoniado, e Baleia percebia nele um cheiro que o tornava irreconhecível. Fabiano se agitava, soprando. Muitos soldados amarelos tinham aparecido, pisavam-lhe os pés com enormes reiunas e ameaçavam-no com facões terríveis.²¹⁸

Mesmo com o incipiente desejo de vingança, o inconsciente de Fabiano – por meio de um sonho agonizante – revela a ameaça e a vitória dos soldados amarelos diante da pequena figura do sertanejo miserável. Mais uma vez, Fabiano reconhece sua impossibilidade de vencer os impasses existencial e social impostos a ele.

O terceiro, e último, episódio a merecer destaque pela reflexão existencial de Fabiano é “O soldado amarelo”, cujo enredo se desenvolve a partir da caminhada do sertanejo pela caatinga. Tudo ia tranquilo até que Fabiano se enrosca nos espinhos de um pé de quipá²¹⁹ e se

²¹⁷*Ibid.* p. 150-151.

²¹⁸*Ibid.* p. 158.

²¹⁹A quipá é também conhecida como palmatória, uma planta da família dos cactos, muito comum em florestas secas tropicais e subtropicais, como a caatinga.

vê obrigado a puxar seu facão para liberar o caminho. Em meio aos golpes, enquanto observa o chão ser preenchido pelos inúmeros espinhos caídos, Fabiano avista uma figura bem próxima a ele. Num ato de reflexo, o sertanejo inclina o facão para golpear o inimigo de maneira mortal, mas os músculos hesitantes o impedem. Com a lâmina pairada no ar, a poucos centímetros da cabeça da figura, Fabiano reconhece o desconhecido: era o soldado amarelo.

Diante da situação, o soldado pôs-se a tremer pelo medo de ser atingido pela lâmina do facão de Fabiano. Tal atitude irritou o sertanejo:

Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? não pisava os pés dos matutos, na feira? não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino. Irritou-se. Por que seria que aquele safado batia os dentes como um caititu? Não via que ele era incapaz de vingar-se? Não via? Fechou a cara. A ideia do perigo ia-se sumindo. Que perigo? Contra aquilo nem precisava facão, bastavam as unhas.²²⁰

Aproveitando-se da vulnerabilidade em que se encontrava o soldado, Fabiano zomba da reação do inimigo e o inferioriza, destituindo-o de sua condição de homem ao chamá-lo de “cachorro”. Sentindo a imobilidade do militar, o vaqueiro também subestima sua força, descartando o perigo de um contragolpe e afirmando que seria capaz de aniquilá-lo apenas com as unhas. As fragilidades do soldado amarelo estavam expostas diante de Fabiano.

Durante os momentos do silencioso conflito, o sertanejo esboçou inúmeros questionamentos sobre a índole do soldado, que apenas “mordia as pessoas inofensivas”. Fabiano chega até a supor que, se fosse um homem fardado, não cometeria as mesmas arbitrariedades com os sujeitos da classe trabalhadora. Ao pensar dessa maneira, o narrador nos deixa perceber a incipiente consciência social de Fabiano – que se reconhece como um trabalhador sendo oprimido por uma figura do Estado.

Da mesma forma que o narrador permite-nos compreender o conflito interno de Fabiano, revela-nos as imagens da vingança certa formada em seus desejos psicológicos:

Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas os bugalhos apavorados, um fio de sangue empastando-lhe os cabelos, formando um riacho entre os seixos da vereda. Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da catinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso. Dormiria com a mulher, sossegado na cama de varas. Depois gritaria aos meninos, que precisavam criação. *Era um homem, evidentemente.*²²¹

A solução para o principal embate interior de Fabiano está aí posta: assassinar o soldado e deixar seu corpo à sorte dos urubus, aves que rondam seu mundo. Ao disferir o golpe de facão,

²²⁰*Ibid.* p. 202.

²²¹*Ibid.* p. 208-209. [grifo nosso]

Fabiano se tornaria livre da opressão, deixaria de ser a permanente figura do vencido e reafirmaria, de maneira definitiva, a sua condição como *homem*. Porém, mais uma vez, o determinismo indissolúvel do narrador mostra-se implacável para o impasse de Fabiano. O vaqueiro afasta as ideias vingativas que lhe vinham à cabeça e percebe que não vale a pena comprometer sua existência com o homicídio de um homem.

Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força. Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins. Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro. – Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.²²²

O trecho deixa clara a natureza submissa de Fabiano, que – por mais que se apresente inicialmente como uma ameaça – não se permite vencer o embate contra a opressão. O vaqueiro se acovarda, se anula, reconhece sua inferioridade e a afirma, curvando-se ao soldado amarelo. Afinal, “governo é governo” e a figura de Fabiano só pode oferecer a servidão e a passividade diante das situações de conflito.

Os dois últimos capítulos do romance – “O mundo coberto de penas” e “Fuga” – tratam da questão da terra, da implacável seca da caatinga e da esperança em encontrar um lugar melhor. Ao observar a deterioração do exterior por conta das altas temperaturas e, conseqüentemente, da falta de água, Fabiano e Sinhá Vitória contemplam com tristeza e angústia a realidade em que estão inseridos. “O mundo coberto de penas” traz à tona o destino dos seres que vagam pelo árido sertão sem condições melhores de sobrevivência: a morte. As ossadas de animais mortos, a vegetação sem vida e a terra árida despertam, em Fabiano e Sinhá Vitória, o medo de encontrarem a mesma sina. Acompanhado pelo temor, o vaqueiro relembra a morte da cachorrinha Baleia:

Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pelo caíra, e ele precisara matá-la. Teria procedido bem? Nunca havia refletido nisso. A cachorra estava doente. Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia. Pobre da Baleia. Sacudiu a cabeça para afastá-la do espírito. Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha.²²³

Como seres brutos do sertão que mal se comunicam, as personagens têm voz em seus pensamentos angustiados, às lembranças, aos desejos e ao inconsciente por meio da intervenção

²²²*Ibid.* p. 209.

²²³*Ibid.* p. 215.

do narrador. Na cena em que Fabiano rememora a morte de Baleia, é acompanhado, mais uma vez, pelo impasse de ter feito (ou não) a coisa certa. A forma que encontra para lidar com a situação é eximir-se do sentimento de culpa e materializá-lo sob o signo da espingarda.

Os pensamentos hesitantes continuam, mas dessa vez em relação ao episódio de confronto com o soldado amarelo:

Devia ter ferido naquela tarde o soldado amarelo, devia tê-lo cortado a facão. Cabra ordinário, mofino, encolhera-se e ensinara o caminho. [...] Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas isto era melhor que acabar-se numa beira de caminho, assando no calor, a mulher e os filhos acabando-se também. [...] Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem.²²⁴

Novamente a afirmação de Fabiano enquanto homem é colocada à prova. Para o sertanejo, a questão de honra seria resolvida por meio da violência; Fabiano sentia a necessidade de ser temido, de adquirir má reputação em troca de respeito e dignidade. Sentia-se inferior por conta de sua postura curvada, de sua miséria, de sua aparência franzina, de sua condição social. O fato de não ser respeitado por sua posição fazia com que Fabiano não se sentisse um homem como aqueles soldados amarelos ou os comerciantes da cidade.

Com as dificuldades crescentes da vida na fazenda abandonada, Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos percebem a necessidade de encontrar outro lugar em melhores condições; é esse o cenário exposto no último capítulo de *Vidas secas*, “Fuga”. Assombrados pela lembrança cortante da morte de Baleia, pelas ossadas que encontram no caminho, pela terra seca e áspera, os retirantes guardam a esperança de uma vida melhor longe do cenário desolador e opressor que os cerca.

Durante a caminhada incessante, inúmeros pensamentos emergem à superfície psicológica de Fabiano. O vaqueiro não compreende as razões que determinam a ele e a sua família o lugar social miserável que ocupam. Ele nem mesmo tem a certeza de sua humanidade e não consegue vislumbrar um futuro diferente para os meninos.

Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinhá Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.²²⁵

²²⁴*Ibid.* p. 218.

²²⁵*Ibid.* p. 236.

Para Fabiano, a vida lhes havia imposto uma condenação cruel: viver como bichos, como desgraçados. Sempre vagando em busca de algo que não encontrariam, caindo no destino reservado a seres miseráveis como eles: a morte. Uma vida sem sentido, cuja sentença havia sido determinada sem o seu conhecimento e consentimento. Ao menos, o vaqueiro esperava que os filhos experimentassem uma vida diferente da dele, mas as dificuldades que os abatiam tornavam tudo mais difícil e distante.

A escolha do narrador por verbos que indicam a possibilidade – ou não – da realização dos desejos dos retirantes imprime a crueldade de seu determinismo em não vislumbrar a solução do impasse social à família que ele acompanhava. Os inúmeros sonhos que se materializam pela voz do narrador são oprimidos, sufocados e impossíveis dentro da realidade do cenário que habitam. Nesse sentido, pode-se afirmar, segundo Alfredo Bosi,²²⁶ que – por mais que a imaginação represente um alívio para os personagens – o que prevalece é a determinação social e natural das coisas, ou seja, a árida e cruel vida miserável dos retirantes.

O parágrafo de despedida do romance aponta para o conformismo forçado dos personagens à sua própria realidade:

Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos.²²⁷

Acabam-se assim, como seres ordinários. A família de Fabiano e Sinhá Vitória era apenas mais uma dentro do sistema capitalista opressor a viver sob os acasos da sorte e da miséria. Os filhos seguiriam o mesmo caminho, assim como outros Fabianos, sinhás Vitória e Baleias. Todos condenados à sorte – ou ao infortúnio – da caminhada no sertão.

Dessa forma, como pontua Lúcia Miguel Pereira,²²⁸ *Vidas secas* figura como uma série de quadros imagéticos em que não há preocupação meramente fotográfica no registro dos seus cenários; a questão posta é a fixação dos sentimentos das criaturas humildes que habitam o sertão. Tão humildes que não sabem ao mínimo expressar-se diante de suas próprias emoções. Graciliano, então, deu voz às vidas secas que caminham pela caatinga, reconhecendo-lhes a humanidade que lhes é negada por conta do opressivo sistema social.

²²⁶BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 15-22.

²²⁷RAMOS, Graciliano. *Op. cit.* p. 245.

²²⁸PEREIRA, Lucia Miguel. *Vidas Secas*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 8, maio 1938, p. 221.

Ao criar para os retirantes um universo interior por meio do discurso indireto – em que as inquietações e os desejos do inconsciente emergem à superfície –, Graciliano Ramos exibiu-nos a técnica refinada de um grande romancista, que trouxe a público – em cada romance seu – uma experiência nova de leitura,²²⁹ uma chance de (re)conhecer diferentes problemáticas sociais sem perder a complexidade diversa da psicologia humana.

Em relação a *Angústia* (1936), há uma enorme diferença entre as composições. Ao passo em que, em *Vidas secas* (1938), o universo interior das personagens é criado por um narrador que as observa em sua condição humana, Luís da Silva se vale da própria introspecção como forma única de enxergar sua condição, deixando que o real e o psicológico se misturem de maneira vertiginosa. O protagonista de *Angústia* sabe como se comunicar, conhece os processos de escritura e se põe a discutir os seus modos de narrar. A sua condição psicológica, pré-existente à narrativa, dá o tom de introspecção. Não é o caso, por exemplo, da família de Fabiano; ora, para eles não há uma condição psicológica pré-existente, é o narrador que a inventa como meio de compreendê-los.

As leituras de *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938) trazidas especialmente neste capítulo servem de apoio para tratar da questão psicológica presente na obra de Graciliano Ramos como forma inicial de apresentar a leitura crítica de Antonio Candido sobre a introspecção em *Angústia* (1936), que será apresentada no terceiro capítulo. Embora a questão interior seja tratada de maneiras diferentes, torna-se importante dar atenção à técnica aplicada pelo romancista em cada narrativa, de modo a entender quais efeitos a questão traz para a construção de suas obras.

Conforme discutido anteriormente, em *S. Bernardo* (1934) tem-se uma narrativa objetiva, simples e seca para tratar da posse das terras da fazenda S. Bernardo. Paulo Honório, o narrador, se revela uma personalidade forte, dominante e autoritária, que se destaca desde o início de sua narrativa. Porém, a partir do envolvimento amoroso com a professora Madalena, o romance se deixa levar por um processo de subjetivação crescente e perde, em partes, o tom objetivo de antes. Percebe-se, dessa forma, que – à medida em que o narrador se torna mais reflexivo sobre seus atos – há predominância da questão psicológica diante de outros fatos.

O desenrolar do romance aponta que o psicológico de Paulo Honório se deixa afetar por seu sentimento obsessivo em relação à Madalena, personagem que se mostra inalcançável aos domínios brutos do narrador. A personalidade possessiva de Honório culmina no suicídio da

²²⁹CANDIDO, Antonio. Cinquenta anos de *Vidas secas*. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. p. 141-149.

esposa, fator responsável por subjetivar a narrativa numa reflexão analítica sobre a conduta moral do protagonista. Em vez de narrar cenas e fatos, o romance mergulha nas memórias de Paulo Honório e em suas lamentações acerca das escolhas que fez durante a vida. Dessa forma, pode-se afirmar que o fator subjetivo se alia ao fator objetivo para que a narrativa imprima a intensidade de seu narrador e para que, de alguma forma, Paulo Honório volte a si mesmo com a intenção de entender o seu momento de descompasso.

Já em *Vidas secas* (1938), acompanhamos a narrativa de seres miseráveis que esboçavam uma comunicação próxima ao animalesco e que, portanto, não tinham a compreensão de sua dimensão interior. É o narrador onisciente, então, que se propõe a trazer à tona os desejos e as angústias dos personagens para que, dessa maneira, possa pulsar-lhes a vida e despertar-lhes a humanidade adormecida. O narrador também assume a posição de um “historiador da angústia”,²³⁰ dotado de um determinismo implacável que sufoca os sonhos e apresenta a crueldade árida da realidade sertaneja.

A apresentação destas leituras sobre a presença do fator psicológico na obra de Graciliano Ramos abre caminho para a discussão sobre o grau de introspecção em *Angústia* (1936), a partir da leitura de Antonio Candido, que virá a seguir. Sabe-se que as abordagens e as técnicas de composição aplicadas pelo autor diferem de acordo com a intenção narrativa e o efeito – seja este analítico ou não – impressos nos romances. Cabe-nos, agora, dedicar nossa atenção aos escritos ficcionais de Luís da Silva para que se possa compreender a forte dimensão introspectiva em *Angústia*.

²³⁰Termo empregue por Álvaro Lins em sua crítica sobre *Vidas secas* publicada em 1943. Cf. BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 12.

CAPÍTULO 3

Entre ratos, desilusões e crimes: a obsessão de Luís da Silva

Dada a complexidade da temática abordada em *Angústia* (1936), cabe a menção ao estranhamento da crítica de recepção diante do romance. Isso se deveu, talvez, à mudança significativa na técnica de composição da obra, que privilegiou – em primeiro plano – a deterioração psicológica de seu narrador. A narrativa de Luís da Silva não se encaixava, estritamente, nos moldes de uma literatura marcadamente social, como era o caso de *S. Bernardo* (1934). Portanto, faz-se interessante observar o movimento da crítica em relação a *Angústia*.

Sendo Antonio Candido um crítico literário de prestígio, cabe dar atenção aos estudos direcionados à obra de Graciliano Ramos por ocasião do lançamento de *Infância* (1945). Nesta coletânea de ensaios contida em *Ficção e confissão* (1992), destaca-se a análise de *Angústia*, sobre o qual o crítico pontuava excessos e partes corruptíveis. De maneira instigante, vale, então, delinear uma leitura do romance a partir do texto de Candido, uma vez que o próprio Graciliano Ramos, em carta²³¹ ao crítico logo após as publicações de seus textos nos rodapés do *Diário de São Paulo*, disse:

Onde as nossas opiniões coincidem é no julgamento de *Angústia*. Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro, e alguns, verdadeiros disparates, me exasperaram, pois nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V. muito bem reconhece. Por que é que *Angústia* saiu ruim? Diversas pessoas procuram razões, que não me satisfizeram. [...] Por que é mau? Devemos afastar a ideia de o terem prejudicado as reminiscências pessoais, que não prejudicaram *Infância*, como V. afirma. Pego-me a esta razão, velha e clara: *Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo. É preciso dizermos isto e até exagerarmos as falhas: de outro modo o nosso trabalho seria inútil.²³²

Apesar de longo, o trecho revela – de maneira clara – a apreciação de Graciliano em relação à crítica de Candido por entender que a análise contida no texto conseguiu alcançar a essência do romance, desnudando, até mesmo, os detalhes corruptíveis. Na carta, o autor ainda pontuou os nomes de outros renomados críticos literários – como Olívio Montenegro, João Gaspar Simões e Álvaro Lins –, e citou os elementos narrativos destacados por eles em seus textos. Todavia, Graciliano não se mostrou satisfeito com os elogios e as interpretações teóricas dos estudos. Para ele, somente a crítica de Antonio Candido atingia o nível de excelência analítica.

²³¹A carta de Graciliano é datada do dia 12 de novembro de 1945.

²³²RAMOS, Graciliano *apud* CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 10.

Dessa forma, o estudo do texto de *Candido* se faz fundamental, uma vez que – além de seu impecável método analítico – se colocou em sintonia com as impressões do próprio romancista. Cabe-nos, entretanto, mencionar a extrema rigidez com a qual Graciliano Ramos tratava seus textos; em certas ocasiões, expressava quase uma sensação de arrependimento ou vergonha diante das publicações. Portanto, é importante não ignorar que tal característica de desprezo aos seus romances possa ter influenciado o autor a não se aproximar da crítica de Antonio Candido e se afastar de outras críticas de teor exclusivamente positivo sobre a obra.

Ao longo da leitura do texto de *Candido*, voltaremos a tratar de outros aspectos importantes contidos na carta de Graciliano ao crítico em relação à composição e à publicação de *Angústia*. De início, para maior compreensão dos aspectos apontados na análise do crítico, serão apresentados, de maneira objetiva, os pontos principais do enredo introspectivo do romance. Depois, então, partiremos para uma leitura minuciosa do texto de Antonio Candido, procurando relacioná-lo ao romance e a outros textos críticos, estabelecendo, assim, um diálogo entre textos, de forma a construir uma argumentação acerca do fator psicológico (e fuliginoso) de *Angústia*.

3.1 A NARRATIVA OBSESSIVA DE UM FRUSTRADO

Sabendo, então, que *Angústia* se apresenta como um romance de forte teor psicológico, é importante dar destaque ao início da narrativa, que se propõe enigmático e confuso, tal qual a mente de seu narrador. Num misto entre pensamentos obsessivos e a realidade, os pontos principais do enredo vão-se revelando aos poucos. Há menção de alguns personagens e eventos ocorridos num passado, que não se deixa entrever se distante ou recente.

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. [...] Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. [...] Impossível trabalhar. [...] Tento vencer a obsessão, capricho em não usar a borracha. [...] Vitória resmunga na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncam na rua. Em duas horas escrevo uma palavra: Marina.²³³

O que se percebe, porém, é a perturbação constante do narrador, que revela sua obsessão e seu estado instável entre o delírio e o real. Não consegue realizar seu trabalho, nem reconhece suas próprias mãos. A sua atenção está voltada ao mundo externo: os resmungos de Vitória, os

²³³RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 7-8.

ratos remexendo latas no armário, o ronco dos automóveis. A única palavra que consegue escrever dentro de um período de duas horas, “Marina”, leva-nos a acreditar que talvez seja ela o ponto principal da obsessão do narrador.

Conforme o texto se desenvolve, compreende-se que o narrador é um funcionário público da Fazenda Estadual, cujo dever se resume a datilografar relatórios e outros documentos oficiais. O salário, de acordo com o narrador, mal dá para pagar as despesas pessoais; sendo assim, vive aos apertos numa casa capenga em Maceió. É acompanhado pela criada Vitória, negra e idosa. Apesar de conhecermos grande parte de suas inquietações, o nome do narrador só é revelado no decorrer da narrativa²³⁴, sem a mesma cerimônia de apresentação de Paulo Honório descrita em *S. Bernardo* (1934). Em *Angústia*, quem narra o vertiginoso enredo é Luís da Silva.

Ao deixar entrever os detalhes de seu passado, Luís revela a solidão implacável de sua infância e adolescência na zona rural. Neto de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva e filho de Camilo Pereira da Silva, o narrador lamenta a deterioração financeira da família ao longo dos anos. Sendo da terceira geração, Luís carrega as angústias e as dificuldades da ausência das posses que, um dia, lhe pertenceram. As perdas implicam, inclusive, no sobrenome da família; Luís leva apenas “da Silva”, diferentemente dos quatro sobrenomes que acompanhavam o avô. As lembranças familiares carregam um pesado tom de morbidez, ao passo que o narrador traz à tona as mortes dos seus.

Penso na morte de meu pai. Quando voltei da escola, ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme. [...] Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes. [...] Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes. [...] Passei a noite a um canto da sala de jantar, numa rede encardida, a cabeça debaixo do cobertor, com medo da alma de Camilo Pereira da Silva.²³⁵

Ao narrar a morte do pai, Luís da Silva opta por ressaltar os detalhes bizarros da cena. A narrativa não é tomada por sentimentalismo, como se esperaria convencionalmente. São destacadas as características dos pés do defunto, o que causa nojo em Luís – desde sempre obcecado por limpeza. Não há menção da saudade de uma figura paterna, apenas o desprezo, que, depois, se transforma em medo. Percebe-se, assim, que a maneira pela qual o narrador se

²³⁴O nome do narrador surge no seguinte trecho: “Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um *Luís da Silva* qualquer.” Cf. RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 26. [grifo nosso]

²³⁵*Ibid.* p. 20-23.

relaciona com o seu mundo é muito mais voltada a si mesmo, imersa nas peculiaridades de uma individualidade distorcida. Não se sabe se por culpa ou se por resultado de uma solidão forçada desde sempre.

Entre os detalhes do presente, Luís permeia a narrativa com os detalhes de seu passado, reforçando os símbolos e as cenas que continuam a aterrorizá-lo. A menção ao cadáver do pai é frequente, quase como um fator determinante para sua condição. Da mesma forma como a volta para os fatos de seu passado, que funcionam como um refúgio ou zona de conforto.

Ouçó a voz áspera de Vitória e isto me desagrada. Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não posso me esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou.²³⁶

A simbologia da “sujeira” é constante na narrativa de Luís da Silva, que está sempre a invocar elementos que simbolizem o asco, o poluído, o grotesco. Nesse sentido, é importante pontuar a marcante presença dos “ratos”, uma vez que o narrador os vislumbra em quase todos os ambientes e cenas. Ora Luís se compara aos bichos, ora se incomoda com a sua existência – já que estão sempre a roer e estragar o que está a sua volta. Tais detalhes compõem a profunda obsessão do narrador com limpeza, pois se sente sempre sujo (consequentemente, impuro) diante dos desdobramentos da vida.

O desenvolvimento da narrativa faz-nos perceber que Luís da Silva é um sujeito que não sabe como lidar com as próprias emoções; o desconhecido é fator que lhe causa incômodo e, consequentemente, irritação. Tal desconforto é visível na cena em que vislumbra Marina pela primeira vez, enquanto lê um romance deitado na rede em seu quintal. Sem compreender o que sente, Luís da Silva se mostra confuso e completamente consternado com a situação.

Em janeiro do ano passado estava eu uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava [...]. Lia desatento, e as letras esmoreciam na sombra que a mangueira estirava sobre o quintal. [...] Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a começar. [...] Foi numa dessas suspensões que percebi um vulto mexendo-se no quintal da casa vizinha. [...] O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados. Foi só o que vi, de supetão, porque não sou indiscreto, era inconveniente olhar aquela desconhecida como um basbaque. Demais não havia nada interessante nela.²³⁷

²³⁶*Ibid.* p. 24.

²³⁷*Ibid.* p. 38-40.

A cena descrita oferece-nos detalhes importantes sobre o narrador e, conseqüentemente, sobre a natureza de sua narrativa. São inúmeros os comentários que Luís da Silva tece sobre os romances e textos que lê, sempre em tom desfavorável e até depreciativo. O que se percebe é a exigência demasiada em relação à composição. Nesse sentido, o que se pode entrever é a aproximação do narrador ao romancista Graciliano; uma das características mais marcantes do autor era a forma insatisfeita com a qual tratava suas obras. Sempre havia algum detalhe mal-acabado, conteúdo mal desenvolvido, revisão rasa e – às vezes – o escrito todo lhe causava chateação.

Além desses elementos, o trecho também revela a natureza não-confiável de Luís da Silva, uma vez que se coloca em contradição ao dizer que não havia nada interessante em Marina, ao mesmo tempo em que consegue prestar atenção aos detalhes mais marcantes da moça, e ainda alegar que não seria apropriado que ela percebesse o olhar de basbaque do vizinho a observá-la. É importante dar destaque, também, à forma depreciativa com a qual Luís da Silva descreve Marina como uma “sujeitinha vermelhaça”, ou seja, como um ser inferior de traços distorcidos.

O desenrolar da cena da aparição de Marina reforça as características do narrador já descritas. Cada vez mais, Luís se torna contraditório, incomodado com o acontecimento e desdenhoso com a nova vizinha. Chega a chamá-la de “lambisgoia” ao perceber que tinha as unhas pintadas e desenvolve a sensação de que Marina estava presente em todos os lugares do quintal, deixando-o acuado.

Fiquei lendo o romance, péssimo romance, enquanto a tipinha se mexeu entre as roseiras. Notei, notei positivamente que ela me observava. Encabulei. Sou tímido: quando me vejo diante das senhoras, emburro, digo besteiras. Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. O Estado não me paga para eu olhar as pernas das garotas. E aquilo era uma garota. Além de tudo sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso. Como se chamava a senhora idosa que vinha regar as plantas? A verdade é que nunca me empatou a leitura. Fiquei ali até que escureceu e a mulherinha deu o fora.²³⁸

O desajeito diante das figuras femininas é outra característica marcante de Luís da Silva, pois – como um sujeito introvertido – se mostrava deveras inseguro em relação à aparência física e sentia que não era seu dever (determinado pelo Estado) envolver-se com garotas. Da mesma forma, o narrador continua menosprezando a figura de Marina, referindo-se a ela como

²³⁸*Ibid.* p. 40-41.

“tipinha”, “aquilo” e “mulherinha”. Sendo assim, assume uma posição de superioridade diante da moça, quase como se não fosse digna de um tratamento menos ofensivo.

A relação de Luís da Silva com figuras femininas foi sempre conturbada. A maneira pela qual tratava as mulheres era sempre permeada por um impasse interior, que se manifestava de forma confusa e sempre contraditória. Certa vez, quando convidou dona Aurora e a neta para o cinema, aparentemente sem motivo, Luís prontamente se arrependeu ao calcular as despesas que teria de pagar durante o passeio. A possível animação ao redor da companhia feminina da neta de dona Aurora, que o roía como um “rato”, transformou-se em consternação depois que a moça colocou a perna dele entre as delas. “A moça tinha as pernas frias”,²³⁹ alegou Luís da Silva posteriormente.

Adiante, o narrador comenta sobre mais uma de suas tentativas de envolvimento amoroso. Desta vez, com Berta, descrita como estrangeira, bonita e corpulenta. Luís alega que esta foi a “primeira mulher de jeito com quem me atraquei”.²⁴⁰ Contudo, a relação entre o narrador e a alemã não chega a ser consumada, uma vez que Luís insistia em saber a quantia que deveria pagar à Berta pela “prestação de serviços” e a alemã afirmava que ele não deveria se preocupar. Instaurado o impasse, Luís da Silva recua, encarando Berta como uma “sirigaita” e saindo do ambiente com postura firme, superioridade e tom moralista.

Sobre estabelecer um relacionamento com alguém, Luís da Silva pontua que “[p]odia até casar. Casar ou amigar-me com uma criatura sensata, amante da ordem. Nada de melindrosas pintadas. Mulher direita, sisuda”.²⁴¹ Sendo assim, o que se deixa entrever é um desejo de Luís pela moralidade, um pensamento quase idílico em relação ao seu envolvimento com outras mulheres. Percebe-se, em outros níveis, que a obsessão de Luís da Silva com a limpeza também se coloca na moralidade, uma vez que preza a inocência e a pureza das moças.

Quanto à Marina, cujo interesse se desperta ao passar dos acontecimentos, o narrador revela seus desejos carnis, embora se mostre incomodado por não saber como lidar com a situação:

Deitei-me cedo. Não pude dormir: os cabelos de fogo, os olhos e especialmente as pernas da vizinha começaram a bulir comigo. Aquilo devia ser uma pimenta. Passei a noite imaginando cenas terríveis com ela. No outro dia levantei-me aperreado. Quando me aparecem esses acessos, fico assim uma semana, calado, murcho, pensando em safadezas.²⁴²

²³⁹*Ibid.* p. 43.

²⁴⁰*Ibid.* p. 44.

²⁴¹*Ibid.* p. 46.

²⁴²*Ibid.* p. 46.

Logo de início percebe-se a distinção entre Marina e a neta de dona Aurora: Luís utiliza-se do adjetivo “pimenta”, simbolizando o rubor e a sensação de temperatura elevada. Em relação à Berta, cuja figura o narrador associou à promiscuidade, Marina também se diferencia, uma vez que Luís da Silva se permite fantasiar “cenas terríveis” com ela. Porém, mesmo com os desejos ali postos, o narrador os sufoca, transformando-os em comportamentos condenáveis que devem ser contidos por meio da introspecção e do silêncio.

Adiante, Luís da Silva descreve um encontro que tivera com uma prostituta. Tal como as relações anteriores, o ato não se permitiu consumir. Em meio à descrição da cena, o que predomina é a menção dos defeitos físicos da moça: “[o] peito era uma tábua, os braços finos, as pernas uns cambitos que nem sei como aguentavam o corpo. A carinha não era feia, talvez tivesse sido bonita”.²⁴³ O ambiente do encontro se mostra obscuro, sujo, com forte cheiro de esperma. Conforme os beijos e abraços acontecem, o narrador mostra-se fortemente distraído pelos elementos que compõem a cena, pela aparência “esquisita” da mulher e pela má remuneração da prostituição. Antes, porém, de sair da situação, Luís da Silva oferece dez mil-réis. Ao receber a recusa da meretriz, Luís se encoleriza:

Não me faça cometer um desatino. A senhora é relógio para trabalhar de graça? A senhora tem obrigação de andar nua diante de mim? Duas horas de chateação, de conversa mole! A senhora é relógio? A senhora não é relógio.
A mulher recebeu o dinheiro, espantada. Julgou-me doido, suponho. Realmente as últimas palavras me haviam tornado furioso.²⁴⁴

O tom de ameaça e a mudança de postura diante da prostituta são traços reveladores da personalidade instável de Luís da Silva. Até então, o narrador se comportava como um sujeito passivo na situação, permitindo que a “rapariga” tomasse as atitudes. Diante da recusa do pagamento, entretanto, oferece-lhe a face da fúria. Mais uma vez, os desejos de Luís da Silva são postos em segundo plano em favor da introspecção e do impasse, que permeiam todas as possíveis resoluções do romance.

A partir do momento em que Luís da Silva encara seus sentimentos amorosos em relação à Marina, há uma mudança significativa na postura do protagonista. Ao invés da fuga, o narrador passa, então, a corresponder às investidas da moça. O começo simbolizava apenas uma amizade, que – entre olhares, conversas e partilhas – parecia desejar desdobrar-se num caso amoroso. A ingenuidade de Marina incomodava fortemente Luís, que passava a olhar a menina com desconfiança. Porém, o que mais o incomodava era a admiração que a moça tinha pela

²⁴³*Ibid.* p. 97.

²⁴⁴*Ibid.* p. 101.

vizinha, D. Mercedes: uma senhora bem-apresentada, que andava maquiada, com as unhas pintadas, e sempre muito bem vestida.

De acordo com Luís, aquilo tudo não passava de bobagem. D. Mercedes era “[u]ma bicha feia e velha, um couro, um canhão!”.²⁴⁵ Cultivar admiração pela vizinha não era um bom sinal, portanto. Notando a aproximação da filha com Luís, d. Adélia – mãe de Marina – pede ao protagonista uma recomendação de emprego para a moça, que não se preocupava muito em construir a própria independência financeira. Porém, sabendo-se da situação fracassada do narrador, não havia nada que poderia fazer para ajudar.

Se aquela tonta prestasse, estaria ajudando a mãe, ensaboando panos. Preguiça. Estava era lendo besteiras, arrancando cabelos das sobrancelhas com a pinça ou raspando os sovacos. A princípio ainda tratara dos canteiros. Habitara-se depois a levar para ali um romance, que não abria. Conversava. E eu me zangava com as conversas dela, que, como já disse, eram malucas. Zangava-me de verdade.²⁴⁶

Nota-se que Luís da Silva prezava pelas qualidades domésticas das moças, e zangava-se pela ausência destas qualidades em Marina. Por isso, a admiração por d. Mercedes era nociva, uma vez que a vizinha também não apresentava estima pelas tarefas do lar. O trecho também reforça a face moralista do narrador, que já havia sido mostrada nos episódios com Berta e com a prostituta. Contudo, o desejo por Marina não se deixa esmorecer em meio aos percalços. Como de costume, Luís ficava à espreita no quintal esperando que a moça aparecesse entre as penumbras da noite.

Em uma dessas noites, os desejos de Luís – antes tão reprimidos – são postos à luz entre beijos, abraços e apertões com Marina.

Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a, beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isto, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo. Quando nos separamos, ficamos comendo-nos com os olhos, tremendo. Tudo em redor girava. E Marina estava tão perturbada que se esqueceu de recolher um peito que havia escapado da roupa. Eu queria mordê-lo e receava ao mesmo tempo que d. Adélia nos surpreendesse, encontrasse a filha descomposta. [...] A comoção dela me trouxe alguma vaidade, um pouco de arrependimento e quase a certeza de que nunca ninguém lhe havia tocado nos peitos. Apesar da admiração idiota que Marina tinha a d. Mercedes, tomei aqueles soluços como prova de inocência.²⁴⁷

A cena descreve o momento em que os desejos de Luís e Marina assumem o ponto central da narrativa, e, embora a relação sexual não tenha se consumado, é possível notar a

²⁴⁵*Ibid.* p. 48.

²⁴⁶*Ibid.* p. 68.

²⁴⁷*Ibid.* p. 75-76.

satisfação do protagonista em descobrir a inocência da moça. Os receios anteriores somem e dão espaço à vaidade do ego introspectivo do narrador, reforçando a importância da pureza sexual como critério de “seleção” amorosa. Mais uma vez, portanto, os traços moralistas de Luís da Silva mostram-se determinantes para a constituição de sua personalidade.

A prova da inocência de Marina torna-se suficiente para que o protagonista manifeste seus desejos de se casar com a moça, constituir uma família e expressar seus – desde sempre reprimidos – sentimentos. A afeição por Marina não é, entretanto, fator responsável por eliminar a instabilidade da mente de Luís da Silva.

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. [...] Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo. Além disso, ela era meiga, muito limpa. Passava uma hora no banheiro, e a roupa branca que vestia cheirava. Nos nossos momentos de intimidade eu sentia às vezes uma tentação maluca: baixava-me, agarrava-lhe a orla da camisa, beijava-a, mordida-a. Isto me dava um prazer muito vivo.²⁴⁸

A descrição que Luís da Silva faz de Marina deixa entrever sua percepção fragmentada da realidade, composta entre os fragmentos individuais e os próprios desejos do inconsciente. Nem mesmo a amada foge à invenção introspectiva do narrador, que explicita – naturalmente – o longo processo de construção subjetiva de uma Marina que não corresponde exatamente à figura real, embora se confunda com ela. Mesmo que nos soe redundante, é importante dar destaque, mais uma vez, à obsessão de Luís da Silva com limpeza, que – claramente – se relaciona com o prazer sexual. O asseio de Marina torna-se um fator determinante para que o protagonista se permita apaixonar pela moça.

O sentimento de paixão para Luís, aliás, manifesta-se de acordo à peculiaridade do protagonista diante do real: como picadas de formiga, que latejam e se espalham ao longo de seu braço e mão. Coberto pelos calombos venenosos das picadas, Luís consegue distinguir que tais ferimentos formavam as nuances do corpo de sua amada, simbolicamente representando a latência dos desejos que o consumiam repetidamente. Estabelecido o afeto, o próximo passo seria o casamento, já consentido pelos pais de Marina – Seu Ramalho e D. Adélia.

Todavia, a história narrada por Luís da Silva não haveria de ser assim, com tudo nos conformes. Para a crescente de insegurança do protagonista, eis que surge a figura antagonista

²⁴⁸*Ibid.* p. 82-83.

de seu enredo: Julião Tavares. As disparidades entre Luís e o rapaz já se mostram visíveis a partir de seus nomes; o outro carrega um tom aumentativo que lhe confere grandeza, ao mesmo tempo em que seu sobrenome revela uma origem europeia. O protagonista, entretanto, apresenta-se por meio de um nome e sobrenome extremamente comuns, sem qualquer peculiaridade ou distinção.

O primeiro encontro entre os dois acontece durante uma festa de arte no Instituto Histórico. Entre leituras literárias e performances musicais, Julião pede a palavra para proferir um discurso de cunho “furioso e patriótico”.²⁴⁹ Logo de início, sua presença parece incomodar Luís mais do que o normal, já que o narrador reconhece que o status e as posses de Julião lhe soam atraentes. Ao fim da comemoração, Luís da Silva e o rapaz trombam-se acidentalmente, o protagonista perde o equilíbrio, e Julião, numa posição heroica, o ampara, evitando a queda. No caminho de volta para a casa, engatam uma conversa.

Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos. Quando eu passava pela rua do Comércio, via-os por detrás do balcão, dois sujeitos papudos, carrancudos, vestidos de linho pardo e absolutamente iguais. Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico.²⁵⁰

Nota-se o desprezo com o qual Luís da Silva menciona as origens de Julião. Mesmo que dê destaque às posses da família, o que se sobressai são as deformidades morais e físicas elencadas pelo narrador: ratos, papudos, carrancudos, dentes miúdos, reacionário e católico. É nítido o asco com o qual Luís da Silva trata Julião ao longo do texto, quase sempre recorrendo à distorção das características físicas e à repetição dos defeitos elencados desde o primeiro encontro. A presença de Julião carrega consigo a sensação de grave incômodo e mal-estar, quase como se os dois não pudessem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo.

Além disso, Luís se coloca sempre em comparação a Julião, inferiorizando-se e assumindo a derrota diante do embate criado em sua mente. O narrador foge de um confronto invisível em que impõe a si mesmo a posição de vencido.

Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava. Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco línguas, emudecia. Eu que viajei muito e sei que há doutores quartaus, metia também a viola no saco. Além disso Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação

²⁴⁹*Ibid.* p. 52.

²⁵⁰*Ibid.* p. 53.

Comercial e era amável em demasia. [...] Diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer. A minha linguagem é baixa, acanalhada.²⁵¹

Os obstáculos presentes na relação entre Luís e Julião refletem essencialmente os complexos do narrador em relação a si mesmo. Sente por sua falta de erudição, de formação acadêmica, por seu porte físico menor, por sua personalidade extremamente introvertida. Dessa forma, não importam os embates que se colocam diante de Luís da Silva; o vencedor seria sempre Julião Tavares. Nesse crescente de insegurança e recalque, nasce o ódio e a obsessão sobre a figura de Julião.

Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta e atravessar o corredor.

- Canalha!

E rangia os dentes, arrumava os papéis tremendo de raiva. Tudo nele era postiço, tudo dos outros. Se aquele patife tivesse chegado aqui naturalmente, eu não me zangaria.²⁵²

Por vezes, Luís se referia a Julião como a figura do explorador, que detém todas as riquezas e posses a partir do trabalho dos explorados. Daí parte, também, o ódio às ideologias defendidas pelo moço, como o patriotismo e os ideais morais religiosos. De certa maneira, o modo de pensar de Tavares relacionava-se diretamente aos ideais da elite dominante da época, a burguesia conservadora.

Ao passo que era crescente o desprezo de Luís por Julião, também era crescente o desejo e a paixão do protagonista em relação à Marina. Acertados com o matrimônio, a moça estava à espera que Luís pudesse presentear-lhe com um belo enxoval, oferecendo-lhe reais condições para estabelecerem o relacionamento. Na intenção de poder proporcionar o bem-estar de sua pretendente, o narrador decide apostar na loteria – depositando toda sua sorte no bilhete 16.384.

Ou seria outro número. Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., Dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores. [...] Uns quadros a óleo enfeitariam a minha sala. Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços.

- 16.384.²⁵³

²⁵¹*Ibid.* p. 58-59.

²⁵²*Ibid.* p. 60.

²⁵³*Ibid.* p. 88-89.

Percebe-se que o apego de Luís da Silva ao bilhete de loteria é explicado pela simbologia da felicidade e prosperidade que o prêmio lhe traria. Dotado de tais posses, poderia competir de igual a igual com a família de Julião; Marina, sua esposa, figuraria como um troféu e desfrutaria de todos os luxos que lhe fossem possíveis. Dessa forma, permite-se afirmar que Luís da Silva entendia que o único meio de superar as dificuldades financeiras seria um prêmio de loteria, ou seja, o trabalho não seria capaz de torná-lo bem-sucedido.

Entretanto, a reviravolta na narrativa de Luís da Silva mudaria todo e qualquer plano estabelecido pelo narrador em relação ao seu futuro.

Ao chegar à rua do Macena recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta brutalmente, o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas. [...] A cólera engasgava-me. Julião Tavares começou a falar e pouco a pouco serenou, mas não compreendi o que ele disse. Canalha. [...] A roupa do intruso era bem-feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão.²⁵⁴

Como mencionado anteriormente, Luís se coloca na posição de derrotado diante de Julião Tavares sob quaisquer circunstâncias; ao avistar, então, o rapaz à janela de sua casa, próximo a Marina, entende que não há como reverter o término de seu relacionamento. Marina estava seduzida pelos dotes e posição social do rapaz, e Luís, um fracassado funcionário público, não teria sequer condições para competir pelo amor da moça. Mesmo sem compreender as razões pelas quais a cena estava montada, o narrador deixa-se encolerizar pelos ciúmes e, logo em seguida, proclama sua inferioridade de “pés de pavão” ante a grandiosidade dos “sapatos brilhantes”.

A priori, percebe-se que Luís da Silva instaura – dentro de si mesmo – uma série de questionamentos acerca do infeliz acontecimento na rua do Macena; embora a posição de “derrotado” seja predominante, há resquícios de pensamentos que poderiam reverter a situação em favor do narrador. Nota-se, então, a tentativa de remediar o ocorrido, neutralizando as percepções exteriores de inferioridade e fracasso. Como a mentalidade de Luís da Silva tende à introspecção, ou seja, às percepções interiores, o modo com o qual procura lidar com a situação traumática é por meio do esquecimento; a cena descrita e a personalidade de Julião Tavares passam a ser consideradas apenas como “sensações desagradáveis”.

²⁵⁴*Ibid.* p. 91.

Quem pode lá jurar que isto é assim ou assado? Procurei mesmo capacitar-me de que Julião Tavares não existia. Julião Tavares era uma sensação. Uma sensação desagradável, que eu pretendia afastar de minha casa quando juntasse àquela sensação agradável que ali estava a choramingar.²⁵⁵

A maneira de “enfrentar” a desilusão amorosa está completamente ligada à natureza psicológica deste narrador, que adota – essencialmente – a sua visão interior diante dos fatos e pessoas ao redor. Nesse sentido, compreende-se que a confiabilidade da narrativa de Luís da Silva é frágil, uma vez que os eventos são descritos sob o seu introvertido ponto de vista, isto é, não refletem – necessariamente – a realidade. Durante a narrativa, são inúmeras as vezes em que Luís se vale de suposições para descrever as cenas e os personagens que estão distantes dele. Sua percepção passa a ser guiada pelos trechos de conversas que ouve e/ou por fragmentos de imagens que se deixam entrever.

Ao passo que a relação com Marina vai se tornando cada vez mais instável, os retratos psíquicos da amada também tendem a sucumbir diante da derrota para Julião Tavares. Agora, em vez de imaginar planos futuros com o dinheiro do prêmio da loteria, Luís da Silva apenas tenta conceber o que estaria nos pensamentos da moça, que se fazia lentamente inatingível.

Em que estaria pensando Marina? Agora eu não lhe via o rosto: as feições diluíam-se na escuridão. Sentia-me atordoado, com um nó na garganta. Se falasse, diria injúrias. Uma ingratidão assim! Não esperava aquilo. Fatos e indivíduos descontraídos, velhos e novos, fervilhavam-me na cabeça, misturavam-se.²⁵⁶

Por mais que se indignasse diante do ocorrido, Luís da Silva pontua sua dificuldade em confrontar Marina. Prefere, dessa forma, internalizar o conflito e abrir espaço para a introspecção e o crescente de obsessão em torno de um possível relacionamento entre Julião e a moça. O que, até então, se revela como possibilidade ou suposição, é uma certeza consumada para a mente do protagonista. Tamanha é a convicção do narrador que passa a planejar “flagrantes” entre Marina e Julião durante os intervalos de seu trabalho.

À tarde eram aqueles manejos, mas pela manhã, quando eu saía para a repartição, plantava os cotovelos na janela e enxeria-se com Julião Tavares. Uma vez por semana eu largava o serviço antes do meio-dia, só para pegá-los. Ao sobrar a rua Augusta, avistava Julião Tavares na prosa com ela, vermelho, soprando, derretendo-se, a roupa de brim com manchas de suor nos sovacos.²⁵⁷

Quando a insatisfação assumia a magnitude do insuportável, Luís da Silva escolhia a mãe de Marina para desabafar sobre os desatinos. Insinuava a falta de “vergonhas” da moça e

²⁵⁵*Ibid.* p. 102.

²⁵⁶*Ibid.* p. 105.

²⁵⁷*Ibid.* p. 107.

a pouca vontade em arrumar um emprego para sustentar seus próprios luxos. Entra em questão, novamente, a admiração de Marina pela vizinha, d. Mercedes, que gostava de ostentar uma posição privilegiada, de aparências. O protagonista se apegava à sua própria noção de moralidade para que encontrasse uma forma “menos vencida” de lidar com a decepção amorosa; preferiu adotar a ideia de que a moça não tinha os valores necessários para o matrimônio. Isso não significava, entretanto, que Luís da Silva tivesse compreendido os rumos de sua aventura amorosa; era apenas uma tentativa de escapar à figura do fracasso mais uma vez.

Pouco a pouco nos fomos distanciando, um mês depois, éramos inimigos. A princípio houve brigas, reconciliações desajeitadas, conversas azedas com d. Adélia. Tempo perdido. Marina estava completamente com a cabeça virada para Julião Tavares. Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção, que procurei recalcar.²⁵⁸

É fundamental deter, a partir do trecho, a própria menção – e até certo ponto, consciência – da decepção como forma “recalcada”,²⁵⁹ isto é, uma indicação clara da subjetivação do conflito em Luís da Silva. Dessa forma, entende-se que a desilusão amorosa tem influência direta na (de)formação do inconsciente deste narrador, que – aos poucos – dá voz à obsessão que o cerca quando pensa em Julião Tavares e Marina. A certeza do desfecho infeliz de seu relacionamento – sem solução – é um intensificador da introspecção do protagonista, que passa a inserir com maior frequência os elementos interiores em sua narrativa.

Desde o início, a narrativa de Luís da Silva é permeada pela inserção de elementos simbólicos (os ratos, por exemplo) e pelo cruzamento das linhas temporais entre passado, presente e psicológico.²⁶⁰ É clara a perturbação do narrador, que não se preocupa com o fator cronológico, nem com a objetividade de seu enredo. Os acontecimentos vão-se desdobrando de forma confusa, sem compromisso com a linearidade. A narrativa fluida e enxuta de *S. Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938) ganha outra dimensão em *Angústia* para que possa expressar – de maneira exemplar – a disfunção psicológica de um narrador que se propõe a narrar seus infortúnios.

²⁵⁸*Ibid.* p. 111.

²⁵⁹Conceito fundamental da psicanálise pensado por Sigmund Freud (1856-1939). Diz respeito ao sujeito que rejeita pensamentos, acontecimentos, lembranças ou desejos e os deixa submergir no inconsciente, o que pode provocar – posteriormente – sintomas psíquicos, como a neurose histérica. Cf. SCHLACHTER, Lina; BEIVIDAS, Waldir. Recalque, rejeição, denegação: modulações subjetivas do querer, do crer e do saber. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 207-227, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982010000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 jan. 2021.

²⁶⁰O tempo psicológico em *Angústia* se manifesta por meio das memórias e digressões de Luís da Silva, uma vez que não se conecta, necessariamente, à linearidade do tempo cronológico.

À medida em que Luís da Silva deixa-se recalcar pela desilusão amorosa, outros símbolos passam a ser recorrentes no romance, como é o caso da “corda”, que se materializa sempre que se põe a pensar em Marina e Julião.

Punha-me a passear pelo corredor, olhando as biqueiras dos sapatos, os tijolos gastos, o rodapé vermelho da parede úmida. Por ali passava um cano. Algumas porcas das juntas estavam mal apertadas e por elas a água esguichava, formando poças no tijolo gasto. O cano estirava-se como uma corda grossa bem esticada, uma corda muito comprida. Eu andava para cima e para baixo, o ouvido atento aos mais insignificantes rumores da casa vizinha. Preocupava-me o silêncio [...] quando se calavam, vinham-me suposições que me davam tremuras.²⁶¹

A obsessão em controlar o que estaria acontecendo na casa ao lado faz com que Luís se incomode mais com o silêncio do que com quaisquer outros barulhos; a multiplicidade de possibilidades provoca a ansiedade do narrador, que se põe a imaginar sempre os piores cenários entre Julião e Marina. Entretanto, a preocupação do protagonista não residia no bem-estar da moça, mas nas “obscenidades” que poderiam estar acontecendo na companhia de seu rival – já que Luís da Silva não tinha sido “capaz” de consumir a relação anteriormente.

Dessa forma, Luís cria a percepção de que o rival tomara para si a “pureza” da moça. Instaura-se, então, um duplo motivo para odiar o rapaz ainda mais, que – em adição às poses e ao status social – tirara-lhe a esperança amorosa a partir do matrimônio e, conseqüentemente, suas únicas chances de ser feliz. Somado ao fracasso, o sentimento de derrota torna-se definitivo para a instauração de um quadro irreversível de obsessão do narrador, que – mais e mais – faz referência ao signo da “corda” e desenvolve a sensação de estar sempre cercado por imagens de Julião e Marina.

[...] a voz não deixava de perseguir-me. Mexia-me, tossia. E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede como uma corda. [...] Julião Tavares e Marina transformavam-se por momentos nas pessoas que vinham da praça Deodoro, mas eu continuava a vê-los longe, em diferentes lugares.²⁶²

A partir deste ponto, nota-se a acentuação do quadro psicológico do protagonista do romance por meio de um vertiginoso ritmo narrativo que abre lugar à introspecção e à reflexão sobre os elementos interiores de Luís da Silva. Embora sua mente esteja obcecada pelo relacionamento entre Julião e Marina, o narrador não deixa de pensar sobre si mesmo, sobre

²⁶¹RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 113.

²⁶²*Ibid.* p. 116-117.

sua condição diante do mundo e sobre seus próprios sentimentos, alegando: “[o] amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta.”²⁶³

Se tomarmos para análise a infância e adolescência do protagonista, teremos o retrato de uma existência solitária, longe do afeto e do sentimentalismo de seus familiares; seu pai passava os dias deitado na rede, lendo romances; seus avós já tinham atingido idade avançada e o convívio com eles era quase inexistente. Não há menção de uma figura materna, nem de uma ligação afetiva forte o suficiente para que Luís se sentisse amparado e acolhido. Conseqüentemente, no futuro, o narrador enfrentaria dificuldades em relação aos seus próprios afetos, aos seus desejos e à forma como se posicionava diante dos outros.

É importante pontuar, nesse sentido, que a natureza introspectiva de Luís da Silva se intensifica não somente pela desilusão amorosa, mas também por uma existência socialmente “fracassada”, que o relegaria permanentemente a lugares subalternos.

Que fim teriam levado? [...] Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos voltas num lugar só.²⁶⁴

Torna-se interessante dar especial atenção à metáfora de “parafuso”²⁶⁵ utilizada por Luís da Silva para descrever a si mesmo e outros seres condenados ao mesmo destino. Expressando-se dessa maneira, deixa entrever seu estado de aprisionamento dentro do sistema opressor do Estado, condicionado a uma vida de obediência e passividade à fatalidade que rege o sistema. A ideia de libertação não passava de uma concepção utópica, uma vez que “homens-parafuso” estavam pré-determinados apenas a cumprir sua função dentro do mecanismo social.

Sendo assim, a obsessão e o ódio por Julião Tavares também se justificam no plano social, uma vez que – sendo dotado de bens materiais e status – o rival fazia parte da elite aprisionadora de “homens-parafuso”. A vingança contra o rapaz representaria, então, um triunfo social e de virilidade para Luís da Silva, já que acreditava que o feito recobriria sua honra e dignidade roubadas pelo episódio com Marina.

Certo dia, quando recebeu a visita de seu Ivo – o mendicante que se fazia sempre presente em sua casa –, Luís ganhou do homem um pedaço dobrado de corda. Justamente o objeto que tanto o perseguia em aflições. A princípio, veio o temor. Luís mostrou-se

²⁶³*Ibid.* p. 125.

²⁶⁴*Ibid.* p. 140-141.

²⁶⁵Constitui-se um estudo fundamental sobre a metáfora do “parafuso”: CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do navio: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática, 1983.

severamente incomodado pela presença do item, cujo nome não conseguia nem pronunciar. Pôs-se a andar de um lado para outro, deixando que as inquietações interiores se expressassem de alguma forma.

O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas ideias continuou. Pareceu-me que uma das ideias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais. Isto era tão burlesco, tão extravagante, que me veio de repente um acesso besta de hilaridade que espantou seu Ivo. [...] Pensei em circunvoluções cerebrais, levantei-me e fui beber um gole de aguardente. Voltei a sentar-me. Continuava a rir, mas sem vontade de rir.²⁶⁶

O episódio de “riso patológico”²⁶⁷ diante da corda torna-se interessante a partir do momento em que Luís da Silva revela que “uma de suas ideias” havia se materializado e estava em cima da mesa se insinuando, ou seja, a corda – cuja circularidade infinita pode nos remeter ao “parafuso” – indicava a possibilidade de realização de um dos desejos mais latentes de seu inconsciente: a libertação.

Alegorizada sob diversos aspectos, a liberdade do narrador podia estar relacionada à desilusão amorosa, ao fracasso e, sobretudo, ao desejo de ascensão social. Isso se confirma a partir do momento em que Luís passa a levar a corda consigo, dentro dos bolsos, para todos os lugares, apenas no aguardo do momento certo.

A espera por seu grande ato libertário proporcionou diversas reflexões acerca de sua realidade, sobre sua existência e, principalmente, sobre a existência das personagens ao seu redor. O sentimento de obsessão, portanto, é um fator decisivo para a conclusão de Luís da Silva, que passa a canalizar seus desejos vingativos sobre a figura do antagonista, Julião Tavares.

Entrara-me em casa sem ser chamado e deixara-se ficar, interrompendo o meu trabalho, afugentando os amigos. Aproveitando a minha ausência, seduzira Marina. E azulara. [...] Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer.²⁶⁸

²⁶⁶RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 179.

²⁶⁷O riso patológico é uma das formas mais comuns para o Transtorno da expressão emocional involuntária (ou *IEED*, em inglês), que é representado por uma disfunção afetiva cujos episódios breves expressam uma enorme dificuldade em conter a expressão emocional, resultando em crises curtas de riso e/ou choro incontroláveis. Cf. SARTORI, Helga Cristina Santos; BARROS, Tomas; TAVARES, Almir. Transtorno da expressão emocional involuntária. *Revista de Psiquiatria Clínica*, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 20-25, 2008. Disponível em: <scielo.br/pdf/rpc/v35n1/v35n1a04.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2021.

²⁶⁸RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 172-173.

Tal como os ratos que infestavam sua casa, roendo até a sua literatura,²⁶⁹ Julião Tavares havia invadido seu território sorrateiramente, fazendo com que a solidez ao seu redor percesse. Interrompeu seu trabalho, afastou os amigos e, pior, seduziu a jovem Marina. Luís sentia-se paralisado pelo ultraje do rapaz, que – sem propósito algum – estava assumindo um lugar que deveria ser seu. Portanto, da mesma forma como os roedores, Julião Tavares deveria ser exterminado o quanto antes.

O desejo determinado pela morte de Julião havia se intensificado ainda mais depois que – de uma forma indireta²⁷⁰ – Luís descobriu que Marina estava grávida do moço. Além de ter consumado a relação, havia engravidado a moça e, pior, andava sumido. O protagonista não estava buscando recobrar apenas a sua própria dignidade, mas a de sua amada também – apesar do ressentimento em relação ao término do relacionamento. Tal sentimento engrandecia Luís, uma vez que acreditava ter uma razão plausível para realizar o homicídio; Julião estava errado e precisava ser punido. Sendo um rapaz de prestígio social, a justiça não iria tratá-lo da forma como deveria; por isso, cabia ao narrador finalizar o caso da melhor maneira.

A partir deste ponto, o percurso de Luís da Silva caminha em torno da preparação do assassinio de Julião. O narrador, inúmeras vezes, se põe a pensar sobre o seu futuro depois de consumir o crime: como seria a vida na prisão? Temia por algo?

Que é que me podia acontecer? Ir para a cadeia, ser processado e condenado, perder o emprego, cumprir sentença. A vida na prisão não seria pior que a que eu tinha. Realmente as portas ali são pretas e sujas, as grades de ferro são pretas e sujas, os móveis são pretos e sujos. É o que me amedronta. [...] Preciso de muita água e sabão. [...] Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. [...] Medo de Julião Tavares? Não havia motivo. [...] Medo da opinião pública? Não existe opinião pública.²⁷¹

Como se percebe, a decisão de Luís havia sido tomada e não havia retorno. Sua única preocupação era com a sujeira da cadeia, mas – se lhe fossem dados sabão e água – sabia que conviveria bem numa realidade não muito diferente da sua. Nesse ponto, é importante perceber que Luís se sente aprisionado mesmo em liberdade; a sua vivência como oprimido e fracassado causam-no a sensação de sufocamento e a falta de perspectiva. Eliminar Julião Tavares não causaria diferença em seu modo de viver; muito pelo contrário, aliviaria a perda da dignidade e – com sorte – fortaleceria sua virilidade.

²⁶⁹*Ibid.* p. 109.

²⁷⁰“Fazia algum tempo que os rumores familiares se vinham atenuando, mas naquele dia tudo se tornou claro, a suspeita que tive na rua se confirmou”. Cf. *Ibid.* p. 166-167.

²⁷¹*Ibid.* p. 192-193.

Outro fator que o preocupava enormemente era a gravidez de Marina. Com o sumiço de Julião, como cuidaria da criança? O que o destino reservaria para uma criança sem pai? Se o rapaz reaparecesse, faria do filho um rato tal como ele? O sentimento de impotência de Luís diante da situação intensificava o grau de suas reflexões interiores e o desejo de morte do rival. Certo dia, porém, ao avistar Marina caminhando rapidamente por um trajeto incomum, o narrador resolve segui-la, de longe. Descobre, então, que a moça se encaminhava à parteira, com a intenção de realizar o aborto.

Sendo assim, a solução para a gravidez estava ali posta. O filho de Julião Tavares não nasceria, não seria um rato como o pai, nem viveria à sorte de um destino incerto para crianças sem pai. De alguma forma, a situação lhe trazia alívio, mesmo que condenasse a atitude de Marina.²⁷² Diante da cena, Luís põe-se a pensar como seria o atendimento da parteira: humanizado ou clandestino? Higienizado ou sórdido? Ao dar voz à introspecção, declara:

Exatamente como se Marina estivesse no consultório de um médico, sarjando um tumor. Nenhum sinal de crime ou de ação proibida. A seringa na água que borbulhava, um frasco sobre a mesa da cabeceira, quadros de anatomia na parede, a chama do álcool tremendo, a voz calma de d. Albertina a prescrever medidas de segurança. Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções.²⁷³

A imagem sanitizante da parteira representa a satisfação de Luís da Silva, que sempre se preocupava demasiadamente com as condições de asseio. O grau de confiabilidade da senhora refletia diretamente em sua aparência física, revelando traços serenos e boas intenções. Porém, a vertigem das voltas introspectivas da mentalidade do protagonista permite que outro cenário seja descrito; este, entretanto, sendo muito mais obscuro:

Mas por que era que d. Albertina, parteira diplomada, com longa prática, deveria ser assim e não de outra forma? Talvez fosse diferente. Os anúncios não valem nada, papel aguenta tudo, como dizem os matutos. D. Albertina era uma velha gorda e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona. Marina estava deitada numa cama nojenta; nas paredes nojentas não havia gravuras de anatomia: havia quadros de santos, retratos coloridos, páginas de revistas.²⁷⁴

É interessante notar, por exemplo, que a outra possibilidade acerca de d. Albertina substitui os quadros de anatomia (portanto, científicos) por imagens de santos, revelando a preferência pela mística religiosa popular em detrimento do conhecimento técnico-científico.

²⁷²*Ibid.* p. 216-221.

²⁷³*Ibid.* p. 210-211.

²⁷⁴*Ibid.* p. 211.

Da mesma forma, a sujeira deforma a visão da parteira, que seria mal-educada e resmungona, diferentemente da outra.

As suposições sobre a aparência de d. Albertina e seu local de trabalho não fornecem, de fato, as informações acerca do aborto praticado por Marina. O que se sabe é que fora realizado, sem os detalhes de higiene ou decoração. Sem que Luís tivesse feito algo concreto, os rumos estavam se endireitando de uma forma satisfatória e, mais cedo ou mais tarde, todo o tormento vivido não passaria apenas de “uma sensação desagradável”: Julião Tavares – aos poucos – estava sendo exterminado.

Como já mencionado anteriormente, Luís portava o pedaço de corda consigo, apenas no aguardo da emboscada perfeita. Por diversas vezes, o narrador havia seguido Julião Tavares em seu trajeto; observava os acenos do moço enquanto estava no bonde e os caminhos que tomava para chegar em casa. Em todas as vezes, porém, procurava manter a distância segura para não ser pego. Descobriu, por meio do processo de perseguição, que o rival estava mantendo um caso amoroso com outra moça, confirmando – de fato – o fim da relação com Marina.

Em uma destas noites de “caça” – cuja cronologia não se sabe – Luís decide que a hora havia chegado. Inspirado pelas histórias violentas de vingança de seu avô, o velho Trajano, o narrador resolve armar a emboscada para Julião durante a caminhada numa estrada de terra, abandonada e deserta.

Quanto tempo duraram as recordações e o enfraquecimento? Um minuto, ou menos. Novamente as mãos se contraíram e as pernas se estiraram no caminho extenso. Desejei que Julião Tavares fugisse e me livrasse daquele tormento. Se ele corresse pela estrada deserta, estaria tudo acabado. Eu tentaria alcançá-lo. Inutilmente. Pensei em gritar, avisá-lo que havia perigo, mas o grito morreu-me na garganta. Não grito: habituei-me a falar baixinho na presença dos chefes.²⁷⁵

Nota-se que, por mais convicto que estivesse, Luís da Silva chega a pestanejar diante de seu ato futuro. Há o desejo de alertar o rival sobre o perigo que corria, mas a própria incapacidade de se impor diante de “superiores” – resultado de sua personalidade subserviente – o impossibilita de desistir do crime. O ato é mencionado como um tormento, apesar de ser descrito anteriormente como a materialização de seu desejo de liberdade; em certo ponto, ocorre-nos a ideia de que o assassinato de Julião funcionaria como um ato missionário a Luís da Silva, que seria o escolhido para tal tarefa.

Aproximando-se sorrateiramente do rapaz, Luís ajeita o pedaço de corda em suas mãos, entendendo que – se realizado da maneira correta – seria sua única chance contra Julião.

²⁷⁵*Ibid.* p. 236.

Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. [...] A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. [...] Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros.²⁷⁶

É interessante notar a maneira natural como Luís da Silva descreve o assassinato do rival, valendo-se de palavras como “incrível”, “naturalmente”, “deslumbramento” e, por fim, “alegria enorme”. A certa altura, passa-nos a impressão de que a corda era um ser animado, dotado de suas próprias vontades, uma vez que ela mesma havia “enlaçado” o pescoço de Julião. Os movimentos orquestrados como forma de defesa não simbolizam grande desafio para Luís, pois afirma que havia imaginado exatamente daquela forma.

Finalmente, as sensações de impotência e inferioridade, mescladas ao sentimento de obsessão, chegariam ao fim: a figura de Julião, cercada de diversas alegorias de opressão, estava morta. A Luís restava apenas ocultar o cadáver e eliminar os possíveis vestígios. Tentou alguns recursos para tal, como cavar uma cova com as mãos e pendurar o corpo numa árvore; porém, sem sucesso. Tomado pelo medo de ser pego em flagrante e pelo sentimento de confusão diante de seus próprios atos, Luís da Silva impõe a si mesmo um mergulho nas profundezas de seu inconsciente.

A narrativa do romance é tomada por um longo processo em volta dos argumentos do protagonista sobre seu álibi; esteve ocupado, na redação da repartição pública onde trabalhava. As reflexões impactam direta e drasticamente no ritmo do texto, que passa a ter parágrafos maiores, sem interrupções. A escrita enxuta de Graciliano cede lugar aos retratos introspectivos da personalidade obsessiva de Luís da Silva. Compreende-se a inquietude da mente do narrador, que se põe a supor inúmeros cenários e, conseqüentemente, desfechos para o seu homicídio.

Curiosamente, seu desejo maior é o de escrever um livro durante seu tempo na prisão. Luís da Silva seria bem-sucedido, venderia milhares de exemplares ao redor do mundo e sua trajetória de fracasso tomaria outra perspectiva; em vez de ser visto como um criminoso, seria compreendido como uma grande vítima do sistema.

Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos. [...] Os cabelos arrepiavam-se, um frio agudo entrou-me na carne, os dentes tocaram castanholas. Nada havia acontecido comigo. Senti-me

²⁷⁶*Ibid.* p. 237-238.

vítima de uma grande injustiça e tive desejo de chorar. Vieram-me lágrimas, que esmaguei.²⁷⁷

A maneira pela qual Luís planeja escrever seu livro mostra-nos que sua constituição como escritor seria de forma marginal; na prisão, a lápis, em papéis de embrulho ou nas margens de jornais velhos. Ou seja, longe de todo e qualquer glamour que se possa supor de uma carreira literária. O trecho também indica que, mesmo depois do assassinato de Julião Tavares, o protagonista mantém o ressentimento em relação a sua condição social, uma vez que – se gozasse dos mesmos privilégios da elite – não teria o mesmo destino. Compreende-se, dessa maneira, a posição pessimista de Graciliano em seu romance, ao pontuar que o sistema opressor ao redor de Luís da Silva havia tensionado a (de)formação do caráter do protagonista.

Há alguns indícios que apontam para o determinismo no caso de Luís da Silva, como mencionado no estudo feito por Lamberto Puccinelli:²⁷⁸ o primeiro diz respeito à influência da violência como fator decisivo para o desenrolar da narrativa de Luís da Silva – uma vez que interiorizava os sentimentos violentos desde a infância a partir dos acontecimentos envolvendo seu avô e o companheiro José Baía; o segundo relaciona-se com a falta da afetividade básica vinda de seu pai e de outros familiares – o que, posteriormente, implicaria a consolidação dos sentimentos de submissão e solidão do protagonista; e, por último, o terceiro está ligado diretamente às influências de uma família tradicional decaída – fator que se transformou em impotência diante dos fatos sociais, gerando a impossibilidade e o impasse diante da modernização e urbanização do país à época.

Compreende-se, assim, a sua constituição como vítima desse sistema de atraso socioeconômico, já que a existência de inconformismo passivo entre o indivíduo e o meio em que vive torna-se favorável aos sentimentos patológicos, principalmente os de origem psicológica – tais como a neurose.²⁷⁹ Portanto, a sensação de desajuste entre Luís da Silva e sua condição diante de um tempo de modernização – diferente do tempo em que a violência funcionava como uma forma efetiva de justiça, como no caso de seu avô – intensificara-lhe o processo de introspecção e obsessão.

Embora tenha vaga consciência da gravidade de seu ato criminoso, Luís não consegue distinguir a distância entre temporalidades e, conseqüentemente, a mudança drástica nos níveis de punição judiciária advindos no processo de urbanização. Como forma de ajuste, o

²⁷⁷*Ibid.* p. 263-271.

²⁷⁸PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. p. 3-24.

²⁷⁹*Ibid.* p. 20.

protagonista busca o refúgio em seu psicológico e em seu passado, apelando para imagens de tempos remotos de maneira nostálgica. Em seu passado rural, talvez tivesse sido salvo por José Baía e não se sentiria preso a uma situação de vulnerabilidade.

À medida em que o romance se encaminha para o desfecho, nota-se a severa deterioração mental de seu narrador, que se vê cada vez mais imerso em um estado irreversível de sua introspecção. Com um ritmo ainda mais vertiginoso e confuso, a narrativa ganha os tons do fluxo de consciência, em que tempo cronológico e ação estão totalmente dissolvidos e fragmentados. Nesse momento, o que importam são as imagens psíquicas criadas por Luís da Silva, que – tomado por um misto de medo, sofrimento e delírio – não consegue dissociar o real de seu imaginário e põe-se a ver as inúmeras personagens de sua história alojando-se em sua cama. José Baía, a placa azul da parteira d. Albertina, Quitéria, sinhá Terta e até os miseráveis vagabundos de sua região passam a coexistir em seu psicológico, em sua própria realidade distorcida, em seu quarto, em sua cama.

16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina.²⁸⁰

O trecho final do romance não aponta para uma conclusão, mas para a continuidade do impasse instaurado em Luís da Silva. O protagonista estava preso em seus próprios devaneios, tentando encontrar uma saída, que se dá apenas por meio da subjetivação do conflito que o atormenta. Aliás, o elemento subjetivo é de extrema importância para a constituição da narrativa, já que, além de sua notável característica de introspecção, *Angústia* também introduz a questão de fragmentação do tempo cronológico, prevalecendo – dessa maneira – o tempo psicológico. Não há uma pontuação precisa do tempo, o que resulta na quebra da linearidade narrativa. Entre *flashbacks* e *flashforwards*, Luís da Silva constrói seu relato a partir de uma sucessão vertiginosa de fatos que revelam, aos poucos, a fragmentação de seu inconsciente. A narrativa de *Angústia* também é marcada por uma curiosa circularidade,²⁸¹ ou seja, os últimos parágrafos do romance se ligam aos iniciais, dando uma noção cíclica.

Por esta razão, resta-nos a impressão de um ato que não se conclui. O ciclo infinito do romance também pode ser lido tal qual a metáfora do “parafuso”, ou seja, de algo que, embora se movimente, não sai do lugar; da mesma forma em que não há mudança no quadro de impasse

²⁸⁰RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 285.

²⁸¹Um estudo importante para a compreensão do movimento cíclico da narrativa de *Angústia* está contido em: CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

de Luís da Silva. O protagonista permanece aprisionado em seu próprio estado, sem perspectiva de mudança. Nesse sentido, a opção por verbos no futuro do pretérito expressa, de maneira incisiva, que uma vida digna e minimamente decente só se dá por meio de uma condicional,²⁸² isto é, no caso de Luís da Silva, a felicidade plena seria conquistada por meio da sorte – um bilhete premiado da loteria, cujo número seria 16.384.

Cabe mencionar, portanto, a arriscada ambição de Graciliano ao compor um romance de temática tão densa e interiorizada. Por mais que o aspecto psicológico estivesse presente no romance anterior, *S. Bernardo* (1934), é em *Angústia* (1936) que o escritor imprime sua técnica de introspecção de forma mais clara e intensa, proporcionando ao leitor – e à crítica – novas perspectivas para o romance brasileiro dos anos 1930. Apresentando uma temática relativamente simples – um caso de desilusão amorosa –, o autor compõe um enredo em diversas camadas, elevando os graus de complexidade entre elas. O narrador transita entre os tempos do pretérito, do presente e, sobretudo, do psicológico, já que sua história se baseia fortemente em suas digressões e não há indicação do tempo cronológico.

A intensidade psicológica da narrativa é tão marcante a ponto de pôr em dúvida os fatos relatados pelo protagonista, cuja vida se apresenta rodeada de suposições. O que vê e o que narra dizem muito mais sobre a sua visão interior do que exterior. Dessa maneira, confirma-se a complexidade de se comporem a personalidade e a história do narrador, que se mostra infinita dentro dela mesma, numa circularidade muito bem articulada e repleta de alegorias sociais.

Levando em consideração os aspectos do romance e as novas técnicas de composição presentes em *Angústia*, tem-se a aproximação da obra de Graciliano com outros grandes romances de vanguarda, que apresentavam tais técnicas, como *O som e a fúria* (1929), de William Faulkner, *Ulisses* (1922), de James Joyce, e a saga de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust. Esses romances apresentaram a dissolução da ação dentro da narrativa, preocupando-se com o desenvolvimento psicológico do monólogo interior e com a quebra da linearidade. Tais inovações deram ao “gênero romance” novas perspectivas de composição e outros modos de narrar.

Entendendo, então, os elementos essenciais da narrativa de Luís da Silva e a densidade da temática psicológica no romance, resta-nos analisar de qual maneira (e sob quais critérios) o crítico Antonio Candido apresentou sua leitura de *Angústia*, cuja relevância, precisão e argumentação foram apreciadas pelo próprio Graciliano Ramos.

²⁸²SANTIAGO, Silvano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 287-300.

3.2 “OBRA-PRIMA NÃO SERÁ”

Sendo crítico literário de prestígio para o *Diário de S. Paulo*, Antonio Candido viu – durante o lançamento de *Infância* (1945) – uma oportunidade em analisar o conjunto da obra de Graciliano Ramos, uma vez que o considerava um dos maiores nomes não só da literatura dos anos 1930, mas – de uma maneira geral – de nossa literatura brasileira. Dessa forma, foram postos à luz os cinco ensaios fundamentais contidos em *Ficção e confissão*; um para cada obra do autor, que, àquela época, havia publicado *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938) e, finalmente, *Infância*.

Ao longo da argumentação contida nos dois primeiros capítulos deste trabalho, foram expostos trechos destes ensaios críticos que nortearam o estudo analítico das obras de Graciliano. Para que possamos, então, dar atenção especial à leitura de *Angústia* (1936), iremos retomar alguns pontos importantes sobre os outros três romances do autor alagoano publicados na década de 1930.

A leitura que faz Candido de *Caetés* (1933) indica que, diante dos romances posteriores, percebia nesse a questão preambular,²⁸³ ou seja, como se a narrativa funcionasse numa dinâmica de exercício de técnica para a composição romanesca. Entretanto, tal fator não diminuía a qualidade do romance, que apresentava – de maneira talentosa – uma escrita concisa e um enredo bem articulado. A primeira publicação de Graciliano também ilustra a afinidade do autor com a escola Naturalista, principalmente nas cenas de forte elemento descritivo; as técnicas do naturalismo seriam, então, dissolvidas e aperfeiçoadas de maneira orgânica nos romances vindouros.

Já em relação a *S. Bernardo* (1934), o crítico pontua que a obra merece um lugar de destaque – à parte – na literatura brasileira, uma vez que se apresentou sob um forte tom de originalidade, destoando – positivamente – dos outros romances publicados à época. A crueza das cenas, a linguagem objetiva e seca, e a personalidade forte do narrador contribuem para que o romance se constitua como um exemplar do gênero. O sentimento dominador de posse que compõe o narrador, Paulo Honório, contribui para que a obra se apresente como um verdadeiro e profundo modelo analítico das origens patológicas dessa personalidade. Sendo assim, *S. Bernardo* é considerado um romance de fortes estruturas psicológica e literária.²⁸⁴

²⁸³CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 18.

²⁸⁴*Ibid.* p. 40.

A propósito de *Vidas secas* (1938), cuja estrutura em episódios remonta à composição dos capítulos enquanto contos a serem publicados em periódicos, Candido analisa a natureza de Graciliano como contista e afirma, incisivamente, o pouco êxito do escritor com a forma. Partindo da concepção, instaurada por Rubem Braga, de que o romance seria “desmontável” por sua linearidade episódica,²⁸⁵ o crítico considera as cenas como histórias incompletas unidas por um pensamento único, o da vida miserável dos retirantes sertanejos. Dessa forma, *Vidas secas* não se constitui como um romance de análise social; é apenas a história que se pretende contar de maneira direta e puramente simples.

Tendo, então, o panorama das leituras de Candido sobre os romances de Graciliano, partiremos para a análise específica do romance *Angústia* e, sobretudo, do fator introspectivo e psicológico, que se constitui como objeto central deste trabalho. Logo no início do ensaio dedicado ao romance, Antonio Candido revela os pontos principais de sua leitura, que serão, posteriormente, detalhados e justificados ao longo da análise a que se propôs.

Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera a sua obra-prima. Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de *S. Bernardo* ou *Vidas secas*) que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor, engastam-se todavia em seu tecido nem sempre firme, entre defeitos de conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor.²⁸⁶

O primeiro ponto a merecer destaque na introdução de Candido é quando menciona que o romance não seria uma obra-prima, embora a maioria da crítica e dos leitores o considere como tal. Para tanto, é importante compreender de que forma o romance foi recebido pela crítica literária da época, o que torna necessária a leitura de outros textos analíticos sobre o romance publicados anteriormente ao texto de Antonio Candido.

Álvaro Lins (1912-1970) é um dos maiores nomes da crítica literária brasileira e um dos mais precisos leitores da obra de Graciliano Ramos.²⁸⁷ Para o crítico, a obra-prima do autor alagoano era o romance *Angústia*²⁸⁸ e, sobre a narrativa, pontuou:

²⁸⁵*Ibid.* p. 62.

²⁸⁶CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 46.

²⁸⁷Para um estudo completo sobre Álvaro Lins enquanto leitor de Graciliano, recomenda-se: RODRIGUES, Marcos Antonio. *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos*. 2015, 166 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, São Paulo, 2015.

²⁸⁸MACEDO, André Barbosa de. *Entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa: condições de recepção, leituras da crítica, questões de método*. 2015. 330 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015. p. 88.

Angústia é certamente um romance, porém, em termos formais, dir-se-ia um livro de memórias, um diário, um inventário, um testamento. [...] Confesso que essa desordem me agrada porque tem correspondência no espírito mesmo do romance. O espírito do romance e a sua forma se ajustam harmonicamente na desordem. [...] Admirável estilo de concisão, unidade entre as palavras e os seus sentidos, rígido ascetismo tanto na narração como nos diálogos, rápidos, exatos, precisos. Diálogos e narração que fazem do sr. Graciliano Ramos um mestre do seu ofício de romancista. Um mestre da arte de escrever, acrescento, sem nenhum medo de estar errando.²⁸⁹

A leitura do trecho de Álvaro Lins em contraste com a crítica de Candido ressalta a discordância entre os dois em alguns pontos principais; para Lins, por exemplo, *Angústia* é um romance admirável em termos de concisão e constitui uma harmonia entre os elementos em desordem dentro da narrativa. Entretanto, para Candido, o romance é excessivo, repleto de partes “gordurosas” e “corruptíveis”, contrastando fortemente com as estruturas de *S. Bernardo* e *Vidas secas*. O ponto de convergência entre os dois, porém, reside na grandiosidade da temática escolhida para a composição da narrativa, que se mostra ambiciosa e forte.

Embora Antonio Candido reconheça a potência da técnica de Graciliano, entende que o livro não seria uma obra-prima, uma vez que as partes excessivas o tornavam transitório, isto é, à sombra dos outros romances do autor alagoano, *Angústia* seria um livro passageiro, facilmente esquecido ao longo do tempo. Dessa maneira, entende-se que o crítico considerava, em primeiro plano, o êxito da técnica de composição de Graciliano em seus outros romances. A partir do momento em que *Angústia* aparece como um exercício de composição para privilegiar o elemento psicológico, perde a sua força no conjunto de obras do autor.

O seu texto, a seguir, comenta a atmosfera introspectiva que rodeia a narrativa de Luís da Silva, escolhendo dois curiosos adjetivos: *fuliginoso* e *opaco*. Tal descrição torna-se fortemente imagética do ambiente do romance; obscuro, sem brilho, denso, em que não se pode distinguir precisamente.

É um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira – Luís da Silva. Raras vezes encontraremos, na nossa literatura, estudo tão completo de frustração.²⁹⁰

²⁸⁹LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 261-269. O texto crítico original de Álvaro Lins foi publicado em 1947 e figurou como posfácio à 77.^a edição de *Vidas secas*.

²⁹⁰CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 46.

A imagem criada pelo texto de Candido consegue compreender muito bem o universo em que vive Luís da Silva. Uma atmosfera pesada, que o sufoca, e a fuligem diante das cenas, que o impede de discernir entre o real e o psicológico, deixando-o à sorte das suposições entre as sombras. Logo no primeiro parágrafo do romance, em que o narrador menciona “sombras que se misturam à realidade e [lhe] produzem calafrios”,²⁹¹ é em relação a essa fuligem e opacidade que encobrem a narrativa.

Contudo, embora Candido tenha feito uso dos adjetivos para referir-se aos excessos da introspecção no romance, consegue imprimir perfeitamente a atmosfera e a sensação narrativa que constroem a força psicológica do percurso de Luís da Silva. Da mesma forma que pontua em *S. Bernardo* um estudo das origens patológicas do sentimento de posse, o crítico também reconhece a complexa tese de *Angústia* em relação à frustração.

3.3 A “FULIGEM” NARRATIVA DE *ANGÚSTIA*

Para continuarmos a análise do texto de Candido, caminharemos pelo que há de mais “espinhoso” no romance de Graciliano Ramos: a densidade psicológica de Luís da Silva. É inevitável que, uma vez que o narrador se caracteriza por sua distorção mental, haja marcas definitivas de sua severa neurose no texto. Entretanto, é importante perceber a distinção entre o que, de fato, é técnica de composição e quais são os “exageros” que comprometem a fluidez da narrativa.

Quando Antonio Candido menciona a “fuligem” do romance, percebe-se que não está destacando um defeito na narrativa; sua intenção é ressaltar – simbolicamente – o sentimento de “sufocamento” do protagonista dentro de sua própria condição, já que,

Deste modo, a vida se torna pesadelo sem saída, onde as visões desnorteiam e suprimem a distinção do real e do fantástico. Daí a referida fuligem, que encobre, suja, sufoca e dá desejos impossíveis de libertação.²⁹²

É interessante mencionar que há outros textos críticos que pontuaram a intensidade psicológica do romance como um aspecto defeituoso da narrativa, de modo a deslegitimar a grandeza do escritor em seu novo livro. Alguns críticos literários acreditavam que o enredo era pobre, mal articulado e sem valor. Portanto, é essencial dizer que *Angústia* se apresentou como um romance capaz de dividir as opiniões da crítica por ocasião de sua publicação no ano de

²⁹¹RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 7.

²⁹²*Ibid.* p. 47.

1936. Um bom exemplo para esta vertente da crítica “negativa” à obra se encontra no texto de Lygia de Alencastro Graça transcrito a seguir:

[...] *Angústia* é um livro que se lê sem prazer ou mais precisamente numa contínua sensação de mal-estar. Estou que muita gente terá desistido de ir-lhe até o fim. Não sabemos si se abre aos nossos olhos uma pequena história verossímil ou se acompanhamos um sonho delirante. *Angústia* é mais do que angústia; é um pesadelo... O sr. Graciliano Ramos exagera em seu novo romance as suas raras qualidades de introspecção. [...] As figuras do romance têm taras análogas: fracassados da vida, revoltados impotentes, imbecis e idiotas. Um pouco mais, e o sr. Graciliano Ramos dar-nos-ia pequeno séquito de epiléticos larvados. [...] O sr. Graciliano Ramos, machadiano pela sobriedade de estilo, não tem, no entanto, continência de linguagem. Não hesita ante nenhuma palavra ou nenhuma expressão; há cenas de seu livro quase torpes. Não posso compreender, por mais que me esforce, semelhante estética. A literatura, quando desce a tais rudezas, perde o seu caráter artístico, que deve ser o da transposição das realidades presentes para o mundo das fantasias ou das realidades possíveis. Porque enfeiar a vida já de si tão feia?²⁹³

Como se observa no trecho, a densidade da narrativa e a neurose social de Luís da Silva foram elementos que pesaram negativamente diante das considerações. Percebe-se, também, que Lygia se orienta mais pelo método da crítica impressionista, ou seja, inclina-se mais sob o ponto de vista de sua própria impressão diante do romance, que se configura como “um livro que se lê sem prazer ou mais precisamente numa contínua sensação de mal-estar”. Além de apontar os exageros do romance, Lygia comenta o estilo de Graciliano, próximo a Machado de Assis pela sobriedade, mas que se perde em suas “raras qualidades de introspecção”. É importante reforçar que, sendo um romancista nos anos 1930, Graciliano Ramos destacou-se por unir o social ao psicológico em sua produção, isto é, incorporou à crítica social (um traço fortemente adotado pela literatura da época) a introspecção, o olhar diante do outro, capaz de enxergar as fragilidades da alma humana. Por fim, Lygia acrescenta que, a partir do momento em que a literatura se apropria das mais baixas rudezas das realidades sociais, perde seu caráter artístico. Segundo ela, a literatura deveria incorporar elementos reais ao mundo da fantasia, com a intenção de tornar a vida mais bonita e mais doce, afinal, “por que enfeiar a vida já de si tão feia?”.

Em contraste ao texto de Lygia, pode-se mencionar a crítica de Nelson Werneck Sodré,²⁹⁴ que buscou ressaltar a complexidade da tese criada no romance acerca da interiorização do conflito humano. Embora se apresente como uma leitura difícil graças ao ambiente “pesado” da ação, *Angústia* revela, em primeiro plano, a figura talentosa do escritor.

²⁹³GRAÇA, Lygia de Alencastro. *Angústia*. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, p. 115. jan. 1937.

²⁹⁴O texto de Nelson Werneck Sodré foi publicado originalmente em 17 de outubro de 1936, no periódico *Correio Paulistano*, em São Paulo.

Livro difícil de escrever, esse, e difícil de se ler. [...] Nota-se que o sr. Graciliano Ramos quis fazer obra acessível e fácil. Abordou, entretanto, o mais áspero dos assuntos: o drama íntimo e inquieto de uma velha alma atormentada por erros sem conta do passado e do presente. [...] Mas a segurança do autor faz com que essa abundância não chegue a cansar leitor, a sobrecarregar a obra com alguma coisa de supérfluo. Não. Tudo nela está no seu lugar e o desenvolvimento da ação é lento, mas seguro, sem descaídas, sem desfalecimentos.²⁹⁵

Embora o romance tenha como característica principal a introspecção, elemento algum configura exagero; tudo se encaixa bem dentro da narrativa. Diferentemente de Lydia, que considerou a introspecção um “pesadelo”, Sodré destacou a importância da segurança do autor para a construção da narrativa, fato que não permite cansar o leitor diante da temática áspera que permeia o romance.

Vale a menção, também, do texto crítico de Jorge Amado²⁹⁶ sobre o fator introspectivo de *Angústia*. O autor pôs em destaque, em seu texto, a verdadeira função do escritor literário, que deve saber provocar no leitor as sensações impressas nas páginas de seus romances.

Sei de alguém que não conseguiu passar da página 30 desse romance com medo de enlouquecer. E esse é o maior elogio que pode ser feito ao romancista que descreve exatamente o processo interior que leva um pobre funcionário público ao assassinato e ao delírio. Mais uma vez eu quero dizer aqui uma coisa que já escrevi a respeito de Graciliano Ramos: os romancistas em geral nos dão diversas sensações fortes ou amáveis: nos comovem, por vezes nos fazem chorar, nos revoltam, nos põem melancólicos, enfim, fazem muita coisa. Porém, o romancista de *Angústia* nos arranca o estômago. Nos põe meio alucinados, doentes, enraivecidos, nervosos. Todas as sensações juntas ele nos dá. Aí é que está a sua força.²⁹⁷

Dessa forma, entende-se que Jorge Amado percebeu a intensidade do grau psicológico do romance como uma forma pela qual o romancista transporta o leitor para o universo de Luís da Silva, colocando-os num estado de raiva, de vingança e, sobretudo, de delírio. Ora, se a sensação do leitor é a de desconforto e incômodo dentro da atmosfera de *Angústia*, Graciliano havia conseguido atingir o seu mais alto grau de força literária.

Outro texto crítico desfavorável ao romance que merece atenção é o de Paulo Cavalcanti.²⁹⁸ Além de pontuar os excessos psicológicos da narrativa composta por Graciliano, o crítico deixou clara a insatisfação diante da escolha por *Angústia* para o Prêmio Lima Barreto do ano de 1936, o mesmo ano, inclusive, da publicação do romance.

²⁹⁵SODRÉ, Nelson Werneck. Livros novos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 246-249.

²⁹⁶A crítica de Jorge Amado foi publicada originalmente em novembro de 1936, no *Boletim de Ariel*.

²⁹⁷AMADO, Jorge. Resenha. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 252-253.

²⁹⁸O texto crítico de Paulo Cavalcanti foi publicado originalmente em 23 de maio de 1937, no periódico *Diário da Manhã*, de Recife.

Angústia, porém, é um romance que foge ao sabor das coisas regionais, embora a maioria dos seus personagens não consiga furtar-se à influência inevitável dos nossos costumes. Aliás, uma das grandes fraquezas de *Angústia* está justamente nisso: no contraste chocante entre os personagens e o ambiente. [...] *Angústia* seria um bom, um ótimo romance, se não tivesse sido escrito às pressas. Seus personagens surgem de raspão, por isso mesmo apagados, [...]. Sente-se, também, em *Angústia*, a ausência completa de capítulos. [...] Falta a Graciliano Ramos, nessa época em que o homem vive escravizado aos ponteiros dos relógios, o sentido do exato, do estritamente indispensável [...].²⁹⁹

Logo de início percebe-se a menção ao fator “pouco regionalista” de *Angústia*. Ora, a literatura regionalista dos anos 1930 mostrou-se amplamente diversa em suas temáticas e cenários, sem perder de vista a essência do regional. Poder-se-ia dizer, entretanto, que o romance de Graciliano privilegiou mais a questão psicológica diante de outras possibilidades que poderiam ter sido exploradas em sua composição. Sobre o desajuste dos personagens ao ambiente, é relevante trazer novamente a questão presente no estudo de Lamberto Puccinelli,³⁰⁰ quando aponta que um dos fatores determinantes para a condição de neurose de Luís da Silva está fortemente atrelada ao seu sentimento de “não-pertencimento” ao ambiente em que vive. O crítico também faz menção ao processo de escrita do romance, fortemente prejudicado pela instabilidade da situação política do país à época. O último aspecto da crítica de Paulo Cavalcanti diz respeito às ausências de marcação de tempo cronológico e de divisão da narrativa em capítulos; isso está relacionado ao caráter moderno do romance, que se aproxima das técnicas de vanguarda que trabalham a dissolução do tempo cronológico e a não-obrigatoriedade da clássica divisão textual.

Sobre o mesmo tema do Prêmio Lima Barreto, há um texto crítico em contraponto ao de Paulo Cavalcanti. Ilustra-se, mais uma vez, como o romance dividiu as opiniões da crítica, que se pronunciava de forma ora favorável, ora desfavorável. Em seu texto,³⁰¹ Otávio Dias Leite partiu do intenso aspecto psicológico do romance para ressaltar as qualidades técnicas de Graciliano Ramos:

A inquietação se apoderou de Graciliano Ramos e ele sente-se desesperado como todo sujeito honesto. E, como ninguém, ele compreendeu o seu papel de escritor. Daí encontramos em *Angústia* a revolta natural ocasionada pela sua inquietação. [...] O romancista é senhor absoluto dos personagens. Nenhum é falho ou falso. Ele consegue

²⁹⁹CAVALCANTI, Paulo. O Prêmio Lima Barreto de 1936. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 266-268.

³⁰⁰PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. p. 20.

³⁰¹O texto de Otávio Dias Leite foi publicado originalmente em outubro de 1936, num veículo de imprensa não identificado.

conduzi-los até o final, sem abandoná-los. Apesar de não acreditar em prêmios de sociedades, *Angústia* é o único livro que merece o prêmio Lima Barreto.³⁰²

O texto crítico de Otávio Dias Leite realçou, em primeiro plano, a grandiosidade de Graciliano como um romancista dotado de uma técnica de composição capaz de imprimir o estado inquieto da psique humana. Sendo assim, ao tomar as inquietações para si, o autor cumpriu a sua função literária, dando vida ao universo introspectivo de Luís da Silva. Diferentemente de Paulo Cavalcanti, Otávio Dias Leite defende o destaque a *Angústia* dado pelo Prêmio Lima Barreto de 1936.

É interessante trazer outros textos críticos para estabelecer um diálogo com o texto de Candido, porque – desta forma – torna-se possível visualizar as questões de método entre um crítico e outro. As vertentes dos textos apontam para lugares diferentes e, sendo assim, ressaltam diferentes elementos entre abordagens. Para Antonio Candido, o melhor caminho para a compreensão total de uma obra de arte é por meio do método dialético-sociológico, que se dedica à essência do fenômeno artístico e, sendo assim, contribui para o entendimento da formação e do destino das obras – o que, conseqüentemente, implica sua própria criação.³⁰³

Neste sentido, a análise crítica de Candido tem a significativa presença do elemento social como ponto de partida para a compreensão da obra de arte literária. Sendo Graciliano Ramos um proeminente nome do romance social dos anos 1930, percebe-se que a metodologia crítico-dialética, que caracterizou os estudos posteriores de Antonio Candido, aparece preliminarmente delineada no texto dedicado a *Angústia*, como se pode vislumbrar pelo seguinte trecho:

Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. E a dureza, a incrível dureza desse pequeno mundo sem dinheiro nem horizonte, cuja existência é uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas cavilações.³⁰⁴

Candido faz menção à natureza social das personagens que compõem o ambiente narrativo do romance, dando atenção especial à condição miserável e fracassada desses seres. Mesmo que se apresente como o romance “menos social”³⁰⁵ do autor, há de se considerar que o aspecto coletivo de classes é um elemento fundamental para a constituição da alegoria do

³⁰²LEITE, Otávio Dias. Um romance do subconsciente. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 250-251.

³⁰³CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2019. p. 49.

³⁰⁴*Ibid.* p. 48.

³⁰⁵LINS, Álvaro. Conteúdo e forma enriqueceram a literatura brasileira. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 322.

fracasso que rege os compassos do enredo. O desejo de vingança em Julião Tavares, por exemplo, se manifesta não somente pela esfera amorosa, mas também pela representação social, uma vez que o rival de Luís da Silva fazia parte de uma elite privilegiada e opressora das classes mais baixas. A certa altura do romance, o narrador revela seu desejo “de ver Julião Tavares sujo de azeite e carvão, recebendo na cara as faíscas da fornalha. Por que não? Derretendo as banhas. Inútil, preguiçoso, discursador. Canalha”.³⁰⁶ Dessa maneira, desvela-se a intenção de ver o antagonista na figura do operário fabril, isto é, de realocar a figura do opressor para o lugar do oprimido.

Sendo assim, compreende-se, também, o caráter sufocante da narrativa, em que o modo de viver tensiona a formação do indivíduo. Os aspectos de miséria, de infortúnios e opressão tornam-se responsáveis por aprisionar os seres a uma condição sub-humana de vida; como já mencionado anteriormente, o sistema os condena ao destino dos “homem-parafuso”, que – embora tenham a falsa sensação de movimento – não conseguem sair do lugar, ou seja, simbolicamente, não alcançam a liberdade social.

Até este ponto, o texto de Candido levantou apenas alguns aspectos gerais do romance; tratou, principalmente, dos excessos introspectivos que flutuam à superfície narrativa. Adiante, porém, o crítico pretendeu aprofundar-se entre as camadas do enredo e, de tal forma, revelar as interpretações contidas nas entrelinhas. Para tanto, optou por partir da personalidade obsessiva de Luís da Silva, escancarando-lhe o inconsciente manifestado em seus escritos.

Aprofundando a análise e passando desse limbo de vidas mesquinhas para os círculos mais ásperos dos motivos, talvez pudéssemos encontrar, pelo menos em parte, uma explicação sexual para a consciência estrangulada de Luís da Silva. Com efeito, há no livro três aspectos sexuais do seu abafamento.³⁰⁷

Nota-se que a metodologia do crítico para analisar a psique do protagonista do romance perpassa os caminhos interpretativos da psicanálise, uma vez que, ao observar a conduta sexual de Luís da Silva, percebeu os desajustes e o sufocamento dos desejos do narrador. Sendo assim, é importante mencionar que a percepção de Candido para tais temas deriva única e exclusivamente de seu próprio referencial teórico, parte fundamental de sua metodologia. À época em que escreveu seus ensaios, as temáticas psicanalíticas não eram acessíveis ao grande público, ficando restrita aos círculos de intelectuais.

³⁰⁶RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 111.

³⁰⁷CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 49.

Adiante, no texto, a leitura crítica de *Candido* por meio do viés psicanalista se intensifica à medida em que elenca os aspectos latentes de uma frustração sexual mal resolvida e, conseqüentemente, ignorada, que – ao longo da trajetória do protagonista – vai sendo manifestada por meio de símbolos inseridos à narrativa.

Luís tem a obsessão da intimidade dos outros. Fareja safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse. Penso, mesmo, que o problema do recalque e o conseqüente sentimento de frustração estão marcados por três símbolos fálicos: as cobras da fazenda do avô, os canos de água de sua casa e a corda com que enforca Julião.³⁰⁸

É interessante observar a maneira pela qual *Candido* pontua os elementos psicanalíticos do romance em aliança à personalidade de Luís da Silva; a tendência a dar atenção aos objetos fálicos parte, inicialmente, do recalque sexual que seu inconsciente revela. O fato de ter sido um homem solitário, que não havia cedido aos seus desejos, tornava-se um fator determinante para a obsessão com a intimidade dos outros. Além disso, Luís sempre se manifestava de maneira repulsiva ao ato libidinoso dos personagens ao seu redor, reagindo com raiva e indignação, como se estivessem todos cometendo crimes hediondos.

É essa obsessão sexual, inclusive, outro aspecto intensificador do desejo pela morte de Julião Tavares. O rival havia consumado a relação sexual com Marina, a moça ingênua – e também virgem – por quem Luís da Silva sentia certa vaidade em ser o primeiro a tocar-lhe algumas partes do corpo. De uma forma indireta, Julião ceifou as chances de o protagonista afirmar sua virilidade ao consumir seus desejos.

Ora, a morte deste, como vimos, é afirmação de virilidade espezinhada. Pensamos, então, no papel obscuro, no significado dessa corda que tem vida, como a cobra, e mata, como o cano de água. Água, princípio fertilizante; cobra, ser vivo que mata. Uma ligação profunda da vida e da morte; do desejo bloqueado de viver, libertando-se pela supressão de um dos obstáculos, o rival. Amor e morte, como nos mitos. A violenta fixação fálica está diretamente ligada ao tom de sexo recalçado, ao abafamento psicológico do livro. O menino que viveu sozinho, o adolescente sem amor, insatisfeito, se expande num falismo violento; este, entrando em conflito com a consciência de recalçado, o interioriza, inabilitando-o para relações normais e o leva, num assomo de desespero, a matar Julião. Matá-lo com a corda, imagem que liberta, por transferência, a energia frustrada da sua virilidade.³⁰⁹

Nota-se, com clareza, a habilidade crítica de Antonio Candido em conciliar temas complexos (como a psicanálise e a literatura) para imprimir as intenções do romance.³¹⁰ Não

³⁰⁸*Ibid.* p. 50.

³⁰⁹*Ibid.* p. 51-52.

³¹⁰Encontrar-se-ão maiores estudos sobre a questão crítica na obra de Afrânio Coutinho, – mesmo verberando contra o rodapé da imprensa nos decênios de 1940 a 1960 – um dos autores brasileiros que mais se aprofundou

tenta encaixá-lo numa teoria pré-determinada – como era o caso, por vezes, da crítica de rodapé³¹¹ –, mas de colocar à disposição da narrativa as ferramentas teóricas que possui. Dessa maneira, o crítico conseguiu destacar as simbologias importantes diante de situações que, ao leitor desatento, passariam despercebidas. Compreende-se, assim, que o assassinio de Julião Tavares é justificado em diversas camadas – amorosa, social e psicanalítica.

Torna-se relevante mencionar, antes de seguirmos adiante, que, anos mais tarde – mais precisamente no ano de 1958 –, Candido revisitou o romance e, sendo assim, reviu inúmeros pontos de vista expressos no texto “Ficção e confissão”. Ao publicar “Os bichos do subterrâneo”,³¹² o crítico considerou o romance como o mais tecnicamente complexo de Graciliano graças aos recursos estilísticos dos quais o autor lançou mão para compor a narrativa. Nesse sentido, fatores como a “opacidade”, a “fuligem” e as “partes gordurosas” passam a ser compreendidos como fundamentais à história de Luís da Silva, não mais como excessos.

A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vaivém entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva. [...] Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do *eu* culmina pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, a materialização do homem dilacerado – isto é, a duplicação, a formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser.³¹³

3.4 A NOVIDADE NARRATIVA DE LUÍS DA SILVA

Instaurada a interpretação psicanalítica dos elementos simbólicos do romance, Candido partiu para o reconhecimento das novas técnicas de composição empregadas por Graciliano em *Angústia*; técnicas essas que contrastam com os romances anteriores e que abrem espaço para a tentativa de subjetivação da ação narrativa.

Para sugerir esse mundo atroz, Graciliano Ramos modifica a técnica anterior. Como em *Caetés* e *S. Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa; mas só aqui podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria. Nos dois primeiros, há separação nítida entre a

sobre a crítica, principalmente nos seguintes livros: *Correntes cruzadas* (1953), *Da crítica e da nova crítica* (1957) e *Crítica & críticos* (1969).

³¹¹BUENO, Luís. Antonio Candido: leitor de Graciliano Ramos. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 71-85, jan./abr. 2008. p. 78-79.

³¹²CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 110-118.

³¹³*Ibid.*

realidade narrada e a do narrador, mesmo quando (em *S. Bernardo*) este se impõe à narrativa; em ambos, os figurantes são respeitados como tais e as cenas apresentadas como unidades autônomas. Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria.³¹⁴

Como mencionado no capítulo anterior – ao longo das análises de *S. Bernardo* e *Vidas secas* –, *Angústia* se configura como um ponto de inflexão da composição literária de Graciliano, uma vez que a novidade de sua estrutura se distancia fortemente das outras narrativas do autor. Ao passo que, em *S. Bernardo*, a figura dominante do narrador contribui para que os fatos sejam descritos de maneira objetiva como exatamente aconteceram, em *Angústia*, o processo é o oposto. Tem-se um narrador que dificulta a objetividade do texto, pois está sempre incorporando o mundo exterior a sua realidade, distorcendo personagens, eventos e ambientes.

Paulo Honório mostra-se reflexivo a partir do acontecimento trágico da morte de Madalena, ao passo que Luís da Silva vive num estado constante de reflexão e delírio, insinuando suposições aos mais variados aspectos ao seu redor. Cabe ressaltar, também, a diferença drástica entre os dois narradores; o primeiro se mostra dominador, confiante, determinado; o segundo entende-se como um fracassado, inferiorizando-se diante de quaisquer figuras.

A constituição de uma nova técnica narrativa em *Angústia* não foi somente percebida por Antonio Candido, como se pode notar no texto de Peregrino Júnior:³¹⁵

[...] Desde o seu primeiro livro, *Caetés*, Graciliano Ramos revelou, embora ainda então com certa timidez, tendência nítida para a análise interior dos seus personagens. Em *S. Bernardo*, essas inclinações se acentuaram, fortemente. Mas só agora, neste admirável, profundo e trágico romance da análise que é *Angústia*, foi que elas se definiram e precisaram de modo absoluto. [...] Depois, é preciso não esquecer que o romance de Graciliano Ramos tem, na nossa literatura de hoje, uma tríplice significação: humana, social e literária, o que lhe dá uma importância excepcional.³¹⁶

Entretanto, é importante notar as disparidades entre os textos críticos. Embora tratassem da mesma temática – a inovação narrativa de *Angústia* –, Candido conseguiu salientar os aspectos contrastantes de uma maneira muito mais técnica, isto é, pautada diretamente na base teórica que compunha a sua metodologia de análise. Percebem-se, também, as sutilezas do texto

³¹⁴*Ibid*, p. 54-55.

³¹⁵O texto crítico de Peregrino Júnior foi publicado originalmente em maio de 1937, no periódico *Revista acadêmica*.

³¹⁶JUNIOR, Peregrino. O romance introspectivo de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 269-270.

de Candido ao mencionar – seguramente – os aspectos constituintes e marcantes da produção literária de Graciliano Ramos.

As constatações do crítico foram além das experimentações narrativas do autor e esbarraram em questões extremamente relevantes para o estabelecimento das obras posteriores de Graciliano, como *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953).

Além disso, surge elemento novo: 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.³¹⁷

As percepções de Candido dos elementos autobiográficos contidos na obra de Graciliano anteciparam, de certa forma, a natureza dos próximos textos do autor. Ao notar a experiência do escritor ao retomar o passado de seu personagem e, a partir disso, compreender os seus desejos memorialistas, o crítico reforça – de forma magistral – a relevância de seu trabalho como leitor de Graciliano, uma vez que a obra do escritor foi marcada por dois momentos importantes: *Ficção* (*Caetés, S. Bernardo, Angústia, Vidas secas e Insônia*) e *Confissão* (*Infância, Memórias do cárcere, Viagem*).

3.5 UM LUÍS DA SILVA EM GRACILIANO RAMOS

Encaminhando-se para o fim da análise do romance, Antonio Candido deteve-se, em primeiro plano, à análise da figura do escritor e como ela se projeta – de alguma forma – em sua própria narrativa.

Poder-se-ia talvez dizer que Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do *eu* recôndito. Mas no processo criador tais premissas (que cavam funduras insuspeitadas no subconsciente e no inconsciente) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor.³¹⁸

Embora possamos reconhecer alguns traços de Graciliano emaranhados em Luís da Silva, é relevante compreender a sua composição enquanto personagem protagonista do romance. As experiências de solidão, rejeição e violência vividas pelo narrador podem, sim,

³¹⁷CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, 2012. p. 57.

³¹⁸*Ibid.* p. 57.

estar relacionadas ao cenário infantil do autor alagoano, mas – no plano de composição romanesca – servem apenas como contextualização à formação determinista do caráter de Luís da Silva. Tampouco se deve esquecer que a identificação das características autobiográficas do autor se deu graças às publicações posteriores a *Angústia*, como é o caso de *Infância* (1945).

É possível mencionar, por exemplo, que – tal como Luís da Silva – Graciliano também cultivava uma séria preocupação com a higiene das mãos quando trabalhava na loja de tecidos do pai, em Palmeira dos Índios; como não suportava a ideia de manusear notas de dinheiro, pois as considerava sujas, Graciliano oferecia o troco aos clientes pela ponta de uma tesoura ou sobre um lenço que usava para proteger as mãos. Além disso, também tinha o costume de lavar as mãos diversas vezes ao dia, sempre com abundância de sabão.³¹⁹ Porém, só é possível identificar tais semelhanças quando se conhecem os detalhes biográficos do autor; portanto, não há como afirmar, categoricamente, que Luís da Silva seja – em parte – uma extensão consciente de Graciliano Ramos.

Outro aspecto importante trazido à tona no texto de Candido é a extrema e rígida exigência de Graciliano consigo mesmo. Sempre que possível, o autor fazia a completa depreciação de seus textos, como se não fossem dignos de leitura e, muito menos, de publicação.

Raras vezes se encontrará escritor de alto nível que deprecie tão metodicamente a própria obra. Há em Graciliano uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu; uma sorte de arrependimento que o leva a justificar e quase desculpar a publicação de cada livro, como ato reprovável. [...] Isto se deve, é claro, ao anseio de perfeição; mas também a uma vaidosa timidez, que chega ao negativismo e ao pudor de mostrar algo muito seu.³²⁰

A rejeição de Graciliano à sua obra manifestou-se inúmeras vezes ao longo de sua trajetória e, por isso, não é difícil encontrar diversos exemplos dessas ocasiões. Quando o autor enviou um exemplar de *Angústia* ao crítico, deixou a seguinte dedicatória: “Antonio Candido: Além das partes rudes, já corrompidas, vão aqui alguns erros e pastéis, que as tipografias estão uma lástima”³²¹, e, no exemplar de *Insônia* (1947), a depreciação se intensifica: “A Antonio Candido, esta coleção de encrencas, algumas bem chinfrins”.³²²

Como bem pontuou o crítico, tal comportamento de Graciliano estava relacionado ao anseio de perfeição, principalmente no que tangia à gramática e à sintaxe. Seus textos passavam

³¹⁹MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 49.

³²⁰CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 57.

³²¹*Ibid.* p. 12.

³²²*Ibid.* p. 12.

por inúmeras revisões antes de serem, de fato, publicados. Graciliano punha-se a cortar trechos imensos, a enxugar palavras desnecessárias (tais como os adjetivos) e a fazer emendas quando julgava necessário. Por este motivo, preocupou-se enormemente com a publicação de *Angústia*, uma vez que não teve tempo para revisar os exemplares devido a sua prisão política durante o Estado Novo. O assunto é retomado por Graciliano na carta que enviou a Candido, comentando os ensaios sobre sua obra:

Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. [...] Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me essa operação. [...] Não se conferiu a cópia com o original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só muito mais tarde os vi. Um assunto bom sacrificado, foi o que me pareceu. Esta explicação tem apenas o fim de exhibir-lhe o prazer que me causou o seu juízo.³²³

Apesar de enfatizar que a explicação era apenas para revelar a apreciação diante da crítica de Candido, pode-se entender que se tratou, também, de uma desculpa diante da impossibilidade de revisão do romance antes da publicação. Com as posições favoráveis da crítica sobre a objetividade e a concisão de *S. Bernardo* (1934), Graciliano pode ter sentido a necessidade de justificar as escolhas “excessivas” para o seu novo romance.

Outro exemplo curioso que podemos citar sobre a exigência do autor é um de seus últimos pedidos ao filho Ricardo, quando já se encontrava bastante debilitado:

O que assinei com meu nome pode publicar; no que usei as iniciais GR, leia com cuidado, veja bem; no que usei RO, tenha mais cuidado ainda; o que fiz sem assinatura ou sem iniciais não presta, deve ser tudo besteira, mas pode escapar uma ou outra página, menos infeliz. Já com pseudônimo não, não sobra nada, não deixe sair. E, pelo amor de Deus, poesia nunca; foi tudo uma desgraça.³²⁴

Compreende-se, dessa maneira, que – se Graciliano tinha extrema rigidez em relação aos seus romances publicados – expressava completo repúdio ao material escrito quando jovem, sob pseudônimos para os pequenos periódicos da região. Candido também pontuou sobre a timidez do autor em revelar textos muito seus, o que pode ser pensado sobre os escritos do início de sua jornada literária. Talvez – em algum nível – os manuscritos imaturos de Graciliano pudessem revelar traços abafados ou ignorados de sua personalidade, tais quais os desejos de seu protagonista, Luís da Silva.

³²³*Ibid.* p. 11.

³²⁴RAMOS, Graciliano *apud* MORAES, Dênis. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 33.

Assim, parece que *Angústia* contém muito Graciliano Ramos, tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações), representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi pisado e reprimido. E representa na sua obra o ponto extremo da ficção; o máximo obtido na conciliação do desejo de desvendar-se com a tendência de reprimir-se, que deixará brevemente de lado a fim de se lançar na confissão pura e simples.³²⁵

Dessa forma, percebe-se que há uma ligação mútua entre o escritor e o personagem, em que um lhe oferece alguns traços pessoais e outro lhe cede o espaço para que o seu íntimo reprimido possa tomar forma. Em algum nível, é possível considerar a figura de Graciliano como um demiurgo a dar vida ao mundo caótico de Luís da Silva, tomando o intermédio da divindade, assumindo o caráter sufocante do ambiente sobre os seres que orbitam em torno de *Angústia*.

A interpretação de Antonio Candido acerca do romance penetra em todas as camadas centrais da narrativa, desde os “excessos” de introspecção, aos fatores psicanalíticos e autobiográficos. Entende-se, dessa forma, que a análise do crítico permitiu que o romance guiasse a leitura, indicando os trechos mais significativos para análise de acordo com a latência dos temas predominantes. Como há uma forte presença psicológica em *Angústia*, percebe-se a inclinação dos textos críticos ao aspecto da introspecção. Alguns pontuaram os excessos nas quebras de linearidade e outros ressaltaram o domínio de Graciliano Ramos sobre a técnica narrativa. O que se constata, portanto, é a divisão das opiniões acerca do romance publicado em 1936 diante das novidades narrativas apresentadas em sua composição, que contrastavam com os outros romances publicados do autor.

³²⁵*Ibid.* p. 46-61.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Antonio Candido pontuou corajosamente que *Angústia* (1936) não seria a obra-prima de Graciliano Ramos e que se tratava de um livro “fuliginoso” e “opaco”, chamou-nos a atenção para a análise que pretendia delinear no quarto ensaio de *Ficção e confissão*. Dada a força da declaração, coube-nos debruçar não somente sobre o texto do crítico, mas, principalmente, sobre o romance de Graciliano Ramos.

Tal como um castelo de cartas, em que uma depende do apoio e da segurança da outra, a investigação sobre o texto crítico e a obra tornou necessária a retomada da trajetória literária do autor alagoano; os romances publicados por ele, as temáticas escolhidas nas composições e, sobretudo, o uso das técnicas narrativas para a impressão de seu olhar diante da realidade. Nesse caminho, a figura introvertida, rígida e dotada de um humor ácido do romancista Graciliano foi-se revelando aos poucos. As inseguranças diante do atraso da publicação de *Caetés* (1933) por conta do descuido de Augusto Schmidt, o autorreconhecimento de seu talento ao compor a linguagem de *S. Bernardo* (1934), os infortúnios e amarguras do cárcere durante a publicação de *Angústia* (1936) e as dificuldades financeiras que guiaram a composição fragmentada de *Vidas secas* (1938) tornaram-se fundamentais para compreender a grandeza de um dos maiores nomes de nossa literatura.

Entendendo, então, que Graciliano se estabeleceu como um dos pioneiros nos anos 1930 a unir as temáticas sociais às psicológicas, fez-se importante o estudo analítico dos casos mais fortes no conjunto de sua obra, dos quais se destacaram: *S. Bernardo*, *Vidas secas* e, principalmente, *Angústia*. Coube-nos, dessa maneira, apresentar a leitura de tais obras, buscando salientar e enfatizar a questão psicológica em cada um dos casos. Em *S. Bernardo*, por exemplo, por meio do estudo crítico de João Luiz Lafeté,³²⁶ percebe-se – *a priori* – uma narrativa objetiva, concisa, permeada pela personalidade de um narrador, cujo sentimento de posse transcende a sua própria existência. À medida em que Paulo Honório se deixa envolver amorosamente por Madalena, uma figura totalmente oposta, o traço psicológico vai-se acentuando de maneira progressiva até atingir diretamente o ritmo narrativo. A partir desse ponto, em que o sentimento de posse de Paulo Honório invade tudo e todos, o romance se modifica numa análise solitária e reflexiva sobre os rumos tomados pelo protagonista.

Já em *Vidas secas*, tem-se uma narrativa dividida em episódios independentes entre si, mas unidos pela temática em comum: a vida miserável de uma família de retirantes sertanejos.

³²⁶LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 189-213.

As leituras críticas de Antonio Candido³²⁷ e Alfredo Bosi³²⁸ permitem-nos compreender a natureza do narrador que se põe a observar e a dar voz ao inconsciente de seres miseráveis, cuja animalidade é tão brutal a ponto de a cachorrinha Baleia ser a mais humana das personagens. Nesse sentido, o fator psicológico em *Vidas secas* parte do narrador à medida em que se propõe a descrever as cenas do cotidiano dos retirantes de modo a dar voz às inseguranças, às angústias e aos medos de cada um.

Ao propor uma leitura de *Angústia* a partir do texto de Antonio Candido, tornou-se interessante apresentar, antes de tudo, os aspectos principais da narrativa. Conheceu-se, então, o protagonista, Luís da Silva, cujo grau de introspecção põe em dúvida a própria matéria narrada, sua amada, Marina, e seu rival, Julião Tavares. Motivado por uma desilusão amorosa e reafirmação de sua própria virilidade, Luís se deixa tomar por um sentimento de obsessão que culmina no assassinato de Julião e na deterioração completa de seu estado mental. O fator psicológico em *Angústia* é elemento essencial para a força da narrativa, uma vez que o seu narrador se mostra afetado por um quadro psíquico desde o início do enredo.

O texto de Candido, por sua vez, tem a intenção de revelar outros elementos importantes para o romance de Graciliano. Portanto, para que se compreendessem os diferentes momentos da análise proposta pelo crítico, a leitura do ensaio ficou dividida em partes. Num primeiro momento, voltou-se a atenção para o fator introspectivo da narrativa, uma vez que – por seu “excesso” – acabou por comprometer o romance, que seria transitório, segundo Candido. Foram postos outros textos críticos em diálogo com o ensaio, de modo a ilustrar diferentes perspectivas e metodologias da crítica literária brasileira.

Num segundo momento, abordou-se o fator autobiográfico do romance, já que Graciliano parecia existir – em partes – em Luís da Silva e vice-versa. Tal argumentação de Antonio Candido ajudou a compreender as fases de composição do autor, que são: a ficção e a confissão. Entretanto, não se pode afirmar categoricamente que *Angústia* seja, de fato, um romance de caráter autobiográfico ou memorialista, já que a matéria pessoal do autor serve de pulsão de vida para a construção de seu protagonista, que não deixa de se caracterizar à sua própria maneira.

³²⁷CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 61-67.

³²⁸BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.

Por fim, entendeu-se que, embora Antonio Candido tenha pontuado os “excessos” do romance,³²⁹ soube construir uma análise completa dos elementos principais da narrativa de Luís da Silva. Dessa forma, por mais que o crítico tenha suas divergências em relação ao romance, não deixou de atribuir-lhe a proeminência e a grandeza que possuía desde o seu lançamento.

O estudo dos romances de Graciliano Ramos possibilitou o conhecimento e a experiência de viver o Brasil dos anos 1930, que enfrentava dificuldades nos processos de modernização e urbanização, além da instabilidade política instaurada pelo governo de Getúlio Vargas, depois acentuada pela polarização ideológica a partir do nascimento das correntes de pensamento nazifascista. E, embora as narrativas nos transportem para a época de sua publicação, mantêm-se atemporais, uma vez que suscitam debates e reflexões diferentes a cada nova leitura.

Por fim, quando Rachel de Queiroz escreveu um texto crítico³³⁰ sobre o pulso literário de Graciliano Ramos impresso em *Angústia*, deixou-nos um importante testemunho sobre a obra do autor e sobre o “cumprimento” da função (se é que há uma) literária:

No entanto a mim parece o contrário, que escrever é propriamente fazer caretas – caretas ao mundo, à vida, a si próprio. [...] E se por um acaso, por obra de uma catástrofe natural ou política, sumisse num incêndio toda a literatura brasileira e só sobrassem do fogo os livros de Graciliano Ramos, bastariam esses romances para justificá-la: sozinhos eles afirmariam que nos seus três séculos de vida a nossa literatura não existira em vão.³³¹

³²⁹É de suma importância reforçar que, quando Candido escreveu “Os bichos do subterrâneo” em 1959, reviu a maioria de suas posições críticas diante de *Angústia*, afirmando que o romance seria o mais complexo do autor por apresentar um profundo estudo do *eu*, fruto da firmeza de uma técnica narrativa que transcendia os limites do expressionismo. Cf. CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 110-118.

³³⁰Originalmente publicado em 7 de junho de 1947, no periódico *O Cruzeiro*.

³³¹QUEIROZ, Rachel de. Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 282-283.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter. *et al. Textos escolhidos*. São Paulo: Editora Abril, 1980. (*Os Pensadores*) p. 269-273.
- ALMEIDA, Emiliano César de. O método crítico de Antonio Candido. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX-ENGELS, 7, 2012, Campinas. *Anais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARANTES, Dimitri Takamatsu. *Figurações do impasse: forma literária e modernização brasileira em Angústia*. 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11112019-110720/pt-br.php>>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- ARENDDT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Todas as letras Z*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, ago. 2015.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ *et al. Textos escolhidos*. São Paulo: Editora Abril, 1980. (*Os Pensadores*).
- BOSI, Alfredo. As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho. In: _____. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 417-421.
- BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: _____. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BRAYNER, Sonia (Org.). *Graciliano Ramos: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a Cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Crítica impressionista. *Remate de Males*, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635988>. Acesso em: 28 dez. 2019.

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1969.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. “Presente do indicativo”, *Diário de S. Paulo*, 27 de setembro de 1945.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As tendências contemporâneas por Carpeaux*. São Paulo: Editora LeYa, 2012. (*História da Literatura ocidental*, v. 10)
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Modernismo por Carpeaux*. São Paulo: Editora LeYa, 2012. (*História da Literatura ocidental*, v. 9)
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. p. 192-201.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- CASTELLO, Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: EdArt, 1968.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- COELHO, Willy Carvalho. *Ilegitimidade como forma: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. 2009. 118 f. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, 2009.
- COUTINHO, Afrânio dos Santos. *Da crítica e Da nova crítica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.
- COUTINHO, Nelson. *Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, n. 5/6.
- FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. *O lugar da ficção em Angústia, de Graciliano Ramos*. 2005. 99 f. (Mestrado em Letras). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270346/1/Ferreira_CarolinaDuarteDamasceno_M.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2017.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. (*O Brasil Republicano*; v. 2).
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Departamento de Imprensa Nacional; Serviço de Educação, 1955.

- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Orgs.). *Graciliano Ramos: Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2004.
- LIMA, Alceu Amoroso. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Decimália, publicação da Biblioteca Nacional, 1958.
- LUCA, Tania Regina de. *Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- LUCA, Tania Regina de. Periódicos lançados por editoras: o caso do *Boletim de Ariel* (1931-1939). *História*, Franca, v. 36, e. 32, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742017000414&Ing=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 set. 2020.
- LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. *Ensaaios ad hominem*, n. 1, t. 2. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. p. 87-117.
- MACEDO, André Barbosa de. A crítica de rodapé, questões de método, a base comum. *Revista Intertexto*, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 1-17, 7 mar. 2016. Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1119>>. Acesso em: 6 ago. 2020.
- MACEDO, André Barbosa de. *Entre Graciliano Ramos e Guimarães Rosa: condições de recepção, leituras da crítica, questões de método*. 2015. 330 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.
- MALARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. A angústia de viver na cidade. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 10, p. 156-175, 2015.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, v. 2.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, v. 1.
- MELLO, Marisa Schincariol de. Breve história da consagração literária de Graciliano Ramos: a recepção de *Vidas secas*. *Revista Língua e Literatura*, Niterói, v. 14, n. 1, p. 35-59, dez. 2012.

- MELLO, Marisa Schincariol de. Graciliano Ramos: modernista engajado. *História e Luta de Classes*, Niterói, v. 2, n. 1, p. 97-108, dez. 2006.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- NASCIMENTO, Francisco José Tavares do.; XAVIER, Laura Regina. O Fundo Livraria José Olympio Editora no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. *Memória e Informação*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 30-42, jul./dez. 2017.
- OLIVEIRA, Irenísia Torres de. A 70 anos de *Angústia*, de Graciliano Ramos: visões da crítica. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 28, p. 138-143, jan./dez. 2006.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 323-349.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas Secas. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 8, maio 1938, p. 221.
- PESSOA, Kátia R. *A invenção do eu em Angústia, de Graciliano Ramos*. 2008. 69 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp059151.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2018.
- PUCCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quiron, 1975.
- RAMOS, Alexandre Pinheiro. Intelectuais, livros e política: Schmidt Editor e José Olympio Editora na divulgação do Integralismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 641-666, jul./dez. 2015.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 70 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia: edição comemorativa 75 anos*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- RAMOS, Graciliano. *Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*: edição comemorativa 80 anos. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2010.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIBEIRO, Isolda Lins.; MARTINS, Lucas Moraes. A prevenção geral negativa da pena: reflexões sobre *Angústia*, de Graciliano Ramos. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 19, 2010, Florianópolis.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. Notas sobre o método crítico de Antonio Candido. *Teresa*: revista de Literatura Brasileira, São Paulo, v. 1, n. 18, 2017.
- SALLA, Thiago Mio. Literatura, política e legitimação institucional: o romance de 1930 e o modernismo de 1922 segundo a retórica estadonovista. *Teresa*: Revista de Literatura brasileira, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 117-134, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SANTINI, Juliana. A *Formação da Literatura Brasileira* e o regionalismo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, 2011.
- SANTINI, Juliana. Entre o riso e a ruína: humor, romance e regionalismo em José Lins do Rego. *Teresa*: Revista de Literatura brasileira, São Paulo, v. 1, n. 16, p. 175-190, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2000. (Fundamentos, 49).
- SCHWARCZ, Lília Moritz (Dir.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva; Madri: Fundación Mapfre, 2013.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- TEIXEIRA, Ivan. *Angústia: uma teoria do romance de Graciliano Ramos*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 de set. 2000. Cultura.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A crítica e o romance de 30 do nordeste*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultural, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A Literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 145-179.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a Crítica Literária*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

WELLEK, René.; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.