

MAURÍCIO DOS SANTOS GOMES

**O ressentimento como forma: sobre o narrador em *Angústia*,
de Graciliano Ramos**

**Porto Alegre
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**O ressentimento como forma: sobre o narrador em *Angústia*,
de Graciliano Ramos**

MAURÍCIO DOS SANTOS GOMES

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA
SANSEVERINO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

**Porto Alegre
2015**

CIP - Catalogação na Publicação

dos Santos Gomes, Maurício

O ressentimento como forma: sobre o narrador em Angústia, de Graciliano Ramos / Maurício dos Santos Gomes. -- 2015.

128 f.

Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Ressentimento. 2. Graciliano Ramos. 3. Angústia. 4. Democracia restrita. I. Vieira Sanseverino, Antônio Marcos, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha família (sobretudo a meus pais), pela presença e apoio de todos os dias.

Às professoras Márcia Ivana de Lima e Silva, Regina Zilberman e Gínia Gomes pelo tanto que contribuíram (e seguem contribuindo) em minha formação intelectual.

Ao Antônio Sanseverino, grande amigo e orientador, por todo o amparo, incentivo e diálogo ao longo da pesquisa.

À Janaina Tatim, pela interlocução inteligente, cuidadosa e interessada.

Ao Atílio Bergamini, pelo respeito, pelo exemplo e pelas contribuições sempre determinantes.

À Cláudia Caimi, pela amizade fundamental e pelo exemplo de inteligência agregadora.

Ao Alexandre Kuciak, companheiro de tantas, pelo diálogo constante, pelas críticas frequentes e pelo bom humor de sempre.

Ao Jonas Crestani, pelos tantos anos de amizade, pela conversa cotidiana e pelos tragos renovadores nos fins de semana.

À Tainara Fraga, pelo amor sereno e forte de todo dia, pela paciência e atenção nos momentos mais difíceis, pelo incentivo brincalhão nos mais fáceis, e sobretudo por me fazer notar que as coisas podem ser menos complicadas do que parecem.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS e à CAPES, por todo o apoio institucional e financeiro sem o qual este trabalho não poderia ter sido feito.

RESUMO

Este trabalho procura interpretar *Angústia*, de Graciliano Ramos, a partir da noção de narrador ressentido, buscando encontrar aí uma perspectiva de leitura capaz de articular a forma de composição do romance à subjetividade de seu narrador e às contradições de uma ordem social mediada por uma “democracia restrita” (tal como postulado por Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil*). Para isso, o trabalho parte do mapeamento formal de *Angústia*, fazendo notar o “excesso de memória” de Luís da Silva, protagonista e narrador do romance, em relação a um conjunto limitado de eventos e personagens, entre os quais se destacam o noivado frustrado com Marina e as humilhações frente a Julião Tavares, com quem se compara sistematicamente. Se a rememoração constante das próprias mágoas parece suficiente para qualificarmos Luís enquanto ressentido, o aprofundamento da noção de ressentimento, a partir de Friedrich Nietzsche e Max Scheler, reforça essa qualificação, ao passo que lhe exige uma mediação de caráter histórico e social. Assim, enquanto disposição reativa, na qual um indivíduo se define comparativamente como oposto de um “outro” desejável mas inalcançável, o ressentimento parece de acordo com os movimentos subjetivos de Luís, em suas constantes comparações, determinações e tentativas de autoconvencimento. Por outro lado, como fenômeno típico das democracias modernas, o ressentimento nos leva a problematizar o narrador de *Angústia* enquanto ressentido, tendo em vista sua inserção em uma ordem social competitiva atravessada por traços estamentais de sociabilidade, em que os pressupostos democráticos parecem se conjugar à esfera do privilégio e das distinções pessoais. A partir dessa contradição aparente surge a pergunta: como se forma e se expressa, no contexto de uma “democracia restrita”, o ressentimento do narrador de *Angústia*? Buscando responder a essa questão, o trabalho desenvolveu-se no sentido de investigar a particularidade do ressentimento de Luís, tendo em vista suas origens sociais e a forma específica de sua manifestação. Essa investigação nos levou a concluir que, formando-se no decorrer de uma integração parcial e instável à sociedade competitiva, o ressentimento do narrador de *Angústia* manifesta-se enquanto subjetivação da dinâmica de uma “democracia restrita”, em que a possibilidade de comparação entre os indivíduos, suposto direito democrático, parece depender de distinções que os tornem comparáveis, convertendo-se assim em privilégio.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Angústia*; Ressentimento; Democracia restrita

RESUMÉ

Ce travail analyse *Angústia*, de Graciliano Ramos, à partir de la notion de narrateur ressenti, en cherchant une perspective de lecture pour articuler la forme de composition du roman à la subjectivité de son narrateur et aux contradictions d'une société organisée sur une "démocratie restreinte" (conforme Florestan Fernandes dans *A revolução burguesa no Brasil*). Pour faire cela, le travail recherche la forme de composition d'*Angústia*, en remarquant "la mémoire excessive" de Luís da Silva, protagoniste et narrateur du roman, par rapport à un groupe limité d'événements et de personnages, entre lesquels on souligne les fiançailles frustrées avec Marina et les humiliations face à Julião Tavares, avec qui Luís se compare systématiquement. Se la remémoration constante de ses propres chagrins nous permette qualifier Luís comme ressenti, l'étude plus détenu sur le ressentiment, à partir de Friedrich Nietzsche et Max Scheler, souligne cette qualification, au même temps qu'il impose une question historique et sociale. Ainsi, comme une disposition réactive, à partir de laquelle un individu se définit par comparaison comme le contraire de un "autre" désirable mais inaccessible, le ressentiment correspondre aux mouvements subjectives de Luís, en ses constantes comparaisons, définitions et tentatives de auto-convaincrement. D'autre part, comme phénomène normal des démocraties modernes, le ressentiment nous conduit à problématiser le narrateur d'*Angústia* comme ressenti, à cause de sa insertion dans une société compétitive pleine de vestiges d'une ordre sociale organisée sur les groupes de statut, où les présupposés démocratiques se mélangent à logique des privilèges et des distinctions personnelles. À partir de cette contradiction apparente on pose la question: comment se forme et se extériorise, en face d'une "démocratie restreinte", le ressentiment du narrateur d'*Angústia*? Pour répondre à cette question, le travail a investigué la particularité du ressentiment de Luís en rapport à ses origines sociales et la forme spécifique de sa manifestation dans le roman. Cette investigation, nous permette conclure que, formé dans à partir d'une trajectoire sociale d'intégration partielle et instable à la société compétitive, le ressentiment du narrateur d'*Angústia* se manifeste comme subjectivation de la dynamique d'une "démocratie restreinte", où la possibilité de comparaison entre les individus, droit démocratique, semble dépendre des distinctions que tournent ses individus comparables, ce qui la transforme en privilège.

Mots-clés: Graciliano Ramos; *Angústia*; Ressentiment; démocratie restreinte

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Dentro e fora da polarização: *Angústia* e o “intimismo objetivo”, p. 8

CAPÍTULO 1 – Da “escuta” da obra ao princípio de uma hipótese: mapeando *Angústia*, p. 13

1.1 A “escuta” da obra: mapeamento extensivo de *Angústia*, p. 14

1.2 Princípio de uma hipótese: indícios de uma perspectiva ressentida em *Angústia*, p. 36

CAPÍTULO 2 – Da definição de ressentimento ao narrador ressentido em *Angústia* (desenvolvimento de uma hipótese de leitura), p. 39

2.1 Nietzsche e o ressentimento (*A genealogia da moral*), p. 40

2.2 O *pathos* ressentindo e a moral do ressentimento (primeira dissertação), p. 41

2.3 O ressentimento e a memória do mesmo (segunda dissertação), p. 44

2.4 O ressentimento e os ideais ascéticos (terceira dissertação), p. 47

2.5 O ressentimento n’*A genealogia da moral* (a título de síntese), p. 50

2.6 Scheler e o ressentimento (*O ressentimento na construção das morais*), p. 51

2.7 Fenomenologia e sociologia do ressentimento, p. 52

2.8 Nietzsche, Scheler e o ressentimento: sintetizando argumentos, p. 56

2.9 *Angústia*, o narrador ressentido e a “democracia restrita”: mediações e desdobramentos para uma hipótese de leitura, p. 57

CAPÍTULO 3 – O narrador ressentido na tradição crítica sobre *Angústia*: confrontos e acréscimos possíveis, p. 63

3.1 Álvaro Lins: a subjetividade histórica em *Angústia*, p. 65

3.2 Floriano Gonçalves: a consciência derrotada e os limites da hereditariedade, p. 68

3.3 Antonio Candido: da autobiografia potencial ao homem do subterrâneo, p. 72

3.4 Carlos Nelson Coutinho: as contradições do herói problemático brasileiro, p. 75

3.5 Rui Mourão: a consciência do emparedamento em *Angústia*, p. 79

3.6 Lúcia Helena de Carvalho: *Angústia* e a construção em abismo, p. 83

3.7 Fernando Gil: *Angústia* e o romance da urbanização, p. 86

3.8 Luís Bueno: o emparedamento subjetivo de Luís da Silva, p. 91

3.9 Caminhos variados, interesses recorrentes, p. 94

CAPÍTULO 4 – O ressentimento de Luís da Silva: origem e desdobramento de uma perspectiva contraditória, p. 97

4.1 Sobre a formação do ressentimento de Luís da Silva, p. 98

4.2 A construção da “injustiça”, p. 108

4.3 Construindo Marina, p. 109

4.4 Construindo Julião Tavares, p. 113

4.5 Construindo a si mesmo, p. 115

4.6 Luís da Silva, narrador ressentido ou o ressentimento como forma, p. 118

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do particular ao geral, do geral de volta ao particular: o ressentimento em *Angústia* e seus desdobramentos possíveis, p. 122

REFERÊNCIAS, p. 126

INTRODUÇÃO

Dentro e fora da polarização: *Angústia* e o “intimismo objetivo”

Publicado em 1936, o terceiro romance de Graciliano Ramos, *Angústia*, veio a público no limiar da polarização política dos anos de transição entre o governo “democrático” de Vargas e o Estado Novo, que, embora instaurado apenas em 1937, já se deixava anunciar desde 1935 pela Lei de Segurança Nacional e seu amplo sistema de repressão (do qual o próprio Graciliano seria vítima¹). Para além de um momento de organização conjunta, seguido do fracasso quase imediato, das forças de oposição ao governo (concentradas sob o signo da ANL, fundada e dissolvida em 1935), a publicação de *Angústia* inscreve-se, portanto, em um contexto de anulação das “liberdades democráticas garantidas pela constituição [de 1934]” (FLORENT, 2011, p. 24), marcado pelo uso sistemático de mecanismos de tortura e de encarceramento (*Ibid*, p. 25).

A esta altura, longe das utopias modernistas em torno de um “país do futuro”, seja em suas posições à esquerda, seja naquelas identificadas à direita, o campo literário, sobretudo no que diz respeito ao romance, volta-se ao inventário dos impasses de uma “modernização conservadora”, realizada apenas na superfície política e econômica – através da desarticulação do pacto oligárquico, da industrialização e da promessa de um Estado-nação moderno (PEREIRA, 2012, p. 94) –, mas incapaz de solucionar as mazelas herdadas do passado remoto. Conforme Luís Bueno (*Uma história do romance de 30*):

Depois disso [da frustração em torno da utopia de um país novo], olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica. (2006, p. 68)

Debruçando-se sobre os impasses do presente, a geração de Graciliano converte a utopia nacional em conquista adiada, pela qual é preciso intervir através do exercício literário. Assim, “só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30” (*Ibid.*, p. 77).

Imerso no debate político, contudo, o interesse comum em relação à intervenção e à denúncia do atraso se manifesta através de formas e direcionamentos distintos, pouco a pouco vinculados à oposição entre intelectuais de esquerda e de direita. Com isso, dividido entre o que seria a “reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira” e “o aprofundamento de mentalidades equivocadas que

¹ Segundo Dênis de Moraes (*O velho Graça*), a detenção de Graciliano coincide com a entrega dos originais de *Angústia* à publicação, na manhã de 3 de março de 1936 (2012, p. 112).

contribuiriam para a figuração desse atraso” (*Ibid.*, p. 78, houve alteração para o plural no segundo trecho), o romance de 30 é também lançado a uma polarização – construída pela crítica na esteira do embate político –, em cujo centro figuram técnicas distintas e supostamente antagônicas. Desse modo, conforme Bueno, o período em que *Angústia* vem a público (1933-1936) marca a polarização entre o “romance proletário”, associado aos escritores de esquerda e à representação objetiva processos coletivos, e o incipiente “romance intimista”, associado às posições conservadoras e afeito aos processos subjetivos individuais (dos quais seriam representantes típicos, respectivamente, Jorge Amado e Octávio de Faria). Traduzida menos na produção romanesca propriamente dita que em polêmicas travadas na imprensa (*Ibid.*, p. 203), essa polarização agiu de modo determinante sobre os parâmetros de avaliação da crítica, influenciando a recepção dos romances publicados no sentido de situá-los no interior de um dos “modelos” (e posições políticas) em conflito².

Vítima da polarização política e dos meios de repressão do Estado, com a publicação de *Angústia*, no entanto, Graciliano logrou não apenas a consagração definitiva enquanto escritor, mas também a recepção congratulatória de seu romance para além da polarização literária. Assim, somado às críticas positivas tanto dos defensores do “romance proletário” quanto dos do “romance intimista”, *Angústia* recebeu já em 1937, durante o período de detenção de Graciliano, o prêmio Lima Barreto (concedido pela Revista Acadêmica), sendo posteriormente apontado (em um longo inquérito promovido pela mesma revista) como o melhor romance da geração de 30 e segundo melhor da literatura brasileira.

Entre as justificativas para tamanha repercussão, enfatizava-se o cruzamento entre vida íntima e social, desenvolvido ao longo de *Angústia* através da combinação de técnicas intimistas ao registro objetivo de uma subjetividade histórica³. Com isso, seja

² A esse respeito, comentando o quadro da crítica no período em questão, afirma Bueno: “No geral o problema do crítico (...) se reduzia a louvar os autores alinhados com ele e espinafrar os que não se alinhavam” (2006, p. 172). Por outro lado, defende o crítico, cabe notar o caráter simplificador e artificial dessa polarização, instituída apesar da diversidade de posições no interior de cada “polo”: “É claro que nem todos que se colocam à esquerda pensavam igualmente, e o exemplo simples da incompatibilidade entre os trotskistas e os stalinistas é o bastante para demonstrá-lo. De outra parte, nem todos os que se opunham ao materialismo pensavam igualmente e, se houve uma maioria que, no rasto de Jackson Figueiredo. Misturou a questão espiritual com a de uma pressentida crise e de autoridade que pedia a restauração de uma hierarquia rígida sobre uma liderança forte, houve também aqueles que rejeitavam qualquer tipo de ação baseada na força e acreditam que o simples trabalho de evangelização, atuando sobre as consciências, seria capaz de promover uma verdadeira revolução. Mas nada disso impediu que, como um todo, a intelectualidade brasileira acabasse se conformando à ideia de que havia dois grandes grupos incompatíveis entre si” (*Ibid.*, p. 200).

³ Se levarmos em conta a recepção imediata de *Angústia*, tomando por base os comentários críticos compilados na edição comemorativa do romance (2011), podemos notar o quanto, apesar da diversidade dos intelectuais que o avaliaram, parece se reforçar a impressão de que Graciliano logrou unir de forma minuciosa subjetividade e vida social através da narrativa de Luís da Silva. É o que se deixa ver em comentários como os de Octávio Taquinio de Souza, Adonias Filho, Otávio Dias Leite, Jorge Amado, Carlos Lacerda, Reinaldo Moura, Dalcídio Jurandir, Murilo Miranda e Paulo Cavalcanti, todos eles publicados entre 1936 e 1937 em periódicos diversos. Mesmo as considerações menos congratulatórias, como as de Floriano Gonçalves e as primeiras impressões de Antonio Candido, não parecem fugir a essa impressão geral, criticando *Angústia* antes pelo aspecto formal do que por sua capacidade de,

como expressão de uma consciência individual, seja como retrato das condições de vida de um pequeno burguês, a narrativa de Luís da Silva, concentrada sobre o fracasso amoroso que o leva ao crime, consagrou-se quase unanimemente, malgrado a polarização da crítica, figurando como uma espécie de ponto de encontro entre o “romance intimista” e o “proletário”.

Apesar da variação dos julgamentos críticos posteriores, já distanciados do contexto de polarização referido, a subjetividade de Luís da Silva e a forma de sua expressão, junto aos fundamentos objetivos capazes de justificá-las, seguiram como pedra-de-toque da tradição crítica em torno de *Angústia* (voltaremos a esse ponto no decorrer do trabalho). Variando em seus interesses e arcabouços teóricos, portanto, essa tradição parece ter se mantido às voltas com um interesse comum, imposto em boa medida pelo próprio romance: descrever a subjetividade de Luís da Silva tendo em vista sua expressão formal e seus possíveis fundamentos, sejam eles históricos, sociais ou psicológicos.

Procurando integrar-se de modo produtivo a essa tradição, este trabalho tem como ponto de partida o mesmo interesse, dedicando-se a investigar, a partir da forma de composição do romance de Graciliano, a subjetividade do narrador de *Angústia* em seus índices de historicidade. Para tanto, procuraremos vincular a narrativa de Luís da Silva à perspectiva do ressentimento (tal como descrita por Friedrich Nietzsche e Max Scheler), levando em conta a capacidade descritiva dessa qualificação no que diz respeito ao aspecto formal de *Angústia* e à sua inserção em um contexto de “democracia restrita” (tendo em vista os argumentos desenvolvidos por Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil*).

No que diz respeito ao método de análise e à forma de exposição, o trabalho se vale das referências de Eric Auerbach (“Filologia da literatura mundial” e *Mimesis*) e Carlo Ginzburg (“Sinais: raízes de um paradigma indiciário”). Desse modo, procurando localizar elementos “centrais, concretos e delimitáveis” (AUERBACH, 2007, p, 369) ao longo do romance, a análise constrói-se pouco a pouco a partir do acúmulo e da investigação de “indícios”, segundo um movimento de interpretação amparado na leitura extensiva e reiterativa dos índices formais e históricos acumulados ao longo da pesquisa. Por conta disso, o trabalho desenvolve-se conforme um método “detetivesco”, isto é, a partir do mapeamento inicial dos indícios do romance – suas marcas formais recorrentes ou problemáticas, os pontos evidentes ou obscuros naquilo que Luís da Silva afirma sobre si e sobre os outros –, procuramos elaborar paulatinamente nossa hipótese, organizando os índices acumulados no sentido de uma interpretação capaz de considerá-los em seu funcionamento conjunto.

Seguindo esse movimento de exposição, o trabalho divide-se em quatro etapas. Em primeiro lugar, procuramos resumir e mapear de maneira extensiva o romance de Graciliano, destacando traços de composição recorrentes a fim de estabelecer o

desenvolvendo-se na subjetividade de seu protagonista, apontar contradições objetivas do período em questão.

princípio de nossa hipótese, a qualificação de Luís da Silva enquanto narrador ressentido. Em seguida, a partir da análise dos textos de Nietzsche (*Genealogia da moral*) e de Scheler (*O ressentimento na construção das morais*), buscamos descrever o “*pathos* ressentido”, entendendo-o enquanto disposição subjetiva com bases sociológicas específicas (a ordem social democrática e competitiva). Partindo dessa descrição, estabelecemos nossa hipótese em torno do ressentimento de Luís da Silva e de sua inserção no contexto de uma “democracia restrita”, tal como descrito por Florestan Fernandes em seus comentários sobre a formação do capitalismo no Brasil.

Na sequência, abordamos a tradição crítica a respeito de *Angústia*, fazendo notar, a partir da recomposição de seus principais argumentos, a produtividade analítica de nossa hipótese, em sua capacidade de desenvolver ou contrapor juízos canônicos sobre o romance de Graciliano. Por fim, retomamos o romance propriamente dito para, com base em nossa hipótese e nos confrontos com a tradição crítica, desenvolver a interpretação de *Angústia* a partir da noção de narrador ressentido, fazendo notar a especificidade do ressentimento de Luís da Silva enquanto expressão possível de uma “democracia restrita”, configurada no atravessamento entre uma ordem social competitiva (sociedade de classes) e uma ordem social estamental (de bases senhoriais e escravistas).

Com isso, esperamos avaliar *Angústia* a partir do cruzamento de uma descrição da subjetividade de seu narrador à forma particular de sua narrativa, tendo em vista os índices históricos que lhes são subjacentes. Em outras palavras, trata-se de perceber, através dos traços de composição da narrativa de Luís da Silva, a incorporação subjetiva de contradições sociais específicas, suscitadas no interior de uma ordem social híbrida, entre competitiva e estamental.

CAPÍTULO 1

Da “escuta” da obra ao princípio de uma hipótese: mapeando *Angústia*

Conforme o método proposto por Erich Auerbach em “Filologia da literatura mundial”, antes de quaisquer considerações mais abrangentes, é recomendável à crítica literária ocupar-se com a singularidade de seus objetos, procurando aí fundamentos tão seguros quanto produtivos à sua interpretação. Por conta disso, o que Auerbach sugere como bom “ponto de partida” à crítica literária se desenvolve a partir dos próprios objetos estudados, isto é, de fenômenos centrais, concretos e delimitáveis em suas estruturas (como o emprego de um termo, a particularidade de certos torneios sintáticos ou a incorporação de estilos diversos). “Há que fazer falar as coisas” (AUERBACH, 2007, p. 371), aconselha o filólogo alemão, que tem em vista um método capaz de mergulhar na elementaridade das obras para só então, partindo daquilo que lhes é específico, elaborar juízos de caráter sintético e geral, capazes de se irradiar a um conjunto maior de fenômenos literários, culturais e sociológicos.

Se, por um lado, o método de Auerbach reivindica o respeito ao discurso que a obra faz de si mesma, por outro, permite ao estudioso organizar-se também diante dos discursos que a circundam, ou seja, do conjunto de atribuições formulado no decorrer de sua tradição crítica. Isso porque, ao se deter sobre a concretude dos fenômenos de uma obra, o estudioso pode “arejá-la” momentaneamente dos juízos críticos canônicos, não para ignorá-los (o que seria um equívoco), mas para suspendê-los até que o discurso da obra tenha sido devidamente ouvido. A “escuta” da obra, portanto, permite o mapeamento de fenômenos concretos no sentido da construção de um terreno sólido à análise, a partir da qual será possível dialogar com a tradição crítica⁴, ao invés de simplesmente ignorá-la ou referendá-la.

É com base nesses pressupostos que, neste capítulo, nos aproximaremos de *Angústia*. Tendo em vista a complexidade estrutural e a vasta fortuna crítica em torno do romance de Graciliano, parece forçoso, antes de qualquer definição de ordem geral, delimitarmos fenômenos concretos em sua estrutura, a fim de extrairmos daí os fundamentos para nossa análise e para o diálogo com essa tradição crítica. Sendo assim, dividiremos nosso percurso inicial em torno de dois objetivos: rastrear um conjunto de fenômenos centrais, delimitáveis e concretos em *Angústia*, ao menos tempo em que o resumimos de forma extensiva, e, a partir desses fenômenos, projetar nossa hipótese de leitura, de modo a, posteriormente, nos colocarmos de maneira produtiva em relação à tradição crítica em torno do romance Graciliano.

1.1 A “escuta” da obra: mapeamento extensivo de *Angústia*

⁴ Essa “escuta” não pressupõe, no entanto, uma disposição “inocente” do crítico diante de seu objeto. É evidente que, ao empreender sua interpretação, o crítico tem em mente não apenas a tradição crítica de uma obra, como também o ponto de chegada de seus próprios argumentos. O que parece ser enfatizado na proposta de Auerbach é, portanto, também uma forma de exposição que permita ao leitor acompanhar os movimentos do estudo crítico desde os fundamentos até suas sínteses gerais, como pretendemos fazê-lo ao longo deste trabalho.

Para rastreamos um conjunto de fenômenos concretos na estrutura de *Angústia*, podemos nos valer de um procedimento relativamente simples: acompanhar o modo como o romance se constrói ao leitor no decorrer de uma leitura linear, isto é, atentar à “fala” do texto tal como ela se apresentaria em uma primeira experiência de leitura⁵. Com esse procedimento, podemos montar não só uma imagem geral da obra, com suas ações e personagens, mas também de alguns recursos técnicos empregados em seu andamento narrativo.

Dito isso, podemos passar ao romance, que se inicia conforme o trecho abaixo:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me reestabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa.

Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como mulheres da rua da Lama.

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram. (RAMOS, 2011, p. 21)

Ao término desses primeiros parágrafos, é difícil não nos sentirmos desorientados. Sabemos estar diante de um narrador em primeira pessoa, parcialmente reestabelecido de uma moléstia não especificada, perseguido por “sombras de visões” que ignoramos e agitado por terrores que nos são desconhecidos. Nenhuma ação nos é descrita, mas sim as impressões negativas desse narrador a respeito dos vagabundos e dos escritores “prostituídos”. Impressões essas que não se complementam, apenas se sucedem sem qualquer nexos claro, como de resto ocorre entre os quatro parágrafos citados.

Partindo do trecho de abertura, temos poucas indicações sobre os rumos que o romance pode tomar, mas já podemos perceber algumas marcas de relevo em sua composição. Antes de qualquer coisa, temos uma narrativa em primeira pessoa, elaborada a partir de uma perspectiva limitada dentro do universo textual. No interior dessa perspectiva, vemos a ênfase do narrador oscilar entre o retrato da própria subjetividade e uma disposição ao comentário objetivo do cotidiano. Também a forma desses comentários chama atenção: girando em torno de núcleos negativos (não estar reestabelecido, não suportar os vagabundos, não gostar mais das livrarias e não reconhecer as mãos), são construídos a partir de estruturas paratáticas, eliminando assim o uso de nexos e por isso mantendo uma espécie de hiato entre as orações (“Vivo

⁵ Em linhas gerais, para além das referências já citadas (Auerbach e Ginzburg), esse procedimento aproxima-se dos métodos utilizados por Rui Mourão (*Estruturas*) e João Luiz Lafetá (“O mundo à revelia”) em suas análises sobre os textos de Graciliano.

agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram”). Se levarmos em conta a descontinuidade de temática e de perspectiva existente entre esses primeiros parágrafos, podemos notar ainda que a construção paratática extrapola o nível das orações, manifestando-se também na relação entre os períodos e, como veremos na sequência, entre os segmentos que dão corpo ao romance.

Como podemos notar na sequência da leitura, tanto a desorientação do leitor, quanto as marcas formais que destacamos se manterão ao longo de todo o primeiro segmento do romance. O narrador seguirá com suas impressões descontínuas, através das quais tomaremos conhecimento de uns poucos aspectos de seu cotidiano. Há o trabalho na repartição (atrapalhado pela “cara balofa” de um Julião Tavares), os resmungos de uma Vitória, a escrita de artigos sob encomenda (empacada diante do nome “Marina”, que o narrador decompõe e rearranja para formar novas palavras), o desprezo e o medo manifestados diante dos “tipos bestas” – “o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados” (*Ibid.*, p. 22) –, dos quais o narrador diz fugir como um rato assustado; e uma série de dívidas (o aluguel da casa, a luz, prestações e uma promissória já reformada).

Dos personagens citados não temos qualquer informação, a não ser sobre dr. Gouveia, o “monstro” que lhe aluga a casa, e sobre Julião Tavares, cuja imagem o atormenta a ponto de sustentar os problemas que o afligem: “(...) tudo isso se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada” (*Ibid.*, p. 23). Isso nos é apresentado de maneira desarticulada, sem que possamos estabelecer nexos claros entre cada uma dessas impressões, de modo que, ao fim do primeiro segmento, tenhamos pouco mais do que uma imagem do narrador: funcionário público e empregado de um jornal, endividado e perturbado por razões ainda desconhecidas.

No segmento seguinte, como podemos notar já pelos parágrafos iniciais, se mantém o mesmo andamento narrativo. Impressões vão desenhando vertiginosamente a figura pessoal e subjetiva do narrador: deseja fugir da “vida estúpida” na repartição, toma um bonde e lembra-se de Marina, pensa em suicídio e logo projeta o próprio enterro, tornando em seguida a se lembrar de Julião Tavares, figura “intolerável”, até afastar o pensamento das “imagens lúgubres” para afirmar, ao contrário do que dissera na primeira parte: “não sou um rato, não quero ser um rato” (*Ibid.*, p. 24).

Põe-se então a olhar a rua, observando o porto e as casas de gente rica – diante das quais “Marina é uma ratuína” (*Ibid.*, p. 24). Apesar da disposição observadora, podemos notar, a mesma oscilação do narrador entre o comentário objetivo e o subjetivo:

Há quinze anos era diferente. O barulho dos bondes não deixava a gente ouvir o sino da igreja. O meu quarto, no primeiro andar, era um inferno de calor. Por isso, à hora em que os outros hóspedes iam para a escola, estudar medicina, eu dava um salto ao Passeio Público e lia, debaixo das árvores, o

noticiário da política. Naturalmente a pensão se fechou e d. Aurora, que naquele tempo era velha, morreu.

O calor aqui também é grande demais. E faltam plantas. Apenas, um pouco afastados, coqueiros macambúzios, perfilados, como se esperasse ordens.

Cidade grande, falta de trabalho. O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro de gás era insuportável. Quando escurecia, Dagoberto, estudante e repórter, vinha despejar sobre a minha cama um compêndio de anatomia e uma cesta de ossos.

O bonde chega ao fim de linha, volta. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe. (*Ibid.*, p. 24)

À descrição da paisagem vêm somar-se as lembranças do narrador, sua estadia na pensão de d. Aurora, e com elas as primeiras informações sobre seu passado. O que nos chama atenção, porém, é a forma como se relacionam as descrições e as lembranças do narrador. Para além das construções paratáticas e da oscilação entre o dado exterior e o interior, podemos notar que os hiatos entre os parágrafos se estabelecem também como hiatos temporais entre o presente do narrador e seu passado na cidade. Assim, as imagens da memória irrompem no discurso narrativo causando um efeito de sobreposição desarticulada, o que torna movediço o objeto da narração (ora a paisagem imediata do presente, ora a recordação do passado).

Esse movimento pendular (exterior-interior, presente-passado) acompanha todo o percurso descrito, como se a viagem de bonde permitisse também uma viagem ao passado. É o conteúdo dessa memória, entretanto, o que irá se alterar ao longo do percurso. Desse modo, as memórias da pensão ficam para trás junto com o cenário do porto, dando lugar a comentários vagos sobre o trabalho – “Ocupação estúpida e quinhentos mil-réis de ordenado” (*Ibid.*, p. 25) – e Marina – “(...) esqueço Marina, que algumas ruas apenas separam de mim” (*Ibid.*, p. 25). Mas os comentários são interrompidos assim que o bonde deixa o centro rumo ao interior da cidade, o que provoca nova irrupção do passado e conseqüente afastamento do presente: “Tenho a impressão de que ele [o bonde] me vai levar ao meu município sertanejo. (...) Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado esses últimos tempos, nunca existiram” (*Ibid.*, p. 25).

O que vem a seguir é introduzido de forma brusca por um corte no tempo: “volto a ser criança” (*Ibid.*, p. 25). Trata-se uma imagem do passado remoto do narrador, suas origens na fazenda decadente do avô paterno, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, ao lado do pai, Camilo Pereira da Silva; da avó, sinha Germana; e de Quitéria, ex-escrava remanescente na propriedade. Embora a imagem seja composta por diversos personagens – entre os quais é notória a ausência de uma figura materna –, podemos notar que a de maior destaque é a do avô, acompanhado pelo narrador em sua decadência de senhor escravista, tomando pileques e sendo amparado por aqueles que antes o serviram, como é o caso do ex-escravo Domingos. A figura que o narrador faz do avô é em tudo degradante: “Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna” (*Ibid.*, p. 27). A degradação vai culminar na morte do velho Trajano e no

abandono da fazenda rumo à vila próxima, onde o narrador diz ter se instalado com o pai e Quitéria.

Embora a lembrança do passado remoto, somada à do passado na cidade, nos permita traçar um plano difuso da trajetória do narrador (filho da oligarquia decadente que de alguma maneira vem à cidade para se empregar como funcionário público), ainda estamos no terreno da desorientação no que diz respeito às apoquentações que o atormentam. Isto é, temos muito mais informações sobre sua condição subjetiva e forma de narrar, do que sobre as causas por trás de ambas.

O segmento seguinte nos dá mais um exemplo do referido movimento pendular. Aborrecido com um artigo encomendado por Pimentel, o narrador observa o pátio da casa vizinha, que, sob a chuva renitente, se mostra quase invisível. Essa chuva, contudo, logo evoca outras, situadas do passado remoto da fazenda e da vila:

(...) O velho Acrísio, de cachimbo na boca, chegava à janela para conversar com meu pai. Não entrava: dava umas notícias, esfregando as mãos, aguentando aqueles pinguinhos que não molhavam, apenas lhe umedeciam o capote e o cachênê de lã vermelha.

Agora a chuva é um pouco diferente, e o nevoeiro menos denso. De longe em longe a água bate no telhado com força, depois continua a peneira que oculta o jardim da casa vizinha.

Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo. Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema quando se apresentam mulheres nuas. Este pensamento esquisito – Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos – bole comigo durante alguns minutos.

Gostava de me lavar assim quando era menino. (*Ibid.*, p. 28)

Em meio à sobreposição de tempos, a figura de Marina é reiterada, mas de maneira muito particular: surge como uma espécie de ponto de encontro entre os tempos evocados. O andamento narrativo é curioso: o narrador registra objetivamente a chuva que tem diante de si, mas logo desliza até as imagens do passado, para depois, voltando ao presente, projetar uma “cena” com Marina em que as duas dimensões de tempo se fundem de alguma maneira.

Assim será com a lembrança do velho Acrísio coberto de pingos de chuva, a partir da qual o narrador projeta Marina se banhando no pátio; e com a recordação dos sucessivos afogamentos causados pelo pai, no intuito de ensinar o narrador a nadar, o que suscita a projeção (e o desejo) de uma Mariana repetidamente sufocada. A insistência com que o narrador se refere a Marina, em torno da qual se estabelece aqui o movimento pendular, nos é explicada a seguir: “Foi entre essas plantas que, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos pegando fogo” (*Ibid.*, p. 30).

Se essa indicação começa a dar certa objetividade à personagem referida (sabemos quando e onde o narrador a conheceu), o trecho de fechamento desse segmento nos sugere uma justificativa para o movimento pendular do narrador: “Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais e coisas

antigas” (*Ibid.*, p. 31). O deslizamento constante rumo ao passado, portanto, parece estar de acordo com a postura aqui expressa pelo narrador: seu desejo de retomar a infância e, por consequência, sua aparente recusa do presente (embora ainda não nos seja dado saber os motivos desse desejo).

No segmento seguinte, ao contrário dos anteriores, não há oscilação do foco narrativo, e tampouco sobreposição de tempos. Trata-se de um segmento inteiramente situado no passado, que nos dá notícia da morte de Camilo Pereira da Silva. Das circunstâncias da morte pouco saberemos, a não ser a imagem do corpo, com “os pés muito aumentados” e coberto por um pano branco, deixando ver nódoas vermelhas onde deveria estar o rosto. A morte do pai, seguida pela ação implacável dos credores, faz o narrador abandonar a vila rumo à cidade, o que nos permite estabelecer mais um ponto no quebra-cabeça de sua trajetória social: as causas que o trouxeram ao ambiente urbano.

Embora o episódio da morte de Camilo Pereira da Silva apresente estabilidade narrativa, a sequência do texto retoma sua oscilação característica. Assim, o quinto segmento inicia-se com a visita de seu Ivo, faminto e silencioso, que vem pedir comida à casa do narrador, sendo atendido por Vitória (que desde já saberemos se tratar de uma espécie de criada). Após o registro do pátio da casa – “Água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira” (*Ibid.*, p. 34) – o narrador novamente procura refúgio no passado, deixando a objetividade do presente para se entregar à rememoração:

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

Fumo. Assisto a uma discussão do barbeiro André Laerte com o negociante Felipe Benigno. As palavras me chegam quase apagadas, destituídas de senso. É provável que não digam nada. Felipe Benigno é um pouco nebuloso: só percebo dele claramente as barbas brancas e os olhos miúdos. (...)

O sino da igrejinha bate a primeira pancada das ave-marias.

Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar. Oito e meia. Preciso vestir-me depressa, chegar à repartição às nove horas. (*Ibid.*, p. 34-35)

Podemos quase acompanhar o movimento de transição. Seu Ivo se torna invisível, enquanto Vitória se converte em uma voz desagradável, audível do quarto em que o narrador procura esconderijo. Do quarto, vai procurar refúgio ainda mais distante no passado, que, segundo ele, já não é de todo acessível por conta dos efeitos da cidade (a perda da tranquilidade e da inocência, acompanhada pela “sujeira” urbana). Apesar da distância afirmada pelo narrador, o que se segue é uma nova sobreposição de tempos, em que os índices do presente (a presença de seu Ivo e a voz de Vitória) são sobrepujados pela imagem do passado (uma discussão entre os vizinhos da vila, André Laerte e Felipe Benigno). É curioso notarmos, ao contrário do que afirmara o narrador, o quanto o passado irrompe sem distanciamento: a imagem da vila é descrita com

verbos no presente (“fumo”, “assisto”, “chegam”, “digam”, “é”, “percebo”), de modo que, em um primeiro momento, o leitor custe a perceber a transição entre os tempos.

A indicação precisa do movimento pendular vem no fim da passagem, quando o sino, situado no passado, se converte no relógio da sala, anunciando a hora do expediente. Para além da insistência dos chamados do presente, que impedem o pleno mergulho no passado, (a voz da Vitória, o toque do relógio), podemos notar um efeito de oscilação nas determinações, fruto direto, ao que parece, da sobreposição de tempo: “O sino da igreja bate a primeira pancada das ave-marias. / Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar”. A impossibilidade em determinar com precisão a objetividade daquilo que o cerca fica patente no decorrer do quinto segmento, quando o narrador vai ao trabalho, após a passagem referida, transitando entre passado e presente: “Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos (...)” (*Ibid.*, p. 35). Os movimentos de transição e de sobreposição de tempos mantem-se até o fim do segmento, quando o narrador, além de finalmente se apresentar, faz uma espécie de imagem síntese do que temos lido até então, sobretudo no que diz respeito à disjunção entre sua subjetividade e o mundo objetivo:

Começo a andar depressa, receando encontrar o ponto encerrado. Tolice. Provavelmente tudo aquilo se passou num segundo. Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo. Ficarei assim, com a perna erguida, a pasta debaixo do braço, o chapéu imbicado.
Luís da Silva, a caminho da repartição, lesando, pensando em defuntos.
(*Ibid.*, p. 36)

Dessa imagem de si mesmo, o agora nomeado Luís da Silva passa, no segmento seguinte, a uma outra, do café aonde vai com frequência. Após minimizar as prestações com Moisés, amigo e também figura habitual do lugar, Luís pode, então, voltar a frequentar o café, espaço pelo qual nutre grande interesse:

(...) E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras.
Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa que sento fica ao pé da vitrine de cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraíndo-me. (*Ibid.*, 36)

Para além das visitas diárias ao café, pelo qual o narrador afirma nutrir gosto, chama atenção os tipos sociais que o frequentam – médicos, advogados, comerciantes, funcionários públicos, literatos e desembargadores –, que formam uma espécie de microcosmo social, indo desde funcionários subalternos, como o próprio Luís da Silva, até figuras de destaque, como os desembargadores. Mais do que isso, é curioso notarmos a disposição assumida pelo narrador diante desse espaço: a sensação

“agradável de observar aquela gente”, que nos dá a impressão de espetáculo pago, parece contrariar o que lemos já no primeiro segmento do romance: sua aversão aos “tipos bestas”. Aqui, apesar da posição desconfortável de Luís, os mesmos tipos se apresentam como fonte de prazer, e prazer diário, que o narrador se deleita em contemplar. Isso nos permite perceber mais uma oscilação nas determinações do narrador, tendo em vista que os “tipos bestas” passam de “detestáveis” à fonte de deleite.

Da imagem do café, Luís passa a descrever Moisés, judeu e revolucionário covarde, de cuja companhia pode desfrutar após o adiantamento de parte de algumas prestações – feitas para “adquirir os trapos para Marina” (*Ibid.*, p. 37). Na conversa que travam, porém, as atenções se dispersam: Moisés lê notícias políticas, enquanto Luís, aparentemente mais interessado na presença do que no diálogo com o amigo, desliza ao passado, indo, desta vez, à sua trajetória desde a vila até a cidade. Tomaremos conhecimento, assim, de suas atividades como professor nas fazendas, para logo depois ir ao exército e daí para a banca de revisão, onde ganha salário ínfimo. Já na cidade, que sabemos agora se tratar de Maceió, vai à procura do emprego público, angariado a muito custo e sob condições bastante significativas:

Mais tarde, já aqui em Maceió, gastando a sola pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça do pistolão.
 – Escrevi muito atacando a república velha, doutor; sacrifiquei-me, endividei-me, estive preso por causa da ideologia, doutor.
 Afinal, para se livrarem de mim, atiraram-me este osso que vou roendo com ódio. (*Ibid.*, p. 40)

A crítica à República Velha, algo como um “cartão de visitas” para obter o emprego público, nos dá mais notícias sobre o presente de Luís. Se podemos situá-lo espacialmente em Maceió, podemos também enquadrá-lo temporalmente no período posterior à revolução de 30, como deixa ver o referido “cartão de visitas”, no qual fica pressuposto a atividade escrita ligada ao interesse político, recurso frequente das políticas de cooptação intelectual do governo de Vargas. Pela trajetória que Luís nos apresenta, aliás, fica claro o quão determinantes lhe são as atividades ligadas à escrita e ao trabalho intelectual: à exceção do exército, todas as suas profissões estão de alguma maneira ligadas a esses dois campos.

Essas atividades, longe de significar autonomia ou de reforçar a individualidade de Luís, aparecem circunscritas ao poder e ao mando alheios, como podemos notar pela descrição da subserviência habitual de seu trabalho burocrático: “– Chegue mais cedo amanhã, seu Luís. / E eu chego / – Informe lá, seu Luís. / E eu informo. Como sou diferente de meu avô!” (*Ibid.*, p. 40). A condição subserviente traz consigo a comparação com o avô, fundamentada na diferença. O que diferencia o velho Trajano do neto burocrata, no entanto, nada tem a ver com a imagem decadente do avô apresentada antes (diante da qual Luís poderia se dizer em vantagem), mas sim com o aspecto heroico e triunfante dos tempos de poder da fazenda, como podemos notar na lembrança que sucede à comparação, na qual o avô pede a soltura de um prisioneiro:

O velho Trajano subiu à vila e pediu ao doutor juiz a soltura do criminoso. Impossível. Andou, virou, mexeu, gastou dinheiro com habeas corpus – e o doutor duro como um chifre.

– Está direito, exclamou Trajano plantando o sapatão de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz.

No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia. (*Ibid.*, p. 40)

Amparado pelo poder patriarcal, o velho Trajano nos aparece agora como exemplo típico do senhor escravista, capacitado a suplantar as determinações do Estado pelo uso da força e do mandonismo. Aquilo que o faz diferente de Luís da Silva, portanto, é seu caráter impositivo e sua postura guerreira, ao contrário da subserviência intelectual do neto na repartição. Para além de mais uma oscilação valorativa (avô decadente-avô triunfante), chama atenção que o passado na fazenda, antes representado sob o signo da decadência, surja agora repleto de glórias e envolto em prosperidade.

De forma semelhante, contudo, mesmo o passado decadente da fazenda não se furta às idealizações do narrador. Após relatar com orgulho o episódio do avô a Moisés, Luís passa a uma consideração geral sobre sua vida no campo, traçando um cenário bucólico e tranquilo, muito distante dos interesses do amigo em relação à seca e aos flagelados do nordeste. Da tragédia nordestina, aliás, Luís afirma saber pouco, amparando-se mais em romances do que na experiência vivida, isso porque, conforme o narrador: “a dor dos flagelados naquele tempo não me fazia moça” (*Ibid.*, p. 41). Assim, a imagem que fecha o sexto segmento se desdobra no terreno da idealização, de modo que, mesmo se debruçando sobre um período de decadência da fazenda, fique sublinhado o caráter nostálgico dessas recordações e o quanto elas têm de negação do presente:

Mas a verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva caducava; meu pai vivia preocupado com os doze pares de França; Quitéria, coitada, era bruta demais e por isso insensível. Os outros moradores da fazenda, as criaturas que viviam em ranchos de palha construídos nas ribanceiras do Ipanema, não se queixavam. José Baía falava baixo e ria sempre. Sinha Terta rezava novenas e fazia partos pela vizinhança. Amaro vaqueiro alimentava-se, nas secas, com sementes de mucunã lavadas em sete águas, raiz de imbu, miolo de xiquexique, e de tempos em tempos furtava uma cabra no chiqueiro e atirava a culpa à suçarana. Dores só as minhas, mas estas vieram depois. (*Ibid.*, p. 41)

Tão significativa quanto a dicotomia entre a tranquilidade rural e as dores do presente, são os fundamentos dessa oposição. Sobretudo no que diz respeito à harmonia da vida na fazenda, podemos notar o quanto as tensões e conflitos são apagados pela perspectiva do narrador, isto é, aos olhos do “neto do coronel”, a indignidade de Quitéria (livre, mas ainda escravizada) ou a miséria de Amaro (vivendo de raízes e de furtos eventuais) não comprometem em nada a construção de uma imagem de equilíbrio e tranquilidade. Nessa figuração nostálgica (que Luís fará a partir do presente), portanto, parece pressuposto o “ponto de vista da casa grande”, frente ao qual as contradições se

desfazem. Daí que as dores do narrador se iniciem em um “depois”, que, embora vago, nos sugere o momento de ruptura com a vida na fazenda.

Da mesma forma, o “monopólio das dores” – que, segundo Luís, só acometem a si mesmo e mesmo assim em um momento posterior – dá mostras do quanto o narrador estende sua condição supostamente harmônica aos que o cercam (sua tranquilidade é também a de Quitéria, a de Amaro, etc.), negando assim a condição básica para a alteridade, a diferença entre o eu e o outro. No quadro nostálgico com o qual Luís encerra o sexto segmento, portanto, podemos notar a quase total desconsideração pelas demandas dos outros, aos quais pouca ou nenhuma complexidade é atribuída, sendo antes de tudo definidos pela repetição dos afazeres cotidianos (ênfatisados pelos uso do pretérito imperfeito). Com isso, o passado na fazenda, de um modo geral, entra também na oscilação de determinações: à imagem de decadência e pobreza, a qual temos acesso no início do romance, vem somar-se uma outra, triunfante e tranquila, fortemente amparada em uma perspectiva de classe.

No sétimo segmento, de forma semelhante ao dedicado à morte de Camilo Pereira da Silva, as oscilações são momentaneamente suspensas, dando lugar a uma narrativa mais concentrada, desta vez situada sobre uma figura presente, a criada de Luís, Vitória. De modo geral, o segmento trata de apresentá-la em suas peculiaridades: a velhice e a surdez, as tentativas frustradas de ensinar a falar um papagaio mudo, o interesse pelos itinerários dos navios, a aflição nos dias de pagamento, seguida das tentativas de mover-se em silêncio e do enterro do dinheiro do quintal; além dos pequenos furtos, que a velha, no entanto, sempre acaba por devolver.

Nesse retrato, chama atenção a inutilidade subjacente a todas as ações de Vitória. O papagaio é mudo, logo suas tentativas de ensiná-lo são fracassadas. Da mesma forma, a criada jamais viajou – e nem sua condição física parece permitir que o faça –, tornando inútil o conhecimento do itinerário dos navios. O dinheiro escondido, por sua vez, nunca é gasto, e tampouco as pequenas quantias furtadas vão se juntar às economias escondidas – a tentativa de esconder o dinheiro de forma discreta, aliás, é também frustrada, já que a surdez de Vitória a impede de perceber o peso dos próprios passos. Mais uma vez, a exemplo da descrição da vida na fazenda, Luís não vai além do retrato superficial: Vitória é apresentada por suas ações e manias, mas em momento algum as causas por trás de seus atos despertam o interesse do narrador: não há qualquer movimento de Luís no sentido de compreendê-la. Sendo assim, ao final do segmento, novamente é menos a personagem retratada do que a construção superficial do retrato (isto é, o modo como Luís narra) o que mais nos salta aos olhos.

Se ao cabo das páginas iniciais os rumos do romance ainda parecem incertos, já que nenhuma ação nos foi apresentada e nada sabemos sobre a causa das dores de Luís, o início do oitavo segmento oferece um ponto chave não só para nos organizarmos frente ao que foi lido, mas também para entendermos sua ligação com aquilo que vem na sequência: “Em janeiro do ano passado estava eu uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os meus

negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas” (*Ibid.*, p. 45).

Como podemos notar, o segmento se inicia por um corte temporal abrupto: se até então acompanhamos o presente do narrador – mesmo que nele irrompam imagens da vida na fazenda –, a abertura do oitavo segmento lança a narrativa para o passado recente, decorrido há um ano. Não é preciso avançar muito na leitura para percebermos que esse passado recente e as ações nele decorridas irão ocupar a narrativa de Luís a partir de então. Daí que essa abertura nos dê a impressão de um início efetivo do romance, isto é, ao contrário do que lemos nos segmentos anteriores, temos enfim a impressão de que a narrativa irá tomar um rumo, ou melhor, que o narrador nos contará qualquer coisa que não seus comentários e memórias difusas (impressão que se confirmará na sequência da leitura).

Frente a esse “recomeço súbito” do romance, somos levados a perguntar sobre o papel dos sete primeiros segmentos na composição geral de *Angústia*. Em linhas gerais, podemos dizer que eles se apresentam como uma espécie de preâmbulo, traçando um perfil subjetivo do narrador e de seu modo de narrar, tal como se apresentam após os eventos que nos serão narrados na sequência – daí, em boa medida, a dificuldade de resumir o início do romance. Em outras palavras, o corte temporal que abre o oitavo segmento, com a alteração do foco narrativo para o passado recente, nos permite afirmar que os sete segmentos anteriores a esse dão conta do presente da enunciação de Luís da Silva, ou seja, do momento no qual rememora e escreve a respeito desse passado.

Assim, podemos concluir que a importância desse preâmbulo (confuso e hesitante) reside na exposição que nos faz das condições subjetivas e materiais do presente de Luís, condições a partir das quais narra eventos já conhecidos de um passado recente. Desse modo, antes de seguirmos acompanhando o andamento do romance, é fundamental termos em mente que o narrador já viveu os eventos narrados e que, portanto, podemos pressupor a “contaminação” do passado por sua condição subjetiva e forma de narrar do presente (pressuposição que logo veremos confirmada).

Dito isso, podemos retomar o trecho de abertura do oitavo fragmento, que além de um corte temporal, nos apresenta o protagonista em condições bastante distintas das que temos visto até então. Ao contrário das inquietações do presente, a imagem traçada de si mesmo há apenas um ano revela uma disposição à tranquilidade e ao descanso, amparada no equilíbrio das finanças e nas relações amenas com os chefes – o que nos permite concluir que as dores do narrador se originaram nesse curto período. É em meio ao clima moroso e seguro do quintal que Luís percebe um vulto se mexendo no pátio vizinho, que prontamente lhe toma toda a atenção:

(...) 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. (*Ibid.*, p. 45).

Embora negue qualquer interesse pela moça, a “sujeitinha”, mais do que um estorvo momentâneo à leitura e ao descanso, se converte imediatamente em uma imagem mista de atração e repulsa. Atração pela via do desejo sexual, despertando em Luís lembranças de sua vida amorosa na vila e na cidade, e repulsa com feições moralizantes diante dos modos da moça – sublinhada no texto por adjetivos como “lambisgóia”, “guenza” e “sirigaita”.

O nono segmento dá sequência à construção de uma imagem da vizinha, que desde já sabemos se tratar de Marina. Narrando o princípio de sua amizade com a moça, o narrador mantém a figuração contraditória do segmento anterior. Assim, Luís critica a frivolidade e as “inclinações imbecis ou safadas” de Marina, como sua admiração por d. Mercedes, amante de um figurão do governo; e suas leituras da coleção “biblioteca de moças” ou de notas sociais, como casamentos e batizados. Mas, por outro lado, diante do estreitamento de relações com a vizinha e da estabilidade financeira, não deixa de cogitar casamento – “uns três contos de economias depositados no banco. Há gente que se casa com menos e vive” (*Ibid.*, p. 54) –, reforçando o quão contraditório é o olhar que lança a Marina (e mais uma vez as determinações se alteram no discurso do narrador). Não à toa, na tentativa de sintetizar uma imagem da moça a partir da equação de seus atributos, Luís busca argumentos para repudiá-la, em um esforço de autoconvencimento que por si só já demonstra o quanto Marina lhe desperta interesse:

Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes – total: rua da Lama. Acaba na rua da Lama, sangrando na pedra-lípes. Vamos deixar de besteira, seu Luís. Um homem é um homem. (*Ibid.*, p. 54-55)

Se os dois segmentos anteriores procuram compor uma imagem inicial de Marina, os outros dois que lhes seguem tratam de apresentar Julião Tavares, definindo-o desde o início de maneira negativa:

Foi por aquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembram-se dele. Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor. (*Ibid.*, p. 55)

O processo de definição é significativo, na medida em que o narrador se esforça não apenas para dizer quem é Julião Tavares, mas sobretudo para fazer o contrário, definindo-o por aquilo que não é, e que os jornais afirmam como verdadeiro. Confrontando o prestígio social de Julião, confirmado pela circulação elogiosa de seu nome na imprensa, notamos o quanto o narrador parece interessado em rebaixá-lo, já que não se contenta apenas em defini-lo por atributos negativos, mas também pela negação de quaisquer qualidades positivas, afirmando serem mentirosas. Em outras palavras, na apresentação que Luís faz de Julião parece confluir tanto o esforço de um “dizer quem é”, quanto a intenção de destruir uma “aparência de ser”, em um movimento duplo de definição que se mantém nas páginas seguintes (e no romance como um todo, podemos dizer). Desse modo, após narrar o início de suas relações com

Julião, em uma festa de arte no Instituto Histórico, Luís o figura de maneira rebaixada, equacionando seus atributos à semelhança do que fizera com Marina:

Família rica, Tavares & Cia, negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, 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. (*Ibid.*, p. 56)

Apesar da antipatia imediata frente a Julião, as relações entre Luís e o jovem burguês se estreitam ao ponto do convívio quase diário na casa do burocrata, convívio que, segundo o narrador, tem diversos efeitos negativos. O primeiro tem a ver com os hábitos de escrita do protagonista – dos quais teremos aqui um resumo –, amparados na calma doméstica e na presença silenciosa dos conhecidos (como Moisés, Pimentel ou seu Ivo), calma interrompida pelo falatório de Julião. O segundo é o fim da espontaneidade de Luís e de seus companheiros frente aos modos e aos comentários de Julião, revelando certa submissão do narrador diante de seu desafeto, o que, por sua vez, provoca embaraços semelhantes aos experienciados na presença dos chefes: “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” (*Ibid.*, p. 60). Dessa forma, do somatório das perturbações cotidianas causadas pelo novo “amigo” – “O homem do Instituto atrapalhou-me a vida e separou-me dos meus amigos” (*Ibid.*, p. 58) –, resulta a antipatia declarada do narrador, espécie de ponto de chegada da descrição feita até aqui: “Comecei a odiar Julião Tavares” (*Ibid.*, p. 61).

Traçada a figura de Julião, a narrativa retoma a relação de Luís e Marina, que se estreita cada vez mais ao longo dos encontros no quintal. Em um desses encontros, após angariar uma modesta vaga de emprego à vizinha, Luís, em um rompante de desejo, investe sobre Marina com beijos e mordidas, causando-lhe sobressalto. Frente ao atordoamento da moça, é curiosa a resposta de Luís, sobretudo se levarmos em conta a síntese lida há poucas páginas: “– É o diabo, Marina. Ninguém tem culpa. Foi uma topada. E agora é continuar. Qualquer dia a gente casa. É verdade, precisamos tratar disso” (*Ibid.*, p. 74). A resposta abrupta de Luís, um pedido de casamento enviesado, reforça o quão contraditória é a figura de Marina aos olhos do narrador, tendo em vista a rapidez com a qual a moça passa de prostitua à noiva e de repulsiva à adorável: “Acabou-se. Gosto da pequena (...)” (*Ibid.*, p. 74), diz Luís ao fim do décimo terceiro segmento, que marca o início de suas relações amorosas com Marina.

Em linhas gerais, o desenrolar da relação entre Luís e Marina serve como uma espécie de eixo à narrativa desde o décimo terceiro segmento até o décimo nono. No início, a relação se resume a encontros furtivos no quintal, onde, à noite, o casal troca beijos, sem que, no entanto, Marina se entregue de todo. Da mesma forma, após comunicar as intenções de casamento aos pais da moça, d. Adélia e seu Ramalho, têm início os gastos de Luís com a noiva – gastos que pouco a pouco irão lhe comprometer a estabilidade financeira. Apesar das negativas da noiva e dos gastos com o casamento,

Luís não se furta às projeções otimistas do futuro, como quando, no café, ouve um cego anunciar números para a loteria, acumulada em cem contos de réis:

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. (*Ibid.*, p. 83)

É curioso notarmos o quanto essa projeção sublinha o caráter contraditório do protagonista. Embora a família Tavares e dr. Gouveia tenham sido figurados como ratos e monstros, o narrador, como se em um momento de desatenção, deixa escapar o tanto de ideal de realização representado pelas condições sociais desses “tipos bestas”. Isso nos sugere, para além de mais um caso de oscilação das determinações, que mesmo o odiado Julião Tavares, aos olhos do narrado, apresenta uma dimensão atrativa, pelo menos no que diz respeito à posição social.

Seguindo os preparativos para o matrimônio (já no décimo sétimo segmento), Luís liquida de vez suas economias no banco, o que não chega a lhe soar desastroso, na medida em que suas atividades com a escrita parecem assegurar o otimismo e a segurança projetados no futuro:

Liquidei a minha conta no banco, estudei cuidadosamente uma vitrina de joias, escolhi um relógio-pulseira e um anel. Saí da joalheria com vinte mil-réis na carteira, algumas pratas e níqueis. Mais nada. Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado. Os matutos acreditavam na minha literatura. (*Ibid.*, p. 85)

Apesar de toda a confiança e otimismo ao sair da joalheria, chegando em casa Luís se depara com um quadro alarmante: Julião Tavares, da janela, flertando com Marina, que do quintal parece corresponder às investidas. Os efeitos dessa cena, “a decepção maior” experimentada pelo narrador (*Ibid.*, p. 85), são imediatos: cobre Julião com grosserias e, em pensamento, compara-se a ele de forma melancólica. Logo lhe vem uma imagem do passado, novamente apresentada sob o signo da decadência: “Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chacoalhava. Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: ‘– Tira, tira, tira’” (*Ibid.*, p. 87).

Surge então em Luís o desejo de fuga, de retomada da vida nômade, o que lhe aumenta a raiva. Após nova série de grosserias, termina por insultar diretamente Julião Tavares, que deixa a casa ofendido, dando fim à relação de “amizade” com o burocrata. Rompido o convívio com Julião, Luís procura sem sucesso alguma forma de distração. Sai à rua e vai ao cinema, encontrando em seguida o amigo Moisés, com o qual puxa conversa. O tom do diálogo é curioso, já que contraria todo o otimismo em relação à literatura afirmado no início do segmento: “É o que lhe digo. Não serve. A linguagem escrita é uma safadeza que vocês inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (*Ibid.*, p. 89). Levando-se em conta que o décimo sétimo segmento se

passa ao longo de um dia, notamos o quão rápida é a oscilação do narrador em relação ao valor da escrita – que vai desde atividade provedora e confiável à safadeza mentirosa – e o quanto os ideais de realização e fracasso passam diretamente por essa atividade.

Se após o revés com Julião a escrita é ressignificada por Luís, em um discurso mais voltado a si mesmo do que a Moisés, movimento muito semelhante acontece em relação a Marina. Separando-se de Moisés, Luís parte rumo a um bar, onde trava conversa com uma prostituta, contratando-a em seguida. Já no quarto da moça, nada faz além de perguntas, colhendo as respostas para, a partir delas, tecer considerações sobre a figura que tem diante de si. Em meio às insistentes considerações do narrador sobre a infelicidade e a decadência da prostituta, vemos o quanto há nisso de estratégia de autoconvencimento, já que à figura da moça se sobrepõe a imagem de Marina, em uma tentativa de confirmar o prognóstico feito antes do noivado:

Perfeitamente, um sujeito feliz. Que é que me faltava? Livre. Se me viesse aquela desgraça depois do casamento? A sem-vergonha admiradora de d. Mercedes, tinha feito para cornear marido mais vigilante que eu. –”D. Mercedes é linda, parece uma artista de cinema”. Sem-vergonha. Recuperava minha liberdade. (*Ibid.*, p. 92)

“Convencido” sobre o destino da noiva, Luís faz de seu revés uma suposta libertação, quase um lance de sorte, que o priva de transtornos futuros. A “liberdade restituída” de Luís passa, portanto, pela transformação da imagem de Marina, mais uma vez lançada à condição de prostituta, e pelo convencimento de si mesmo frente a essa conclusão.

Como lhe é típico, no entanto, já no dia seguinte, após breve conversa com Marina, Luís lança mão da mesma estratégia de autoconvencimento, mas desta vez em sentido contrário, tentando restituir a inocência da noiva:

Sem dúvida. As mulheres hoje não vivem como antigamente, escondidas, evitando os homens. Tudo é descoberto, cara a cara. Uma pessoa topa a outra. Se gostou, gostou; se não gostou, até logo. E eu de fato não tinha visto nada. As aparências mentem. A terra não é redonda? Esta prova da inocência de Marina me pareceu considerável. (*Ibid.*, p. 93-94)

Evocando a consideração geral de que “as aparências mentem”, Luís formula uma “prova considerável” que depõe contra a conclusão estabelecida, por caminhos muito parecidos, na noite anterior. Com isso, após restituir Marina à condição de futura esposa, Luís retoma os preparativos do casamento, entregando à noiva o presente comprado e declarando, frente às necessidades apresentadas pela moça, seu estado de penúria.

A notícia da pobreza não custa a repercutir: Marina pouco a pouco se torna fria, perdendo, para inquietação de Luís, todo o entusiasmo pelo matrimônio. No último encontro na casa da noiva, já no décimo oitavo segmento, a relação parece irremediavelmente acabada e nos chama atenção os resmungos do narrador ao deixar a

noiva, resmungos que mais uma vez lhe privam da condição de esposa: “– Escolher marido por dinheiro. Que miséria. Não há pior espécie de prostituição” (*Ibid.*, p. 97).

Se no início do segmento seguinte o narrador ainda deseja uma conversa franca com Marina, o que veremos na sequência é o paulatino distanciamento entre Luís e sua noiva, acompanhado das investidas insistentes de Julião Tavares sobre a moça. Apesar do desmoronamento da relação, Luís pouco faz para evitá-lo, e se chega a recorrer a d. Adélia, incapaz de fornecer qualquer auxílio, acaba por se manter passivo, procurando adivinhar os pensamentos e razões de Marina: “Em que estaria pensando Marina? Provavelmente no outro. Um sujeito gordo, vermelho, suado, bem-falante, de olhos abotoados. Seria possível que ela gostasse daquilo?” (*Ibid.*, p. 100).

Dessa forma, não muito tempo depois o noivado será rompido: “Pouco a pouco nos fomos distanciando, um mês depois éramos inimigos” (*Ibid.*, p. 101). Livre de casar-se com Luís, Marina passa a receber visitas de Julião, com o qual logo estabelece relações. Assim, se nos sete segmentos anteriores o narrador se dedica a seu relacionamento com a vizinha, nos sete seguintes (do vigésimo ao vigésimo sétimo) ocupa uma posição de observador frente ao namoro de Julião e Marina. Posição, aliás, privilegiada pela proximidade entre as casas, que permite a Luís não só observar os movimentos de entrada e saída, como também escutar rumores do que é dito na sala vizinha, a partir dos quais projeta todo o tipo de cenas do casal:

Furava com os olhos a cal que se descascava e dava ao muro a aparência de uma cara sardenta, furava o reboco, furava os tijolos. No outro lado a mesa num desarranjo, restos de comida, pontas de cigarro, nódoas na toalha, garrafas abertas, os dois juntos, perna com perna. D. Adélia, encostada ao fogão, respirava fumaça, engelhava as pálpebras, gemia uma desculpa: – “É a mocidade”. Estava invisível e escaldava os dedos torcendo o pano de café. Os dois, grudados, cochichavam, esfregando-se. Alguns botões tinham saído dos lugares. Afinal tudo era suposição. Talvez d. Adélia estivesse ali, um pouco afastada, os olhos atentos, observando o que se passava por baixo da mesa. História! Escondia-se e justificava aquela sem-vergonha: – “É a mocidade”. Indecência. Atracados, os olhos vermelhos, baba no canto da boca, uns bichos. (*Ibid.*, p. 103)

Mais do que a hipocrisia explícita nos juízos sobre os dois amantes – afinal de contas a “indecência” descrita por Luís não está longe daquilo que praticava com Marina na penumbra do quintal –, é curiosa a disposição objetiva do narrador frente às cenas imaginadas. Disposição, ao que tudo indica, garantida pelo caráter imaginário do que é narrado, que permite a Luís se comportar de maneira semelhante a um narrador em 3ª pessoa. Mas apenas de maneira semelhante, já que a “objetividade” da cena atende as suas oscilações subjetivas, ora inclinadas a exagerar o erotismo do casal, ora procurando se convencer da vigilância cerceadora de d. Adélia (e mais uma vez temos uma amostra da já referida oscilação de determinações).

Mesmo nos momentos de ausência de Marina e Julião, que tornam pública a relação amorosa, Luís não abandona a postura vigilante e a objetividade imaginada de suas projeções. Prostrando-se ao longo de horas à janela de casa, observa o desfile

ostensivo do casal rumo à cidade, após o que, entre memórias e comentários cotidianos, projeta seus itinerários:

Com certeza àquela hora o Capitólio se esvaziava, uma exposição de roupas desfilava nos corredores que limitam a sala de espera. Os ventiladores parados, grande calor. Marina, bamba, apertava os olhos, encolhia-se no vestido machucado, bocejava; Julião Tavares abanava-se com o jornal. (*Ibid.*, p. 109)

Entretanto, apesar das exposições diárias do casal, Luís não deixa de projetar também cenas de reconciliação com a vizinha, lançando-a novamente ao giro das determinações. Assim, em uma das noites ruidosas de amor entre d. Rosália e o marido, vizinhos dos quais está separado apenas por uma fina parede, Luís cogita, em meio a ruídos sexuais e choros de criança, uma reconciliação com a antiga noiva:

Se Marina voltasse... Por que não? A água lava tudo, as feridas cicatrizam. Não valia a pena pensar no outro. Julião Tavares era um caminho errado. Tantos caminhos errados na vida! Quem sabe lá escolher com segurança os atalhos menos perigosos? (*Ibid.*, p. 112)

Valendo-se das já referidas estratégias de autoconvencimento, Luís procura argumentos para a “absolvição” de Marina, e o faz evocando uma figura do passado, a avó, Sinha Germana. Na comparação entre as duas mulheres, percebemos o esforço argumentativo do narrador para justificar a postura de Marina frente ao modelo de esposa representado por Germana, procurando afastar a moça da imagem de “indecente” e, portanto, lançá-la outra vez à posição de possível esposa:

Sinha Germana só tinha aberto os olhos diante do velho Trajano. Sem dúvida. Mas eu queria ver Sinha Germana agora, no cinema, ou correndo as ruas, com uma pasta debaixo do braço, e mais tarde no escritório, batendo no teclado da máquina, ouvindo as cantigas dos marmanjos. Hábitos diferentes, necessidades novas. (*Ibid.*, p. 113)

Contudo, malgrado os argumentos em favor da vizinha e mesmo algumas tentativas de reaproximação, como a retomada das leituras no quintal, Marina mantém longos períodos de ausência, sempre às voltas com o novo namorado. Será, no entanto, com a chegada de uma companhia lírica que Luís experimentará os maiores tormentos diante dos passeios de Marina. Isso porque, já na noite de estreia da companhia, tem início o ritual ostensivo na casa vizinha: comida e bebida em abundância, acompanhadas do vestuário luxuoso do casal e de uma limousine responsável por levá-los ao teatro.

Atormentado pelo acúmulo de dívidas e pela exibição do casal, Luís sai à rua rumo a uma bodega, onde se põe a beber e a observar os “vagabundos”. Frustrado com a incapacidade de compreendê-los – “Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões” (*Ibid.*, p. 122) –, relembra o passado na vila, do qual, no entanto, é arrancado pela lembrança da vizinha e do rival, sugerida nas figuras no bar: “A mulher cheirava a gasolina. O violão tocava óperas” (*Ibid.*, p. 126).

No último dia da companhia lírica, após ver repetidas vezes o ritual luxuoso de Marina e Julião, Luís planeja também ir ao teatro, mesmo em seu estado de penúria. Cogita, então, formas de obter o dinheiro necessário, ao mesmo tempo em que projeta o cenário do teatro lotado, repleto de olhos cobiçosos sobre Marina. Sem quaisquer notícias de Moisés ou Pimentel, para os quais poderia pedir um empréstimo, lhe vem a lembrança das economias de Vitória, enterradas sob a cerca do quintal.

Instalado o impasse entre ir ou não ao teatro e entre roubar ou não o dinheiro necessário para o ingresso, Luís novamente lança mão de estratégias de autoconvencimento, procurando minimizar a indignidade do ato que está prestes a cometer. Como uma espécie de salvo-conduto, recorre aos pequenos furtos perpetrados por Vitória: “– Ladra! Estar um homem em dificuldades por causa de vinte mil-réis, uma porcaria, e saber que essa miserável esconde as economias dele, economias suadas, em buracos no chão” (*Ibid.*, p. 131). Logo depois, no entanto, volta ao embaraço inicial: “Estava cheio de atrapalhão e vergonha. Uma ação indigna” (*Ibid.*, p. 131).

A indecisão se arrasta até o argumento definitivo em favor do furto, a possibilidade de, através dele, reaver Marina: “Tinha quase a certeza de que, indo ao teatro, tudo se arranjará: Marina voltaria para mim, Julião Tavares se achataria, se desagregaria, como um pouco de azeita na água corrente” (*Ibid.*, p. 133). Convencido da legitimidade do ato, Luís efetiva o roubo, prometendo a si mesmo devolver o dobro da quantia. Embora obtenha o dinheiro, não chegamos a saber se Luís teria ou não ido ao teatro, tendo em vista que a narrativa salta da noite do roubo para os dias seguintes à devolução do dinheiro, que, por sinal, são de grande inquietação para Vitória.

Pouco depois desses episódios, as visitas de Julião à casa Marina tornam-se paulatinamente mais escassas, assim como a alegria ruidosa dos encontros do casal. Em meio às ausências do amante, têm início as crises de vômito da moça, que Luís observa com nojo e um tanto de satisfação. Se para nós, leitores, o sumiço de Julião e os engulhos de Marina parecem um forte indício de gravidez, para Luís, no decorrer da narrativa, essa hipótese e sua confirmação são construídas ao longo de três segmentos (do vigésimo oitavo ao trigésimo).

Dessa forma, mesmo após registrar os primeiros enjoos de Marina, o narrador não faz qualquer referência, mesmo que velada, a uma possível gravidez. A hipótese vem na sequência, e mais uma vez sob a forma de uma projeção. Andando distraído pelas ruas, Luís topa com uma mulher grávida, acompanhada de um menino, dos quais registra a figura:

Era uma mulher gorda, amarela, malvestida, com uma barriga monstruosa. Não sei como podia andar nas ruas conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, levantava-se exibindo pernas sujas e inchadas. Os pés sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos. Com uma das mãos segurava o braço de uma criança magra e pálida, com a outra escondia o olho e um pedaço da cara. (*Ibid.*, p. 138)

Embora o encontro dure pouco mais do que alguns instantes, o narrador, baseado na imagem decadente feita da mulher, pondera sobre sua vida de misérias e solidão. Construída a figura miserável da mulher, o pedaço do rosto gordo e amarelo começa a sofrer alterações aos olhos de Luís:

Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornaram-se louros. A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul. (*Ibid.*, p. 139)

Tal como já ocorrera com a prostituta, Marina é colada a uma figura decadente, que mais uma vez parece trazer auspícios de um destino lógico, isto é, a vida de uma mãe solteira e miserável. A essa “condenação” sub-reptícia de Marina (mais uma!), se segue a certeza da gravidez, ouvida por acaso em um dos longos banhos de Luís – nos quais sonha com um livro notável, invejado pelos chefes. A proximidade entre seu banheiro e o da casa vizinha permite a Luís ouvir uma discussão de Marina e d. Adélia, em que a moça, em tom duro, confirma seu estado: “Pois é. Escangalhada, com um filho na barriga, Não faça essa carinha de santa não. É o que lhe digo. Estou mentindo? Arrombada, com um moleque no bucho” (*Ibid.*, p. 144).

Se a notícia da gravidez de Marina representa um golpe duro a Luís – “Eu tinha vontade de chorar também, condoía-me da sorte das duas mulheres e da minha própria” (*Ibid.*, p. 147) –, o silenciamento de mãe e filha em relação a Julião só faz aumentar o ódio pelo rival. A tal ponto que, irado com a isenção de responsabilidade que Marina e d. Adélia lhe concedem, toma a resolução de matá-lo:

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 que atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que o objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer. (*Ibid.*, p. 147)

À decisão de matar Julião Tavares, que dispensa qualquer justificativa, vem somar-se o “perdão” às duas mulheres: “D. Adélia estava justificada: – ‘A senhora não nasceu assim. Era forte e bonita. Passou de carrapeta a bola de bilhar. A senhora é um pedaço de pano sujo’. Marina tinha sido julgada e absolvida” (*Ibid.*, p. 147). Com a absolvição de Marina e da mãe, resta Julião como único responsável pelas desgraças causadas à moça e ao próprio narrador, reforçando assim a resolução do protagonista.

O desejo de exterminar o rival, no entanto, se confronta com a fraqueza de Luís, conduzindo-o novamente à evocação nostálgica e à comparação melancólica frente ao exemplo poderoso do velho Trajano:

Se o velho quisesse extinguir um proprietário vizinho, chamaria José Baía, o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar, ajustaria a empreitada por meias palavras, dar-lhe-ia uma cédula. E ficaria tranquilo,

de alpercatas, camisa e ceroulas de algodão cru, tomando tabaco, escanchado na rede de varandas coloridas que arrastavam. Lembra-me disso e apalpava com desgosto os meus muques reduzidos. Que miséria! Escrevendo constantemente, o espinhaço doído, as ventanas em cima do papel, lá se foram toda a força e todo o ânimo. De que servia aquela verbiagem? – “Escreva assim, seu Luís”. Seu Luís obedecia. – “Escreva assado, seu Luís”. Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros. Que miséria! (*Ibid.*, p. 149)

Comparando mais uma vez a atitude patriarcal do avô à sua condição de intelectual subalterno, Luís maldiz a miséria do presente, sua fraqueza e submissão, frente ao poder que localiza no passado, figurado pela facilidade de Trajano em eliminar seus rivais. Contudo, a imagem triunfante se esvai em seguida, dando lugar ao episódio decadente com a cascavel e fazendo novamente o valor do passado oscilar, como se o exemplo do velho, no qual o narrador parece buscar forças, se mantivesse em uma gangorra valorativa, elevando-se e rebaixando-se sucessivamente.

Ainda em torno da resolução de matar Julião (no trigésimo segundo segmento), Luís recebe a visita de seu Ivo, que o presenteia com uma peça de corda. O presente, recebido com inquietação, evoca uma série de lembranças, todas ligadas de alguma maneira à morte e a figuras marginalizadas do passado. Luís evoca a imagem do cangaceiro Fabrício cosido a facadas, a glória sangrenta dos criminosos de morte, recebidos com admiração na vila, e a humilhação dos ladrões de cavalo. Das imagens sangrentas, Luís passa a episódios envolvendo cordas, como os laços de Amaro vaqueiro e o suicídio de seu Evaristo, após o que guarda consigo o presente de seu Ivo.

Obcecado por sua resolução e por uma pretensa necessidade de vigilância, Luís segue Julião e Marina em suas andanças pela cidade. Em uma dessas perseguições, observando os modos do rival através de um espelho do café (o mesmo café frequentado diariamente), projeta seu assassinato por asfixia, valendo-se da corda trazida sob o paletó, ao mesmo tempo em que procura afastar o temor de praticar o ato:

Medo de Julião Tavares? Não havia motivo. Julião Tavares procuraria levantar-se do tamborete, faria um barulho inútil, bateria com os braços na mesa e quebraria a xícara. As bochechas vermelhas se tornariam roxas, os olhos se rodeariam de olheiras roxas, os beijos roxos e intumescidos se descerrariam mostrando os dentes de rato e a língua escura e grossa, os movimentos das mãos se espaçariam, afinal seriam apenas sacudidelas, contrações. (*Ibid.*, p. 163)

Tão logo “vê” a cena do assassinato desenrolar-se com facilidade, em mais uma de suas sessões de autoconvencimento, Luís busca argumentos favoráveis ao crime. Depois de “provar” a pouca resistência oferecida pelo rival, tenta afastar os receios quanto à opinião pública: “Medo da opinião pública? Não existe opinião pública” (*Ibid.*, p. 165), “Não há opinião pública: há pedaços de opinião, contraditórios” (*id.*, *Ibid.*).

Apesar de todas as tentativas de autoconvencimento responsáveis por um breve ânimo corajoso – que incluem também novas evocações da figura do avô –, Luís logo volta à covardia típica, afirmando o oposto do que dissera: “Eu não podia temer a

opinião pública. E talvez temesse. Com certeza temia tudo isso” (*id.*, *Ibid*). O desmoronamento da convicção salta aos olhos: o medo, negado a princípio, desliza à dimensão da possibilidade e daí para a da certeza. Assim, embora tente se convencer da pouca importância de Julião Tavares, tornando sua morte insignificante, Luís encerra o trigésimo terceiro segmento afirmando justamente oposto: “Fazia receio matar um sujeito importante como Julião Tavares” (*id.*, *Ibid*).

Mesmo com a convicção oscilante, Luís mantém os turnos de vigilância sobre Julião e Marina, alternando o trabalho burocrático e os encontros no café com incursões obsessivas para encontrá-los: “Corria à rua do Macena, entrava em casa, ia à sala de jantar, ao quintal, ao banheiro, demorava-me até perceber sinais da presença de Marina. Então voltava à conversa interrompida com os amigos” (*Ibid.*, p. 169). Uma dessas incursões, mais uma vez no encalço de Marina, leva-o a um bairro miserável, onde observa a moça até vê-la entrar em um casebre, sobre o qual percebe uma placa com o anúncio: “D. Albertina, parteira diplomada”. Perdendo Marina de vista, senta-se em um bar próximo e põe-se a projetar ora o estado dos pais da moça, sabendo do aborto iminente, ora a figura da parteira. Novamente, veremos oscilarem essas figurações conforme se alteram as condições subjetivas do narrador, nesse caso, entre a piedade e o rancor. Daí que, em um primeiro momento, a parteira se apresenta de forma profissional, em um cenário esterilizado, dando recomendações de maneira cândida:

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 de cabeceira, quadros de anatomia nas paredes, a chama do álcool tremendo, a voz calma de d. Albertina a prescrever medidas de segurança. Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções. (*Ibid.*, p. 176)

Logo em seguida, no entanto, surge uma imagem diversa, praticamente oposta à primeira, na qual d. Albertina é projetada de maneira desagradável, suja, bruta e desprovida de qualquer domínio técnico:

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 revista. Sem lavar as mãos duras, de unhas compridas e negras, d. Albertina examinava brutalmente o corpo de Marina, arranhando-a, machucando-a (...). (*Ibid.*, p. 176)

Em meio às projeções oscilantes da parteira, Marina deixa o casebre, afastando-se do bairro e interrompendo as elucubrações de seu perseguidor, que torna a segui-la. Desta vez, contudo, Luís a interpela, a acompanhando e a cobrindo de ofensas até a cidade, onde tomam caminhos diversos.

Da perseguição a Marina, a narrativa salta a uma outra, desta vez a Julião, que agora cultiva nova amante. Seguindo-o no café e depois na viagem de bonde – a moça reside no bairro do Bebedouro, afastado do centro –, Luís figura tocias, criando

imagens mistas em que passado e presente se sobrepõem – à semelhança do que ocorre na imagem de Marina banhando-se no quintal:

Pouco a pouco tudo se transformava, a catinga da minha terra rodava aos solavancos nos trilhos da Nordeste. Escondia-me entre aquela vegetação de passageiros, sobre o encosto do banco apoiava-se um rifle imaginário dirigido às costas de Julião Tavares. (*Ibid.*, p. 186)

Chegando ao final da linha, Luís aguarda o término do encontro de Julião para continuar seguindo-o pela rua, agora vazia e coberta por uma espessa neblina. No cenário noturno e difuso, distante dos cerceamentos urbanos, a figura do rival perde pouco a pouco sua imponência, ao passo que aumenta a raiva de Luís: “Agora tudo mudava. Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado” (*Ibid.*, p. 193).

Em meio ao ódio crescente e às evocações do cangaço, Luís diminui a distância do rival, que mantém a habitual marcha despreocupada e pomposa, aumentando-lhe ainda mais a raiva e os ímpetos violentos:

– “É conveniente escrever um artigo, seu Luís.” Eu escrevia. E pronto, nem muito obrigado. Um Julião Tavares me voltava as costas e me ignorava. Nas redações, na repartição, no bonde, eu era um trouxa, um infeliz, amarrado. Mas ali, na estrada deserta, voltar-me as costas como a um cachorro sem dentes! Não. Onde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali eu era um homem. (*Ibid.*, p. 195)

Convencido da igualdade momentânea concedida pelo cenário em que se encontram – como podemos notar pelo uso repetido do advérbio “ali” –, Luís retira a corda do paletó e se lança sobre Julião, asfixiando-o sem grandes dificuldades.

Se em um primeiro momento o assassinato concede alívio a Luís – “A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu” (*Ibid.*, p. 196), logo em seguida lhe surgem receios e temores: projeta o próprio julgamento seguido de condenação, além dos comentários sobre o defunto e do velório movimentado. Aterrorizado, decide forjar o suicídio de Julião, içando-o e amarrando-o a uma árvore. Após um diálogo atribulado com um mendigo, a quem pede cigarros em meio à fuga, retorna à casa, onde, trôpego e delirante, lava compulsivamente as mãos, para logo embebedar-se e dormir.

No dia seguinte, faltando ao trabalho, Luís inquieta-se com os ruídos da rua, ameaças constantes da presença de um investigador, e em seguida, entre risos melancólicos, dá início à negação de seu crime: “Um funcionário. Pus-me a rir como um idiota. Continuaria a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas. – ‘Perfeitamente.’ Não tinha praticado nenhuma façanha, não tinha conversado com o vagabundo, na véspera” (*Ibid.*, p. 220). A tentativa de negar o crime desenrola-se ao ponto de Luís afirmar a si mesmo, em voz alta, sua inocência: “Não fui

eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade, Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino” (*Ibid.*, p. 221). Atormentado pelo medo de ser pego e pelas tentativas de se convencer da própria inocência, Luís cai em estado de delírio, sobrepondo personagens e tempos em um sobe-desce em torno da cama e do reafirmado desejo de satisfação, evocado pelo colchão de paina.

O delírio do protagonista, que dá fim ao romance, nos permite ainda perceber o aspecto cíclico do texto, já que enfim descobrimos a moléstia referida na abertura do primeiro segmento (além do fato de Luís não ter sido condenado por seu crime). Ao acabar sua narrativa no mesmo ponto em que a iniciou, temos, por fim, a impressão de um narrador andando em círculos, limitado a uma determinada cadeia de eventos da qual não consegue se livrar. Percebemos, assim, que a narração de Luís pouco se detém sobre o presente, no qual a vida se apresenta estática, e jamais avança ao futuro, afinal o ponto mais adiantado na linha do tempo do romance é sua abertura: trata-se de uma narrativa presa ao passado, seja ele recente ou remoto, em torno do qual oscilam as interpretações e contradições de seu narrador.

1.2 Princípio de uma hipótese: indícios de uma perspectiva ressentida em *Angústia*

Tendo em mente o retrato extensivo que fizemos do romance de Graciliano Ramos, podemos ensaiar uma organização do conjunto dos fenômenos percebidos na concretude de sua estrutura. Assim, partindo da dimensão formal mais elementar, e por isso fundamental, desde o início do texto sabemos estar frente a um romance narrado em primeira pessoa, o que nos indica uma narrativa amparada na subjetividade e no discurso de uma consciência individual limitada. Isso nos permite afirmar, ainda no terreno das obviedades produtivas, que a figura subjetiva do narrador se constitui como um núcleo básico de *Angústia*, ao qual toda a narrativa está de alguma maneira submetida.

Por isso, podemos ainda inferir, ao mapearmos os meandros formais do romance, em suas contradições e errâncias, estaremos também de alguma maneira traçando o “jeito de ser” subjetivo do narrador, isto é, o modo como Luís simboliza seu mundo nos ajuda a entender seu “estar” nesse mundo, sua posição nas relações sociais e o maneira como a avalia. Valendo-nos de um contraponto dialético, podemos também afirmar, portanto, que a caracterização desse narrador nos auxilia na compreensão de seu jeito de narrar, o que nos obriga a jamais perder de vista as relações de reciprocidade entre a forma do romance e o perfil social e subjetivo de Luís.

Sobre esse perfil temos informações bastante significativas: Luís da Silva se apresenta enquanto representante derradeiro de uma linhagem tipicamente patriarcal, obrigado a migrar para a cidade após a derrocada familiar, onde é reconvertido como funcionário público e escritor de aluguel devido a seu capital cultural. Em termos de trajetória social, portanto, Luís iria da condição de sucessor natural do poder de um patriarca (o velho Trajano), passando por filho desgarrado de família decadente até

chegar à posição de funcionário subalterno na cidade. Em outras palavras, uma trajetória descendente, ao menos do ponto de vista de um “neto de coronel”.

Apesar da decadência em relação à ordem patriarcal (agravo marcante em sua trajetória), Luís chega a ter certa prosperidade na vida urbana, equilibrando as finanças e mantendo-se em relativa tranquilidade. Contudo, em meio a esse período estável, no qual há espaço para a satisfação e para o descanso, surgem Marina e Julião Tavares, trazendo consigo uma nova série de agravos – as dívidas, a humilhação por perder a noiva e a incapacidade de se afirmar frente ao rival mesmo após tê-lo matado –, o que parece sublinhar a Luís sua condição subalterna e impotente, sobretudo em relação aos exemplos do passado, dos quais se lembra com nostalgia.

É desse contexto que Luís da Silva narra sua história, rememorando os agravos do passado recente, seu fracasso na ordem urbana, em comparação ao poder do passado perdido, que mesmo idealizado não deixa de carregar consigo os índices da decadência social, agravo maior na trajetória do narrador. Com olhares de lamento ao passado remoto e de rancor ao passado recente – lembremos da preocupação em rebaixar a figura de Julião –, a perspectiva narrativa de Luís é a da rememoração, ou melhor, a de um narrador com “excesso de memória”⁶ em torno dos próprios agravos e humilhações. Daí podermos dizer, valendo-nos do sentido mais superficial da palavra, que se trata de um narrador ressentido, isto é, preso ao círculo rancoroso de um “sentir de novo”, incapaz de superar as mágoas e ofensas do passado.

Embora precária, visto que pouco mediada, essa definição nos permite compreender melhor alguns aspectos formais de *Angústia*, como a sobreposição de tempos, presentificados pela memória excessiva de Luís, que impede o estabelecimento de uma linearidade temporal, ou seja, a diferenciação qualitativa do tempo. Os resultados dessa temporalidade não diferenciada se verificam não só nas interpolações entre os diversos tempos abordados pelo narrador, mas também, podemos supor, na forma fragmentária e desarticulada que dá corpo ao romance, desde a divisão de suas partes até as construções paratáticas ao nível da frase.

O caráter ressentido de Luís parece lançar luzes também sobre o andamento geral do romance, seu aspecto circular, que o leva a se desenvolver no sentido de seu ponto de partida – reforçando o aspecto de repetição, de “sentir de novo”, de sua narrativa. Do mesmo modo, embora inicie o romance dando conta do presente (nos sete segmentos iniciais), o narrador se mostra atormentado ora pelas figuras da fazenda, ora pelas recordações insistentes de Marina e Julião Tavares, provocando um salto narrativo (no oitavo segmento) em direção ao passado recente, que concentra a atenção de Luís, em oposição ao presente, no qual parece interessado apenas enquanto “consequência” dos eventos passados – daí a sensação de um “início efetivo” do romance no oitavo segmento.

⁶ A expressão é de Maria Rita Kehl (*Ressentimento*, 2011)

Se a definição genérica enquanto ressentido parece apropriada ao caráter de Luís, dando-nos subsídios para compreender a oscilação do narrador entre tempos diversos, assim como o aspecto fragmentário da narrativa e os contornos gerais de *Angústia*, a superficialidade dessa definição ainda não é capaz de nos explicar uma série de fenômenos levantados ao longo da leitura. Afinal, de que maneira o ressentimento de Luís nos ajuda a entender suas oscilações de perspectiva (entre os movimentos da subjetividade e o registro da objetividade) e de determinações (que lança seu mundo em uma espécie de gangorra valorativa)? Do mesmo modo, o que o caráter ressentido de Luís tem a ver com suas incessantes projeções (objetividades imaginadas) e estratégias de autoconvencimento?

A impossibilidade de responder de imediato a essas questões nos obriga a tornar mais específica a caracterização de Luís, não só para testarmos sua validade, mas também a fim de traçarmos com maior precisão e de maneira mais produtiva as linhas de reciprocidade entre a forma do romance e o perfil do narrador. Sendo assim, antes de seguirmos com a análise de *Angústia*, é preciso aprofundar o conceito de ressentimento, buscando estabelecer as implicações de caracterizarmos Luís da Silva como narrador ressentido, assim como as particularidades que fundamentam essa caracterização e sua produtividade de leitura em relação ao romance.

CAPÍTULO 2

**Da definição de ressentimento ao narrador ressentido em *Angústia*
(desenvolvimento de uma hipótese de leitura)**

O que é o ressentimento? Como podemos entendê-lo para além de seus sentidos mais triviais de “mágoa insuperável” e “rancor permanente” em torno de um indivíduo ou ofensa? O que há por trás desse “sentir de novo”? Enquanto objeto específico de estudo, o ressentimento é um afeto de bibliografia relativamente modesta⁷, apesar do interesse que desperta em campos variados como a filosofia, a sociologia, a história e a psicanálise. Por outro lado, ainda que sejam pouco abundantes os estudos sistemáticos sobre o assunto e distintas suas abordagens em cada campo de pesquisa, as investigações em torno do ressentimento confrontam-se, explícita ou implicitamente, com duas referências incontornáveis: Friedrich Nietzsche e Max Scheler, sendo o primeiro responsável por identificar e estabelecer uma patologia do ressentimento, e o segundo, mesmo opondo-se a alguns pressupostos desse diagnóstico, por desenvolvê-lo e trazê-lo ao terreno da sociologia e da fenomenologia.

Sendo assim, por se tratarem de referências comuns aos mais variados trabalhos sobre o ressentimento, as investigações de Nietzsche e Scheler nos oferecem uma base teórica sólida a partir da qual podemos caracterizar o narrador ressentido, aproximando dessa forma as concepções dos dois pensadores alemães, formadas na perspectiva da filosofia da moral, à dimensão estética (tal como o fizeram, em seus respectivos campos, historiadores, psicanalistas, etc.⁸). Com isso, podemos reformular nossa pergunta inicial nos seguintes termos: como Nietzsche e Scheler descrevem e definem o ressentimento e como suas descrições e definições poderiam nos auxiliar na compreensão de um narrador ressentido, enquanto categoria de análise?

2.1 Nietzsche e o ressentimento (*A genealogia da moral*)

Como já o dissemos, vêm do pensamento nietzschiano as primeiras elaborações teóricas sobre as especificidades do ressentimento enquanto patologia, isto é, como uma espécie de doença ou sintoma forjado historicamente no seio da organização social. Embora a crítica ao “homem ressentido” seja objeto recorrente nos textos do filósofo, é em seu *A genealogia da moral* que encontramos a descrição mais detalhada do que, para Nietzsche, é o ressentimento. Para entendermos essa descrição, no entanto, não podemos isolá-la do contexto maior da própria obra, na medida em que a definição do ressentimento vai sendo construída por Nietzsche em concomitância e em oposição a outras definições. Em outras palavras, não há como compreendermos aquilo que Nietzsche entende por ressentimento sem fazermos um apanhado, ainda que breve, de alguns pressupostos e objetivos que compõem sua *Genealogia*.

⁷ Como comenta Maria Rita Kehl, nos agradecimentos da obra que dedica ao assunto (*Ressentimento*), estudar o ressentimento impõe ao pesquisador a necessidade de “contornar a falta de bibliografia específica” através de leituras tangenciais, que permitam construir o objeto “pelos bordas” (KEHL, 2011).

⁸ Como o fazem, por exemplo, o trabalho já referido de Maria Rita Kehl em relação à psicanálise e o de Marc Ferro, *O ressentimento na história*, em relação à historiografia e às ciências sociais.

Nietzsche começa a estabelecê-los já no prefácio a suas investigações, onde define o assunto de sua “obra polêmica” como sendo a “origem de nossos preconceitos morais” (2013, p. 24). Essa definição traz consigo um posicionamento determinante: a escolha da perspectiva histórica em detrimento da metafísica, sublinhada pelo pressuposto de uma “origem” dos valores morais. Ao formular em termos históricos os “preconceitos morais”, Nietzsche não apenas se contrapõe aos estudos essencialistas da moral, em particular aos de feição cristã, como também chama a atenção para o caráter contingente da moralidade. Partindo, assim, do pressuposto de que “bem” e “mal” são valores construídos no chão da história, é possível ao filósofo interrogá-los em termos genealógicos:

De que modo inventou o homem estas apreciações de valor: o bem e o mal? E que valor têm em si mesmas? Foram ou não favoráveis ao desenvolvimento da humanidade? São um sintoma funesto do empobrecimento vital, de degeneração? Ou indicam, pelo contrário, plenitude, força e vontade de viver, coragem, confiança no futuro da vida? (NIETZSCHE, 2013, p. 25)

Além de sua perspectiva histórica, a maneira como Nietzsche questiona a moral deixa ver o movimento empregado em sua pesquisa genealógica: não se trata apenas de localizar a origem dos valores, “o meio ambiente em que nasceram, em que se desenvolveram e se deformaram” (*Ibid.*, p. 28), mas sobretudo de fazer a crítica ao valor dos valores, ou seja, ponderar o quanto valem as diferentes definições de “bem” e “mal” ao longo da história. O critério para essa valoração, não podendo ser os valores em si, torna-se a própria vida: é em sua capacidade de potencializar ou de empobrecer as forças vitais que Nietzsche encontra meios para avaliar o valor dos valores, como o demonstram as três últimas perguntas do trecho citado.

Assim, ao final do prefácio, temos bem delineados uma perspectiva de análise (a histórica), um objeto (os valores morais), um método de estudo (a genealogia) e um objetivo (a transvalorização dos valores, isto é, a crítica ao valor dos valores através do critério da vida). A partir desses pressupostos, a investigação de Nietzsche se divide em três dissertações: a primeira sobre a origem das noções de “bom” e “mau”, a segunda sobre a “má-consciência” e a terceira sobre o ideal ascético. No que diz respeito a uma definição do ressentimento, são as duas primeiras as que mais nos interessam, embora a terceira apresente a figura que, para Nietzsche, é o ressentido por excelência, o sacerdote. Tentaremos, então, acompanhar os argumentos das três dissertações a fim de construir a noção de ressentimento que as atravessa. Com isso, esperamos manter o cuidado frente ao texto de Nietzsche sem, no entanto, perder de vista o interesse específico por uma descrição do “homem ressentido”.

2.2 O *pathos* ressentindo e a moral do ressentimento (primeira dissertação)

Em sua primeira dissertação, intitulada “bem e mal, bom e mau”, Nietzsche procura traçar a origem não de uma, mas sim de duas perspectivas morais, sendo uma delas, a chamada “moral dos ressentidos”, diametralmente oposta e em tudo dependente

da outra, definida como “moral dos nobres”. Essa última, segundo o autor, não só origina a distinção dos valores morais, como também permite desfazer o equívoco de se tomar como necessária a relação entre o “bom” e o “bem” – equívoco que Nietzsche atribui aos genealogistas da época. Na moral dos nobres, como será sustentado na sequência, os valores de bondade e maldade não se deixam confundir com os de “bom” e “mau”, e tampouco estão a eles ligados:

(...) o juízo “bom” não emana daqueles a quem se prodigalizou a “bondade”. Foram os mesmos “bons”, os homens distintos, os poderosos, os superiores que julgaram “boas” as suas ações; isto é, “de primeira ordem”, estabelecendo esta nomenclatura por oposição a tudo quanto era baixo, mesquinho, vulgar e vilão. Arrogavam-se de seu *pathos* da distância o direito de criar valor e determiná-los (...). (*Ibid.*, p. 32)

Nietzsche localiza na determinação do mundo e na valorização de si mesmo o gesto inaugural da moralidade do nobre, isto é, aos nobres é “bom” tudo aquilo que lhes seja semelhante, o poder e a superioridade, e “mau” todo o oposto disso, o “não nobre” baixo e fraco. É, portanto, nessa relação entre nobres e não nobres, para além de qualquer argumento essencialista, que Nietzsche encontra a primeira distinção entre os valores “bom” e “mau”, pressuposto em torno do qual irão se desenvolver seus comentários posteriores: “o *pathos* da distinção e da distância, o sentimento geral, fundamental e constante de uma raça superior e dominadora, em oposição a uma raça inferior e baixa, determinou a origem da antítese entre ‘bom’ e ‘mau’” (*Ibid.*, p. 33).

Se os nobres criam seus valores e os determinam, valorizando a força, o poder e a expansão da vida como “bom” (mesmo que isso se manifeste através de atos cruéis ou violentos), o mesmo não ocorre com os não nobres, ou escravos, como são chamados ao longo de toda a *Genealogia*. Desses últimos, fracos e impotentes, surgirá outra perspectiva moral, aposta à dos nobres e, aos olhos de Nietzsche, negativa em relação à vida. Essa nova perspectiva surge ainda com os gregos, por meio do fortalecimento da casta sacerdotal, e ganha sua forma mais bem acabada na tradição judaico-cristã. Seus valores se estabelecem por uma inversão da moral dos nobres:

Só um povo de sacerdotes, um povo de vingança retraída, podia obrar assim. Os judeus, com uma lógica formidável, enfrentaram e inverteram temivelmente a aristocrática escala dos valores (“bom” é igual a “nobre”, igual a “poderoso”, igual a “formoso”, igual a “feliz”, igual a “amado de deus”). E, com encarniçamento do ódio da impotência, afirmaram: “só os desgraçados são bons; os pobres, os impotentes, os pequenos são os bons; os que sofrem, os necessitados, os enfermos são os piedosos, são os benditos de Deus; só a eles pertencerá a bem-aventurança; pelo contrário, vós, que sois nobres e poderosos, sereis por toda a eternidade os maus, os cruéis, os cobiçosos, os insaciáveis, os ímpios, os réprobos, os malditos, os condenados”. (*Ibid.*, p. 39)

A moral dos ressentidos, que se estabelece quando o ressentimento começa a produzir valores, opera assim a emancipação dos escravos na moral. Dessa forma, ao invés de desejar o poder dos nobres, a moral escrava prefere rebaixá-lo, vangloriando-se da própria fraqueza e condenando a força e a energia vital como valores negativos. Se,

portanto, os nobres determinam seus valores pela afirmação ativa de si mesmos, os ressentidos, ao contrário, reagem a esses valores, determinando-se por oposição: “enquanto toda a moral aristocrática nasce de uma triunfante afirmação de si própria, a moral dos escravos opõe um ‘não’ a tudo que não lhe é próprio, que lhe é exterior, que não é seu; este ‘não’ é o seu ato criador” (*Ibid.*, p. 41).

Ao determinar-se pela negação reativa, o *pathos* ressentindo – ao contrário do *pathos* nobre, distinto e distante em relação aos outros – torna-se próximo e dependente da figura que faz de seus inimigos: “(...) veja-se como o homem do ressentimento concebe o inimigo – e justamente aqui está a sua criação; ele concebe o ‘mau inimigo’, o ‘mau’, e isto como compreensão fundamental como antítese do ‘bom’ de si mesmo” (*Ibid.*, p. 44). Dessa forma, tal como Nietzsche a define, a moral do ressentimento cria seus valores pela troca de sinais frente aos valores da moral dos nobres:

(...) pergunta-se o que é propriamente maligno, no sentido da moral do ressentimento. Respondo suavemente: justamente o bom da outra moral, isto é, o nobre, o poderoso, o que governa, somente em cores diferentes, olhado diferentemente pelo prisma do olhar venenoso do ressentimento. (*Ibid.*, p. 44).

Para efetivar a inversão dos valores nobres, os ressentidos concebem ainda as noções de sujeito neutro e de livre-arbítrio. Segundo Nietzsche, por trás do ato impositivo do nobre, causador de agravos e opressão, o escravo concebe a vontade de um sujeito, isto é, alguém dotado de livre-arbítrio que “escolhe” agir pela força e lhe causar danos. Com isso, o forte pode ser acusado por manifestar sua força, na medida em que “poderia ter agido de maneira diferente”, ao passo que o fraco, nessa perspectiva também dotado de livre-arbítrio, escolhe ser fraco, “negando-se” a agir de modo agressivo e forte. Nietzsche percebe nessas noções um equívoco diante dos fortes, afinal a força só é força enquanto manifestação de si, sem a possibilidade da divisão entre causa e efeito realizada pelos ressentidos. Assim, ao querer igualar-se ao inimigo pela fraqueza, valorizando-a em detrimento da força, o ressentido age como o cordeiro que, diante da ave de rapina, quer desasá-la, ao invés de desejar também possuir asas para voar contra ela (*Ibid.*, p. 48).

Em linhas gerais, é em torno da distinção entre a perspectiva valorativa do nobre e a do ressentido que se estrutura a primeira dissertação d’*A genealogia da moral*, através da qual Nietzsche historiciza e distingue as dicotomias “bem” e “mal”, “bom” e “mau”. No que diz respeito ao homem do ressentimento, temos aqui descritos os fundamentos de seu *pathos*, a dependência e a proximidade dos valores que precisa negar para determinar a si mesmo, além dos subterfúgios aos quais recorre para se convencer da própria “superioridade”, a culpabilização do forte através do livre-arbítrio, isto é, menos por aquilo que fez do por aquilo que “poderia ter feito” (no caso, o abandono da força). Esse último aspecto, oposto às formas de julgamento da moral dos nobres, é desenvolvido por Nietzsche em sua segunda dissertação.

2.3 O ressentimento e a memória do mesmo (segunda dissertação)

A segunda dissertação d'A *genealogia da moral*, “A ‘falta’, a ‘má-consciência’ e coisas passadas”, dedica-se à faculdade da memória, tal como esta se manifesta em nobres e ressentidos. Mas não se trata, para Nietzsche, de estudar uma faculdade inata. Ao contrário, sua investigação estabelece a origem da memória enquanto construção cultural, aprendizado árduo e avesso à natureza “esquecida” da vida primitiva. A tal ponto avesso, segundo Nietzsche, que sua origem soa como paradoxo: “Educar e disciplinar um animal que pode fazer promessas, não é a tarefa paradoxal que a Natureza impôs ao homem?” (*Ibid.*, p. 57).

Tarefa paradoxal porque contraria aquilo que Nietzsche julga como instinto ativo, força primitiva responsável pela saúde psíquica: o esquecimento. Segundo o filósofo, tal como o processo digestivo em relação ao corpo físico, o esquecimento é responsável pela “nutrição” e fortificação da consciência, mantendo-a aberta a estímulos sempre renovados e garantindo assim “a ordem psíquica, a tranquilidade, a etiqueta” (*Ibid.*, p. 57).

É contrariando essa força ativa que, ainda no princípio da organização social, surge a força oposta e reativa da memória, cuja afirmação Nietzsche encontra no ato de prometer:

(...) trata-se de uma continuidade no querer, de uma verdadeira memória da consciência da vontade; de sorte que, entre o primitivo “quero”, “farei”, e o cumprimento da vontade ou execução do ato, encontra-se todo um mundo de coisas novas e ainda de atos da vontade sem que se parta a longa cadeia da vontade. Mas quantas coisas foram mister para chegar a esse ponto! (*Ibid.*, p. 58)

O paradoxo da aprendizagem da memória, portanto, está em fazer perdurar certas vontades no animal humano, esquecido por natureza. Mas o “fazer perdurar”, pelo tanto que se opunha ao funcionamento desmemoriado da vida primitiva, não pôde se afirmar senão de forma bruta, isto é, pela implantação do sistema de castigos. Assim, é através das punições que os primeiros compromissos sociais são fixados: são elas os instrumentos para fazer lembrar, de maneira pública e cruel, a necessidade de cumprir as promessas da vida em sociedade.

Mas a quem pertencem esses instrumentos? Aos responsáveis pela moralização dos costumes, ou seja, aos nobres: é a eles que Nietzsche atribui a capacidade de impor formas ao mundo através da fixação de promessas. Poder prometer é, portanto, uma faculdade do “homem soberano”:

(...) o indivíduo próximo de si mesmo, o indivíduo próximo da moralidade dos costumes, o indivíduo autônomo e supermoral (pois “autônomo” e “moral” se excluem), numa palavra, o indivíduo de vontade própria, independente e persistente, o homem que pode prometer e que possui em si própria a consciência nobre e vibrante do que conseguiu, a consciência da

liberdade e do poder, o sentimento de ter chegado à perfeição humana. (*Ibid.*, p. 59)

A essa capacidade de manter constante a vontade, de prometer e cumprir, Nietzsche dá o nome de “consciência da responsabilidade”, através da qual procura sublinhar a relação do soberano com a memória. Ao ser capaz de impor compromissos, o nobre utiliza a faculdade mnemônica como instrumento para a expansão de sua vontade de potência, fazendo valer suas determinações sobre o mundo. Aos mais fracos que descumpriam tais determinações, segundo Nietzsche, cabia o castigo, não como punição a um culpado, mas sim como meio de cobrar a um devedor, a um causador de prejuízos. A relação entre os nobres e os mais fracos mantinha-se próxima, desse modo, a um contrato entre credores e devedores: cumpria ao fraco respeitar as leis do senhor, sob pena de contrair dívida caso as desrespeitasse.

Conforme Nietzsche, essa lógica sustentou a justiça nas sociedades primitivas, de modo que, caso um de seus membros causasse prejuízos a um outro, desrespeitando assim os compromissos sociais, seria outorgado a este último o direito de cobrá-lo, isto é, de exercer sobre o primeiro um “direito de senhor” garantido pela dívida em questão. O direito de causar o sofrimento, de gozar a crueldade, rendia ao prejudicado, portanto, a satisfação de cobrar com a dor um equivalente ao que lhe era devido, daí o caráter festivo dos castigos: sua aplicação pública não apenas equilibrava e “satisfazia” os membros da comunidade, como também afirmava a forma estabelecida pelo soberano.

A materialidade dos meios de justiça primitivos aponta ainda para a ausência da noção de livre-arbítrio: pouco importava ao juiz e mesmo ao condenado, afirma Nietzsche, que “as coisas pudessem ter sido diferentes” e tampouco seria concebível o sentimento de remorso. O ato apenas, em seu montante de prejuízo, seria julgado, sem que o culpado fosse considerado “mau” após a execução de sua pena, já que sua dívida para com os compromissos sociais estaria assim quitada. Em outras palavras, o castigo primitivo não tinha por função “melhorar” o indivíduo, mas sim “domá-lo” para a vida em comunidade:

Se algum efeito produzia o castigo, era o aumento da perspicácia, o desenvolvimento da memória, a vontade de operar para diante com mais prudência, com mais precaução, o mistério, e finalmente a confissão de que, em muitas coisas, o homem é fraco, e a reforma do juízo acerca-se de si mesmo. (*Ibid.*, p. 80-81)

A gradativa fixação das formas sociais passa, portanto, pelo triunfo do sistema de castigos, através do qual os mais fracos são constantemente lembrados das promessas básicas da comunidade primitiva. Em seu estágio mais desenvolvido, essa memória corresponde à incorporação das formas impostas e à negação dos instintos em favor da consciência. A condição escrava dos mais fracos torna-se nesse estágio também uma condição subjetiva, amparada em um tipo de disposição frente à memória.

Se o nobre utiliza a memória como afirmação de sua vontade de potência, expandindo-a pela tirania para criar formas novas, ao escravo resta a memória como

advertência para impossibilidade de fazer o mesmo, isto é, como obrigação de interiorizar os próprios instintos, a própria vontade de potência. Em outras palavras, se a memória serve como instrumento para a expansão da vontade do nobre, ao escravo ela vale como medida de autopreservação: não se trata para esse último de criar formas novas, mas sim de respeitar as já existentes, mantendo sempre presente a memória do “mesmo”, na qual passado, presente e futuro se tornam indistintos. Desse modo, o estabelecimento pleno da ordem social coincide com o recrudescimento dos castigos brutais, possibilitado pela fixação do jeito escravo de conceber a memória, denominada por Nietzsche como “má-consciência”:

Neles [nos nobres] não germinou a má-consciência, mas com eles não teria brotado esta planta horrível, não existiria nunca se o choque das suas marteladas e da sua tirania de artistas não tivesse desaparecido do mundo, passando ao estado latente, uma prodigiosa quantidade de liberdade. Este instinto de liberdade, tornado latente pela pressão da força, sujeito, reprimido, e encerrado no interior, obrigado a desenvolver-se dentro de si mesmo, este instinto foi em seus primórdios... a má-consciência. (*Ibid.*, p. 84)

Ao tornar latente o instinto de liberdade, e com isso a possibilidade de dar vazão à vontade de potência, a má-consciência cria o “homem interiorizado”, prisioneiro das faculdades do pensamento e impedido de externar seus desejos. A força dos instintos, não podendo manifestar-se para fora, volta-se assim ao próprio indivíduo, já que, mesmo concebendo como indesejável o instinto, não lhe é possível erradicá-los de si. Dessa forma: “A ira, a crueldade, a necessidade de perseguir, tudo isso se dirigia contra o possuidor de tais instintos: eis a origem da ‘má-consciência’” (*Ibid.*, p. 82).

Da busca pelo ideal inalcançável de extinção dos instintos, nasce o sofrimento permanente: incapaz de negar sua vontade de potência, mas sempre obrigado a fazê-lo, o escravo se vê constantemente impelido a ser outro, a não desejar o que deseja. Surge aí, segundo Nietzsche, o pressuposto para a culpa: o sentimento de “falta” experienciado pelo escravo, sua permanente negação das forças vitais e afastamento de si mesmo⁹. Assim, ao abrir caminho para os labirintos da vida interior, a restrição à consciência faz nascer também os sentimentos de remorso e arrependimento, nos quais está pressuposta a noção de livre-arbítrio, ou seja, o indivíduo se culpa antes de tudo por uma virtualidade, por não corresponder à imagem de um ideal inalcançável.

Nesse sentido, é menos o ato prejudicial em si do que a chance de não tê-lo praticado o alvo da culpa e do remorso, daí seu caráter de ideal inalcançável: o indivíduo “culpado” prende-se a um “querer para trás”, à virtualidade de um ato que “poderia ter se dado de maneira diferente”, mas que, ao mesmo tempo, jamais deixará de ser tal como foi. Assim, o culpado presentifica o passado na forma de uma ideia fixa,

⁹ Na terceira dissertação d’*A genealogia da moral*, “o que significam os ideais ascéticos” (*Ibid.*, p. 118), Nietzsche aprofunda a descrição desse afastamento, chamando a atenção para a distância torturante mantida pelo escravo entre a própria vida e um ideal de si mesmo: “Como escapar a esse olhar triste e concentrado dos homens incompletos? Um olhar voltado para trás do aleijado de nascimento? Este olhar é um suspiro que diz: ‘Ah! Se eu pudesse ser outro!’ Mas não há esperança: sou o que sou, como poderia libertar-me de mim mesmo?”

a qual retorna como meio de autopunição por ter se entregado ao instinto, ao invés de refreá-lo. Por isso, segundo Nietzsche, a má-consciência é invenção do homem do ressentimento: seu aspecto de memória circular, culposa e negadora da vida, não só define a consciência do escravo, como também abre caminho ao culto do “antinatural” e do supraterrâneo, opostos aos ideais nobres:

O caso era identificar com a má-consciência todas as inclinações antinaturais, todas as aspirações para o além, para o contrassenso, contra os instintos, à natureza, ao animal, enfim todos os ideais anteriores que são eles ideais contrários à vida, ideais de negadores do mundo. (*Ibid.*, p. 92)

Enquanto negação da vida, a má-consciência ganha sua forma mais bem acabada no ideal ascético, do qual o cristianismo é um representante exemplar, na medida em que valoriza a culpa como meio de atingir a redenção, de tornar-se semelhante a Deus. O sofrimento do corpo se justifica, assim, pela pureza da alma e a dor, antes testemunhada pela comunidade primitiva, tem aí a própria divindade como espectadora. É a ela que o martírio da consciência se reporta: negar a condição humana em favor da culpa se torna então um meio de pagar a dívida interminável do pecado original. Disso resulta, segundo Nietzsche, que ideais cristãos como a abnegação, o sacrifício, o altruísmo encontrem sua origem não no amor, mas sim no ódio e na violência que, não podendo se manifestar no exterior, se voltam à consciência, fazendo o indivíduo violentar-se com a negação dos próprios instintos.

Mas os ideais de negação da vida não se limitam à religião: manifestam-se igualmente nas artes, na filosofia e mesmo na ciência. Como produto da má-consciência dos ressentidos, o ideal ascético pode amparar-se em justificativas diversas, entretanto, sua estrutura básica responde a uma mesma necessidade: a significação do mundo em um “além-vida”, típica do *pathos* escravo, conforme o proposto por Nietzsche na terceira e última dissertação d’*A genealogia da moral*.

2.4 O ressentimento e os ideais ascéticos (terceira dissertação)

A essa violência sistemática contra si mesmo Nietzsche dedica sua terceira dissertação, intitulada “o que significam os ideais ascéticos”. Já em seu título, como podemos notar pelo uso do plural, o filósofo chama atenção para a existência não de uma, mas sim de diversas formas de ideais ascéticos, cada qual com sua finalidade específica. Contudo, antes de estudar a diversidade desses ideais, Nietzsche procura determinar seu ponto de convergência, aquilo que denomina como “vontade de nada”: “Em suma, de toda esta diversidade de finalidades no ideal ascético do homem, resulta o caráter essencial da vontade humana, o seu horror ao vácuo; necessita de uma finalidade, e prefere querer o nada antes que não querer” (*Ibid.*, p. 95).

À existência do escravo, como vimos, se impõe a contradição de, por um lado, ser obrigado a negar os próprios instintos e, por outro, ser incapaz de fazê-lo por completo, na medida em que lhe é impossível eliminar sua vontade de potência. Não

podendo afirmar-se perante o mundo, essa vontade volta-se ao indivíduo, abrindo caminho à vida interior e às abstrações do mundo. Desse modo, como não consegue se impor ao mundo, o escravo cria “além-mundos” onde possa fazê-lo, isto é, constrói ideais de toda ordem que justifiquem e valorizem a dor de renunciar à vida. Por se tratarem de planos além do mundo e da vida, os ideais, segundo Nietzsche, são o inexistente, o inalcançável, o sempre postergado, ou seja, o nada.

Em outras palavras, o ideal ascético é uma espécie de sintoma do *pathos* escravo em sua negação dos instintos, um amparo criado pelos fracos para justificar a vida no nada, em algo para além da própria vida. Daí a sacrífico que o asceta faz de si mesmo estar amparado não no amor pelo próximo ou no desinteresse pelo mundo, mas sim no rebaixamento dos valores da vida, contra os quais luta em favor de seu ideal:

A vida ascética é uma flagrante contradição; nela domina o ressentimento sem par, um instinto não satisfeito, uma vontade de potência, uma ambição que queria apoderar-se da vida mesma, das suas condições mais profundas, mais fortes e mais fundamentais; emprega-se grande força para secar o manancial da força, e até se vê o olhar rancoroso e irônico do asceta voltar-se contra a prosperidade fisiológica, contra a beleza, contra a alegria, enquanto que, pelo contrário, procura com mais gozo a doença, a porcaria, a dor, o dano voluntário, a negação de si próprio, a mutilação, as mortificações, o sacrifício de si mesmo e tudo quanto é degenerado. (*Ibid.*, p. 114)

Devido ao seu caráter de fuga dos encargos mundanos em favor de uma abstração da vida, o ideal ascético torna-se horizonte recorrente e até mesmo desejável aos filósofos. Isso se explica, afirma Nietzsche, pela origem da própria filosofia, desenvolvida em seus princípios sob a “proteção” da postura ascética:

Certo ascetismo, certa renúncia radical e serena favorece, segundo vimos, o desenvolvimento de uma espiritualidade superior, e é também uma das consequências mais naturais desta espiritualidade; não é de maravilhar, portanto, que os filósofos olhassem com tão bons olhos para o ideal ascético. E se fizermos um sério exame histórico, veremos que entre o ideal ascético e a filosofia há um laço ainda mais forte. Poderia dizer-se que somente sob o cabresto deste ideal a filosofia aprendeu a dar os primeiros passinhos no mundo – como é desajeitada, que cara enjoada, tão propensa a cair de bruços, tropeçador pequenino e acanhado, mimoso de pernas tortas! (*Ibid.*, p. 109)

Originada a partir da interiorização das vontades, responsável pelo desenvolvimento das faculdades do pensamento, a filosofia tem sua formação, portanto, na perspectiva dos fracos. Daí, segundo Nietzsche, o culto dos filósofos à castidade, à pobreza e à humildade: tratava-se, desde o princípio da filosofia, de manter a distância necessária ao aprimoramento das habilidades da consciência, espécie de consolação ao escravo incapaz de agir no mundo. Assim, como justificativa para sua renúncia aos instintos, os filósofos constroem, ainda na Grécia antiga, os ideais da razão, da verdade, do ser e da ideia, através dos quais se afastam da vida rumo ao plano das essências, o nada da filosofia. Com essa formulação, Nietzsche não apenas ataca a tradição metafísica – ataque iniciado já no prefácio da *Genealogia* – como também encontra meios de, em alguma medida, absolver o ascetismo de Schopenhauer, na medida em que

sua postura encontra respaldo na tradição “evasiva” da filosofia (ao contrário do ascetismo de Wagner, como veremos na sequência).

A capacidade de construir e sustentar ideais não é, contudo, propriedade exclusiva dos filósofos; é antes, conforme Nietzsche, do grupo maior que os comporta: o do sacerdotes. Como uma espécie de líder dos escravos, o sacerdote é a um só tempo doente e médico: doente da moléstia dos fracos, a incapacidade de gozar a vida, e médico da alma, possuidor do ideal de redenção que justifica e valoriza a fraqueza. Se por um lado a vida torna-se uma mentira aos olhos do sacerdote, por outro, negá-la seria então uma forma de aproximar-se da verdade. Por isso, ao negar a vida em favor do ideal ascético, transformando o ressentimento em uma virtude ancorada no “além”, o sacerdote propaga uma doença para qual afirma ter a cura, no caso, o próprio ideal por ele engendrado.

Para organizar o rebanho dos ressentidos em torno de seu ideal, o sacerdote oferece uma explicação ao sofrimento, sua “vontade de verdade”, valendo-se do *pathos* culposo dos fracos:

Os doentes têm grande engenho para descobrir as causas ou os pretextos da sua dor; gozam de suas suspeitas; devaneiam os miolos acerca das injúrias de que julgam ter sido vítimas; examinam as entranhas do seu passado e do seu presente, para achar sombras e mistérios que lhes permitam embriagar-se de dolorosas desconfianças e de sua própria malícia; abrem as suas antigas feridas, perdem sangue pelas cicatrizes, há muito tempo saradas, fazem sofrer os amigos, a mulher, os filhos, todos os seus próximos. “Eu sofro, alguém tem culpa”. (*Ibid.*, p. 123)

Aproveitando-se da predisposição dos escravos para culpar, que em última instância poderia gerar forças ativas, o sacerdote direciona a culpa pelo sofrimento ao próprio escravo, tornando-o assim inofensivo e identificado com um rebanho de sofredores. Desse modo, se o fraco sofre, é por culpa sua, porque nasce pecador, porque se entrega aos prazeres do mundo, porque se ilude com a mentira das aparências, etc. Ao afirmar o ideal, a cura para o sofrimento, o sacerdote empreende, portanto, a cristalização de um afeto, a exaltação de um sentimento (seja ele a fé, a culpa, a verdade, etc.), em torno do qual passa a se concentrar a vida de suas “ovelhas”, de modo que toda dor e renúncia encontrem aí sua justificativa, sua verdade factual e inquestionável.

Feita essa caracterização do sacerdote e do ideal ascético, Nietzsche questiona-se: “onde está a antítese desse sistema definido da vontade do objeto e da interpretação?” (*Ibid.*, p. 139). Não na ciência, dirá. A ciência, em sua tentativa de atingir a verdade do mundo, o âmage inquestionável das coisas, acaba por manifestar a mesma vontade de verdade da filosofia metafísica e da religião, na medida em que procura monopolizar as interpretações em favor de um ideal (a verdade científica). Por isso,

(...) não é a ciência bastante autônoma e firme em si mesma, pois também ela necessita de um ideal de valores, de um poder que cria valores, em cujo ofício justifique a fé em si mesma. Ela nunca é criadora de valores. As suas relações com o ideal ascético não têm o caráter do antagonismo; são antes a evolução interna deste ideal. (*Ibid.*, p. 143)

Onde então localizar o oposto do ideal ascético? Na arte, dirá Nietzsche: “(...) a arte ao santificar a mentira e a vontade do falso, ao ter ao seu lado a vontade de enganar, é mais oposto ao ideal ascético que a ciência; já o adivinhou Platão, e por isso foi o maior inimigo da arte” (*Ibid.*, p. 143). Enquanto expressão dos sentidos, simulacro, a arte dispensa a vontade de verdade em favor de uma possível interpretação do mundo. Desse modo, na medida em que exalta a vida e foge ao monopólio da significação, a arte afirma a diferença, a multiplicidade do mundo, aquilo que, aos olhos dos sacerdotes, é a mentira e o mundano. Daí o ascetismo adotado por Wagner no fim de sua vida parecer a Nietzsche um retrocesso: ao aproximar-se do ideal ascético, o artista corrompe-se, transforma um instrumento de valorização dos instintos em forma de louvar a fraqueza, afasta-se da interpretação para seguir rumo à vontade de verdade. Em outras palavras, o artista ascético escolhe apontar sua vontade ao nada e ao conforto de um fim, o que para Nietzsche – já nas considerações finais da *Genealogia* – nega não apenas a potência da arte, mas sobretudo o caráter lacunar, e por isso aberto, da própria vida.

2.5 O ressentimento n’A *genealogia da moral* (a título de síntese)

Retomados os principais argumentos d’A *genealogia da moral*, é possível enfim traçarmos uma síntese daquilo que, para Nietzsche, pode ser entendido como “homem do ressentimento”. Como vimos, Nietzsche trabalha com tipos morais – nobres e ressentidos, senhores e escravos, fortes e fracos – que, embora possam estar ligados a posições sociais, não o fazem de forma necessária. A identificação com um tipo moral determina-se antes por certa disposição subjetiva, certa maneira de avaliar e de relacionar-se com o mundo, isto é, nem todo o indivíduo escravizado será moralmente escravo, valendo o mesmo para os casos de nobreza. Em outras palavras, o tipo moral determina-se por seu *pathos*, que, por sua vez, se reflete em uma perspectiva avaliadora, em uma moral.

De que forma podemos então descrever o *pathos* ressentido e como está estruturada sua perspectiva avaliadora? Como vimos, o ato inaugural do homem do ressentimento é uma negação, um “não” aos valores que lhe são opostos, os quais procura rebaixar para conseguir sua própria elevação moral. Trata-se, por isso, de um *pathos* da dependência e da proximidade: o ressentido se define a partir de um outro, convertendo-se em sua projeção contrária – daí a necessidade de manter sempre vivo o ódio e o desejo de vingança frente ao “mau” inimigo. Essa contraposição origina-se na impotência do ressentido diante da vida, que o leva a rebaixar as manifestações de força e, por consequência, a elevar os valores fracos, tornando ambos uma questão de livre-arbítrio.

Com isso, é possível ao ressentido culpar o forte por suas demonstrações de força, ao mesmo tempo em que valoriza a própria fraqueza enquanto escolha “nobre”. Vemos aí o segundo aspecto fundamental do *pathos* ressentido, a má-consciência, sua disposição para projetar “culpados” pelo sofrimento, sejam eles os fortes, ou o próprio ressentido. Originada na crueldade interiorizada, a má-consciência fixa parâmetros subjetivos a partir dos quais o ressentido estabelece a culpa a si mesmo ou aos outros, daí seu aspecto de memória cristalizada, de regra perpétua à qual está circunscrito o olhar do ressentido.

Essa circunscrição do olhar, isto é, da maneira de avaliar a vida, manifesta-se e justifica-se de forma mais bem elaborada na disposição do ressentido à criação e à aceitação de ideais, a partir dos quais pode legitimar sua superioridade moral. Incapaz de expressar sua vontade de potência sobre o mundo, o ressentido reorienta-a para o nada, ou seja, para um “além” da vida capaz de justificar suas privações e sua valorização da fraqueza. Nota-se aí um terceiro aspecto do *pathos* ressentido, sua vontade de verdade, o desejo de monopolizar as interpretações do mundo e de engessá-las em torno de ideias fixas, através das quais tudo pode ser explicado e compreendido – sobretudo o sofrimento.

Tendo em vista os argumentos de Nietzsche, podemos então ensaiar, ainda que de forma provisória, uma síntese dos principais aspectos definidores do *pathos* ressentido: a autodeterminação negativa (em oposição e dependência a um “mau inimigo”), a consciência de culpa (vinculada a uma interpretação fixa da vida e responsável por tornar o ressentido um sofredor crônico, além de estranho a si mesmo) e a disposição aos ideais (através dos quais o ressentido justifica seu sofrimento e fraqueza, manifestando assim sua vontade de verdade).

2.6 Scheler e o ressentimento (*O ressentimento na construção das morais*)

Tomando por base o trabalho de Nietzsche, mesmo que com críticas e ressalvas, foi Max Scheler um dos principais responsáveis por dar continuidade aos estudos em torno do ressentimento. Entre os anos de 1911 e 1914, ancorado no pensamento cristão e fenomenológico, o autor dedicou uma série de textos ao *pathos* ressentido, compilando-os posteriormente sob o título “o ressentimento na construção das morais”, parte integrante de seu *Da reviravolta dos valores* (1915). Interessado em investigar o ressentimento enquanto “unidade de vivência e resultado” (SCHELER, 2012, 45), Scheler se dedica não apenas aos diversos afetos que o compõem, mas também às causas e efeitos dessa composição em relação à vida – seja ela individual ou social – e às formas de valoração. Através dessa investigação, seu trabalho se desdobra ainda em uma defesa à moral cristã, que o autor se empenha em afastar das formações ressentidas, e em um ataque à moralidade burguesa e aos ideais por ela engendrados, tais como as noções de humanitarismo e de utilidade.

Com isso em mente, tal como o fizemos em relação à *Genealogia*, podemos recuperar os argumentos de Scheler a fim de mapear seus comentários em torno do ressentimento, buscando notar, além de suas especificidades, de que maneira o autor desenvolve os escritos de Nietzsche. Para tanto, nos deteremos sobre o primeiro texto de *O ressentimento na construção das morais*, “Fenomenologia e sociologia do ressentimento”, tendo em vista sua tentativa de descrever o *pathos* ressentido em seus fundamentos psíquicos e sociais¹⁰.

2.7 Fenomenologia e sociologia do ressentimento

O primeiro capítulo da obra de Scheler, “para uma fenomenologia e sociologia do ressentimento”, gira em torno de dois objetivos centrais, evidenciados já em seu título: estabelecer uma redução fenomenológica do ressentimento, procurando o ponto de convergência entre os vários afetos que o compõem, e identificar o tipo de estrutura social capaz de gerar e incentivar o desenvolvimento do *pathos* ressentido. Para tanto, Scheler inicia seu texto retomando trechos da primeira dissertação d’*A genealogia da moral*, a partir da qual estabelece uma descrição do ressentimento:

Ressentimento é um envenenamento pessoal da alma, com causas e consequências bem determinadas. Ele é uma introjeção psíquica contínua, que por meio de exercício sistemático de recalçamento de recargas desperta certos movimentos internos e afecções, que em si são normais e pertencem à estrutura fundamental da natureza humana, bem como uma série de introjeções contínuas sob a forma de ilusões de valor, que trazem como consequência os juízos de valor. (*Ibid.*, p. 47-48)

Mais do que um diagnóstico conclusivo, essa descrição deixa ver ao menos três pressupostos básicos que orientam as investigações de Scheler. Em primeiro lugar, o de que é possível determinar as causas do ressentimento, isto é, sob que circunstâncias ocorrem o recalçamento das descargas afetivas e a formação dos movimentos internos responsáveis por uma consciência ressentida. Em segundo, o de que esse recalçamento é responsável por uma mudança na configuração normal de certos afetos, que passam a operar de maneira sistemática nessa consciência. E em terceiro, o de que essa operação se expressa na forma de ilusões valorativas, gerando como consequência juízos de valor ilusórios.

O primeiro aspecto explorado por Scheler é o que diz respeito à especificidade adquirida pelos afetos na composição do ressentimento, a começar por aquilo que o autor julga como o ponto de partida mais importante para sua formação e conformação,

¹⁰ Decidimos não incluir neste apanhado os outros quatro textos do conjunto por conta de sua distância em relação a nosso interesse específico, uma definição geral do ressentimento. Criticando Nietzsche pela associação entre cristianismo e ressentimento, nesses textos, Scheler dedica-se à descrição da moral cristã em oposição à moralidade burguesa, essa, sim, defende o autor, fundada sobre o *pathos* ressentido. Como o desenrolar desses argumentos, além de distanciar-se em demasia dos interesses deste trabalho, em nada altera a definição do ressentimento proposta na primeira parte da obra de Scheler, optamos por restringir a análise apenas ao texto inicial.

o impulso de vingança. Segundo Scheler, todo desejo de vingança se origina a partir de uma ofensa ou repreensão diante da qual o indivíduo ofendido se vê incapaz de qualquer revide, ou seja, se revela impotente para reagir de forma imediata ao que lhe ofende. O impulso de vingança, por isso, é o vivenciar de uma impotência através da internalização da desforra adiada, projetada para um “além” em que o indivíduo enfim possua forças para o revide. Apesar disso, tal como a inveja, o impulso de vingança tem a forma de um afeto dirigido: o vingativo, como o invejoso, conhece o objeto de sua vingança ou de sua inveja – ao contrário, por exemplo, do cobiçoso ou do malicioso. Esse direcionamento permite a supressão do impulso vingativo e dos afetos que lhe cercam (ódio, rancor, ira, etc.) assim que a vingança é concretizada ou, no caso do invejoso, quando o bem desejado passa a ser possuído.

Mas o impulso de vingança e seus afetos vizinhos não são suficientes para, por si só, formar a consciência ressentida. Essa formação, afirma Scheler, depende menos dos próprios afetos do que da frequência e da qualidade de sua manifestação no indivíduo: “Apenas se encontra a condição de possibilidade para o aparecimento do ressentimento, onde uma frequência especial destes afetos caminha lado a lado com o sentimento de impotência para a ‘conversão’ dos mesmos em atividade (...)” (*Ibid.*, p. 51). Assim, mais do que o impulso vingativo pontual, com objeto definido, a formação do ressentimento atende ao exercício continuado desse impulso, convertido então em sede de vingança insuperável e indeterminada. O sentimento de vingança jamais satisfeito, no qual está pressuposta a experiência permanente da impotência, enraíza-se assim na consciência do ressentindo, restando, como forma ilusória para o alívio da tensão, o rebaixamento e a detração constante de um outro (ao qual os contornos difusos do impulso de vingança estejam minimamente adequados).

Contudo, para que o impulso de vingança, a inveja ou o rancor se convertam em atividade, é preciso a existência de certas condições sociais que sustentem, por um lado, a possibilidade do revide contra uma ofensa ou a aspiração a um bem alheio e, ao mesmo tempo, mantenham a impotência do indivíduo ofendido. Em outras palavras, segundo Scheler, a formação do ressentimento, em termos de estrutura social, depende da possibilidade simbólica de equiparação entre os indivíduos, sobretudo quando acompanhada da desigualdade factual em relação ao poder. Daí ser a democracia, enquanto sistema político típico da ordem social competitiva, apontada por Scheler como grande formadora de ressentidos:

O peso externo do ressentimento precisa por isso possuir uma sociedade, na qual, como em nossos direitos políticos ou não relativamente iguais, abertamente decantados, a igualdade de direito estabelecida formalmente caminhe lado a lado com uma enorme diferença do poder de fato, da posse de fato, e da formação e conformação de fato: onde todos possuem o “direito” de se comparar com todos, sem “realmente” possuírem o “poder de fato para se comparar”. Aqui está, certamente – abstraindo totalmente dos caracteres individuais e – das vivências – já por meio da estrutura da sociedade, uma poderosa carga para o ressentimento no corpo social. (*Ibid.*, p. 53-54)

Da diferença entre as condições de igualdade pressupostas pela democracia e suas condições sociais efetivas, surge o que Scheler denomina como “crítica do ressentimento”: a detração permanente de um outro (seja ele um indivíduo ou grupo) não no sentido de remediar um mal por ele causado, mas sim como forma de se aproveitar da necessidade de uma desforra para “manifestar-se contra”, maquiando assim a impotência para uma vingança efetiva. Desse modo, pela discrepância entre seus pressupostos simbólicos e sua realidade efetiva, a democracia torna possível a comparação entre os indivíduos sem garantir a igualdade no plano das relações de poder, favorecendo o surgimento dos afetos considerados por Scheler como o segundo ponto de partida para a formação do ressentimento: a inveja, o ciúme e a aspiração da concorrência.

A inveja, diz o autor, nasce do confronto da aspiração a um bem com a incapacidade de possuí-lo, isto é, quando o desejo de conquista “insere a consciência do fracasso e da impotência” (*Ibid.*, p. 56). Da mesma forma que o impulso de vingança, contudo, a inveja atua no ressentimento em uma frequência distinta da que lhe é comum, pendendo sobretudo para os bens inconquistáveis. Daí a inveja com maior potencial para a formação do ressentimento ser aquela de caráter existencial, quando o indivíduo deseja como bem a própria existência do outro, afastando-se de si mesmo em favor de um objeto inalcançável. Com isso, a inveja deixa de ser um afeto pontual e com duração determinada (até a conquista do bem em questão) para se tornar condição da consciência, espécie de anteparo entre o indivíduo e o mundo que o faz ver no outro o responsável por uma “desapropriação”, por tomar o que lhe seria de direito.

Pela mistura que faz entre a aspiração e a impotência, a inveja expressa uma consciência de comparação muito distinta daquela presente na perspectiva dos nobres. Se o nobre conhece seu valor de antemão, vendo no outro um portador de valores distintos capazes de lhe despertar ambição mas nunca inveja, o ressentido conhece seu valor apenas na comparação, definindo-se naquilo que apropria negativamente de um outro:

O nobre vivencia os valores antes da comparação; o vulgar somente na e por meio da comparação. A estrutura, “ligação entre valor próprio e alheio”, vem a ser portanto, acima de tudo no “vulgar”, condição seletiva de sua apreensão de valor. Ele não pode conceber um valor sem ao mesmo tempo tomá-lo como um mais “alto” ou mais “baixo”, enquanto um mais ou um menos do que seu valor próprio, sem portanto medir os outros junto a si e à si junto aos outros. (*Ibid.*, p. 59)

A tendência para medir-se a todo tempo com o outro, conforme Scheler, torna-se tanto mais formadora do ressentimento, quanto menos determinado for o âmbito da comparação. Por isso, novamente, a democracia, aliada à lógica da sociedade competitiva, parece ao autor um tipo de organização social particularmente favorável à formação do ressentimento, na medida em que torna todos os indivíduos comparáveis através de um sistema de concorrência. A inveja ganha nesse sistema o estatuto de afeto permanente, já que, ao invés de apreciá-los, o indivíduo concorrente toma os valores

alheios como “vantagens usurpadas” no terreno da disputa social. E pouco importa que algum bem pontual seja conquistado: a concorrência trará à tona mais vantagens alheias, tornando assim ilimitada, e por isso inalcançável, o desejo de aspiração.

Sabendo-se impotente para conquistar ao que aspira, resta ao ressentido encontrar meios de compensação à própria fraqueza. Ele o faz, afirma Scheler, através de um sistema ilusório de valoração, no qual o inalcançável se converte em negativo:

(...) a sufocante consciência do valor diminuto, que sempre precisa se recolocar por meio dos tipos “comuns” da apreensão valorativa, não resulta em nenhum comportamento ativo. E no entanto esta tensão plena de tormentos exige uma solução. Ele a encontra na específica farsa valorativa do ressentimento. A consciência de um valor maior ou de um mesmo valor, buscada a partir do “comum”, consciência esta que soluciona a tensão, é aqui alcançada por meio da pressão que lança para baixo as preciosas propriedades dos objetos de comparação, ou mesmo por meio de uma cegueira específica para elas; mas, em um segundo momento – e só no interior do mesmo se apresenta a função principal do ressentimento – por meio da ilusão e falsificação dos valores mesmos daqueles que, por sob o ser e o vigor, mostram-se enquanto objetos passíveis de comparação, possuidores inteiramente positivos de um caráter precioso e valioso. (*Ibid.*, p. 62)

Através da farsa valorativa, portanto, o ressentido cultiva uma imagem enganosa do mundo, na medida em que sua perspectiva de valoração atende a um rebaixamento prévio dos valores que lhe são estranhos, sobretudo aqueles que seriam, em um primeiro momento, desejáveis. Com isso, Scheler nomeia o movimento de inversão já apontado por Nietzsche: vivendo de sua farsa valorativa, o ressentido determina seus valores a partir de uma apreensão enganosa e sempre negativa dos valores alheios, de modo a filtrar com um “não” a objetividade das manifestações de vida que lhe cercam.

Segundo Scheler, as manifestações possíveis para a farsa valorativa, embora compartilhem uma estrutura comum, se adequam às mais variadas situações sociais, das quais passam a retirar seus fundamentos. Como exemplos, o autor cita o ressentimento nas mulheres, tendo em vista a opressão doméstica e a impotência frente ao marido, no conflito entre gerações, quando os mais velhos se sentem injustamente ultrapassados pelos mais jovens, nas relações familiares, como entre o conjunto de irmãos e o filho primogênito, nos criminosos, quando crime não é resultado de qualquer benefício pretendido pelo autor do crime, nos sacerdotes, pelos motivos supracitados, e na pequena burguesia, obrigada a esconder sob a humildade e economia sua aspiração impotente à riqueza e à ostentação. Enquanto variedade espiritual do ressentimento, Scheler cita ainda o apóstata, cuja afirmação de uma nova religião tem seguidamente por objetivo negar uma anterior, e o “romântico”, que encontra na exaltação nostálgica do passado uma maneira de rebaixar o presente.

Embora variável quanto à sua configuração superficial a estrutura formal do ressentimento, atende a uma mesma lógica: “algo vem a ser, um A, afirmado, apreciado, louvado, e isso não por causa de suas qualidades internas, mas desde a intenção de negar (...) um outro, B, depreciando, repreendendo. A aparece para o jogo contra B”

(*Ibid.*, p. 74). A formação da farsa valorativa, portanto, depende de um processo contínuo de recalçamento das forças ativas, que alarga pouco a pouco os contornos do objeto inicialmente odiado ou invejado – Scheler cita como exemplo o preconceito entre classe, onde um gesto ou característica apresentado por um indivíduo é suficiente para enquadrá-lo na “categoria” detestada. Em outras palavras, os valores determinados pelo ressentido dependem de um recalçamento da representação negativa de um objeto, responsável pelo caráter falacioso dessas determinações.

Por encontrar sua fundamentação na farsa valorativa, o ressentimento, afirma Scheler, não é capaz de criar juízos éticos autênticos – que, na argumentação do autor, levariam em conta uma hierarquia necessária dos valores. Isso porque, ao determinar-se pela negação e pela impotência, o ressentido transforma seus juízos à medida que fracassa frente ao mundo, ficando assim à mercê do que precisa negar para tornar “imotivados” seus desejos iniciais: “Não apenas uma tendência para alterar declarações (frente aos outros), como também para alterar um tal juízo, entregam-se então a partir desta ‘experiência’” (*Ibid.*, p. 81). Com a produção dos juízos falsos, geralmente no sentido de detração alheia, o ressentido liberta-se de maneira ilusória da tensão entre a aspiração e a impotência, imbuindo seus objetos com toda sorte de valores falaciosos.

Por conta disso, a percepção do ressentido diante da vida sofre com distorções acentuadas. Segundo Scheler, o ressentido oscila entre a dupla obrigação de observar aquilo que a vida apresenta como força e, ao mesmo tempo, negar sistematicamente o que vê como medida de “proteção” contra tudo isso que deseja sem poder desejar:

Algo está presente nele, que gostaria de vociferar, detratar, diminuir, e que embrulha do mesmo modo todas as manifestações em que isto pode se demonstrar. Deste modo, ela “calunia” involuntariamente a existência e o mundo, para justificação de sua constituição interna de vivência valorativa. (*Ibid.*, p. 82)

Desse modo, o ressentido entrega-se a “uma falsificação característica da imagem objetiva do mundo” (*Ibid.*, p. 82), instaurada involuntariamente pela consciência “para elevar o sentimento vital reprimido e os impulsos vitais impedidos” (*Ibid.*, p. 82). Essa falsificação, por sua vez, depende de uma farsa valorativa a partir da qual se fundamentam os valores ilusórios: é essa farsa, segundo Scheler, a manifestação máxima do ressentimento.

2.8 Nietzsche, Scheler e o ressentimento: sintetizando argumentos

Embora se contraponha a Nietzsche no que diz respeito à qualificação da moral cristã, Scheler não apenas concorda com sua descrição do *pathos* ressentido, como também a desenvolve, explorando os afetos e as formações históricas responsáveis por compor e sustentar o ressentimento. Tal como o autor da *Genealogia*, Scheler concebe a autodeterminação do ressentido como um ato de negação fundado no rebaixamento e na distorção dos valores alheios, isto é, em uma apreensão mentirosa desses valores. Por

isso, ao determinar-se como negativo de uma ilusão, o ressentido passa a representar uma farsa valorativa, fazendo ecoar a distorção do valor alheio através da criação de valores mentirosos, projeções invertidas daqueles que lhe são inalcançáveis, embora objetos de desejo. O ressentido falsifica assim a imagem objetiva do mudo, tornando-a tão subjetiva e adequada a seus interesses quanto possível.

Enquanto meio de compensar a tensão entre o desejo e a impotência, a farsa valorativa se expressa na detração contínua de um objeto desejado e inacessível, em torno do qual o ressentido mobiliza sistematicamente os afetos negativos, como o ódio, o rancor, a inveja e o impulso de vingança, e cujos contornos se ampliam ao ponto de indeterminar esse mesmo objeto. A origem dessa tensão, por sua vez, ancora-se em condições históricas e sociais capazes de conjugar pressupostos simbólicos de igualdade entre os indivíduos a diferenças acentuadas no que diz respeito às disposições do poder (político ou econômico). Condições, portanto, nas quais os indivíduos têm o direito, mas não o poder para comparar-se entre si, onde tudo pode ser desejável, embora não alcançável a todos. Daí o ressentimento ser considerado por Scheler uma espécie de sintoma social moderno: é na ordem democrática e competitiva, com suas prerrogativas individualistas e falsamente igualitárias, que se oferecem as condições mais favoráveis para a formação e conformação do *pathos* ressentido, o direito simbólico à comparação e a sistemática desigualdade factual entre os indivíduos.

Com isso, à semelhança do que fizemos anteriormente, é possível ensaiarmos uma síntese dos argumentos apontados até aqui, buscando agora, no entanto, uma descrição capaz de conjugar as reflexões de Nietzsche e as de Scheler em uma mesma definição de ressentimento. Assim sendo, podemos dizer que o ressentimento, enquanto patologia típica das democracias modernas, é uma conformação particular de afetos negativos em torno da detração e distorção sistemática de um objeto difuso, a um só tempo desejado e inacessível, em oposição ao qual são criados determinações e ideais ilusórios que permitem ao ressentido, ao menos no terreno simbólico e subjetivo, “vencer” a disputa com seus concorrentes, figurando a si mesmo enquanto “injustiçado”.

2.9 *Angústia*, o narrador ressentido e a “democracia restrita”¹¹: mediações e desdobramentos para uma hipótese de leitura

Tendo em vista a caracterização do ressentimento feita até aqui, podemos então perguntar, retomando o objeto principal de nosso interesse: o que implica

¹¹ Apesar de parecer redundante – na medida em que o ressentimento, por si só, se forma enquanto “sintoma” das restrições inerentes aos regimes democráticos –, a expressão tem em vista circunscrever o narrador ressentido de *Angústia* à dinâmica da ordem democrática brasileira ao longo de suas primeiras três décadas, tal como apontado por Florestan Fernandes. Não se trata, portanto, de particularizar a narrativa de Luís da Silva simplesmente através de sua inscrição em um contexto de “democracia restrita” (já que toda a ordem democrática oferece, em alguma medida, restrições aos ideais democrático), mas de investigar a especificidade dessas restrições tendo em vista a formação de um discurso ressentido singular.

caracterizarmos o narrador de *Angústia* enquanto ressentido, isto é, quais os efeitos da incorporação do ressentimento ao terreno literário? Segundo Maria Rita Kehl (*Ressentimento*), já em seus primórdios, por volta do início do século XIX, a modernidade consagrou formas artísticas imersas em uma “estética do ressentimento”, como o folhetim e o melodrama, mantendo-se viva em produções literárias, cinematográficas e televisivas contemporâneas. Esta estética, afirma a autora, baseia-se na simplificação de conflitos através de uma disposição clara e bem delimitada dos valores de “bem” e “mau”, garantida pela configuração do *pathos* ressentido, que se presta “à construção de personagens de pouca densidade psicológica, cujo perfil moral não deixa dúvidas ao leitor/espectador” (KEHL, 2011, p. 182).

Afirmando sua pureza moral e integridade individual, o personagem ressentido define a si mesmo com “bom”, “autêntico” e “injustiçado”, valores não reconhecidos pelos inimigos “maus”, “falsos” e “imerecidamente” vencedores. Sua luta trágica contra as forças adversas, legitimadas pela organização social capitalista, aponta uma possível dívida da modernidade para com seus fundamentos românticos, expressa na estética do ressentimento: se, por um lado, o personagem ressentido reivindica e exagera o ideal individualista (em si mesmo falacioso¹²), e com ele a promessa de realização plena de “si por si”, como o faria o herói romântico; por outro, elege culpados para o fracasso desse ideal, acusando “o outro pelo que falhou no projeto de soberania do *eu*” (*Ibid.*, p. 187, grifo da autora). Daí a estética do ressentimento ser uma expressão tipicamente moderna: seu alvo não é uma denúncia do *self made man* moderno ou de certos pressupostos democráticos enquanto falácia, mas sim a reivindicação desses ideais como “promessa não cumprida”, para a qual é preciso encontrar um culpado – o que configura uma contradição, na medida em que a própria formação do ressentimento aponta o engodo desses ideais em sua possibilidade real de efetivação.

Mas para que essas reivindicações tenham validade e conquistem a empatia do leitor/espectador, o personagem ressentido não pode ser nomeado enquanto tal, já que qualquer distanciamento crítico de sua posição poria a perder a plenitude positiva de seus valores. Por isso, segundo Kehl, a estética do ressentimento encontra sua eficiência quando organizada sob o ponto de vista do próprio personagem ressentido:

(...) chamei de estética do ressentimento a este princípio que organiza as narrativas em torno do ponto de vista do personagem ressentido – o qual, sempre coberto de razões em suas queixas e mágoas, constitui o polo de identificações positivas do leitor/espectador. (*Ibid.*, p. 184)

Transformada em perspectiva narrativa, a moral do ressentimento converte-se, portanto, no fundamento de personagens supostamente íntegras e injustiçadas, sempre moralmente superiores a seus inimigos – contra os quais jamais se cansam de lutar. Daí,

¹² Comentando o engajamento do ressentido em torno da ficção de uma individualidade íntegra, Kehl chama a atenção para o aspecto “compensatório”, ao menos do ponto de vista narcísico, contido nessa suposta integridade: “O ressentimento funciona para encobrir a divisão do sujeito, para escamotear as evidências do inconsciente que frustram o projeto do sujeito solar das culturas individualistas” (2011, p. 187).

como afirma Kehl, o caráter melodramático e planejado da estética do ressentimento: suas narrativas atendem ao ímpeto de polarização e falsificação do ressentido, a partir dos quais são dispostos os valores e determinações, em uma clara divisão entre os bons (identificados à perspectiva da personagem) e os maus (seus inimigos).

Contudo, se a estética do ressentimento tem grande circulação desde a modernidade, ela não pode ser confundida com a produção crítica sobre o ressentimento. Nesta última, embora haja a presença de protagonistas ressentidos, em torno dos quais gira a narrativa, há sempre um deslocamento crítico, isto é, marcas que permitam ao leitor/espectador o distanciamento em relação à perspectiva da personagem, entendida aí como “representante de um mal-entendido moral” (*Ibid.*, p. 187, grifo da autora). Como representantes dessa “estética sobre o ressentimento”, Kehl detém-se sobre as obras de Shakespeare (*Henrique III*), Dostoiévski (*Crime e castigo*) e Graciliano Ramos (*São Bernardo*¹³), nas quais, apesar das especificidades, o *pathos* ressentido aparece como meio de crítica ao projeto moderno, sobretudo no que diz respeito ao ideal de integridade do indivíduo e ao pressuposto de igualdade.

Sendo assim, cruzando os argumentos de Nietzsche, Scheler e Kehl; ao definirmos Luís da Silva como narrador ressentido, não temos em mente apenas a determinação de seu perfil subjetivo (e tampouco sua filiação à “estética do ressentimento”), mas sobretudo a caracterização de um ponto de vista que, ao concentrar a narrativa sobre si, é responsável por organizar os principais traços de composição de *Angústia* e capaz de situar esse narrador no interior de uma contradição particular da experiência histórica moderna, tal como ela se deixa apreender no contexto específico do Brasil dos anos 30.

Em outras palavras – com o perdão da obviedade – a hipótese de um narrador ressentido no romance de Graciliano pressupõe um ponto de vista narrativo estruturado a partir do ressentimento, o que nos leva a duas considerações centrais a nosso argumento. Em primeiro lugar, enquanto perspectiva narrativa, o ressentimento sugere certa regularidade de procedimentos formais que, tendo em vista o mapeamento realizado no capítulo anterior, concorda com os traços de composição destacados ao longo de *Angústia*. É o caso do antagonismo entre Luís e diversos personagens que o cercam, em particular Julião Tavares, construído por comparações opositivas, determinações e detrações sistemáticas no sentido de uma farsa valorativa (o que nos remete às citadas estratégias de autoconvencimento do narrador). O mesmo podemos dizer da temporalidade circular e das sobreposições de tempo que compõem o romance, justificadas pela obsessão de Luís em torno de um conjunto de ideias fixas e pela afirmação de seu “ideal”, a imagem nostálgica do passado na fazenda. Por fim, esse

¹³ Segundo a autora, o ressentimento de Paulo Honório se origina na constatação da autonomia de Madalena, isto é, diante de tudo o que, na esposa, “escapa de seu hábito de dominar” (Kehl, 2011, p. 241). Ao reelaborar seu passado pela escrita, contudo, o narrador de *São Bernardo* estaria empenhando em um processo de superação, de “cura do ressentimento” (*Ibid.*, p. 252) por meio de uma autocrítica. Seja como for, ao apontar a presença de um narrador ressentido (mesmo que em processo de cura) em outro romance de Graciliano, Kehl parece reforçar indiretamente a pertinência de nossa hipótese, fazendo notar a incorporação do ressentimento à produção romanesca do autor.

quadro nos auxilia a compreender a “subjetivação da objetividade”¹⁴ empreendida por Luís, tendo em vista a disposição do ressentido às distorções da realidade segundo seus próprios interesses subjetivos (o que compromete a percepção dos limites entre o mesmo e o outro). Em segundo lugar, a perspectiva ressentida de Luís parece apontar também às condições sociais e históricas de sua própria formação, isto é, sua integração a uma ordem social competitiva, imbuída, ao menos em abstrato, do pressuposto democrático de igualdade individual.

Com relação a esse último aspecto, no entanto, o romance de Graciliano parece impor uma ponderação incontornável à nossa hipótese: a particularidade da formação da sociedade democrática e competitiva no Brasil, tendo em vista sua dinâmica específica no decorrer das primeiras décadas do século XX. Isso porque, se tivermos em mente os argumentos de Florestan Fernandes (*A revolução burguesa no Brasil*), somos levados a considerar o aspecto contraditório do Estado republicano brasileiro, em seus entraves e matizes frente à sociedade competitiva e aos pressupostos democráticos. Essa contradição manifesta-se na manutenção de formas distintas, e em boa medida antagônicas, de dominação e de estratificação sociais, conjugadas no interior da república brasileira no sentido de minimizar o alcance efetivo das garantias democráticas. Assim, ao passo que, após a Abolição e a proclamação de um Estado republicano, procura se afirmar segundo a dinâmica competitiva e a organização por classes, a sociedade brasileira não elimina de todo a estratificação por castas e estamentos¹⁵, mantendo ativos, ainda que na forma residual, os parâmetros do “antigo regime” senhorial e escravista.

Essa configuração híbrida, segundo Florestan, constitui a própria formação da sociedade competitiva brasileira, na medida em que, incorporada desde meados do Segundo Império¹⁶ entre seus estamentos dominantes e intermediários (aristocracia rural

¹⁴ A noção de uma objetividade “subjetivada” não pressupõe a oposição frente a uma pretensa “objetividade objetiva”, da qual o sujeito estaria eliminado. Com essa expressão, procuramos apenas enfatizar o caráter “transbordante” da subjetividade de Luís da Silva, isto é, o quanto o narrador procura adequar o registro objetivo às pretensões, conscientes ou não, de seu discurso ressentido.

¹⁵ Para a melhor compreensão das diferenças entre as organizações por classe, estamento e casta; podemos recorrer a Max Weber. Segundo o sociólogo alemão, a sociedade de classes organiza-se em torno da disponibilidade de consumo e das condições de vida com base no fator econômico. Dividindo-se entre “proprietários” e “não proprietários” (WEBER, 1982, p. 213), a “situação de classe” seria, nesse caso, o mesmo que uma “situação de mercado” (*Ibid.*, p. 214), interessada nos valores funcionais de seus membros e, portanto, alheia às suas distinções e honrarias pessoais (*Ibid.*, p. 224). Ao contrário da sociedade de classes, argumenta Weber, a ordem estamental sustenta-se no status e nas honrarias dos grupos que a compõem (*Ibid.*, 218), sendo esses responsáveis pelo estabelecimento e conservação de um estilo de vida distintivo (*Ibid.*, p. 219). Baseando-se na distância e na exclusividade, que impõem todo tipo de restrições ao relacionamento social, a honra estamental garante não só o privilegiamento e a distinção de seus detentores, como também o monopólio de bens materiais, enfatizado “quando só o grupo em questão está habilitado a possuí-los e a controlá-los” (*Ibid.*, p. 223). No caso na divisão por castas, ocorre como que uma radicalização da estratificação estamental, ampliando-se as distinções para a dimensão ritual (diferença de cultos) e sobretudo étnica (*Ibid.*, p. 221). Nesse caso, os membros de castas diversas “vivem numa ‘diáspora’ rigorosamente segregada de todo relacionamento pessoal, exceto o de tipo inevitável, e sua situação é legalmente precária” (*Id.*, *Ibid.*).

¹⁶ Segundo Florestan, a fase de formação e expansão do capitalismo competitivo compreende “(...) tanto o período de consolidação da economia urbano-comercial quanto a primeira transição industrial

e seus dependentes no comércio e na burocracia), a competição convivia com o trabalho servil e com a produção fundamentalmente agrícola, o que não apenas constringia a constituição de um mercado interno, como também excluía a imensa maioria da população, a “plebe branca” e a massa escravizada, da possibilidade de competir. Com isso, afirma Florestan, ao longo de sua formação a competição “foi rapidamente redefinida, tanto economicamente quanto social e politicamente, como um fator de distribuição estamental – e portanto fortemente desigual – da renda e do poder” (2005, p. 187), o que “convertia a ‘livre iniciativa’ e a ‘empresa privada’ em privilégios estamentais, que deviam ser respeitados e protegidos fora e acima de qualquer racionalidade inerente aos processos econômicos propriamente ditos” (*Id.*, *Ibid.*).

Conservada ao longo do Segundo Império, a articulação entre a ordem estamental e a “competição restrita” se mantém mesmo no interior do projeto abolicionista e republicano. Desse modo, interessados em assegurar a manutenção de seu domínio, assim como em atender à pressão do mercado internacional e aproveitar as possibilidades do incipiente mercado interno, os estamentos privilegiados se opõem ao trabalho servil e ao próprio regime senhorial menos como meio de revolucionar a ordem social que de conservar seus privilégios. Não se tratava, portanto, ao estamento dominante, de pôr em jogo “o privilegiamento econômico, social e político de sua posição na estrutura social; mas a organização escravista da sociedade, que lhe garantia a posição privilegiada (a qual pretendia modificar sem pôr em risco o próprio privilegiamento)” (*Ibid.*, p. 184).

A instauração do trabalho livre e do Estado republicano, nesse caso, assume a forma de uma “revolução dentro da ordem”, construída “de cima para baixo” no sentido de eliminar os entraves econômicos criados pelo sistema servil e, ao mesmo tempo, assegurar “(...) o monopólio da riqueza e do poder, que torna a dominação oligárquica sob a República uma ‘democracia entre iguais’, ou seja, uma rígida ditadura de classe” (*Ibid.*, p. 232)¹⁷. Assim, defende Florestan, embora incorpore a competição e a estratificação social pela via do mercado (*Ibid.*, p. 280), a sociedade de classes, no Brasil, não elimina de todo a divisão por castas e estamentos, garantindo à dominação burguesa *status* semelhante à da aristocracia escravista:

(...) a dominação burguesa se associava a procedimentos autocráticos, herdados do passado ou improvisados no presente, e era quase neutra para a formação e difusão de procedimentos democráticos alternativos, que deveriam ser instituídos (na verdade, eles tinham existência legal ou formal, mas eram socialmente inoperantes). (*Ibid.*, p. 243)

verdadeiramente importante; e vai, grosso modo, da sexta década ou do último quartel do século XIX até a década de 1950, no século XX” (*Ibid.*, p. 264).

¹⁷ As considerações de Florestan fazem eco ao diagnóstico de Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*), segundo o qual: “A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos” (2007, p. 160).

Perpetuando-se no interior da ordem social competitiva, portanto, a dominação estamental compromete os fundamentos psicológicos da “vida moral e política, tornando muito difícil e muito precária a individualização social da *pessoa* ou a transformação do ‘indivíduo’, da ‘vontade individual’ e da ‘liberdade pessoal’ em fundamentos psico e sociodinâmicos da vida em sociedade” (*Ibid.*, p. 197, grifo do autor). Nessa configuração, argumenta Florestan, a “democracia burguesa” torna-se sinônimo de uma “democracia restrita”¹⁸, “aberta e funcional só para os que têm acesso à dominação burguesa” (*Ibid.*, p. 249), o que, por consequência lógica, a mantém distante das classes trabalhadoras e praticamente inexistente à massa marginalizada (composta em boa medida pela população negra recém saída do regime servil).

Mantendo-se, em linhas gerais, até o fim da era Vargas (1930-45)¹⁹, o quadro social apresentado por Florestan, portanto, aponta a necessidade de considerarmos o ressentimento de Luís da Silva nos limites de uma “democracia restrita”, configurada contraditoriamente no interior de uma sociedade competitiva mediada por índices de dominação estamental. Nesse caso, ao qualificarmos o narrador de *Angústia* enquanto ressentido, somos levados a investigar não só as linhas gerais de sua subjetividade, tal como expressas na forma de composição do romance, como também a própria possibilidade de formação de seu ressentimento no interior de uma “democracia restrita”. Em outras palavras, podemos desdobrar nossa hipótese em duas perguntas articuladas: de que modo a experiência de uma “democracia restrita” constrói o ressentimento de Luís da Silva e como, enquanto perspectiva narrativa, essa patologia determina a forma de composição de *Angústia*, fazendo notar também suas próprias condições sociais de formação?

¹⁸ A noção de “democracia restrita”, embora não nomeada como tal, aparece também n’*A integração do negro na sociedade de classes*, percebida por Florestan nos seguintes termos: “Mesmo nos centros urbanos em crescimento tumultuoso e rápido (...), ela [a ordem social competitiva] se configura como uma sociedade de classes que só era igualitária nos estratos dominantes e só era aberta para aqueles que detinham o poder ou para os que participassem vantajosamente das novas tendências à concentração regional da renda, inauguradas com o surto cafeeiro e a expansão econômica do sul do País” (1965, p. 26).

¹⁹ Interessado em flagrar as linhas gerais da revolução burguesa no Brasil, Florestan não estabelece marcos históricos precisos em sua argumentação, ocupando-se antes com períodos amplos a fim de registrar processos de incorporação, desenvolvimento e transformação dos modelos sociais, políticos e econômicos capitalistas. Fortemente influenciado pelo pensamento weberiano, sua atenção concentra-se antes de tudo na trajetória, nas ações e nos interesses dos agentes sociais envolvidos nos processos de transformação. O governo de Vargas, nesse caso, figura menos em seu caráter de ruptura (tendo em vista o fim do pacto oligárquico, a crescente industrialização e a ampliação das medidas repressivas) que em seus índices gerais de continuidade da dominação patrimonialista e estamental (manutenção da “democracia restrita”, distância abissal entre as classes trabalhadoras e o Estado, estratificação social pela via do privilégio, etc.). Para fins práticos em nossa análise, adotaremos a mesma perspectiva ampla, tendo em vista sobretudo a extensão temporal abordada pela narrativa de Luís da Silva, que vai do período anterior à República (pela memória das “façanhas do avô) até pouco antes do Estado Novo (presente de sua enunciação).

CAPÍTULO 3

O narrador ressentido na tradição crítica sobre *Angústia*: confrontos e acréscimos possíveis

Se o ressentimento parece uma patologia capaz de descrever o comportamento subjetivo de Luís da Silva, apontando um caminho de leitura para as particularidades formais e históricas do romance de Graciliano, valeria a pena investigarmos, antes da análise propriamente dita, qual a produtividade de nossa hipótese frente ao cânone crítico acerca de *Angústia*. Mais do que simplesmente “testá-la” enquanto chave de leitura, esse movimento nos permite refiná-la em seu potencial de análise, na medida em que, ao refutar ou desenvolver argumentos críticos canônicos, não só a situamos no interior de uma tradição, como também a cercamos dos problemas recorrentes em torno do romance de Graciliano – dos quais não poderemos nos furtar em nossa análise.

Com isso, no entanto, surge-nos o desafio de delimitar o que venha a ser essa tradição, isto é, recortar um número muito restrito de textos – dados os limites espaciais de uma dissertação – suficientemente representativos em relação às linhas gerais do que se produziu sobre *Angústia*. Apesar da arbitrariedade pressuposta nessa escolha, alguns critérios de organização podem nos auxiliar a torná-la, se não mais afastada do arbítrio, ao menos significativa do ponto de vista cronológico e relacional entre os textos selecionados. O primeiro é a perspectiva diacrônica, a partir da qual podemos apreender não só o rumo tomado por certas interpretações, como também localizar momentos de confronto, revisão ou síntese, estabelecendo assim uma tênue “história” dessa tradição crítica. O segundo, diretamente ligado ao primeiro, diz respeito à frequência de citações de um dado texto, seu estatuto de “referência” a diversos trabalhos posteriores, o que dá maior visibilidade aos referidos confrontos e, portanto, a certos caminhos de leitura tomados pela crítica. O terceiro, por sua vez, tem em vista a circulação dos trabalhos, sua presença constante em coletâneas críticas e edições comemorativas ou mesmo em publicações individuais na forma de livro, responsáveis pela consolidação do caráter canônico desses textos.

Atendendo a esses três critérios, portanto, tomaremos como conjunto de análise os seguintes trabalhos: “Valores e misérias das vidas secas” (1941-47), de Álvaro Lins; “Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação” (1947), de Floriano Gonçalves; *Ficção e confissão* e “Os bichos do subterrâneo” (1955 e 1961, respectivamente), de Antonio Candido; “Graciliano Ramos” (1965), de Carlos Nelson Coutinho; *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos* (1969), de Rui Mourão; *A ponta do novelo* (1983), de Lúcia Helena de Carvalho; “*Angústia* e o romance da urbanização” (1999), de Fernando Gil; e “Diante do outro: *Angústia*” (2006), de Luís Bueno.

Analisando cada texto em particular, embora evidenciado seus pontos de contato, procuraremos não só retrazar o caminho de interpretação de seus autores, como também, em um segundo momento, confrontá-los e comentá-los à luz da hipótese de um narrador ressentido. Assim, como já referido, mais do que apenas legitimar nossa hipótese, podemos testá-la no interior de uma tradição, fazendo-a nutrir-se de problemas

comuns para refiná-la em sua capacidade crítica frente a eles e, em última instância, à obra de Graciliano.

3.1 Álvaro Lins: a subjetividade histórica em *Angústia*

“Valores e misérias das vidas secas”, texto de Álvaro Lins, foi publicado entre 1941 e 1947, ano em que aparece em sua versão definitiva (posteriormente incorporado ao volume de ensaios *Os mortos de sobrecasaca*). Segundo o próprio autor, trata-se do primeiro estudo direcionado ao conjunto da obra de Graciliano, com atenção particular à sua produção romanesca. Apesar do caráter geral de suas pretensões, o texto de Lins não deixa de avaliar a obra de Graciliano também em um plano específico e evolutivo, ponderando sobre a formação e os sentidos tomados pelos traços fundamentais que atribui à produção do autor – cujo ponto máximo de acabamento o crítico encontra em *Angústia*.

Interessado antes de tudo no “mistério Graciliano Ramos”, Lins parte do pressuposto biografista de que “a obra explica o homem” (1963, p. 144), isto é, o interesse maior na análise da criação residiria na possibilidade de uma interpretação da figura psicológica de seu autor. O empecilho principal a esse tipo de análise, por outro lado, vem à tona nas palavras do próprio crítico:

Onde se encontra, pois, a dificuldade para essa análise esclarecedora? Encontra-se na circunstância de ser o Sr. Graciliano Ramos um autor contemporâneo, uma figura que encontramos nas ruas todos os dias. Essa proximidade determina a existência de obstáculos invencíveis. Outros obstáculos decorrem do respeito com que o crítico está sempre obrigado a figura pessoal de um autor vivo, pois somente a morte confere o direito a um julgamento definitivo, de uma interpretação minuciosa e profunda. (*Ibid.*, p. 144-145)

Não podendo empreender o “julgamento definitivo” da figura psicológica do autor, resta a Lins uma análise “limitada”, detida “mais sobre o romance do que sobre o romancista” (*Ibid.*, p. 145), em um movimento que, embora traga o texto ao primeiro plano, não abandona jamais o horizonte de correspondências possíveis entre obra e autor. Com isso em mente, e valendo-se dos comentários de Osório Borba²⁰, Lins localiza o que seriam os dois traços fundamentais e convergentes da personalidade de Graciliano e de seu trabalho como romancista: o apego ao meio físico e social e o interesse pelos processos psicológicos e introspectivos.

Partindo da convergência desses traços, os romances de Graciliano manteriam viva e relação entre dois planos básicos: o regional, com suas marcas linguísticas,

²⁰ O comentário citado por Lins encontra-se n’*A comédia literária* (1941). Nele, Lins encontra as linhas gerais do que desenvolverá na sequência de sua argumentação: “Nessa página encontro sugeridas as duas linhas convergentes da personalidade do Sr. Graciliano Ramos: um homem de seu meio físico e social, ao mesmo tempo em que um romancista voltado para a introspecção, a análise, os motivos psicológicos” (*Ibid.*, p. 145).

físicas e sociais, e o “universal”, “que se alarga nos dramas de seus romances, nos sentimentos complexos dos seus personagens, na linguagem muito rigorosa e pura – pode-se dizer: clássica – do romancista” (*Ibid.*, p. 146). Mas, para Lins, não se trata de uma relação equilibrada, já que o regional, embora emoldure as narrativas, jamais se sobrepõe à dimensão psicológica dos personagens, sendo antes um elemento de sua constituição do que um dado externo aos indivíduos. Daí a preocupação dominante na obra de Graciliano lhe parecer a revelação do caráter humano, os processos e dramas psicológicos que lhe são comuns – preocupação que estaria reforçada pela postura introvertida de seus personagens e pelo pouco interesse que manifestam frente aos quadros externos da vida.

A apreciação que Graciliano faz do caráter humano, por sua vez, é avaliada por Lins como fria e pessimista: sua postura impassível e cruel frente à miséria de seus personagens faria de sua obra uma “sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade” (*Ibid.*, p. 147)²¹. Daí o abandono e a falta de perspectiva de seus protagonistas, sejam eles fortes como Paulo Honório ou inertes como Luís da Silva. Trata-se, diz o crítico, de personagens mergulhados em uma “filosofia do nada”, desprovidos de origem ou destino e entregues a si mesmos, sem qualquer amparo moral ou transcendente. Estão, antes, condenados à pura materialidade, o que leva Lins a definir Graciliano em termos contraditórios: “um romancista da alma humana, tendo uma concepção materialista dos homens e da vida” (*Ibid.*, p. 149).

Essa contradição teria ao menos três consequências na produção romanesca de Graciliano: a relatividade moral, a abstração do tempo e a ausência de ação. Segundo Lins, ao agirem apenas em função das condições materiais, frequentemente de maneira egoísta e maliciosa, os personagens do autor acabam por relativizar os valores morais conforme seus interesses, o que rende aos romances um ritmo oscilante e vertiginoso. Para bem representar esse ritmo, fiel a seu interesse materialista e introspectivo, Graciliano lança mão de uma temporalidade abstrata, fundamentada nos movimentos da psicologia de seus personagens frente ao mundo material²². A consequência dessa temporalidade estática é a quase ausência de ações diretas no decorrer dos romances: sua composição não se ampara em uma cadeia de eventos nos quais atuam as personagens, mas na apreensão de suas flutuações psicológicas, isto é, suas “ações reflexivas” em um contexto material determinado. Desse modo, conclui o crítico após breve comentário sobre *Angústia*, se Graciliano traça os retratos psicológicos de seus personagens, o faz desde uma perspectiva histórica, o que o torna uma espécie de

²¹ Na segunda parte de seu ensaio, escrita no mesmo ano da publicação de *Infância* (1945), Lins procura estabelecer relações entre as memórias infantis de Graciliano e natureza de seus romances. Entre outras coisas, o crítico procura justificar a “fúria do autor contra a humanidade” a partir dos eventos de sua infância: “Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância e ternuras e afagos, o Sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade” (*Ibid.*, p. 156-157).

²² A temporalidade abstrata, afirma Lins, representa também uma saída possível às dimensões de tempo metafísicas e naturalistas. Conforme o crítico: “Tendo uma concepção materialista da vida, o Sr. Graciliano Ramos não poderia utilizar-se do recurso do tempo metafísico. Por outro lado, para um romancista psicológico, o tempo convencional e naturalista seria um obstáculo” (*Ibid.*, p. 149).

historiador de subjetividades: “Por isso é que do seu romance se depreende mais a ‘história’ de uma angústia do que a ‘angústia’ em si mesma. Uma angústia racionalizada e histórica não uma angústia natural e presente” (*Ibid.*, p. 151).

Com base nessa apreensão geral, podemos entender a postura amplamente favorável de Lins frente a *Angústia*. A narrativa de Luís da Silva não seria, nesse caso, apenas o mais introspectivo dos romances do autor, mas sobretudo o mais coerente e verossímil do ponto de vista das relações entre pesquisa psicológica e forma romanesca. *Angústia* como um todo, defende, não seria outra coisa além da consciência do próprio Luís da Silva, daí a desordem formal e mesmo os outros personagens serem antes de tudo projeções do narrador. O mesmo valeria para o ritmo ora arrastado, ora vertiginoso da narrativa (coerente com os rompantes psíquicos de Luís), assim como para a estrutura associativa de muitos de seus trechos e para sua temporalidade em ziguezague (determinadas pelo método de “confissão psicanalítica” através do qual o narrador analisa a si mesmo). Em outras palavras, diz o crítico, o romance toma a forma da psicologia de Luís (*Ibid.*, p. 151), o que torna seus excessos e desequilíbrios não o resultado da imprecisão estética do romancista, mas sim da coerência cuidadosa entre a forma e a consciência do narrador.

Segundo Lins, devido a seu caráter profundamente introspectivo, capaz de fixar a imagem de uma consciência histórica, *Angústia* não seria apenas o romance mais bem realizado de Graciliano – ao menos nos limites da linha evolutiva e dos pressupostos que o crítico lhe atribui –, mas também uma conquista para o romance brasileiro de maneira geral. Assim, conclui o crítico, “*Angústia* não se liga particularmente a qualquer modelo europeu ou norte-americano, sendo um livro brasileiro quanto ao espírito e à forma” (*Ibid.*, p. 166).

Apesar dos interesses biográficos de seu estudo, dos quais a crítica – ao menos em seus extratos mais sérios – já se afastou, não há como negarmos o potencial sugestivo dos textos de Álvaro Lins. Sugestivo porque, se não os vemos discorrer detidamente sobre os romances de Graciliano, sua perspectiva ampla nos incita a investigar as particularidades de cada obra, mantendo-se aberta, dentro do possível, enquanto caminho de leitura. Transcrevendo-a de maneira direta, podemos afirmar que, segundo Lins, os romances de Graciliano se estruturam a partir de subjetividades históricas, atravessadas pelo ambiente físico e pelas tensões sociais, que se expressam, conforme sua especificidade, na forma romanesca. Em outras palavras: forma, sujeito e estrutura social mantêm-se em diálogo, influenciando-se mutuamente. Por isso, se na visão de Lins *Angústia* é o ponto máximo na produção do autor, é devido à coerência e verossimilhança que apresenta em relação a essa perspectiva, na medida em que o romance se constrói conforme a consciência de Luís da Silva, incorporando à forma sua relação fragmentada com o tempo e com a realidade.

Pela importância que atribuí à subjetividade de Luís, Lins nos dá o indício de que, ao descrevê-la ou qualificá-la, recolhemos subsídios não apenas para conhecer a consciência do narrador de *Angústia*, como também para entendermos a forma de composição do romance e suas relações com a estrutura social. Nessa perspectiva, portanto, ao definirmos Luís enquanto narrador ressentido propomos a definição de uma consciência histórica específica, atravessada por contradições sociais particulares, e com expressão estética singular.

Mais do que isso, se nossa hipótese ganha potencial crítico a partir da perspectiva de Lins, permite também desenvolver e confrontar ao menos duas de suas considerações. A primeira diz respeito às projeções de Luís, das quais, segundo o crítico, fazem parte os outros personagens que o cercam. Se levarmos em conta o processo de definição opositiva do narrador ressentido, poderíamos perguntar, invertendo a ordem proposta por Lins, se não é Luís, por outro lado, também uma projeção daqueles que o cercam, na medida em que se define como seu negativo. A segunda diz respeito ao “tempo em ziguezague” do romance, justificado por Lins pelos movimentos de “confissão psicanalítica” e “análise de si mesmo” que vê no empenho narrativo de Luís. Embora a temporalidade de *Angústia* seja de fato oscilante, poderíamos perguntar, novamente com base no *pathos* ressentido, se a fragmentação do tempo não estaria antes ligada às ideias fixas do protagonista – que comprometem a disposição linear do tempo – e a uma “justificação de si”, na qual o passado intervém para a montagem de uma “farsa valorativa”. Ao discordar de Lins em relação às motivações de Luís, podemos derivar ainda outra questão, com a qual nos defrontaremos em seguida: afinal, por que Luís escreve?

3.2 Floriano Gonçalves: a consciência derrotada e os limites da hereditariedade

Publicado como prefácio à segunda edição de *Caetés*, em 1947, o texto de Floriano Gonçalves, “Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação”, representa, junto aos trabalhos de Álvaro Lins e Antonio Candido, um dos primeiros esforços da crítica brasileira no sentido de uma leitura global da produção romanesca do autor alagoano. Devido à brevidade do texto e ao caráter amplo da análise, a ênfase do crítico destina-se menos à singularidade de cada romance do que a seus pontos de convergência, o que limita as considerações sobre *Angústia* a comentários rápidos e gerais. Por outro lado, ao buscar um princípio de composição comum aos quatro romances de Graciliano, Gonçalves não deixa de apontar, explícita ou implicitamente, caminhos para a interpretação de suas especificidades. Isto é, na amplitude de seus argumentos podemos encontrar pressupostos para uma leitura das particularidades de *Angústia*.

Em seus fundamentos, a leitura de Gonçalves ancora-se na noção de romance enquanto “tentativa de definir um estilo para o sentido da contradição” entre o indivíduo e as forças que lhe são externas (1987, p. 248). O romance, nesse caso, não apontaria

apenas as forças opostas em um determinado contexto, mas também tornaria conscientes, através de um estilo, os rumos tomados pela contradição. Segundo o crítico, o acerto do romancista reside nessa consciência, o que distingue sua vitória, do ponto de vista estético, do sucesso de suas personagens: “o romancista poderá traduzir, para o homem, a inevitável condição de desenvolvimento dentro de um determinismo superior que será o amplo desenho invariável da vida, poderá traduzir isto e haver a consciência do estilo” (*Ibid.*, p. 248).

No que diz respeito ao estilo de Graciliano, afirma o crítico, trata-se justamente de enfatizar a predominância das forças externas sobre o indivíduo, apresentando-as “como uma determinante incoercível do comportamento do homem” (*Ibid.*, p. 248). A vitória estética do autor, nesse caso, coincidiria com a consciência da derrota vivida por seus personagens. Assim, embora lutem contra as condições que lhes são impostas, as criaturas de Graciliano, mais cedo ou mais tarde, acabam por constatar melancolicamente que foram vencidas: será assim com João Valério, que ao final de *Caetés* se identifica com os “primitivos” sobre os quais escreve, com Paulo Honório, consciente de seu caráter bruto ao fim de *São Bernardo*, com Luís da Silva, irmanado ao jagunço José Baía, e com a família de Fabiano em *Vidas secas*, personagens que mesmo animalizados não deixam de ter consciência de sua condição.

A consciência derrotada dos personagens de Graciliano, nessas circunstâncias, afirmaria uma estrutura social imóvel, na qual os indivíduos estão condenados a transitar segundo os limites pré-determinados da hereditariedade. Vem daí a dimensão trágica dos romances de Graciliano, já que, embora lutem contra as forças externas,

(...) sempre preside a isto a carga hereditária à maneira de um peso, tornando sensivelmente nítidas as evoluções dos instintos, das paixões, dos sentimentos de seus homens e mulheres. Um peso e uma atração, porque invariavelmente termina por fazê-los voltar a identificar-se com o conteúdo núcleo da marca hereditária. (*Ibid.*, p. 251)

Mas o destino hereditário não teria, nesse caso, o sentido de um determinismo natural puro e simples: ele é antes uma imposição histórica e social, e por isso passível de transformação. Essa possibilidade, segundo Gonçalves, ganha o estatuto de necessidade coletiva no fracasso dos personagens de Graciliano, afinal, apesar da resistência e da força individual que manifestam, seus esforços sublinham a impossibilidade de realização do indivíduo no enquadramento estático das estruturas históricas brasileiras. Em outras palavras, a consciência derrotada desses personagens apontaria, por um lado, para a urgência das transformações na estrutura histórica brasileira e, por outro, para a impossibilidade de afirmação individual sem uma revolução efetiva dessa estrutura.

A dimensão revolucionária dos romances de Graciliano²³, segundo Gonçalves, encontra par apenas na obra de Machado de Assis, na qual a afirmação do indivíduo

²³ Curioso notar, a esse respeito, o seguinte comentário do crítico: “Somente uma mudança no enquadramento das forças que o [o homem] cercam e esmagam poderá transformar o caeté, o bruto, José

estaria igualmente negada pelo “fundo panorâmico biossocial” (*Ibid.*, p. 252). A diferença entre ambos, no entanto, seria a “conceituação do homem particular”, que garante ao autor alagoano um passo à frente em relação ao carioca no que diz respeito à dimensão revolucionária da produção literária: se para Machado de Assis, afirma o crítico, o homem é uniformemente mau, para Graciliano trata-se de uma virtualidade, isto é, tem seu caráter definido apenas na e pela ação. Nessa virtualidade, afirma Gonçalves, o drama dos personagens de Graciliano se amplia, na medida em que a eles é dado o senso de escolha e responsabilidade sobre si, senso esse que, no entanto, jamais encontra legitimidade “dentro dos quadros da sociedade meio burguesa, meio patriarcal, meio industrial, sempre capitalista” (*Ibid.*, p. 254) contra os quais se defrontam.

Assim, se para Gonçalves a obra de Graciliano é essencialmente revolucionária, é “(...) porque mostra a estruturação social brasileira viciada nas origens, anulando as possibilidades de evolução e libertação do homem” (*Ibid.*, p. 254). Por isso, o fracasso de um Paulo Honório ou de um Luís da Silva sublinharia a necessidade da violência coletiva contra as bases dessa estrutura, sem a qual não haveria perspectiva de rompimento com o sentido trágico da história por eles experienciada.

À semelhança dos estudos de Álvaro Lins, o texto de Floriano Gonçalves é menos conclusivo do que sugestivo. Embora passe ao largo da singularidade formal dos romances de Graciliano, enquadrando-os a uma concepção pré-determinada do gênero romanesco, ao interpretá-los segundo uma dimensão trágica, fundamentada na especificidade da experiência histórica brasileira, o crítico nos faz notar uma contradição recorrente na trajetória de seus personagens. Ela diz respeito à tensão entre as aspirações e o fracasso dos protagonistas de Graciliano: aspirações de realização que apontam para a suposta liberdade individual, e fracasso incontornável, que sublinha, diz o crítico, a imobilidade da estrutura social, imposta enquanto determinismo histórico. João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano e sua família são, nessa perspectiva de leitura, protagonistas de um destino histórico trágico, cuja base é, segundo Gonçalves, a hereditariedade: estão condenados, como se em uma estrutura mítica, a repetir a vida de seus antepassados.

Baía e Fabiano. Nisto a arte de Graciliano é a mais intensamente revolucionária de todos os escritores brasileiros vivos. Seu pensamento é dialético, e a revolução é uma necessidade essencial dentro dos quadros da vida que ele pinta. *Angústia* é o menos revolucionário de seus livros neste sentido, e *Vidas secas* o ponto mais alto desta lógica” (*Ibid.*, p. 252). Embora não desenvolva o argumento, parece haver o pressuposto de valorização do romance proletário na opinião de Gonçalves, o que, podemos supor, justifica sua preferência por *Vidas secas* (romance aparentemente mais ligado ao neorealismo de 30) em detrimento de *Angústia* (mais próximo do romance introspectivo). Seja como for, a forma marcadamente subjetivada da narrativa de Luís da Silva parece contribuir para o rebaixamento de *Angústia* aos olhos do crítico.

Nessa estrutura social lenta, a meio caminho entre a ordem rural e a urbana (ou, poderíamos dizer, estamental e competitiva), as mudanças mostram-se capazes de alterar apenas traços da vida pessoal dos personagens, afastando-os dos privilégios arcaicos para garantir-lhes “direitos” que, no entanto, não chegam jamais a efetivar-se no plano amplo das relações sociais, isto é, a “liberdade” adquirida não chega a se converter em cidadania. Se, por um lado, na tensão entre a liberdade pressuposta e a desigualdade efetiva, essa estrutura parece bastante adequada ao surgimento do ressentimento, por outro, sua configuração particular aponta uma mediação necessária: não se trata aqui de uma contradição gestada no seio de uma sociedade de classes “típica”, mas sim no confronto entre duas ordens sociais aparentemente inconciliáveis e, no entanto, coexistentes (conforme o argumento já referido de Florestan Fernandes). Em outras palavras, se o panorama social dos romances de Graciliano, tal como descrito por Gonçalves, endossa a possibilidade de um narrador ressentido, o faz apontando para uma particularidade da formação histórica brasileira, a contradição entre elementos de duas ordens sociais distintas, o que, em última análise, enfatiza a necessidade de pensarmos o ressentimento de Luís da Silva segundo a dinâmica específica da sociedade competitiva no Brasil.

Mas, se a contradição entre aspiração e fracasso parece adequar-se à trajetória dos personagens de Graciliano, cabe ainda investigarmos a determinação hereditária, apontada por Gonçalves como núcleo da tensão. Embora apresente exemplos desse determinismo expressos na consciência dos próprios personagens, é justamente em *Angústia* onde o argumento do “destino hereditário” torna-se mais discutível. Isso porque, se levamos em conta o que Luís nos conta de seu passado, sua trajetória marca mais um desvio do que uma afirmação da ancestralidade – e vale lembrar que, apesar da comparação com José Baía, logo desfeita, é o velho Trajano o modelo recorrente de Luís. Com isso, poderíamos fundamentar o ressentimento de Luís no deslocamento de sua condição de proprietário à de cidadão, o que apontaria uma fissura no argumento de Gonçalves.

Por outro lado, ao definirmos o narrador de *Angústia* enquanto ressentido, admitimos sua disposição à farsa e ao autoconvencimento, mecanismos que o permitem distorcer a realidade e valorizar-se. Da mesma forma, e é mérito do texto de Gonçalves atentar a isso, há pontos de significativa omissão e obscuridade nas origens de Luís: nada sabemos de sua mãe e, no mundo infantil de suas lembranças, apenas Quitéria, ex-escrava de Trajano, teria condições para ocupar tal posição. Somadas ao apagamento da figura materna, que, seguindo nessa perspectiva, denunciaria uma possível origem “plebeia”, notamos certas comparações furtivas de Luís a cangaceiros e filhos bastardos do sertão (nomeados, aliás, como “filhos de Quitéria”), o que novamente deporá contra suas origens nobres. Com isso, somos levados a dar um passo atrás tanto em relação às raízes do protagonista, que de afirmadas passam a discutíveis, quanto à crítica a Gonçalves, já que, através de suas observações, somos levados a investigar com maior cuidado a possibilidade de uma origem bastarda recalcada por Luís – ainda mais propensa à formação do ressentimento e de uma farsa sobre si mesmo. Assim, mantendo

por hora em suspenso qualquer conclusão, o cruzamento de nossa perspectiva com a de Gonçalves nos permite perguntar: qual é afinal o ressentimento de Luís da Silva, o do proprietário decaído ou o do homem-livre sem cidadania?

3.3 Antonio Candido: da autobiografia potencial ao homem do subterrâneo

Destinados inicialmente ao suplemento literário do Diário de São Paulo, os primeiros comentários de Antonio Candido sobre *Angústia*, posteriormente compilados no volume *Ficção e confissão*, desenvolvem-se sob a forma breve da resenha, articulando-se a um conjunto maior de textos no qual o crítico, além de apresentar a obra de Graciliano, pretende interpretá-la segundo um movimento que vai da produção ficcional ao empenho autobiográfico ou confessional – movimento que Candido procura registrar através de uma leitura sequencial das obras do autor. Em linhas gerais, estes primeiros comentários dividem-se entre a apreciação geral do romance, a investigação da psicologia de Luís da Silva e a tentativa de localizar a obra dentro do movimento analítico proposto pelo crítico.

Candido abre seu texto com uma cadeia de adjetivos, através dos quais se posiciona com relação ao valor de *Angústia* no contexto maior das obras de Graciliano. Embora lhe pareça o mais lido e citado dentre os romances do autor, *Angústia* não teria, em sua opinião, o estatuto de obra-prima, o que não anula seu caráter ambicioso e espetacular. Romance “excessivo”, repleto de “partes gordurosas e corruptíveis”, além de “fuliginoso e opaco”, *Angústia* é lido por Candido como um “estudo completo de frustração”, concentrado sobre as “reservas inesgotáveis de amargura e negação” de seu narrador. Seriam elas as responsáveis pela fuligem e opacidade da narrativa de Luís, já que sua frustração e incapacidade para vida o fazem anular o que nela se apresenta como vivo e jovial: “Um zero interior anula os valores propostos ao pensamento: nele, há depravação dos valores, sentimento de abjeção ante o qual tudo se colore de tonalidade corrupta e opressiva” (CANDIDO, 2012, p. 47).

Ao projetar sobre o mundo seu sentimento de abjeção, Luís viveria um “pesadelo sem saída, onde as visões desnorteiam e suprimem a distinção do real e do fantástico”²⁴ (*Ibid.*, p. 47), restando, como meio parco de afirmação e equilíbrio, o assassinato de Julião Tavares, expressão do desespero e fonte do sentimento de culpa que, segundo Candido, consome o protagonista. A origem desse desespero, afirma, está não apenas no conflito pessoal do protagonista, mas também no drama coletivo dos personagens que o cercam – “drama de todos, de tudo; da vida malfeita, dos homens mal vividos” (*Ibid.*, p. 49) –, daí certa solidariedade do narrador diante desses “outros”, nos quais veria projeções de suas misérias e frustrações.

²⁴ Em outra passagem do mesmo texto (*Ibid.*, p. 56), Candido dirá, a esse respeito, que “Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Daí uma apresentação diferente da matéria”.

No que diz respeito à especificidade da frustração crônica de Luís e de sua “consciência estrangulada”, Candido encontra uma explicação de ordem sexual. A anulação do protagonista diante da vida seria o resultado de contínuos processos de recalçamento dos impulsos, iniciando com a solidão da infância, passando pela luxúria contida na juventude até chegar ao ciúme e à insatisfação dos desejos no caso com Marina. Estaria aí justificado o “faro” do narrador para as “safadezas” alheias, e também sua obsessão pelos símbolos fálicos (a cobra, a corda e o cano), nos quais Candido enxerga a marca do recalque e da frustração.

Junto ao motivo psicológico, Candido acrescenta ainda a trajetória social do personagem enquanto fonte de frustração. A decadência familiar seria responsável, nesse caso, por imprimir a sensação de derrota na vida do protagonista desde sua infância, o que explicaria, por um lado, sua tolerância para com os pobres-diabos e, por outro, sua aversão ao tipo burguês bem sucedido, do qual Julião é figura exemplar. Daí o caráter de afirmação encontrado pelo crítico no assassinato cometido por Luís: o ato seria uma maneira de desforra, vagarosamente insinuado até sua efetivação nos capítulos finais do romance e em muito justificado através das “evocações autobiográficas” do narrador, “que pesam na sua vida de adulto como sementeira longínqua das ações e do modo de ser” (*Ibid.*, p. 56).

Por fim, Candido entende a aversão ao burguês manifesta em Luís como um ponto de aproximação entre o personagem e seu autor, na medida em que a vingança do protagonista sobre “os aspectos humanos que mais o repelem” (*Ibid.*, p. 60) estaria de acordo com as posições políticas e pessoais declaradas por Graciliano. Somado a isso, estariam ainda as semelhanças entre diversos episódios vividos por Luís e aqueles descritos pelo próprio autor em *Infância*. Mapeados os pontos de encontro entre Graciliano e seu personagem, conclui Candido, seria possível sustentar não apenas a presença de premissas autobiográficas na construção do narrador de *Angústia*, como também entender o próprio romance enquanto “autobiografia potencial”, construída “a partir do *eu* recôndito” (*Ibid.*, p. 58, grifo do autor).

Relativizando em boa medida os argumentos psicológicos e a apreensão geral da obra de Graciliano, Candido retoma o estudo do autor no ensaio “Os bichos do subterrâneo”, no qual pretende complementar *Ficção e confissão*, além de rever sua posição frente a *Angústia*. Se antes se tratava para o crítico de apreender o movimento paulatino da obra de Graciliano da ficção à autobiografia, neste ensaio, embora não se negue esse movimento, Candido se empenha em chamar a atenção para os eixos que o compõem, enfatizando assim os diferentes níveis literários de cada um.

Com isso, Candido divide a obra de Graciliano em três eixos: os romances em primeira pessoa, nos quais haveria o empenho em flagrar a luta entre o “homem subterrâneo” e as formais sociais, as narrativas em terceira pessoa, debruçadas sobre o estudo dos modos de ser e das condições de existência, e a produção autobiográfica, através da qual Graciliano abordaria a si mesmo enquanto problema. Contudo, seja qual for o aspecto abordado, defende Candido, avulta como unidade profunda “um desejo

intenso de testemunhar sobre o homem” (*Ibid.*, p. 101), manifesto tanto no plano ficcional, quanto no autobiográfico. *Angústia*, neste caso, completaria o estudo empreendido por Graciliano desde o ponto de vista da análise da personalidade, desenvolvido ao longo de seus três primeiros romances.

De modo semelhante à sua primeira crítica, Candido define Luís da Silva como um frustrado, portador de grandes capacidades de análise e repleto de abjeção por si e pelos que o cercam. Dando maior ênfase aos impactos da perspectiva frustrada sobre a forma da narrativa, Candido ressalta as “deformações expressionistas” de Luís, além do caráter fragmentário e temporalmente complexo da composição de *Angústia*, frutos da oscilação constante do narrador entre três dimensões distintas dos fatos que observa: “a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva” (*Ibid.*, p. 111).

Segundo o crítico, ao fragmentar-se de modo alucinatório e dramático, a narrativa de Luís revela a consciência do indivíduo dilacerado entre as exigências do ser social e os impulsos do “homem subterrâneo”, o que seria suficiente para aparentar o narrador de *Angústia* a personagens modernos como Gregor Samsa e Raskólnikov. Por isso, se Julião se converte em um duplo de Luís, é sobretudo por encarnar o sujeito plenamente ajustado à vida social, portador das qualidades detestadas e ao mesmo tempo invejadas pelo “homem do subterrâneo” que domina o narrador. Assim, afirma Candido, o assassinato figura enquanto “ato de reequilíbrio” para o qual “convergem todas as constantes da obra” (*Ibid.*, p. 114): ao livrar-se do rival, embora se condene “a permanecer com a frustração e o desespero”, Luís “se reintegra no seu ser profundo e irremediável” (*Ibid.*, p. 116). Em outras palavras, enquanto afirmação de si mesmo, o assassinato de Julião seria responsável por uma espécie de “compensação” à vida esmagada de Luís, que se não chega a mudá-la, ao menos “interrompe a luta desigual com o outro, que poderia expulsá-lo da vida” (*Ibid.*, p. 116).

Apesar das diferenças significativas entre os dois textos de Candido, podemos notar que, seja como momento de inflexão para a autobiografia, seja como expressão acabada de um estudo da personalidade, *Angústia* ocupa em ambos o estatuto de “ponto-chave” na produção de Graciliano. Nos dois casos, trata-se de tomá-lo como terreno propício à pesquisa psicológica em torno de Luís da Silva, desenvolvendo-a, ora em seu caráter pulsional, ora em seus conflitos com as normas sociais, para desvendar o processo de “depoimento sobre o homem”, que, aos olhos de Candido, é o movimento central na obra do autor. Variando quanto ao foco e ao desenvolvimento, contudo, os argumentos de Candido parecem ligados ao pressuposto de que, ao expressar a subjetividade dilacerada de Luís, a forma de composição de *Angústia* se ampara na psicologia do protagonista, o que torna a descrição desta fundamental para a compreensão daquela. Daí o empenho do crítico em mapear a opacidade e a fragmentação (temporal e dimensional) de *Angústia* à luz da frustração de Luís, seja ela

fundamentada no impulso sexual reprimido ou no conflito entre o “homem subterrâneo” e a vida social.

Partindo desse movimento de leitura, a definição de Luís enquanto ressentido parece desenvolver os argumentos de Candido, na medida em que, ao especificar sua frustração, nos permite não só estabelecer maior coerência entre os traços formais identificados pelo crítico, como também esmiuçar os sentidos de sua abjeção pelo mundo. Ao nomearmos a frustração do protagonista, atribuindo-lhe as implicações do *pathos* ressentido, podemos melhor entender, por exemplo, seu trânsito entre as dimensões da objetividade, da memória e da imaginação – isto é, porque e como Luís compara e distorce o que vê –, o sentido de sua anulação dos valores da vida, assim como o atravessamento de sua consciência pelas contradições sociais (que, embora mencionado por Candido, se torna difuso e indeterminado em seus textos).

Por outro lado, ao qualificar Luís como ressentido, somos levados a discordar tanto do caráter afirmativo de seu crime, responsável por um relativo “equilíbrio”, quanto do “sentimento de culpa” de que fala Candido. Além de ser um componente do ressentimento, a culpabilização sistemática do outro atravessa o discurso de Luís, de modo que, em muitos trechos, Julião Tavares seja pintado não enquanto vítima, mas quase como culpado pelo próprio assassinato (e o suicídio forjado reforça simbolicamente essa responsabilização).

Nesse caso, se podemos falar em equilíbrio, mesmo que relativo, não parece se tratar de uma consequência momentânea do crime (e o delírio, não mencionado por Candido, depõe contra isso), mas antes de uma pretensão expressa na própria narrativa de Luís, que, ao dar forma à sua farsa, procura “organizar” o caso conforme sua perspectiva. Assim, ao contrário de um empenho confessional, como podemos inferir do texto de Candido, a caracterização de Luís como ressentido nos leva a ponderar sobre uma possível tentativa de justificação por parte do narrador, menos interessado na própria absolvição do que em culpar o outro a partir de uma farsa. Seja como for, à semelhança do que vimos com o texto de Álvaro Lins, a definição de Luís como narrador ressentido influi diretamente sobre o plano geral de *Angústia*, isto é, sobre os motivos ou pretensões por trás de seu empenho narrativo.

3.4 Carlos Nelson Coutinho: as contradições do herói problemático brasileiro

Amparando-se nos estudos de Lukács e Goldmann, o ensaio de Carlos Nelson Coutinho a respeito de Graciliano, publicado em 1965, empenha-se em articular a particularidade dos romances do autor às especificidades da experiência histórica no Brasil, partindo do pressuposto de que sua obra “abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações” (COUTINHO, 1978, p. 73). Essa realidade, de uma “sociedade semicolonial em crise” na qual as noções modernas de cidadão e de comunidade autêntica jamais se

formaram²⁵, seria não apenas a matéria superficial dos romances de Graciliano, mas também seu princípio de composição. Em outras palavras, defende Coutinho, o mérito do autor de *Angústia* não está na representação superficial da vida brasileira, mas sim na incorporação de suas contradições à forma do romance, o que garantiria à sua obra o caráter épico e autenticamente realista – no sentido lukacsiano dos termos.

Em seu sentido amplo, essas contradições, contra as quais a geração de 30 confrontou-se de maneiras diversas, assentam sobre a lentidão e circularidade da formação histórica brasileira, sobretudo no que diz respeito às promessas frustradas de modernização econômica, política e social:

(...) o capitalismo brasileiro, ao invés de promover uma transformação social revolucionária – o que implicaria, pelo menos momentaneamente, na criação de um “grande mundo” democrático – contribuiu, em muitos casos, para acentuar o isolamento e a solidão, a restrição dos homens ao pequeno mundo de uma mesquinha vida privada. (*Ibid.*, p. 76)

Oscilando entre o estímulo à perpetuação da velha sociedade estagnada e à “possibilidade de renovação e de progresso” (*Ibid.*, p. 76), afirma o crítico, o contexto histórico com o qual Graciliano se depara é o de uma sociedade semifeudal atravessada por elementos capitalistas. Nesta formação histórica irregular surgiria a contradição entre a estrutura social estática, distante do “grande mundo comunitário” sonhado pela burguesia revolucionária, e as aspirações individuais em torno de um sentido para a vida alienada. Contradição essa responsável por constituir um tipo particular de “herói problemático”, cujos ideais abstratos de liberdade e revolução parecem inadequados à concretude da vida histórica e dos estreitos limites de classe, em uma luta desajustada entre as pretensões individuais e as condições para sua efetivação.

Na “descoberta” e no estudo desse tipo de herói, junto às determinações e contradições que traz consigo, estaria a chave de Graciliano para a leitura e a crítica da formação histórica brasileira: “A obra de Graciliano, em sua totalidade, nos apresenta um painel destes diferentes ‘heróis problemáticos’, ou seja, uma análise literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras (à exceção do proletariado) em face do ‘mundo alienado’” (*Ibid.*, p. 79).

Nesta perspectiva de leitura, *Angústia* parece ao crítico o “(...) romance das contradições que o capitalismo traz à vida nas cidades, dos problemas específicos de nossa classe média urbana, de nossos ‘humilhados e ofendidos’” (*Ibid.*, p. 95), ou ainda, em relação aos romances precedentes, uma “acentuação dramática das paredes do ‘pequeno mundo’, do cárcere da solidão e da impotência em que está encerrado o homem brasileiro” (*Ibid.*, p. 94). Luís da Silva, argumenta Coutinho, expressa a psicologia típica da pequena burguesia, “a luta por atingir a condição de grande

²⁵ A esse respeito, afirma Coutinho: “Impossibilitado de realizar a sua revolução democrática, o nosso capitalismo jamais chegou a tentar a criação do *citoyen* (do homem que sintetiza em si a vida pública e a vida privada) ou da comunidade autêntica (na qual os interesses individuais e os interesses coletivos formam uma totalidade orgânica)” (*Ibid.*, p. 75).

burguês, por subir na hierarquia social, e o profundo recalque que decorre da constatação de que é impossível esta ascensão (salvo em casos cada vez mais raros) o que conduz à revolta e à frustração agressiva” (*Ibid.*, p. 97).

Segundo o crítico, ao mostrar-se inconformado com a estrutura social opressiva e, ao mesmo tempo, manter-se preso a ela de maneira quase trágica, Luís encarna de maneira acentuada a contradição do herói problemático brasileiro. Assim, embora venha à cidade em busca da realização intelectual capaz de expressar seu “demonismo”, o personagem é logo obrigado ao trabalho alienante na repartição e no jornal, passando a desejar também a realização individual conformada. Daí seu caráter contraditório: sua aspiração revolucionária, digna de um herói coletivo, estaria conformada aos limites da pequena burguesia, na qual prevalecem os ideais individualistas.

Não à toa, afirma o crítico, a imagem de Julião Tavares conduz o protagonista a uma “contraditória dialética psicológica”, já que comporta, a um só tempo, tanto o que Luís ambicionara ser, quanto aquilo que despreza e repugna (*Ibid.*, p. 97). Enquanto personificação de tudo o que Luís não é, Julião converte-se em uma espécie de símbolo dos valores burgueses, cuja destruição, pensa o protagonista, representaria um meio de afirmação da liberdade negada, isto é, uma forma autêntica possível de realização humana (*Ibid.*, p. 97-98). Novamente, argumenta Coutinho, o assassinato deixa ver a contradição do personagem, na medida em que, sob o gesto degradado do crime, reside o valor autêntico do ímpeto revolucionário.

O gesto individual de Luís, contudo, não acarreta qualquer alteração na ordem das coisas, sejam elas sociais ou pessoais. Na inutilidade da ação individual, portanto, os limites revolucionários da classe média ganhariam contornos precisos: enquanto atos puramente individuais, as atitudes revolucionárias não passam de abstração, incapazes de qualquer transformação efetiva. Assim, embora tencione os valores de sua classe, Luís o faz segundo os limites por ela impostos, o que restringe seu ímpeto revolucionário à condição de revolta individual:

Historicamente solitário, ele está socialmente condenado à impotência e a uma liberdade puramente abstrata. E Luís da Silva é um típico representante de nossa classe média; típico, inclusive, na medida em que – transcendendo com sua ação a média cotidiana de sua classe – encarna uma possibilidade máxima de manifestação contida na revolta individualista. (*Ibid.*, p. 100)

Essa contradição, afirma Coutinho, sustenta-se na forma “vanguardista” de *Angústia*, o fluxo de consciência – que o crítico classifica como recurso comum ao “romance da decadência” (*Ibid.*, p. 94). Segundo o crítico, embora fragmente o tempo²⁶ e restrinja o romance ao ponto de vista individual, Graciliano ampara os devaneios e as tentativas de evasão de Luís na aspiração subjetiva de rompimento com a vida

²⁶ Essa fragmentação, segundo o crítico, apoia-se no emprego de uma temporalidade tríplice, o tempo “da narração do presente, o da recordação da infância e do passado e o dos devaneios subjetivos, o tempo subjetivo interior” (*Ibid.*, p. 101).

mesquinha – que mais uma vez se dá pela via individual, ou pela memória, ou pela imaginação. Com isso, o monólogo interior não seria um fim em si mesmo, como no romance vanguardista, mas sim “um instrumento do realismo”, na medida em que evidenciaria “uma realidade concreta e essencial: o desequilíbrio e a dissolução psíquica do personagem, reproduzindo com maior intensidade dramática o seu desespero e sua derrota *socialmente condicionados*” (*Ibid.*, p. 103, grifos do autor).

Por fim, conclui Coutinho, o fracasso individual de Luís aponta a necessidade do ato coletivo, perpetrado pelo sujeito histórico, único capaz de gerar transformações revolucionárias. Daí, diz o crítico, a presença de uma perspectiva socialista clara, embora abstrata, ao longo de *Angústia*, que, se não chega a construir o herói coletivo da literatura militante, enfatiza as contradições do herói individual brasileiro, de cuja superação dependem as aspirações revolucionárias.

Aproximando-se dos argumentos de Floriano Gonçalves – embora sem mencioná-lo –, Coutinho sustenta sua interpretação de *Angústia* na contradição entre as aspirações modernas de Luís da Silva (a realização individual e o ímpeto revolucionário) e a imobilidade da estrutura social brasileira (diante da qual suas aspirações não encontram reconhecimento legítimo). Se as particularidades dessa estrutura e seus efeitos sobre a forma do romance estão no horizonte do crítico, por outro lado, seu apego excessivo às categorias de Lukács e Goldmann tende a conformar a análise em limites genéricos e esquemáticos. Com isso, embora aponte o descompasso da formação histórica brasileira (sociedade semicolonial com traços modernos), Coutinho não hesita em dividi-la, sem maiores ponderações, em classes sociais plenamente identificáveis. Do mesmo modo, o empenho em particularizar Luís enquanto tipo de herói parece operar antes no terreno das distinções teóricas do que no da investigação das relações entre forma estética e social, direcionando o olhar do crítico, contraditoriamente, mais ao geral do que específico.

Em relação ao argumento principal de Coutinho, de que o “demonismo” de Luís se anula frente aos limites estáticos de sua classe, a categoria de narrador ressentido nos leva a concordar, por um lado, com as raízes sociais da luta desconjuntada do protagonista, mas, por outro, a discordar da autenticidade de seu inconformismo perante os valores burgueses. Se a contradição entre igualdade simbólica e desigualdade social, pressuposto para o argumento de Coutinho, contém as bases para a formação do ressentimento, a definição de Luís enquanto ressentido nos conduz a tomá-lo também em uma acepção conformista. Por isso, ao definir-se pela negação reativa, Luís abomina os valores burgueses não em função do autêntico inconformismo, mas sim por conta de seu relativo fracasso na ordem social competitiva, que o leva a rebaixar sistematicamente o valor moral de seus membros bem sucedidos.

Em outras palavras, suas críticas ao tipo burguês, sob as quais se escondem a frustração e a impotência, parecem mais uma “performance ressentida” que um desejo autêntico de transformação social. Basta lembrarmos, a esse respeito, os termos em que se dá o confronto entre Luís e a ordem competitiva: não se trata de negá-la em favor de uma “comunidade autêntica”, mas através da rememoração saudosista da sociedade patriarcal. Além da antipatia explícita do protagonista pelos quadros revolucionários, é notória, nesse sentido, a evocação de José Baía, e não de ideais coletivos, como estopim para o assassinato de Julião. Mais do que um meio de negar a vida mesquinha, portanto, os devaneios e rememorações do narrador de *Angústia* parecem estar a serviço de um “inconformismo ressentido”, o que depõe contra seu caráter “problemático” e nos leva a investigar sua dimensão de herói individualista, na medida em que, assim como nutre sonhos de realização burguesa, cultiva a memória nostálgica de uma estrutura social avessa à própria noção de indivíduo, organizada entre senhores e servos.

A respeito dessa última observação, o confronto entre o texto de Coutinho e a hipótese do narrador ressentido nos leva a pensar ainda sobre a dimensão individual do ressentimento de Luís. Se, enquanto patologia moderna, o ressentimento pressupõe a noção de indivíduo, a qual o ressentido se apegava para construir sua integridade fictícia, o empenho de Luís em se definir pelo passado patriarcal parece no mínimo contraditório. Isso porque, ao passo que procura fixar uma imagem de si enquanto indivíduo, o narrador também lança mão de modelos arcaicos como José Baía e Trajano, isto é, assim como reivindica a promessa moderna de realização individual, Luís busca individualizar-se através de parâmetros sociais estranhos à noção de individualidade. Daí, poderíamos argumentar, sua distância da integridade fingida do personagem típico da “estética do ressentimento”: ao definir-se contraditoriamente, afirmando-se e negando-se enquanto indivíduo, Luís mantém-se em constante processo de construção, evidenciando assim a trama de sua própria farsa. Com isso, além do cuidado diante das bases históricas que formam o ressentimento de Luís, o diálogo com o texto de Coutinho nos leva a ponderar sobre a particularidade da noção de indivíduo em *Angústia*, tendo em vista, sobretudo, o aspecto incompleto de sua formação.

3.5 Rui Mourão: a consciência do emparedamento em *Angústia*

Publicado em 1969, o texto de Rui Mourão, *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*, dá sequência à linhagem dos estudos de conjunto em torno do autor de *Vidas secas*. Contudo, ao contrário das interpretações precedentes, não se trata somente da análise dos romances de Graciliano, mas também de uma tomada de posição diante da tradição crítica que até então os tinha avaliado. Longe de uma abordagem minuciosa e precisa da obra do autor, defende Mourão, essa tradição crítica limitou-se a “interesses comprometidamente parciais” (1971, p. 13), produzindo análises desviantes e superficiais do ponto de vista do literário. Segundo o crítico, seja através da “estilística tímida”, do “estudo temático ingênuo” ou do “extinto método biográfico” (*Ibid.*, p. 13), a crítica sobre Graciliano manteve-se voltada para fora do objeto literário,

buscando menos a obra do autor, mantida “intocada” (*Ibid.*, p. 13), do que sua biografia ou a comprovação de conhecimentos de teoria da literatura²⁷.

Frente a essa dupla exigência – tomar partido diante da tradição crítica “superficial” e explorar a obra de Graciliano – Mourão estabelece seu método de análise, o “autêntico *close reading*” (*Ibid.*, p. 13), através do qual pretende romper a suposta cadeia do convencionalismo interpretativo em torno do autor de *Angústia*. Amparando-se na noção de obra de arte enquanto estrutura autônoma e objetiva, determinada por um conjunto de valores culturais, e na de crítica como atividade criativa e atual, responsável pela identificação, avaliação e ressignificação de um significante complexo, Mourão analisa os romances de Graciliano em busca da “unidade da estrutura de significados” (*Ibid.*, p. 23), em relação a qual se articulariam os extratos mais singulares de cada obra. São esses últimos, em sua particularidade, o ponto de partida de sua leitura crítica, em um movimento que vai das camadas mais específicas às mais gerais, onde enfim seja possível determinar a unidade da estrutura e o nexo entre seus diversos extratos.

Assim, é a partir desse movimento de leitura, do particular ao geral, que Mourão avalia *Angústia*. Sua estratégia crítica, ao menos frente aos sete primeiros segmentos do romance, é a análise cerrada de trechos em sequência, isto é, um mapeamento da obra segundo seu próprio desenrolar diante do leitor. Desse modo, já nas linhas iniciais de *Angústia*, Mourão destaca a concentração da narrativa em um presente caótico, no qual todas as ações permanecem subsumidas à memória e à impressão subjetiva do narrador. Somadas à desorientação do leitor, essas memórias e impressões, segundo o crítico, enfatizam a “perspectiva do livro”, voltada menos à narração de fatos do que à descrição de uma forma subjetiva: “É a sua consciência que o personagem descreve ou reproduz desde o primeiro momento” (*Ibid.*, p. 88).

Tanto o uso reiterado de verbos no presente, como a organização caótica da narrativa encontrariam seu fundamento nessa perspectiva, na media em que, ao concentrar-se sobre o instante da consciência, o narrador se mantém imerso em uma temporalidade saturada, na qual tudo se dá ao mesmo tempo segundo um processo incessante de “carreamento acumulador” (*Ibid.*, p. 90). Daí, nota Mourão, o uso obsessivo não só dos verbos no presente, mas também de construções paratáticas, através das quais Luís amontoa suas memórias e impressões em um “desabafo” atropelado.

O efeito geral desse amontoamento, contudo, transcende o nível sintático, afinal não se trata apenas da ausência de nexos entre orações, mas também da descontinuidade do pensamento do narrador, que transita de um ponto a outro até a saturação narrativa em um dado segmento²⁸. Assim, enquanto recurso regular dentro do romance, o

²⁷ Entre os representantes dessa tradição crítica, Mourão situa Floriano Gonçalves, Antonio Candido e Rolando Morel Pinto, cujos argumentos e conclusões retoma e critica na primeira parte de seu trabalho.

²⁸ Sobre a impressão de “narrativa saturada” ao fim de cada segmento, Mourão refere o espaçamento entre as partes do romance e a relativa autonomia que mantêm entre si, responsáveis pela sensação de “recomeço” ao início de cada nova parte: “(...) os grandes espaços em branco que se inserem entre os

movimento de fragmentação e saturação daria a “ideia concreta da estrutura romanesca” (*Ibid.*, p. 91), que se constrói “como uma caixa que tiramos de dentro de outra caixa, que por sua vez contém outra caixa, que por sua vez contém outra caixa, e assim sucessivamente, até o infinito” (*id.*, *Ibid*), saltando entre os mais diversos círculos da consciência.

O andamento caótico entre impressões e tentativas frustradas de fuga ao passado, contudo, sofre alterações significativas quando o narrador dá início ao relato de seu caso com Marina. Segundo Mourão, ao atacar enfim o ponto principal de seus tormentos, dando certa linearidade à narrativa, Luís sucumbe ao desfecho lógico de suas frustrações: “Acossado, correndo o risco de sucumbir, foi conduzido ao caminho de se esvaziar pela confissão” (*Ibid.*, p. 99). A impressão do leitor após esse corte é, por isso, a de um novo começo, não só pela relativa linearidade conferida por Luís à narrativa, mas sobretudo por seu potencial de ressignificação da perspectiva do romance. Em outras palavras: sua confissão não inicia quando começa a tratar de Marina, mas sim “desde o início do livro” (*Ibid.*, p. 100).

Se desde o princípio Luís confessa-se ao leitor, diz o crítico, o núcleo de seu drama expõe-se, da mesma forma, antes de seu corte narrativo. Localiza-se mais precisamente, defende, no episódio que narra a morte de Camilo: o distanciamento, a incapacidade de sentir o que seja diante do corpo do pai, encontrariam ecos na postura madura do protagonista. Seu alheamento e inabilidade para a ação, que o levam a apenas contemplar os quadros da vida ou mesmo a inventá-los, revelam o drama do indivíduo isolado consigo mesmo: “O sentido da segregação é por demais vivo no personagem e isso vai sendo marcado diante de nós à medida que nos estampa a sua convicção, que inclui como que uma barreira que o separa de tudo o mais” (*Ibid.*, p. 103).

Emparedado em sua própria consciência não restaria a Luís nenhuma diretriz ou ponto de fuga. Daí o movimento giratório que parece fazer em torno de si mesmo, retomando episódios e lembranças obsessivamente, como também o olhar de medusa que lança a tudo o que cerca, transformando eventos e personagens em pontos de vista permanentes (*Ibid.*, p. 105). Sua condição social, da mesma forma, apontaria para um encurralamento entre os pobres, com os quais não consegue dialogar, e os ricos, que lhe despertam uma mistura de inveja e despeito. De maneira geral, afirma Mourão, não parece haver saída para o esmagamento social do protagonista de *Angústia*, obrigado a manter-se como parafuso em um sistema estabelecido quase como fatalidade trágica.

Por isso, conclui o crítico, se o sexo consome o protagonista a ponto de conduzi-lo ao crime, é por conta da “válvula de escapamento” supostamente contida na realização sexual. A relação frustrada de Luís com Mariana seria, portanto, o paroxismo

capítulos e as partes são pausas mais ou menos prolongadas que inculcam no espírito do leitor a impressão de haver concluído alguma coisa, quando nada, de haver vencido uma etapa. Contribui para o efeito o fato de que só excepcionalmente o assunto de uma dessas divisões ou subdivisões transborda para outra; na maioria dos casos, se apresentam como subpeças completas e fechadas ou limitadas por si mesmas” (*Ibid.*, p. 91-92).

de um drama maior e mais antigo na vida do protagonista: a busca pelo rompimento das barreiras sociais constrangedoras que, não podendo ser destruídas, consomem sua consciência no isolamento e o levam, já derrotado, à confissão seus tormentos.

Tomando por referência os textos investigados até aqui, podemos notar, desde sua proposta metodológica, uma particularidade óbvia e significativa na leitura de Rui Mourão: não se trata apenas de escrever sobre Graciliano, mas também de tomar partido dentro de uma tradição crítica já consolidada em suas principais linhas de forças. A tal ponto consolidada – e desviante, na visão de Mourão – que seria preciso confrontá-la em favor de uma retomada da obra por ela mesma, através do *close reading* proposto pelo crítico. Com isso, embora um tanto antipática e simplificadora diante da tradição que o precedeu, a leitura pormenorizada de Mourão enfatiza aspectos formais de *Angústia* tão significativos, quanto produtivos à análise, como a escassez de objetividade descritiva, a recorrência dos verbos no presente, as construções paratáticas e a fragmentação entre os segmentos do romance (visualmente assinalada).

Apesar da riqueza analítica e do cuidado frente ao texto, contudo, chama atenção que o mapeamento de Mourão se concentre não no romance como um todo, mas nos sete segmentos iniciais. Se o vemos comentar detidamente diversos trechos do início de *Angústia*, levando em conta o comportamento do narrador, a sintaxe, o estilo e o ritmo em cada parte, o mesmo não ocorre após o oitavo segmento, quando tem início a narração direta dos eventos em torno de Marina e Julião e quando, depois de constatar a atitude confessional do relato de Luís, Mourão determina a raiz de seu tormento: o emparedamento nos limites da consciência. Feita a constatação dessa raiz, a leitura perde em sua dimensão analítica, concentrando-se antes na defesa de uma hipótese através da citação de trechos do que na observação atenta da obra. Daí a impressão de um desvio nos rumos da leitura – sobretudo em termos metodológicos –, e de uma concentração, talvez excessiva, no potencial sugestivo dos segmentos iniciais de *Angústia*.

Em linhas gerais, contudo, o argumento de Mourão concorda não só com a disposição distante e contemplativa de Luís, mas também com os aspectos formais que destaca. Nesse sentido, a fixação do tempo, a presentificação dos fatos e as derivações narrativas parecem de acordo com a restrição do protagonista à própria consciência, responsável por fazer de *Angústia* a expressão confessional de uma “forma subjetiva”. Mais uma vez, como nos texto de Lins e Candido, a forma de composição do romance confunde-se à estrutura subjetiva de Luís, permitindo-nos novamente argumentar que, ao especificar essa, ganhamos maiores subsídios para a avaliação daquela.

Se, portanto, a descrição da “forma subjetiva” de Luís parece fundamental para a interpretação de *Angústia*, a hipótese de um narrador ressentido, cruzada aos argumentos de Mourão, nos permite especificar não só a consciência do protagonista,

como seus reflexos na composição do romance. Assim, ao tomá-lo enquanto ressentido, somos levados a investigar porque, mesmo isolado dos que o cercam, Luís se dedica à determinação sistemática de distâncias e diferenças, não apenas contemplando os quadros da vida (como no comentário de Mourão), mas também hierarquizando seus personagens em um arranjo bastante significativo. Se apenas o emparedamento na consciência não nos permite justificar esse arranjo, visto da perspectiva do ressentimento, sua organização aponta para a manutenção de uma farsa, através da qual, podemos supor, Luís procura positivar o próprio isolamento. Por isso, Luís é “demasiadamente instruído” para estar entre os pobres, assim como “injustamente” excluído pelos círculos mais ricos. O mesmo acontece em relação ao passado, cuja distância lhe permite, ao mesmo tempo, fixar uma linhagem nobre e culpar a ordem social competitiva.

Seguindo por esse caminho de leitura, somos levados ainda, como já o fizemos, a discordar do aspecto confessional da narrativa de Luís. Mais do que aliviar-se pela confissão, em um gesto de rompimento simbólico das barreiras que o isolam da vida, a narrativa de Luís, envolvida em sua farsa, parece justificar seu isolamento, elevando-o ao mesmo tempo em que estabelece “culpados” para sua condição. Assim, longe de um derramamento subjetivo, o narrador de *Angústia* parece empenhado na construção de uma imagem de si, que, feita em oposição aos que o cercam, assume determinações variadas e moveções conforme as necessidades de positivação de seu isolamento.

3.6 Lúcia Helena de Carvalho: *Angústia* e a construção em abismo

Dentre os estudos canônicos sobre a obra de Graciliano Ramos, o trabalho de Lúcia Helena de Carvalho, *A ponta do novelo*, ocupa posição particular: publicado em 1983, quando as leituras de conjunto ainda eram maioria (como temos visto até aqui), o texto da autora dedica-se exclusivamente à análise de *Angústia*, acontecimento um tanto incomum na tradição crítica em torno do autor de *Vidas secas*²⁹. Partindo do pensamento derridiano, a autora propõe a desconstrução do texto de Graciliano em busca de sentidos recalcados, em uma perspectiva de leitura menos preocupada com os signos em si, em sua superficialidade, do que com aquilo que escondem, isto é, a ausência que tornam presente.

Contudo, tal como no processo psicanalítico, o acesso às dimensões recalcadas de *Angústia* só pode se apresentar a partir da superfície sígnica, o que leva a autora ao mapeamento de seus princípios básicos de composição³⁰. Entre todos, o encaixe de narrativas feito pelo narrador parece-lhe o mais superficial e, justamente por isso,

²⁹ Seja na fortuna crítica produzida em revistas acadêmicas, seja em antologias comemorativas, como a organizada por Sônia Brayner (*Graciliano Ramos*), podemos encontrar uma série considerável de textos curtos dedicados exclusivamente a *Angústia*. A particularidade do trabalho de Lúcia Helena, contudo, reside em seu caráter extensivo e detalhado, capaz de apontar e catalogar uma vasta série de traços de composição até então pouco explorados pela crítica.

³⁰ As menções a termos estruturais (como princípio, núcleo, fundamento, etc.), tanto na análise do texto, quanto no comentário que lhe segue, são de minha autoria, dada a perspectiva pós-estruturalista da autora.

fundamental à compreensão das camadas profundas do romance: “(...) histórias encaixadas no discurso-tutor desdobram, de maneira às vezes vertiginosa, os episódios da ação central, abrindo ao processo de significação uma dimensão insondável” (CARVALHO, 1983, p. 7). Enovelando-se em torno de si mesma e multiplicando-se em variantes e repetições, a narrativa de Luís da Silva, afirma a autora, constrói-se em abismo, lançando a ação central do romance em um jogo intrincado de narrativas especulares:

Sistema complexo de representação, a narrativa de *Angústia* se oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento. O crime, ação nodular, atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas que se superpõem, em forma de encaixes sucessivos no corpo da narrativa nuclear. (*Ibid.*, p. 25)

Identificando o que julga ser a estrutura básica do romance, a construção em abismo, Carvalho passa à ordenação tipológica de suas micronarrativas, que divide em torno dos significantes “morte” e “erotismo”, sendo o primeiro referente à reduplicação do crime e o segundo à reduplicação de Marina, “móvel da ação e objeto do desejo” de Luís (*Ibid.*, p. 26). Em cada tipo, por sua vez, a autora percebe o jogo interno de associações que pouco a pouco abrem caminho aos sentidos recalçados, como, por exemplo, o significante “corda”, componente do significante “morte”, que se associa inicialmente a “crime” e “prisão”, mas logo cede lugar ao sentido de “heroicidade”, seguindo um movimento em busca de parâmetros positivos e de engrandecimento do narrador frente a seu rival – no qual a ideia do assassinato vai se desenhando e ganhando legitimidade. De modo semelhante, diz a autora, as projeções especulares de Marina seguem o jogo associativo em torno dos sentidos de maternidade e de desejo negado³¹, que reafirmam o poder de Julião Tavares, responsável por “roubá-los” de Luís.

Sejam quais forem as duplicações, no entanto, seu desenvolvimento apontará sempre para a subjetividade centralizadora de Luís, diante da qual os limites entre o mesmo e o outro se tornam tênues, quase indefinidos. Assim, “(...) do mesmo modo pelo qual se processa a reduplicação do episódio nuclear, a dispersão do sujeito no discurso de *Angústia* se articula formalizada em variantes, que procedem pela repetição simultânea do mesmo e do outro” (*Ibid.*, p. 62). Dessa forma, identificando-se por semelhança ou antítese, Luís não deixaria de projetar-se no rival, “que, sendo seu avesso, é ainda um desdobramento de seu próprio eu” (*Ibid.*, p. 61).

Os meandros da representação que o narrador faz de Julião, defende a autora, fundamentam-se tanto no terreno das relações sociais, quanto no plano profundo da psicologia individual. Pertencendo à classe dirigente decaída, Luís percebe o rival enquanto usurpador, dono ilegítimo dos privilégios que lhe seriam de direito, diante do qual, no entanto, se vê diminuído. Daí o desprezo pelos valores burgueses e seu ódio

³¹ A associação entre Marina e os sentidos maternos é feita pela autora com base em trechos de *Infância*: “Como Marina no presente, a mãe sempre se esquivou, negando ao filho o afeto, o que contribuiu para inscrever a gravidez, na memória do menino, como roubo edipiano, que afirma o poder viril do pai” (*Ibid.*, p. 58). A ausência de menções à mãe do narrador, aliás, não chega a ser questionada pela autora.

silencioso por Julião originarem-se não no desejo de luta contra a ordem social, mas em sua trajetória de classe, que vai da condição de senhor à de cidadão (*Ibid.*, p. 71). Em outras palavras, diz a autora, Luís antes inveja do que odeia o rival, na medida em que a felicidade burguesa só lhe parece repulsiva porque inalcançável.

Somado à vitória social, a intromissão de Julião na vida amorosa de Luís despertaria no protagonista o sentido profundo da castração simbólica feita pelo pai. Nesse caso, ao “perder” Marina para o rival, Luís veria mais uma vez negada sua satisfação afetiva, confrontando-se assim com uma repetição de suas experiências mais remotas:

Em verdade, assim deve ser lida a presença de Julião Tavares na cena textual: representação simbólica do sentimento antigo de interposição ameaçadora, já inscrito dolorosamente na memória do protagonista, e que se vê reativado por estímulos da realidade presente. (*Ibid.*, p. 78)

Por isso, defende Carvalho, há algo de parricídio simbólico no crime de Luís, na medida em que só após a morte do pai, quando se efetiva a identidade do eu, é possível ao protagonista narrar sua história, mesmo que isso, no plano das relações sociais, não resulte em qualquer alteração significativa. Assim, nos sugere a autora, a narrativa de Luís, escrita após o crime, daria conta da formação de sua identidade individual, que, ao efetivar-se apenas de maneira abstrata, procura legitimar-se diante de si mesma, ampliando-se sempre mais através de seu desdobramento incessante em outras narrativas.

De modo geral, como podemos notar, a “restrição de leitura” de Carvalho a *Angústia*, além de particularizar seu trabalho frente aos estudos de conjunto vistos até aqui, a permite apontar nuances de composição ainda pouco explorados pela crítica, como as diferenças e funções das micronarrativas de Luís da Silva. Ao explorar a construção em abismo no romance de Graciliano, fazendo notar o emaranhado de relações entre o espelhamento das narrativas do protagonista e seu empenho em legitimar-se perante a si mesmo, Carvalho propõe uma espécie de princípio regulador às evocações e distorções do protagonista, a afirmação de uma identidade individual abstrata. Com isso, operando segundo um jogo complexo de produção de semelhanças e diferenças, as micronarrativas de Luís abandonam o caráter evasivo e os termos genéricos de “memória” e “imaginação” para converterem-se em instrumentos de construção e manutenção de uma imagem individual – o que, por sua vez, parece negar o sentimento de culpa e a disposição confessional do narrador.

Sob diversos aspectos, portanto, os argumentos de Carvalho parecem legitimar o fundamento ressentido da subjetividade de Luís. Segundo sua descrição, além de tomar Julião Tavares enquanto metade oposta, é a partir de comparações e oposições sistemáticas que o narrador eleva-se, legitimando-se junto ao rebaixamento do rival,

conforme um jogo associativo entre “assassinos heroicos” e “ladrões miseráveis”. Daí o caráter farsesco da legitimação de Luís, construído, como nos sugere a autora, através da montagem arbitrária de pequenas narrativas em torno de uma hierarquia fixa de valores, o que mais uma vez parece reforçar o ressentimento do protagonista.

Ao contrário da autora, porém, a definição de Luís enquanto narrador ressentido nos permite operar um deslocamento significativo em relação ao suposto núcleo edipiano de seu conflito. Se, por um lado, a hipótese de Carvalho enfraquece a dimensão histórica em *Angústia*, convertendo a relação entre Luís, Marina e Julião em uma repetição figural do complexo de Édipo, por outro, sua formulação se ampara em episódios descritos em *Infância*, nos quais o narrador sofre com o afeto negado pela mãe. É, portanto, através da identificação descuidada entre Luís e o narrador memorialista de Graciliano que a autora pode justificar tanto a figuração materna de Marina, quanto a violência paterna de Julião, ficando a leitura de *Angústia* parcialmente fundamentada na de *Infância* e, de um modo geral, restrita à dimensão psicológica.

Da perspectiva do narrador ressentido, por outro lado, somos levados a tomar a subjetividade do narrador desde suas bases históricas, levando em conta as contradições que o acompanham na passagem da ordem patriarcal à sociedade competitiva. Se, como nota Carvalho, o narrador de *Angústia* mantém-se em constante processo de autolegitimação, apontando assim o caráter abstrato de sua identidade individual, ao defini-lo enquanto ressentido, segundo as especificidades já mencionadas no comentário sobre Coutinho, podemos notar uma dimensão duplamente negativa nessa afirmação de si. Além de definir-se por oposições reativas, tornando-se dependente de um outro, Luís afirma-se também através de figuras da ordem patriarcal, avessas, como já mencionado, à noção de indivíduo. Com isso, podemos discordar de Carvalho argumentando que, ao invés de afirmar-se, mesmo que de modo abstrato, pela morte do pai simbólico, Julião, Luís procura fazê-lo antes de tudo pela elevação de um outro pai, representado pela figura de Trajano e dos valores patriarcais. Desse modo, o empenho moderno de legitimação individual, no caso de Luís da Silva, parece atravessado pelos índices do passado oligárquico, lançando-o em um processo contraditório de permanente afirmação e negação de si (como já o mencionamos no comentário sobre Coutinho).

Em outras palavras, a formação individual “falhada” do narrador de *Angústia* parece apontar o cruzamento entre uma ordem social competitiva e a persistência de valores patriarcais. Daí a produtividade do narrador ressentido em relação ao argumento de Carvalho: sem negar a amplitude da dimensão psicológica em *Angústia*, somos levados a interpretá-la no interior de uma contradição histórica tipicamente brasileira, na qual a formação do indivíduo aparece lado a lado com o imperativo de sua supressão.

3.7 Fernando Gil: *Angústia* e o romance da urbanização

Embora não se dedique exclusivamente à obra de Graciliano, a tese de Fernando Gil encontra em *Angústia* uma manifestação particular daquilo que o crítico pretende

expor nos termos gerais de uma categoria mediadora, o romance da urbanização, que dá título a seu trabalho. Enquanto, “expressão histórica, expressão estética e contextualização literária” (GIL, 1999, p. 9), o romance da urbanização é definido por Gil como um desvio do modernismo, embora formado no interior de suas inovações. Contrariando os ideais progressistas das gerações de 22 e 30, essa nova forma descarta de si “a possibilidade de construções virtuais de um futuro, seja de uma classe específica, seja da própria nacionalidade como um todo” (*Ibid.*, p. 36). Seu efeito de desvio, contudo, é percebido com maior clareza em relação ao modelo romanesco neorrealista, na medida em que “enquanto o romance de 30 tem um pé no tempo histórico, que é dado pela unidade e continuidade narrativas centradas nas transformações do mundo rural, o romance da urbanização nada conta do passado nem tampouco do futuro” (*Ibid.*, p. 39). Em outras palavras, defende Gil, trata-se de uma forma “no limiar da narrativa contemporânea” (*Ibid.*, p. 39), que, situada no ambiente urbano e concentrada no presente vazio, expressa a contradição entre o patriarcalismo rural e a modernização incipiente no início do século.

Sintoma dessa contradição e núcleo a partir do qual se irradiam os mais diversos efeitos formais, o herói fracassado torna-se a “matéria de análise” do romance da urbanização. Desprovido de valores e de ímpetus de luta, e portanto na contramão do “herói problemático”, o herói fracassado tem sua “origem sentimental e espiritual na propriedade rural, mas vive agora, inexoravelmente, preso à cidade e ao seu ritmo” (*Ibid.*, p. 37), onde ocupa a posição de burocrata medíocre. Incapaz de adaptar-se de todo à lógica da cidade, assim como de retornar à ordem rural o herói fracassado fica preso entre dois tempos, isolado em um eterno presente, sem ações ou projetos de futuro – o que mais uma vez, afirma Gil, contraria o romance de 30 no aspecto historicamente teleológico, ativo e projetista de seus personagens (*Ibid.*, p. 50).

Ao debruçar-se sobre o herói fracassado, contudo, o romance da urbanização não o faz através da exposição clara de suas contradições do plano da intriga, mas, ao contrário, sublinhando a estagnação e deriva desses personagens a partir de seu esgarçamento subjetivo. É antes a interioridade diminuída do herói fracassado o que, segundo Gil, move o romance de urbanização, daí o uso abundante do fluxo de consciência ou de artifícios capazes de representar a subjetividade dos personagens, como o discurso indireto livre.

Do mesmo modo, ao explorar a experiência social específica do herói e sua consciência sem prumo histórico, o romance da urbanização “instala um novo padrão de tempo na ficção brasileira” (*Ibid.*, p. 38), marcado pela circularidade e fragmentação, o que apontaria sua diferença substancial em relação ao romance moderno europeu. Se lá os recursos da subjetivação e rompimento da temporalidade do romance tradicional marcam um momento de crise no auge do capitalismo, aqui, ao contrário, são frutos do impasse entre ao atraso e a modernidade, em meio ao qual a noção de indivíduo sequer chega a se formar por completo. Assim, longe de simplesmente seguir na esteira comum do romance moderno, o romance da urbanização expressaria a particularidade de um momento chave na formação histórica brasileira, valendo-se de maneira desviante e

específica de recursos formais modernos – especificidade que o crítico procura construir em suas análises e sistematizar no capítulo final de seu trabalho.

Portanto, é como exemplo de romance da urbanização que o crítico abordará *Angústia*, não sem antes, contudo, situar a dimensão da sua análise no contexto maior da tradição crítica em torno do romance de Graciliano. Dividida entre a dominância dos cortes sociológicos e psicanalíticos, cujos dois principais representantes são, segundo Gil, Carlos Nelson Coutinho e Lúcia Helena de Carvalho; a crítica sobre *Angústia* oscilaria entre o estabelecimento de suas relações com a experiência histórica brasileira (obra e sociedade) e o estudo da constituição subjetiva do protagonista (sujeito e obra). Tomando por base os estudos referidos, Gil procura mostrar o quanto, apesar de suas contribuições inegáveis sobretudo no que diz respeito à evidenciação do caráter vanguardista do romance, tanto Coutinho, quanto Carvalho acabam por limitar suas análises não só aos esquemas teóricos nos quais se apoiam, como também ao extrato que lhes é de interesse imediato (a crítica à sociedade alienada ao primeiro, a transgressão do sujeito cartesiano à segunda). Em vista disso, Gil propõe uma leitura em três níveis, em cujo centro está a categoria de romance da urbanização, a partir da qual espera abordar os planos do sujeito, da obra e da sociedade.

Para tanto, toma como ponto de partida os escritos de Adorno e o conhecido paradoxo encontrado pelo autor no romance moderno: “não se pode mais narrar, ao passo que o romance exige a narração” (*Ibid.*, p. 89). Retomando as consequências desse paradoxo tal como descritas pelo teórico alemão – destruição da objetividade, estilhecimento do tempo, dissolução do espaço e fim do distanciamento –, Gil nota o quanto *Angústia*, em linhas gerais, parece cumpri-las à risca, o que garantiria ao romance de Graciliano o estatuto de “vanguarda retardatária” (*Ibid.*, p. 90), isto é, de imitação de formas gestadas em contextos sociais de crise do capitalismo desenvolvido.

Por outro lado, visto em sua particularidade formal e frente ao neorealismo brasileiro, *Angústia* representaria uma novidade tanto em relação ao romance moderno europeu, quanto ao romance de 30. Se a dissolução das categorias romanescas tradicionais e a subjetivação da narrativa já representam um desvio no contexto de produção desse último, “a impossibilidade de reter da subjetividade algum nível de profundidade” (*Ibid.*, p. 173), malgrado os recursos formais de interiorização, torna *Angústia* distinto dos padrões do primeiro. Ao contrário do romance moderno europeu, que buscou na subjetivação formas de investigar a vida psíquica, em uma “tentativa de transmitir um sentido de continuidade do eu a despeito da crescente fragmentação do tempo e da experiência” (*Ibid.*, p. 181), não haveria em *Angústia*, e no romance da urbanização de modo geral, índices de autoconsciência ou de apreensão interior por parte dos personagens – o efeito seria antes o de uma subjetividade em processo de formação inacabado e errático em meio à vida social estática.

Assim, argumenta Gil, se as técnicas de interiorização expressam, no romance europeu, os efeitos de uma crise da noção de indivíduo no seio do capitalismo desenvolvido, no romance da urbanização, do qual *Angústia* é exemplo notório, as

mesmas técnicas produzem o efeito de “gesticulação muda e cega da consciência” (*Ibid.*, p. 174), expressão de uma experiência histórica que põem em conflito e conformação tempos históricos e valores sociais distintos que, por sua vez, comprometem as possibilidades de fixação de uma identidade subjetiva. Com isso, ao dissolver as categorias do romance tradicional e, ao mesmo tempo, enfatizar o esgarçamento psíquico de seu narrador, *Angústia* expressaria a descontinuidade e desarticulação não só do personagem em relação si mesmo e ao mundo, mas também do processo histórico brasileiro, no qual os movimentos de modernização e de manutenção do atraso conciliam-se de modo estrutural. Em outras palavras, ao emparedar-se entre a “experiência tradicional, rural e patriarcal” – inadequada à vida na cidade, mais ainda viva na subjetividade de Luís – e a “experiência moderna, urbana e burguesa” (*Ibid.*, p. 168) – em que, tal como no passado, nada se altera – o protagonista de *Angústia* torna-se incapaz de articular a própria vida interior, perdendo assim o senso de representação objetiva de si, do outro e do mundo (*Ibid.*, p. 91).

Por isso, afirma o crítico, a narrativa de Luís dissolve a objetividade, transformando-se em um fluxo psíquico errático, manifestação de atualidade imediata da consciência do personagem (*Ibid.*, p. 90), em torno de si mesmo e de suas relações contraditórias com Marina, pela qual nutre repulsa e atração, e Julião Tavares, que lhe desperta ódio e admiração (*Ibid.*, p. 94). Orbitando em volta desses núcleos, ao quais podemos somar o passado idealizado, Luís constituiria fragmentos narrativos à revelia de qualquer ordenação causal, que, em última instância, seriam capazes de se articular na forma de um enredo. Desse modo, argumenta o crítico, seus processos mentais são fins em si mesmos, na medida em que “não dão inteligibilidade a movimentos interiores, nem tampouco preparam e fundamentam os acontecimentos exteriores” (*Ibid.*, p. 95), perdendo-se, por fim, na imobilidade, no aviltamento e na impotência que dominam o protagonista.

A impressão de esgarçamento subjetivo aumenta ainda mais, segundo Gil, em função da estrutura temporal complexa do romance, desdobrada em quatro planos distintos:

“1º) a narração de Luís da Silva (tempo da enunciação), 2º) o relato da relação com Marina, do crime e do cotidiano do personagem (tempo do enunciado 1), 3º) o relato de lembranças e reminiscências do passado (tempo do enunciado 2), 4º) as alusões e visões alucinatórias e deformadoras (tempo do enunciado 3). (*Ibid.*, p. 96)

Apesar da diversidade dos planos, nenhum deles garante à narrativa qualquer fluxo direcional, antes pelo contrário: fracionam-se e desarticulam-se incessantemente, tendo como efeito “gerar imobilidade em todas as direções e sentidos que o protagonista pudesse querer imprimir à sua vida” (*Ibid.*, p. 96), além de impossibilitar a formulação

de uma visão do outro, que passa a ser deformado e transfigurado pela subjetividade do protagonista (*Ibid.*, p. 104)³².

Por fim, argumenta Gil, desarticulada em todos os planos a noção de identidade, Luís narra desde o ponto de vista de uma “imobilidade flutuante” (*Ibid.*, p. 106), no qual, apesar da variedade dos pequenos incidentes e memórias, a estrutura paralisante do tempo se mantém intacta. Nem mesmo o assassinato de Julião, tentativa ilusória de articular passado e presente, mostra-se eficaz a esse respeito: mesmo evidenciando um nexos claro entre os dois tempos, “a atitude do arbítrio e da brutalidade destrutiva” (*Ibid.*, p. 112), o crime não é capaz de romper a estrutura circular na qual o protagonista está inserido, resultando antes no sentido oposto de sublinhar o achatamento e a dissolução de sua consciência.

Embora possamos discordar das considerações de Gil a respeito do romance de 30 – sobretudo após o trabalho de Luís Bueno –, é notável a produtividade de sua categoria para uma leitura de *Angústia* atenta às articulações entre forma literária e sociedade. Levando em conta seus argumentos, podemos não só situar o romance de Graciliano no interior de uma contradição histórica (tomada em termos bastantes gerais pelo autor), o impasse entre atraso e modernização no Brasil do início do século XX, mas também interpretá-lo enquanto expressão estética dessa contradição, investigando a configuração de Luís como herói fracassado e a particularidade negativa de sua formação individual.

Através dessa articulação, a autenticidade técnica de *Angústia* passa a residir naquilo que, da perspectiva do romance europeu moderno, poderíamos considerar como uma fratura formal: a impossibilidade de flagrar níveis profundos da subjetividade do protagonista a partir do fluxo de consciência. Ao deslocar o foco das técnicas de subjetivação do romance, a profundidade dos processos mentais e a autoconsciência das personagens, Graciliano apontaria, portanto, para a especificidade da consciência de seu protagonista, que, por sua vez, encontraria fundamentos na descontinuidade da formação histórica brasileira (tendo em vista o que seria o modelo “típico” dos centros do capitalismo). Daí, defende o crítico, a desarticulação causal e temporal de *Angústia*, assim como seu aprisionamento narrativo na “atualidade imediata da consciência de Luís da Silva”, serem índices do cuidado de Graciliano diante da matéria narrada, que, em sua particularidade, impediria a incorporação pura e simples das técnicas romanescas modernas.

Sem discordar de todo do argumento de Gil, contudo, a hipótese de um narrador ressentido em *Angústia* nos leva a considerar o esgarçamento subjetivo de Luís segundo um leve deslocamento de termos: não se trata somente de um personagem incapaz de

³² Como se pode notar, diz o crítico, pela “apreensão aos pedaços” que Luís faz dos corpos que o cercam, em particular os de Marina e Julião.

fixar uma imagem individual, mas antes de um narrador que fracassa ao tentar fixá-la. Em outras palavras, ao avaliarmos os argumentos de Gil da perspectiva do narrador ressentido, somos levados a acrescentar uma mediação fundamental ao romance: Luís elabora por escrito seu passado recente, procurando, por meio dessa elaboração, dar forma à sua farsa.

Ao levarmos isso em conta, podemos argumentar que, apesar da fragmentação temporal e do aprisionamento no presente, não é a consciência imediata do personagem o que lemos em *Angústia*, mas a irrupção constante do presente em meio a uma tentativa de organização pretensamente distanciada dos eventos recentes (malgrado sua dimensão ilusória). Assim, embora se mantenha colado ao que narra, como se experienciasse imediatamente o caso com Marina e o assassinato de Julião, Luís procura desenrolar sua narrativa segundo um esforço de linearidade e causalidade que, no entanto, se fragiliza junto à incapacidade de distanciamento (na qual podemos supor uma expressão do ressentimento). Com isso, retomando a chave de leitura de Gil, podemos supor que, ao tentar recompor sua trajetória recente através da escrita e desde uma perspectiva ressentida, o narrador expressa não somente a desarticulação imediata de sua subjetividade, mas também uma espécie de projeto falhado, cujo centro é a fixação de uma identidade individual.

3.8 Luís Bueno: o emparedamento subjetivo de Luís da Silva

Componente de uma interpretação do conjunto de romances de Graciliano, o texto de Luís Bueno, “Diante do outro: *Angústia*”, insere-se também na leitura ampla do crítico em relação ao romance de 30, cujo eixo de análise se concentra nos processos de figuração da alteridade (BUENO, 2006, p. 16). Mapeando o movimento dessa figuração nos romances do autor alagoano, desde sua insinuação em *Caetés* até sua efetivação em *Vidas secas*, Bueno situa *Angústia* no ponto culminante de um impasse: o confronto inevitável com o outro (*Ibid.*, p. 622).

A profundidade desse impasse, muito mais aguda para Luís da Silva do que para João Valério e Paulo Honório, teria ao menos dois fundamentos: a origem patriarcal e a trajetória social decadente do protagonista, responsáveis por fazê-lo representante do “final melancólico de uma família – e mais: de uma ordem” (*Ibid.*, p. 623). Julgando-se portador de um passado repleto de grandeza, no qual, como na fazenda do avô, tudo está em seu devido lugar de “mesmo” diante do poder do velho Trajano, Luís se vê obrigado, no entanto, a enfrentar a estranheza da ordem urbana, onde ocupa posição de inferioridade diante dos “outros” que o cercam. Negando-se, por outro lado, à atuação meramente figurativa na nova ordem – “A posição de mero figurante o humilharia, seria inaceitável” (*Ibid.*, p. 624) –, Luís opta, argumenta Bueno, pela evasão na perspectiva de espectador da vida, comportamento flagrado pelo crítico já na infância do personagem, nos episódios posteriores à morte de Trajano.

O hábito de manter-se à distância, nascido da transferência de ambientes e do estranhamento frente à vida urbana imprimiria em Luís o desejo de isolamento, expresso em marcas de sua psicologia, como a mania de limpeza e os ímpetos de fuga (*Ibid.*, p. 625). Se na primeira ficam evidentes os exercício de solidão e esterilização frente ao mundo através de “uma barreira de água e sabão” (*Ibid.*, p. 626), na segunda está a reação típica do personagem diante dos momentos de crise. Ambas se conformariam em sua posição de observador do mundo: embora deseje fugir à primeira ameaça dos contatos “impolutos”, Luís “não quer se alhear de todo” (*Ibid.*, p. 627), preferindo manter-se distante o suficiente para não “sujar-se” com o outro, mas ainda sim suficientemente próximo para observá-lo.

Em outras palavras, não seria propriamente a solidão o almejado pelo personagem, mas uma espécie de convívio distanciado, na medida em que “a vida dos outros de certa maneira acaba compondo a sua e é como se ele também, em troca, participasse da deles” (*Ibid.*, p. 627). Daí sua incapacidade de fugir, ação que eliminaria a possibilidade de observar e de ser observado: “para alguém que julgava ver tão importante, não ser visto é a forma mais aterradora de solidão” (*Ibid.*, p. 628). Sintomático quanto a isso seria o início das relações entre Luís e Marina, em uma cena de observação mútua, na qual, devido a certo conformo econômico e adaptação à ordem urbana, o protagonista se sabe visível. Seria essa relativa adaptação a responsável por fazer Luís agir para além de sua posição de espectador, travando contato com Marina em busca de casamento, gesto que o incluiria na ordem burguesa e o faria um fundador, “dando início a uma família, que nada teria a ver com Trajano, Camilo e Germana” (*Ibid.*, p. 630).

Essa tentativa, porém, se mostra falida através da intervenção de Julião Tavares, que, além de “roubar” Marina, priva Luís da possibilidade de inserção definitiva na ordem urbana. Justamente nesse ponto, nota o crítico, as imagens do passado retornam ao protagonista, fornecendo parâmetros de avaliação contraditórios à vida na cidade e contribuindo, por fim, “para o processo de deformação da realidade que vai se tornar comum para ele” (*Ibid.*, p. 633). Nasce aí a ideia do assassinato do rival, tentativa ilusória de voltar à velha ordem patriarcal – e não à toa inspirada na história de seu Ramalho acerca da vingança de um senhor de engenho sobre um jovem de sua propriedade. Assim, pouco importa que Luís retome o brio dos assassinos do cangaço ou a humilhação destinada aos ladrões do passado, seu crime não só resulta inútil, como também enfatiza seu isolamento entre uma ordem extinta e outra que lhe é absolutamente estranha:

Matar Julião Tavares foi mesmo inútil porque não interfere na ordem presente. Até mesmo o seu sucesso como assassino o diminui. Ninguém suspeita dele, ninguém o prende, ninguém o descobre. Nem a publicidade barata das gazetas – mesmo ínfima perto da publicidade ruidosa que se criava em torno de um assassinato no tempo da infância – ele consegue. Permanece invisível, e tudo que o ato de forte vontade lhe rende é a certeza de que não pertence a ordem nenhuma. (*Ibid.*, p. 634)

Com isso, ao perceber-se tão incapaz de “matar” a nova ordem, quanto de restaurar a antiga, Luís marginaliza-se entre ambas. Desse impasse, somado ao fracasso do crime, “acontecimento-chave” do romance, surgiria “a medida da visão do outro em *Angústia*” (*Ibid.*, p. 636): sua onipresença em detrimento de qualquer existência do “mesmo”. Em sua perspectiva de agudo estranhamento, Luís acabaria por não identificar-se com quem quer que seja, tomando a todos como figuras insondáveis, que o invadem de uma forma ou outra – no que podemos encontrar, defende Bueno, mais um motivo para suas observações obsessivas (*Ibid.*, p. 638). Assim, conclui o crítico, emparedado entre duas ordens distintas e inconciliáveis, Luís observa sem compreender a uma multidão de “outros”, em torno dos quais caminha sem sair do lugar.

Bastante próximo dos argumentos de Rui Mourão, o texto de Luís Bueno elege o alheamento da vida e a postura observadora de Luís da Silva como fundamentos para a leitura de *Angústia*. Ao contrário de Mourão, contudo, sua análise localiza a dimensão deliberada do isolamento do personagem, isto é, o quanto sua posição de observador da vida tem a ver com a negação de uma condição rebaixada na ordem social competitiva. Se Luís procura evadir-se da cidade através da memória e da imaginação, portanto, é por conta de um triunfo negado (mas desejado) na lógica burguesa, que o faz recorrer aos parâmetros “grandiosos” (mas irrecuperáveis) do passado patriarcal. Daí o efeito de emparedamento entre duas ordens, tal como descrito por Bueno: seja no presente que procura negar, seja no passado que jamais recupera, o narrador de *Angústia* só vê “outros”, privando-se de qualquer possibilidade de identificação.

Por outro lado, embora a ênfase de Bueno na disposição negativa das evasões de Luís favoreça a caracterização do personagem enquanto narrador ressentido, ao tomarmos o caminho de nossa hipótese somos levados a discordar do pressuposto de alteridade contido em sua análise. Ao afirmar a perplexidade de Luís frente aos que o cercam, podemos deduzir, Bueno pressupõe a capacidade do protagonista de manter uma visão objetiva do outro, concebendo-o, portanto, na diferença com o mesmo. Definindo Luís enquanto ressentido, ao contrário, afirmamos a imagem distorcida que faz do outro através de sua farsa valorativa: ao definir-se pela oposição, fixando as imagens do mesmo e do outro a partir da inversão desse último, o narrador de *Angústia* dissolve os limites da diferença e, portanto, da alteridade autêntica.

Discordando do argumento de Bueno, portanto, a hipótese do narrador ressentido em *Angústia* nos leva a relacionar o isolamento calculado de Luís não com um estado de permanente estranhamento, mas com a construção de sua farsa, na qual pode dispor o outro conforme os valores estabelecidos por seu ressentimento. Nessa dissolução da alteridade a própria noção do mesmo (do eu) acaba por se perder, o que nos leva a supor que, em sua negação sistemática do outro, Luís acaba negando e si mesmo enquanto indivíduo, tornando seu esforço de autolegitimação, como já o notamos, fracassado desde suas bases.

3.9 Caminhos variados, interesses recorrentes

Se, avaliada em suas particularidades, a tradição crítica estabelecida aqui aponta caminhos muito diversos de leitura, por outro lado, tomada em suas linhas mais gerais, podemos percebê-la segundo uma série relativamente estável de interesses, a partir dos quais se desenvolvem suas variações interpretativas. Em primeiro lugar, chama atenção a predominância das leituras de conjunto e dos juízos de valor comparativos, interessados em dimensionar *Angústia* no interior da obra de Graciliano ou – como no caso de Fernando Gil – em relação a um grupo específico de romances, isto é, como obra-prima ou problemática, ponto de chegada ou de transição, expressão de desvio ou de continuidade estética, etc. Contudo, seja qual for o juízo, sua atenção se concentra na forma de composição do romance: é o aspecto formal da narrativa de Luís da Silva, em sua dimensão radicalmente subjetiva e fragmentária, a padra-de-toque de nosso recorte crítico.

É curioso notarmos, a esse respeito, o quanto essa tradição crítica sedimenta-se pouco a pouco em torno do problema formal em *Angústia*. O movimento fica mais claro quando tomamos o princípio polêmico dessa sedimentação: se para Álvaro Lins trata-se do melhor romance de Graciliano, dada a verossimilhança entre narrador e narrativa, para Floriano Gonçalves, ao contrário, trata-se do mais fraco, na medida em que se afasta da representação objetiva da realidade brasileira. Impasse semelhante ocorre nos textos de Antonio Candido, nos quais *Angústia* vai de ponto de transição, da ficção à confissão, a momento chave na produção do autor alagoano, quando o estudo da psicologia humana atinge seu mais elevado grau de aprofundamento. Como podemos notar pela oposição entre Lins e Gonçalves e pela oscilação de Candido, o aspecto formal não só se apresenta enquanto problema, mas também como critério para as avaliações (como de resto seguirá acontecendo).

Mais do que isso, chama atenção o quanto o impasse inicial dessas avaliações parece ligado ao maior ou menor interesse dos críticos pelas relações entre forma e subjetividade do narrador. O problema é particularmente elucidado por Candido: se em um primeiro momento *Angústia* lhe parece romance excessivo, repleto de “partes gordurosas”, em uma segunda avaliação, onde a constituição subjetiva de Luís é melhor explorada, torna-se coerente com a figura psicológica de seu narrador, o que lhe garante, nesse aspecto, posição superior em relação aos romances anteriores de Graciliano. O mesmo aparece no impasse entre Lins e Gonçalves: se ao primeiro *Angústia* figura como obra-prima é por sua capacidade de dar forma a uma subjetividade histórica, visão não compartilhada pelo segundo, interessado antes na figuração objetiva da realidade e, por isso, pouco afeito à subjetivação da narrativa de Luís. No entanto, seja qual for o caso, e os textos analisados parecem reforçar tal hipótese, o valor de *Angústia* torna-se tanto mais afirmado quando maior é a ênfase na especificidade das relações entre a subjetividade do narrador e a forma do romance. Assim, podemos acompanhar, no

interior dessa tradição, um movimento crítico que vai do estabelecimento e valorização dessas relações ao estudo sistemático e aprofundado de suas particularidades.

A diversidade das interpretações, por outro lado, ocorre conforme a descrição da subjetividade do narrador e de seus reflexos na forma do romance, seja ela fundamentada no plano dos conflitos psicológicos ou nas contradições históricas. Em outras palavras, a definição da primeira estrutura a interpretação da segunda, como podemos notar pela diferença significativa entre as apreensões da forma geral de *Angústia* – ora enquanto confissão, ora como autolegitimação, desabafo ou reflexo imediato de uma consciência –, todas amparadas em uma imagem precisa da subjetividade do narrador.

Ao passo que procura fixar a forma subjetiva de Luís, no entanto, essa tradição crítica se confronta frequentemente com a dimensão problemática da individualidade do narrador, isto é, sua incapacidade de estabelecer limites claros entre o mesmo e o outro. Geralmente fundamentada em sua trajetória social, em sua passagem do campo à cidade (ou no impasse entre atraso e modernização), essa incapacidade parece impor à crítica a dimensão necessariamente contraditória e instável da subjetividade de Luís, como podemos notar, por exemplo, em formulações bastante distintas como as de Nelson Coutinho e Lúcia Carvalho. Com isso, podemos notar, por diversas que sejam as perspectivas de leitura, a formação problemática e incompleta do narrador enquanto indivíduo, em sua oscilação entre os parâmetros tradicionais e modernos, não só integra as definições de sua forma subjetiva, como também aponta seus índices de historicidade (incontornáveis mesmo para as interpretações mais voltadas à estilística ou à psicologia, como no caso de Rui Mourão e Lúcia Carvalho).

Tomando como parâmetro os pontos frequentemente abordados pela tradição crítica em torno de *Angústia* – a relação entre subjetividade e forma, a formação individual problemática do protagonista e o fundamento histórico de sua psicologia –, podemos afirmar a produtividade de nossa hipótese tanto de um ponto de vista estético, quanto histórico. Se, ao definirmos Luís como ressentido, estabelecemos uma formação subjetiva com reflexos formais específicos e identificáveis na composição de *Angústia*, enfatizamos também sua inserção nas contradições de um contexto histórico particular. Embora manifeste uma patologia tipicamente moderna, em cujo centro figura a manutenção de uma individualidade íntegra, Luís se vê incapaz de realizar-se e afirmar-se como indivíduo, mantendo-se antes em um processo constante de construção de si mesmo. Isto é, seu ressentimento não aponta simplesmente a defesa da noção moderna de indivíduo, mas sobretudo o fracasso incontornável de uma tentativa de estabelecê-la. Com isso, podemos defender, a hipótese do narrador ressentido em *Angústia* permite flagrar uma configuração subjetiva formada em um contexto de modernização carregado de índices arcaicos, no qual os pressupostos modernos (como a noção de indivíduo) se afirmam apenas como abstração, não encontrando respaldo nas relações sociais efetivas (conforme a dinâmica de uma “democracia restrita”). Sendo assim, ao definirmos Luís enquanto ressentido, podemos empreender uma leitura capaz de articular os diversos níveis formais de *Angústia* tanto à subjetividade de seu narrador,

quanto às contradições históricas particulares de seu contexto de produção, integrando-nos de modo produtivo aos problemas enfrentados por sua tradição crítica.

CAPÍTULO 4

O ressentimento de Luís da Silva: origem e desdobramento de uma perspectiva contraditória

Retomando o percurso crítico traçado até aqui, para fins de maior organização e clareza, podemos retomar nossa hipótese de trabalho nos seguintes termos: a caracterização do personagem-narrador de *Angústia* enquanto ressentido, tendo em vista a configuração psicológica e o fundamento social do ressentimento, nos permite não só descrever a forma de composição do romance de Graciliano, conforme o levantamento realizado anteriormente, como também situá-la em relação a formas sociais específicas de seu contexto de produção, concentradas sob a dinâmica de uma sociedade de classes atravessada por traços estamentais de sociabilidade. Com esse movimento de análise, interessado em historicizar tanto a subjetividade de Luís da Silva, quanto a forma de composição de *Angústia*, dialogamos diretamente com a tradição crítica constituída em torno do romance – ao menos a que instituímos aqui –, incorporando produtivamente seus interesses frequentes (a relação entre subjetividade e forma, a formação individual problemática do protagonista e o fundamento histórico de sua psicologia) de modo a confrontá-los ou desenvolvê-los.

Estabelecida nossa hipótese, podemos concentrar a análise em quatro aspectos combinados de *Angústia*: a possível origem do ressentimento de Luís, a maneira como constrói sua condição de “injustiçado”³³ (amparando-se em uma farsa valorativa) e como se estruturam, a partir dela, as figurações de si mesmo e dos outros. Com isso, além de organizar os princípios formais antes mapeados, podemos investigar a formação do ressentimento de Luís, tendo em vista sua capacidade de flagrar contradições na dinâmica de uma “democracia restrita”.

4.1 Sobre a formação do ressentimento de Luís da Silva

Se buscássemos fixar a origem do ressentimento de Luís da Silva levando em conta apenas aquilo que o próprio personagem estabelece como “marco” de seus tormentos, poderíamos determiná-la em torno dos dois eventos centrais do romance: a frustração amorosa com Marina e o conseqüente assassinato de Julião Tavares. A princípio, não parece haver equívoco nessa hipótese, afinal *Angústia* se desenvolve a partir da repetição sistemática desses eventos. É preciso levarmos em consideração, no entanto, que junto a essas repetições pontuais surgem outras, ligadas ao passado mais remoto do narrador, cujas imagens fragmentadas acabam por configurar outro polo narrativo, articulando-o aos dois primeiros. Desse modo, se os eventos em torno de Marina e Julião parecem servir de “estopim” ao ressentimento de Luís, também provocam a rememoração de sua trajetória social como um todo, o que nos leva a crer que encontrem aí ressonâncias diversas.

Apesar das evocações nostálgicas e enobrecedoras, tipicamente ressentidas, contudo, essa rememoração traz consigo também a decadência, seja aquela vivida pelos

³³ Sempre que empregadas em relação à perspectiva de Luís da Silva, as referências à “injustiça” aparecerão entre aspas, de modo a sublinhar o caráter farsesco que adquirem no discurso do narrador.

personagens da fazenda ou da vila, seja a do próprio Luís. O passado anterior a Marina e a Julião ganha, assim, um caráter contraditório, sendo ora fonte de distinção, ora de indignidade, o que compromete em boa medida a construção da farsa na qual o narrador se engaja. Mas porque isso ocorre? Por que o matrimônio frustrado com Marina e o assassinato de Julião provocam a evocação de toda a trajetória social de Luís, ao invés de fazê-lo concentrar-se apenas sobre a idealização do passado remoto? E mais: se os dois eventos provocam lembranças para além da farsa valorativa do narrador, ecoando em toda sua trajetória e comprometendo seus quadros nostálgicos, não teríamos aí o indício de que o ressentimento de Luís, embora formado junto à vizinha e ao rival, possui raízes mais profundas e remotas?

Seguindo o rastro dessas perguntas, somos levados a um movimento dialético em relação a nosso caminho de leitura: não se trata somente de avaliarmos a trajetória social de Luís a partir dos eventos centrais de *Angústia*, mas também de interpretarmos esses eventos no interior e em relação a essa trajetória. Sendo assim, podemos ensaiar uma “organização por extenso” do passado de Luís até seu primeiro encontro com Marina, tendo em vista não só aquilo que nos diz explicitamente o narrador, mas também os pontos obscuros, omissões e insinuações de sua narrativa. Com isso, podemos notar o quanto a atitude rememorativa de Luís, causada por Marina e Julião, parece depender da maneira como a noiva e o rival se inserem no quadro maior de sua trajetória social.

Do ponto de vista cronológico, o que primeiro sabemos sobre Luís é sua linhagem paterna – neto de Sinha Germana e do velho Trajano, filho de Camilo – e o espaço de sua infância, a fazenda, tal como a conheceu: falida, decadente e reduzida a um punhado de “criados” (Quitéria, Amaro vaqueiro e José Baía). Embora retome por diversas vezes o ambiente da primeira infância, acrescentando a ele detalhes e anedotas, a imagem do passado na fazenda se desenvolve em torno desse pequeno quadro de referências (a partir do qual Luís procura estabelecer sua descendência “nobre”). A decadência da fazenda – encarnada na senilidade e fraqueza do avô –, no entanto, não impede a figuração de seu primeiro ambiente infantil como ideal: ingênuo, simples e livre de dores (RAMOS, 2011, p. 41). Nele, o personagem justifica não só sua pretensa superioridade moral em relação ao ambiente urbano, como também certa distinção social, amparada no antigo *status* de nobreza de sua linhagem – em muito construído pelo narrador a partir da imagem pretérita de Trajano, quando o avô, ainda nos tempos da escravidão, gozava de poder e prestígio. Assim, levando-se em conta os índices gerais desse quadro e o modo como o narrador os apresenta, vemos Luís enquanto neto de senhor escravista, saudosos da moralidade que o formou e do mundo ideal que viu ruir. Seu “valor”, portanto, estaria assegurado por uma descendência “nobre” em sentido largo – de sangue, de ordem social e de código de moralidade –, vinculada ao mundo senhorial e escravista.

Apesar de sustentada por Luís, e em tudo favorável à sua autovalorização ressentida frente aos valores burgueses, essa versão traz não só o tom nostálgico, do qual é preciso tomar distanciamento, mas também uma omissão fundamental: a

linhagem materna. Chama atenção que, em um discurso interessado em estabelecer descendências, Luís não faça referências à própria mãe – como se Camilo o tivesse gerado por si mesmo. Essa lacuna, aparentemente trivial em uma narrativa repleta de tantas outras, ganha importância quando levamos em conta a restrita paisagem humana da fazenda, tal como a descreve o narrador. Nesse contexto, excetuando-se sinha Germana e sinha Terta, ambas já em idade avançada, apenas Quitéria, antiga escrava e “amante” de Trajano, parece capaz de ocupar a posição omitida pelo narrador. E não somente por sua condição de “criada da casa” (sujeita aos abusos dos “senhores”), mas sobretudo porque, conforme o próprio Luís, ainda gerava filhos nos tempos de decadência da fazenda – “São do meu tempo os dois últimos partos de Quitéria” (RAMOS, 2011, p. 148) –, filhos que já não eram de Trajano – “Trajano rondava a porta, preocupado com a cria, que não era dele” (*id.*, *Ibid.*).

Não é somente a mera dedução a partir do contexto da fazenda, entretanto, o que nos permite supor a origem bastarda de Luís. O próprio narrador, através de suas projeções, parece sugerir essa conclusão. Isso ocorre, significativamente, após a descoberta da gravidez de Marina, nos momentos em que a narrativa trata de estabelecer “descendências”. Assim, por exemplo, referindo-se à linhagem de Quitéria, Luís irá identificar-se de modo sutil a seus descendentes:

Agora Quitéria estava morta. E os filhos dela e os das outras pretas que, depois de 88, foram viver em ranchos de palha, nas ribanceiras do Ipanema, começavam a desacatar os descendentes dos antigos senhores. Muitos andavam nos grupos de salteadores que assolam o Nordeste, queimando propriedades, violando moças brancas, enforcando os homens ricos nos ramos das árvores. (*Ibid.*, p. 150)

A semelhança furtiva com os “filhos de Quitéria” através do “enforcamento de homens ricos em ramos de árvores” (onde podemos reconhecer o assassinato de Julião) se repete em outro contexto, em que, observando o guarda-civil do relógio oficial, o narrador projeta os descendentes de Amaro vaqueiro, outro criado do velho Trajano:

Talvez o guarda-civil do relógio oficial fosse um deles (...) O guarda-civil não tem coragem. Se tivesse, não olharia os automóveis horas e horas, junto ao relógio oficial: ocupar-se-ia devastando fazendas, incendiando casas, deflorando moças brancas, enforcando proprietários nos galhos dos juazeiros. (...) O guarda-civil do relógio oficial veio para a cidade e arranhou emprego. É um sujeito magro como eu, civilizado como eu (...) É pouco mais ou menos como eu. (*Ibid.*, p. 164)

A identificação ocorre aqui em dois níveis. No primeiro, temos mais uma vez referida a imagem do assassinato de Julião, figurada no enforcamento dos proprietários. No segundo, a comparação é direta: Luís assemelha-se ao guarda-oficial tal como o descreveu, isto é, descendente pobre da fazenda (filho de um criado) que, sem coragem para o cangaço, arranja emprego subalterno na cidade, abandonando assim a bravura marginal dos cangaceiros pela civilidade acovardada do funcionário urbano. Mais uma vez, ao comparar-se com um descendente enfraquecido de Amaro vaqueiro, Luís parece

identificar-se com “filhos de Quitéria” (no sentido amplo dos que “prosperam” no cangaço enforcando homens ricos), mas desta vez como membro civilizado e, por isso, desviante.

A mesma condição de “civildade acovardada”, determinada pela bastardia, Luís projeta no filho de Marina e Julião, em cujo destino novamente vemos sua própria trajetória. A interrupção da gravidez, nesse caso, lhe parece em tudo vantajosa:

Se não fosse isso, dentro de vinte anos a criatura mofina estaria volvendo à direita, volvendo à esquerda, decorando os nomes das peças de um fuzil e passagens gloriosas do Paraguai. Filho de casal direito, com pai rico, faria discursos no Instituto e declamaria versos; mas assim, coitado, nasceria às escondidas e não passaria daquilo – direita, esquerda, ordinário. (*Ibid.*, p. 175)

A comparação torna-se ainda mais explícita na sequência: “O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga, mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos dos jardins, amolar-se nas repartições, adular nos jornais o governo” (*Ibid.*, p. 177). Marina “inutilizara nas entranhas uma coisa ruim que se atormentaria se vivesse, aguentaria coices por onde andasse: em casa, no quarto de pensão, na rua, no jornal, no quartel, na repartição” (*Ibid.*, p. 179). Ao projetar-se no filho de Marina, atribuindo-lhe sua trajetória enquanto destino, Luís nos sugere mais uma vez a própria origem bastarda – condição determinante, em sua perspectiva, no que diz respeito às possibilidades de inserção e distinção social. Assim, ao contrário dos filhos de “casais direitos” e “pais ricos”, entre os quais Julião é sutilmente inserido, o filho de Marina estaria condenado, como Luís, a todo tipo de “coices” e “amolações”, conforme o horizonte social restrito dos bastardos (figurado, no espaço urbano, em posições de trabalho subalternas e no risco da mendicância).

O mesmo tom determinista, concentrado sobre a descendência, aparece quando Luís, em uma de suas perseguições a Julião, pondera sobre o medo de assassinar o rival. A covardia, nesse caso, é justificada através dos vestígios das “raças infelizes”³⁴:

Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e suados. (...) O chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo, em tempo mais remoto... Estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas dos anúncios, os beijos franzidos, os dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava os vestígios das duas raças infelizes. Foram elas que me tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos. (*Ibid.*, p. 163-164)

Se antes, de modo indireto, a trajetória social do personagem parecia determinar-se a partir de uma possível origem bastarda, aqui, de forma explícita, sua covardia

³⁴ Ana Paula Pacheco, em “Graciliano e a desordem” (2007), toma a mesma passagem enquanto lembrança do “passado histórico do Brasil escravocrata pelo lado dos oprimidos” (p. 238), através da qual Luís da Silva procuraria identificar-se artificialmente às “raças infelizes”. Levando-se em conta a hereditariedade obscura do personagem, contudo, o trecho torna-se no mínimo ambíguo, parecendo legítima sua interpretação enquanto referência a uma origem recalçada.

justifica-se através da descendência negra e cabocla – e não só a covardia, mas também os traços de marginalização apontados no fim do trecho. A determinação da origem sobre a trajetória social se repete, fazendo eco às “descendências” antes referidas para novamente sugerir um contraponto ao “passado nobre” de Luís, além de, pelo teor “racial” da relação, aproximá-lo mais uma vez dos “filhos de Quitéria”.

Diante desses indícios, embora não possamos afirmar categoricamente sua origem “mestiça”, somos levados a perguntar se a omissão de Luís quanto à figura da mãe não teria algo de apagamento deliberado, necessário à manutenção de sua farsa valorativa (em muito dependente de uma “descendência nobre”). Seja como for, ao omitir parte de sua origem, o personagem acaba por construir uma imagem incompleta e duvidosa do próprio passado, motivada, é importante destacar, justamente por essa omissão – afinal, é a ausência da mãe o que nos motiva a procurá-la.

Com isso, se as evidências citadas não nos permitem determinar a origem de Luís enquanto filho de Quitéria, ao menos a colocam em dúvida enquanto descendência “nobre” e senhorial. À imagem idealizada da primeira infância, nesse caso, vem contrapor-se não só a derrocada da fazenda e a situação paupérrima da maioria de seus moradores (que o narrador não percebe como tal), mas também a possível origem bastarda de Luís, que o lançaria à condição de “propriedade de Trajano” e de “cria da casa grande”. De qualquer modo, mais do que tomar uma decisão quanto ao passado e à descendência do personagem, cabe destacar, na esteira da sugestão de Floriano Gonçalves, seu aspecto problemático oscilante, isto é, o mesmo passado portador de distinções “nobres” figura inseparável da sugestão de bastardia e da vivência miserável.

A vida na fazenda tem fim com a morte de Trajano, após o que a propriedade é vendida, e Luís, junto a Camilo e Quitéria, vem instalar-se no vilarejo próximo, onde a família passa a viver do pequeno comércio. Sua trajetória aí se resume ao aprendizado das primeiras letras e ao isolamento frequente, seja na companhia dos adultos (que aparentam ignorá-lo), seja em meio às crianças da vila (isolamento esse ordenado pelo pai, sob pena de “sujar-se” com os meninos da rua). Com poucas variações, a permanência de Luís no vilarejo dura até a morte (suicídio?) de Camilo, quando então, “sozinho no mundo”, dá início a suas andanças.

Assim como em relação ao passado na fazenda, a vivência miserável na vila (confirmada pela ação dos credores após a morte de Camilo) surge acompanhada de certa distinção, expressa nas restrições do pai frente às possíveis companhias do filho. Ao contrário da morte do avô, porém, a de Camilo dá cabo das figuras “protetoras” em torno de Luís, lançando-o à sociedade competitiva como jovem despossuído, sem propriedades ou capital de relações, tendo como única vantagem o domínio da escrita.

Daí para frente tem início a longa trajetória de Luís rumo à vida urbana e à ordem social competitiva, registrada pelo próprio narrador em suas várias etapas:

Entro a falar sobre minha vida de cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos. Quando ensinava tudo que seu Antônio

Justino me ensinara, passava a outra escola. Tinha o sustento. Depois era a caserna. Todas as manhãs nos exercícios. – “Meia-volta! Ordinário!” As peças do fuzil, marchas na lama, a bandeira nacional, o hino, as tarimbas sujas, os desaforos do sargento. Em seguida vinha a banca de revisão: seis horas de trabalho por noite, os olhos queimando junto a um foco de cem velas, cinco mil-réis de salário, multas, suspensões. (*Ibid.*, p. 39)

Como podemos notar, trata-se de uma trajetória de paulatino afastamento da experiência fortemente estamental, passando pelo emprego em fazendas e pela vida militar (hierarquizada segundo estamentos), até o trabalho como revisor (estafante e com baixo salário) na cidade. Antes desse primeiro movimento de integração à sociedade competitiva, porém, há um período de marginalização, quando Luís, tentando a sorte no “Sul”, é lançado à mendicância: “Empregos vasqueiros, a bainha das calças roídas, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda” (*id.*, *Ibid.*).

O fracasso no “Sul” traz Luís a Maceió, onde encontra o emprego como revisor³⁵, passando a residir na pensão de dona Aurora. Mesmo aí, contudo, as condições de vida do personagem apontam a parcialidade e instabilidade de sua integração à ordem competitiva. A falta de empregos e o baixo salário mantém em risco a hospedagem na pensão: “Mas a voz do chefe da revisão estava colada aos meus ouvidos: – Suspenso por cinco dias, seu Silva. (...) Vida de cachorro. Como iria pagar a pensão? – D. Aurora, tenha paciência. Veja se me arranja um quarto mais barato” (*Ibid.*, p. 47). Da mesma forma, a situação precária do quarto de Luís, espécie de depósito ao pé de uma escada, nos dá a impressão de uma hospedagem improvisada, arranjada a baixo custo: “O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro do gás era insuportável. Quando escurecia, Dagoberto, estudante e repórter, vinha despejar sobre a minha cama um compêndio de anatomia e uma cesta de ossos” (*Ibid.*, p. 24).

A estadia de Luís na pensão, ao que tudo indica, dura até a obtenção do emprego público, angariado através de insistências e humilhações: “(...) gastando solas pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça ao pistolão” (*Ibid.*, p. 40). Somente a partir daí, com o salário da repartição e alguns rendimentos secundários, aluga uma das casas de dr. Gouveia, passando a manter também uma criada, Vitória (isto é, torna-se também patrão³⁶). Nesse ponto de sua trajetória, prestes a conhecer Marina, Luís parece enfim integrar-se à ordem social competitiva, ainda que em suas camadas mais baixas e subalternas. Desse modo, apesar do trabalho medíocre na repartição, aguentando os desmandos do diretor chefe, e da “pena alugada” aos jornais

³⁵ Emprego garantido, ao que tudo indica, através da lógica do favor, como o sugere um breve comentário do narrador: “Eu levava no bolso uns dinheiros curtos ganhos no jogo e a carta de recomendação que um deputado, depois de muitos salamaleques e muitas viagens, me havia dado na Câmara para o diretor de um jornal” (*Ibid.*, p. 49).

³⁶ A figura de Vitória chama atenção no que diz respeito ao entrecruzamento de ordens sociais e seus reflexos na vida cotidiana. Caracterizada pelo acúmulo de dinheiro e pelo cálculo constante das próprias economias, a personagem, no entanto, não chega a valer-se de bens de consumo, transformando a acumulação de capital em uma “mania” desprovida de sentido prático. Com isso, “sepultando” mensalmente o ordenado no quintal de Luís, Vitória manifesta traços de comportamento competitivo, ao mesmo tempo em que, privando-se da possibilidade do consumo, se mantém em situação servil.

do governo e ao mercado editorial, Luís poderá, pela primeira vez desde o início de suas andanças, valer-se de condições sociais e financeiras minimamente estáveis – como o salário, a alimentação e a moradia assegurados, além de certas “vantagens”, como a manutenção de uma criada e de uma poupança. No auge desse período, como sabemos, surgirão Marina e Julião, dando início à nova série de tormentos do protagonista.

Antes de investigarmos a relação entre Luís e Marina e o assassinato de Julião à luz da trajetória descrita até aqui, podemos ensaiar um primeiro movimento de síntese, procurando ressaltar o que nos diz esse percurso. Como podemos notar, a trajetória social de Luís dá conta de um movimento que vai da ordem estamental (de feição senhorial e escravista) à sociedade competitiva. Sem conseguirmos precisar sua origem (se “nobre” ou bastarda), o vemos afastar-se paulatinamente do mundo da fazenda e da vila – assim como das figuras de seus respectivos “protetores” – rumo à cidade e ao mundo do trabalho. Assim, após a ocupação itinerante nas fazendas sertanejas (como professor) e o serviço militar, amarga longos períodos de marginalização, amenizados por pequenos serviços como revisor, até empregar-se enquanto funcionário público e jornalista. Em outras palavras, trata-se de uma árdua trajetória de integração à sociedade competitiva – garantida em boa medida pelo domínio da escrita³⁷ –, que vai da situação de total desemprego e marginalidade ao relativo conforto e segurança social.

Mas isso até o surgimento de Marina. Será durante esse período de relativo conforto que o personagem conhecerá a futura noiva, em meio a uma cena de significativa tranquilidade e ócio: “Em janeiro do ano passado estava eu uma tarde no quintal, deitado em uma espreguiçadeira, fumando e lendo um romance” (*Ibid.*, p. 45). Tão logo percebe a nova vizinha, Luís passa a observá-la, relutando entre o suposto distanciamento moralista e o interesse justificado. Assim, se em um primeiro momento os olhares a Marina não parecem condizentes a um “(...) homem de ocupações marcadas pelo regulamento” (*Ibid.*, p. 46), em um segundo, acabam por justificar-se enquanto “conquista” da vida integrada: “(...) os negócios não iam mal. E foi exatamente por me ocorrer a vida quase bem que a mulherzinha me inspirou interesse – novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza” (*Ibid.*, p. 47).

O teor desse interesse, para além do erotismo evidente, começa a insinuar-se logo em seguida, ligando-se mais uma vez à situação social e econômica de Luís:

O aluguel estava pago. Andava em todas as ruas sem precisar dobrar esquinas. Por uma diferença de dois votos, tinha deixado de ser eleito Secretário da Associação Alagoana de Imprensa. Quinhentos mil-réis de ordenado. Com alguns ganchos, embirava uns setecentos. Podia até casar. Casar ou amigar-me com uma criatura sensata, amante da ordem. Nada de

³⁷ Como já referido no capítulo 2, cabe notar que, à exceção do serviço militar, todas as ocupações e fontes de renda de Luís estão de alguma maneira ligadas ao exercício da escrita: o trabalho como professor nas fazendas, a mesa de revisão, a venda de poemas, a produção de resenhas e a atuação no jornal. Da mesma forma, é em torno de um “livro notável” que o narrador projeta sua afirmação e reconhecimento perante os “tipos bestas” que o oprimem.

melindrosas pintadas. Mulher direita, sisuda. Passar a vida naquela insipidez, aguentando uma criada surda, reumática e cheia de manias! (*Ibid.*, p. 50)

A boa condição financeira, somada ao encontro com Marina, sugere ao personagem a possibilidade do casamento, passo adiante em sua trajetória de integração à vida burguesa³⁸ (como parece apontá-lo a preferência pelas “amantes da ordem”). Não à toa, no mesmo dia em que consegue emprego à vizinha, Luís a beija repentinamente, propondo-lhe o casamento como uma espécie de necessidade: “– É o diabo, Marina. Ninguém tem culpa. Foi uma topada. E agora é continuar. Qualquer dia a gente casa. É verdade, precisamos tratar disso” (*Ibid.*, p. 74).

Nos dias que se seguem, além dos encontros furtivos com a noiva, têm início os gastos de Luís, constantes e sempre maiores, com os preparativos do casamento. O fim das economias e o paulatino endividamento são contrabalançados, contudo, com o otimismo em relação ao futuro, cuja projeção ideal, frente a um possível prêmio na loteria, Luís encontra na família Tavares e em dr. Gouveia, exemplos de “realização burguesa”:

Se eu possuísse aquilo [o dinheiro do prêmio], construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia, 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. (...) Vestido de pijama, fumando, olharia lá de cima os telhados da cidade, os bondes pequeninos a rodar quase parados e sem rumor, os focos de iluminação pública, os coqueiros negros à noite. Uns quadros 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. (*Ibid.*, p. 83)

Todo otimismo em relação ao casamento com Marina e a uma possível chance (mesmo que remota) de realização burguesa cai por terra, no entanto, com a intervenção de Julião Tavares. Além de “roubar-lhe” a noiva, deixando-o só e endividado, o rival não apenas priva Luís da possibilidade imediata de constituir família, como também enfatiza de forma dramática a distância social que os separa, amparada tanto no padrão da sociedade classes (posição nas relações de mercado), quanto na divisão estamental (ligada às honrarias pessoais). Essa distância, base de uma disposição hierárquica, é percebida pelo personagem já nos primeiros encontros com Julião, expressa tanto em seus modos e vestuário, quanto em suas possibilidades de circulação social: “Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava” (*Ibid.*, p. 60), “(...) Julião Tavares tinha educação diferente da nossa [de Luís, Pimentel e Moisés]. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia” (*id.*, *Ibid.*),

³⁸ A esse respeito, concordo com o argumento de Luís Bueno, segundo o qual Luís veria no casamento um meio determinante para reforçar seus laços com a ordem social urbana: “(...) por que não seria possível deixar a velha ordem, de que era ponta final, e se estabelecer de vez na nova ordem, convertendo-se num fundador? Casando-se, ele [Luís] poderia viver esse papel, dando início a uma família, que nada teria a ver com Trajano, Camilo e Germana. Não uma família que era resultado da perda dos sobrenomes, como ele sentia, com seu “da Silva” – mínimo peto do Pereira de Aquino Cavalcante e Silva do avô e pequeno mesmo diante do decaído Pereira da Silva do pai – mas sim de uma família que poderia crescer a partir daquele nome único” (BUENO, 2006, p. 630).

“(...) diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra pra dizer” (*id.*, *Ibid.*).

O mesmo *status*, amparado na riqueza da família, também garante a Julião a distinção frente à justiça e à opinião pública. Se a última o destaca, tornando-o “sujeito importante” (*Ibid.*, p. 165), a primeira, devidamente comprada, parece protegê-lo: “Meses atrás [Julião] se entalara num processo de defloramento, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai” (*Ibid.*, p. 85). “Amigo” da justiça e dos jornais, Julião figura como “privilegiado”, distinção que, já em meio a seus projetos de assassinato, fará Luís ponderar sobre o risco de matá-lo: “Os amigos de Julião Tavares iriam julgar-me. Pimentel e Moisés não eram jurados. Que diriam os jornais? De seu Evaristo não tinha dito nada, dos homens que apareciam mortos nos caminhos não diziam nada. Mas agora falaria muito” (*Ibid.*, p. 198).

A consciência dessa distância radicaliza-se a Luís, por um lado, pela suntuosidade com que Julião conduz a relação com Mariana, conferindo-lhe fugaz “aburguesamento” durante as apresentações da companhia lírica³⁹; e, por outro, pela segurança do rival no ambiente urbano, devidamente protegido pelas próprias distinções⁴⁰. Assim, mesmo após engravidar e abandonar Marina, é possível a Julião não só manter a mesma rotina nos cafés e passeios públicos, como também engajar-se em novo relacionamento, livre da possibilidade de culpa ou condenação⁴¹. A garantia de tamanha segurança, o reconhecimento de sua posição na sociedade competitiva, é ponderado por Luís nos momentos que antecedem o assassinato, quando Julião, vagando só pelo bairro de Bebedouro, lhe parece próximo: “Agora estávamos perto um do outro, mas a cidade se aproximava, e em breve estaríamos afastados, ela chupando um cigarro, eu aguentando os roncos do marido de d. Rosália” (*Ibid.*, p. 192).

Essa proximidade, repentina e passageira, estabelece-se na indeterminação do espaço, escuro e encoberto pela névoa, e na distância dos índices urbanos, de cujo reconhecimento depende o empoderamento paternalista de Julião: “Uma hora, meia

³⁹ Conforme as referências citadas pelo narrador em uma de suas projeções (Fígaro, conde Almaviva, d. Basílio, etc.), podemos notar que Julião e Marina assistem à peça de Beaumarchais, transformada em ópera por Mozart, *As bodas de Fígaro*. A referência é das mais significativas, na medida em que a peça procura, entre outras coisas, satirizar o privilégio estamental dos nobres à “pernada”, suposto costume feudal europeu, que concedia aos senhores a possibilidade de tomar a esposa de seus vassallos, por uma noite, logo após o matrimônio.

⁴⁰ É curioso notar o quanto a experiência espacial da cidade é afetada pela distância social. Os mesmos espaços que conferem grandeza a Julião através da impressão de posse (segundo a lógica tipicamente paternalista), rebaixam Luís pela recordação da marginalidade: “Aqueles modos [de Julião] davam-me a impressão de que tudo em roda era dele. Os passeios públicos eram dele. Certamente ninguém me proibia andar nos jardins, sentar-me, ver as mulheres. Mas as mulheres não reparavam em mim, pessoas conhecidas olhavam-me distraidamente. Demais, enquanto me achava ali, perseguia-me a recordação da vida ordinária, e isto me estragava a hora mesquinha de folga. Os canteiros, o coreto, os globos opalinos, não se serviam para nada” (*Ibid.*, p. 187).

⁴¹ Chama atenção de Luís, a esse respeito, que Marina e d. Adália sequer mencionem Julião após a confirmação da gravidez, como se o rival estivesse acima da possibilidade da culpa: “É estranho que elas não houvessem aludido uma única vez a Julião Tavares. Nenhuma referência àquele patife. (...) Marina acabara numa resignação estúpida, entregara-se a Deus; d. Adélia não responsabilizara ninguém. Julião Tavares era como uma viga que tomba do andaime e racha a cabeça do transeunte. Ou um castigo, um decreto da Providência, qualquer coisa desse gênero. Ninguém falava nele” (*Ibid.*, p. 147).

hora depois, passaria pelo guarda adormecido junto a um poste, seria forte, mas ali, debaixo das árvores, era um ser mesquinho e abandonado” (*Ibid.*, p. 192). Em vista disso, conforme Luís, a mesma coragem momentânea diante do rival seria impossível no contexto cotidiano da cidade:

Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. Sentir-me-ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para a frente, ocupar-me-ia em meter nas calças a camisa entufada na barriga. Afastar-me-ia precipitadamente, como um bicho inferior. (*Ibid.*, p. 193)

Contudo, longe dos índices urbanos que o fazem “superior”, a segurança de Julião parece injustificável, soando antes como desafio e ultraje. É, portanto, graças à impressão de apagamento da distância social, de “igualdade repentina” para além dos padrões do mercado e das distinções pessoais, que Luís conseguirá forças para assassinar o rival, podendo afirmar-se momentaneamente à revelia de sua trajetória social e posição subalterna:

Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição não era eu. (...) Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. (*Ibid.*, p. 196)

O arrependimento e o medo frente à possibilidade de um julgamento, porém, vêm logo em seguida. Assim, mesmo morto Julião mantém o *status* de “sujeito importante”, reforçando sua posição social em detrimento do possível rebaixamento da de Luís, que de funcionário subalterno, em caso de condenação, passaria novamente a marginalizado. Não à toa, ao invés de qualquer satisfação pela desforra, é antes a ameaça de voltar à situação marginal (e de repetir a trajetória já traçada) o que atormenta Luís: “(...) medo de perder o emprego, de voltar às estradas, à caserna, aos bancos dos jardins, à mesa de revisão” (*Ibid.*, p. 217). Desse modo, apesar da morte do rival, o que parece se impor ao personagem antes de seu delírio é a consciência dramática da própria distância frente a Julião, enfatizada não somente pela inutilidade do ato criminoso em relação às posições sociais, como também pelo risco da prisão e da volta à condição marginalizada (constantemente evocado após o assassinato).

Do ponto de vista de sua trajetória social, portanto, os eventos em torno de Marina e Julião incidem diretamente sobre a consciência e as condições da integração de Luís à sociedade competitiva. Desse modo, ao passo que o noivado resulta em humilhações e instabilidade financeira, ao contrário da possibilidade de formação de uma família, o “confronto” com o rival reforça a diferença de meios de inserção e de aspirações entre o burguês bem-sucedido (com ares de senhor) e o funcionário público despossuído (com ares de servo), além de lançar Luís à condição de criminoso e potencial marginalizado. Daí a ressonância desses eventos em sua trajetória social: o fracasso com Marina e o assassinato de Julião não apenas dão conta do

desmoronamento de uma integração relativamente confortável e arduamente construída, como também sugerem o possível retorno à condição marginal, figurada na mendicância ou no cárcere.

Diante disso, podemos argumentar, embora o ressentimento de Luís se concentre sobre as figuras de Marina e Julião, girando em torno dos eventos que os cercam, sua formação parece apontar para o quadro amplo da trajetória social do personagem, em sua integração atribulada e instável à sociedade competitiva. A mágoa revivida por Luís, nesse caso, não diria respeito apenas ao orgulho ferido diante de Marina e à humilhação frente ao rival, mas sobretudo à condição em que ambos o lançam: o limiar entre a integração e a marginalidade no interior da sociedade competitiva.

4.2 A construção da “injustiça”

Embora a ordenação por extenso da vida de Luís nos permita determinar a possível raiz de seu ressentimento – a parcialidade e instabilidade de sua integração à sociedade competitiva –, não podemos ignorar o fato de que sua narrativa é elaborada cronologicamente após os eventos narrados, isto é, a partir da perspectiva ressentida e de uma condição social instável e limiar. Nesse caso, a investigação dessa trajetória, de que Luís é personagem, nos permite interpretar sua disposição enquanto narrador, ou seja, a forma como constrói, expõe e interpreta sua própria história. Desse modo, cabe analisarmos como o ressentimento de Luís procura transfigurar sua condição social a partir de uma farsa valorativa, buscando ressignificá-la em termos de “injustiça”.

O interesse em justificar e explicar um estado de coisas parece figurar já na disposição circular da narrativa de Luís. Assim, se o início do romance dá conta de um quadro geral de sua situação no momento da escrita, marcado pela instabilidade e pelo desejo de fuga, e de seu percurso social até aí, a partir do oitavo segmento, e de um salto abrupto ao passado recente, somos apresentados a uma imagem marcadamente oposta à do presente, amparada na segurança e na tranquilidade. Essa oposição, além de “emoldurar” a narrativa segundo um movimento descendente, sugere o interesse do narrador em retrazar o próprio passado mantendo como referência o quadro do presente. Isto é, não se trata apenas de recompor uma trajetória – que poderia ser linearmente construída –, mas de retomá-la à luz de sua situação no presente, para a qual toda a narrativa conflui. Daí o aspecto de “explicação” contido na forma circular do romance: na medida em que conhecemos o ponto de chegada da trajetória de Luís, somos levados a acompanhá-la menos em sua imprevisibilidade que enquanto confirmação paulatina de um destino inevitável, que, sendo conhecido como fim, passa a ser construído como processo.

A condição de Luís no presente, como já o vimos, é a de uma integração em risco, ameaçada pelo possível retorno à marginalização. Por isso, em meio às descrições de seu cotidiano, flagramos o narrador às voltas com o inventário dos próprios tormentos (dívidas e impossibilidades de toda ordem) e com possíveis medidas para

“solucioná-los” (como o suicídio, a evasão rumo ao passado ou a retomada da vida de andarilho). De modo igualmente significativo, o vemos fugir à visão dos marginalizados⁴², ao mesmo tempo em que se esforça para manter índices de integração, como a rotina no café⁴³ e a amizade de Moisés. O quadro completa-se com a disposição rememorativa de Luís, voltada à idealização do passado na fazenda e à recomposição sistemática de sua trajetória social.

Após o corte temporal para o passado recente, contudo, essa condição passa a um segundo plano, sendo substituída pela narração das causas que a formaram, o noivado com Marina e o assassinato de Julião. Por isso, como já referido, o interesse de Luís enquanto narrador parece ser menos o de traçar um quadro de sua situação no presente que o de elaborar os motivos que o levaram a ele – daí a sensação de um início efetivo do romance somente após o oitavo segmento. A reelaboração da própria derrocada social, portanto, figura como cerne da narrativa de Luís.

Circunscrita à perspectiva ressentida, no entanto, essa reelaboração ganha traços específicos, ordenados segundo a construção de uma farsa valorativa. Não se trata, nesse caso, apenas de uma retomada do passado recente, mas de sua organização com vistas ao autoconvencimento do narrador quanto à sua condição de “injustiçado” – o que nos permite propor uma resposta à pergunta sugerida nos textos de Álvaro Lins e Antonio Candido: por que Luís escreve? Essa organização, assim como o ressentimento que a sustenta, se deixa ver por meio de três figurações, sistematicamente construídas ao longo do romance: a de Marina, a de Julião Tavares e a do próprio Luís.

4.3 Construindo Marina

No que diz respeito a Marina, somos inicialmente apresentados ao inventário de suas “inclinações imbecis e safadas” (*Ibid.*, p. 52), como a pintura nos lábios e unhas e a admiração por d. Mercedes, amante oficial de um alto funcionário do governo. Descrevendo-a em suas principais “tendências”, o narrador trata de registrar o interesse imediato pela vizinha enquanto equívoco: “Vejam que miolo. E que tendências. Eu, se não fosse um idiota com fumaças de homem prático, lido e corrido, teria cortado relações com aquela criatura” (*Id.*, *Ibid.*). Para além disso, fechando o quadro inicial

⁴² Já no segundo parágrafo do romance Luís afirma sua irritação e receio diante dos “vagabundos”: “Há criaturas que não suportam. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa” (*Ibid.*, p. 21). Da mesma forma, a visão de seu Ivo, figura típica do marginalizado, lhe é insuportável: “Não quero vê-lo, baixo os olhos para não vê-lo” (*Ibid.*, p. 34).

⁴³ Vale ressaltar o quanto o café, espécie de sociedade em miniatura, incorpora Luís também de forma relativa, expondo a “distância estamental” que fundamenta suas relações: “Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina de cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores” (*Ibid.*, p. 36).

sobre Marina, a síntese de seus atributos permite ao narrador estabelecer com segurança a imagem de seu futuro enquanto prostituta: “– Para o diabo. Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes – total: rua da Lama. Acaba na rua da Lama sangrando na pedra-lipes” (*Ibid.*, p. 54).

Apesar das críticas a Marina, concentradas em uma imagem de frivolidade e tendências à prostituição, o narrador manterá o interesse pela vizinha, justificando-o, como o vimos, através de sua condição social relativamente confortável. Essa mesma condição, assim como o estreitamento das relações com a moça, despertará em Luís o desejo de “ajudá-la”, angariando-lhe emprego a pedido de d. Adélia. Assim, logo após beijá-la pela primeira vez, o receio quanto às tendências de Marina dará lugar aos projetos de casamento e ao interesse em dar-lhe “alguma independência” (*Ibid.*, p. 74). Com isso, de prostituta em potencial, Marina passa à futura esposa, responsável pela entrada de Luís “no rol dos homens sérios” (*Ibid.*, p. 80). Da mesma forma, sua frivolidade, inicialmente tão criticada pelo narrador, passa a ser tomada como necessidade compreensível: “Pobre Marina! Precisava fazenda macia, pulseiras de ouro, penduricalhos” (*Ibid.*, p. 83).

Dos primeiros contatos com a vizinha até os preparativos para o casamento, portanto, acompanhamos uma oscilação drástica nas determinações do narrador frente a Marina. De prostituta em potencial à futura esposa, a noiva transforma-se em uma espécie de “investimento” de Luís, junto ao qual vêm somar-se suas idealizações de uma integração triunfante à ordem competitiva. O estatuto de esposa, porém, é contrabalançado no momento em que o narrador flagra a noiva e Julião a trocarem olhares. O movimento de inversão das determinações, nesse caso, se constrói através de uma projeção, quando Luís, horas depois de experimentar a “decepção maior de sua vida” (*Ibid.*, p. 84), se vê frente a uma prostituta (significativamente na rua da Lama). Observando a figura miserável da moça, o narrador projeta sobre ela a imagem de Marina, vendo aí mais uma vez o destino da noiva. Daí o registro da traição iminente como antecipação de um risco futuro, diante do que Luís afirma recuperar a própria liberdade:

Perfeitamente, um sujeito feliz. Que é que me faltava? Livre. Se me visse aquela desgraça depois do casamento? A sem-vergonha, admiradora de d. Mercedes, tinha feitio para cornear marido mais vigilante do que eu. – “D. Mercedes é linda, parece uma artista de cinema”. Sem vergonha. Recuperava a minha liberdade. (*Ibid.*, p. 92)

Ao “entrevistar” a prostituta, constatando sua condição miserável, Luís parece conversar com a projeção de uma Marina decadente e marginalizada. A liberdade recuperada, nesse caso, refere-se ao suposto afastamento da noiva, “destinada” à prostituição, e também, de modo mais sutil, de uma condição de marginalização, em

tudo oposta à integração antes idealizada por Luís⁴⁴. Apesar da conclusão aparente – “Vão-se os anéis, fiquem os dedos. Magnífica solução. Liberdade, liberdade completa” (*Ibid.*, p. 92) –, já no dia seguinte a relação é retomada, e, mais uma vez, a determinação de Marina invertida:

As mulheres hoje não vivem como antigamente, escondidas, evitando os homens. Tudo é descoberto, cara a cara. Uma pessoa topa a outra. Se gostou, gostou; se não gostou, até logo. E eu de fato não tinha visto nada. As aparências mentem. A terra não é redonda? Esta prova da inocência de Marina me pareceu considerável. Tantos indivíduos condenados injustamente neste mundo ruim! (*Ibid.*, p. 93-94)

Justificada enquanto “consequência da época”, a postura de Marina frente a Julião deixa de ser vista como prova de suas “tendências safadas” para se tornar “mal-entendido”, o que devolve à noiva a condição de inocência. Ao fim do mesmo segmento, contudo, após declarar a própria pobreza e perceber a indiferença de Marina, Luís volta à determinação anterior: “– Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior tipo de prostituição” (*Ibid.*, p. 97).

Essa oscilação se mantém na sequência, mesmo com o fim do noivado e o início das relações entre Marina e Julião. Assim, embora a rebaixe em função das “safadezas” com o rival, o narrador não deixa de cogitar e buscar a volta de Marina, registrando o fim do noivado como equívoco: “Se Marina voltasse... Por que não? A água leva tudo, as feridas cicatrizam. Não valia a pena pensar no outro. Julião Tavares era um caminho errado” (*Ibid.*, p. 112). O erro, além de devolver certa inocência à moça, justifica-se mais uma vez enquanto contingência da época, contra a qual nem mesmo a avó, exemplo de “mulher ordeira”, poderia resistir:

Sinha Germana só tinha aberto os olhos diante do velho Trajano. Sem dúvida. Mas eu queria ver Sinha Germana agora, no cinema, ou correndo as ruas, com uma pasta debaixo do braço, e mais tarde no escritório, batendo no teclado da máquina, ouvindo as cantigas dos marmanjos. (*Ibid.*, p. 113)

Permanecendo no “caminho errado”, porém, Marina engravida, fazendo o narrador projetá-la mais uma vez como futura marginalizada. Desse modo, ao topar na rua com “(...) uma mulher gorda, amarela, malvestida, com uma barriga monstruosa” (*Ibid.*, p. 138), Luís a vê pouco a pouco tomar as feições de Marina, não sem antes descrevê-la em sua condição marginal:

Era o tipo da mulher se subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida. Vida infeliz, vida porca. O homem para um lado,

⁴⁴ Logo após “constatar” sua libertação, ainda no quarto da prostituta, Luís põe-se a cantar o Hino da República, imprimindo à liberdade retomada tons de “vitória contra a decadência”, tal como procuram fazê-lo os versos do hino republicano em relação ao passado escravista. Desse modo, o suposto rompimento com Marina, cuja imagem futura o narrador projeta na figura marginalizada da prostituta, parece associar-se no discurso de Luís à manutenção das promessas republicanas, espécie de compensação à perda da noiva.

ela para o outro, arrastando a filha pequena, a barriga deformada, estazando-se, aguentando pancadas nos olhos. (...) Rebolar-se-ia dentro de algumas horas na cama dura, a carne cansada se rasgaria, os dentes morderiam as cobertas remendadas. E o macho ausente, ninguém para ir chamar a parteira dos pobres. Uma vizinha tomaria conta da casa, faria o fogo, prepararia as tisanas, aos repelões, rosnando: – Porcaria. Que gente! (*Ibid.*, p. 139)

A visão da desconhecida marginalizada, oportunamente travestida em Marina, dissipa “as fumaças mesquinhas de vingança” de Luís (*Ibid.*, p. 136), soando como uma espécie de “castigo apropriado” às tendências safadas da antiga noiva, o que permite ao narrador “absolvê-la” de sua culpa: “Marina tinha sido julgada e absolvida. Provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas. Esqueci que ela um ano antes invejava as meias de seda e os vestidos de d. Mercedes” (*Ibid.*, p. 147). A absolvição, no entanto, relativiza-se em seguida, quando Luís, perseguindo a vizinha até a casa de d. Albertina, a vê afastar-se do destino que lhe projetara. Descrito ora como crime, ora como medida de preservação familiar, o aborto desperta projeções igualmente oscilantes de d. Albertina, nas quais parece figurar também a oscilação de determinações sobre Marina. Assim, à Marina inocente corresponde uma d. Albertina cândida, limpa e técnica, ao passo que à culpada, uma bruta, suja e rústica.

A mesma tensão se mantém no episódio seguinte, quando Luís interpela Marina após o aborto. Ao passo que a ofende repetidamente (“puta!”), o narrador confessa não apenas sua piedade (*Ibid.*, p. 181), como também a descrença em relação às ofensas proferidas: “Quanto mais olhava Marina menos me inclinava a admitir que ela fosse uma puta” (*id.*, *Ibid.*). O resultado de tamanha contradição é uma “fome de justiça” difusa e oscilante, voltada ora contra Marina, ora contra “coisas vagas” (nas quais podemos notar a própria condição social de Luís). Junto a isso, resta ao narrador a certeza do “rebaixamento” incontornável da antiga noiva⁴⁵, somado a uma derradeira projeção de seu futuro, agora figurado na decadência e submissão de d. Adélia: “Marina tinha descido. Logo me revoltava. (...) Não podia evitar a ideia de uma queda. De qualquer forma ela havia diminuído e habituava-se a esgueirar-se, a pedir desculpa a toda a gente. Seria para o futuro um trapo como d. Adélia” (*Ibid.*, p. 188).

Acompanhando extensivamente a figuração de Marina, tal como a constrói o narrador da perspectiva do presente, podemos notar o quanto a oscilação vertiginosa das determinações parece ligada à construção de uma dupla “injustiça”. Oscilando entre “esposa integrada” (de forma modesta ou triunfante, conforme as projeções de Luís) e prostituta em potencial (vinculada a uma imagem de indignidade e marginalização), Marina também figura entre culpada e inocente. Culpada, nesse caso, por “escolher marido por dinheiro”, acatando de vez suas “inclinações safadas”, e inocente por, vítima das “necessidades do tempo”, deixar-se enganar por Julião.

⁴⁵ O rebaixamento moral e social de Marina justifica-se, na argumentação Luís, por sua identificação com os costumes de Quitéria, o que, por consequência, a afasta do exemplo de “mulher ordeira” representado pela avó Germana: “Sinha Germana só tinha conhecido um homem. As pretas não se envergonhavam de conhecer muitos homens. Que diferença! (...) Os costumes de sinha Germana eram superiores aos de Quitéria” (*Ibid.*, p. 188).

Em outras palavras, conforme a imagem montada pelo narrador, se Marina comete injustiça ao usá-lo e abandoná-lo, é também em alguma medida injustiçada ao ser usada e abandonada por Julião. Com isso, a partir da figuração oscilante da antiga noiva, não se trata ao narrador de esconder o desejo sentido por Marina, mas de apresentá-lo enquanto equívoco sincero e compreensível, cujo resultado, no entanto, é a “injustiça” de que ambos, em níveis distintos, se tornam vítima.

4.4 Construindo Julião Tavares

Menos oscilante do que a de Marina, a figura de Julião Tavares é construída por Luís segundo uma disposição constante, a detração sistemática, embora também lhe seja subjacente o caráter ambíguo. De modo semelhante ao que ocorre com a vizinha, as primeiras impressões do narrador sobre o rival tratam de inventariá-lo enquanto personagem, resultando daí uma imagem de síntese. O inventário, nesse caso, trata não só de rebaixar Julião, como também de negar suas eventuais (e publicamente afirmadas) qualidades: “Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram” (*Ibid.*, p. 55). Ao contrário, enfatiza o narrador, o rival destaca-se pelo pedantismo e artificialidade: “Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum” (*Id.*, *Ibid.*). A esses atributos, vêm somar-se ainda as propriedades e distinções da família Tavares, o que permite a Luís definir Julião como “rato”: “Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos” (*Ibid.*, 56).

A indisposição do narrador frente ao rival, e a distância que os separa, amplia-se durante o convívio cotidiano entre ambos, quando o caráter artificial de Julião, sua “amabilidade toda na casca” (*Ibid.*, p. 60), torna-se insuportável a Luís: “Tudo nele era postiço, tudo dos outros” (*Ibid.*, p. 61). O resultado disso, conforme o narrador, é a interdição de sua tranquilidade cotidiana – “O homem do Instituto atrapalhou-me a vida e separou-me dos meus amigos” (*Ibid.*, p. 58) –, além do início do ódio pelo rival (a essa altura, se concordarmos com Luís, bastante justificável).

Frente a essa imagem de artificialidade e empáfia, mantida e ampliada após a “perda” da noiva para Julião, a escolha de Marina parece injustificável: “Um sujeito gordo, vermelho, suado, bem-falante, de olhos abotoados. Seria possível que ela gostasse daquilo?” (*Ibid.*, p. 100). Do mesmo modo, o próprio rebaixamento em relação ao rival ganha a forma de “injustiça”: “Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu a curvar-me para a terra, como um bicho!” (*Ibid.*, p. 127). Repetido por meio de comparações, o registro dessa “injustiça” é concomitante à afirmação da distância social entre Luís e Julião, responsável por modos muito distintos de circulação no ambiente urbano. Assim, por exemplo, ao passo que Julião “derrama-se no bonde” (*Ibid.*, p. 187), a Luís resta “encolher-se, reduzir-se e, em caso de necessidade, sentar-se

com uma das nádegas” (*Id., Ibid.*)⁴⁶. Também aí, em meio a passeios pela cidade, o reconhecimento “injusto” do rival, diz o narrador, se deixa ver na subserviência dos que o cercam, malgrado a artificialidade das palavras e modos de Julião:

Transeuntes sorriam ao dono da mão curta de unhas brunidas. Eu notava com raiva aqueles sorrisos. Por que tanta subserviência nas caras abertas? Julião Tavares, patriota e orador, não prestava para nada. Nenhum favor esperam dele. Mas sorriam por hábito. (...) Falava alto, atirava cumprimentos aos conhecidos e era amável em excesso, mas a amabilidade traduzia-se em palavras vãs. O que me aborrecia era saber que essas palavras eram aceitas (...). (*Ibid.*, p. 185)

Apesar da ênfase na figura negativa de Julião, construída através de sua detração sistemática, podemos notar, contudo, a posição marcadamente ambígua de Luís frente ao rival (ao menos no que diz respeito à distância que os separa). Desse modo, mesmo com o ódio declarado por Julião, Luís projeta seu ideal de integração conforme as mesmas distinções que afirma reprovar, isto é, em uma vida como a de “Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros” (*Ibid.*, p. 83). Assim, embora odioso, Julião não deixa de figurar como “sujeito importante” (*Ibid.*, p. 165), proprietário privilegiado “de tudo” (*Ibid.*, p. 192), o que nos leva a notar a inveja de Luís diante do rival (pretensamente escondida mas sistematicamente afirmada, conforme a configuração típica do ressentimento⁴⁷).

De forma semelhante à figuração de Marina, a oscilação nas determinações sobre Julião parece apontar o interesse do narrador em construir um quadro específico de “injustiça”. Ao idealizar a si mesmo como “Tavares & Cia”, reconhecendo e invejando os privilégios “injustamente” possuídos por Julião, Luís não critica a distância social em si, mas antes a ilegitimidade⁴⁸ da posição ocupada pelo rival. Nesse sentido, vale lembrar não só suas projeções em torno de um reconhecimento “pelos chefes”⁴⁹, mas sobretudo sua satisfação ao narrar os abusos e arbitrariedades do avô frente à justiça, justificados pela “moral nobre” dos senhores. Apresentando Julião como possuidor ilegítimo de distinções em si mesmas desejáveis, a detração sistemática de Luís, portanto, volta-se menos à hierarquia social constituída do que à artificialidade e imoralidade do rival e de seus pares, como dr. Gouveia e o chefe da repartição. A

⁴⁶ Nos dois trechos houve alteração da primeira para a terceira pessoa.

⁴⁷ A oscilação do rival, entre o odioso e o invejável, parece se expressar até mesmo na disposição corporal de Luís diante de Julião. Assim, por exemplo, encontrando-o no café, Luís dá-lhe as costas, sentando-se, porém, diante de um espelho, a partir do qual observa Julião: “Julião entrava no café. Ia sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas” (*Ibid.*, p. 159).

⁴⁸ A construção da ilegitimidade de Julião Tavares, em oposição à condição “injusta” de Luís, é apontada também por Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 71), embora a autora não questione em seu trabalho a descendência “nobre” afirmada pelo narrador, fundamental para o estabelecimento dessa relação no discurso do protagonista.

⁴⁹ Podemos notar aqui mais um índice do atravessamento entre a ordem competitiva e a estamental na subjetividade de Luís. Isso porque, ao passo que nutre desejos de ascender socialmente, segundo a lógica típica da competição, o personagem só enxerga meios concretos para fazê-lo através de seu reconhecimento pessoal pelos superiores, tal como ocorre nas sociedades estamentais. Afora isso, os meios de ascensão projetados por Luís beiram o *deus ex machina*, como o prêmio na loteria ou o sucesso internacional através da produção de um “livro notável”.

“injustiça”, nesse caso, localiza-se no reconhecimento e na valorização de um sujeito moralmente degradado como Julião, em oposição ao qual Luís procura construir uma imagem de si mesmo enquanto “injustiçado”, “valor não reconhecido”⁵⁰.

4.5 Construindo a si mesmo

Figurando a si mesmo enquanto reverso moral de Julião, Luís parece justificar sua condição “injusta”, contudo, não só enquanto contingência de uma dominação de classes, mas sobretudo como resultado do não reconhecimento de suas próprias distinções individuais. Distinções essas que, junto à detração sistemática de Julião, configuram a base da afirmação de Luís enquanto indivíduo. Em outras palavras, Luís percebe a dinâmica das distâncias sociais menos como resultado de uma “situação de classe” do que enquanto privilégio de uma “situação estamental”, daí a figuração de si mesmo segundo um eixo duplo de rebaixamento do rival e afirmação das próprias distinções.

Escrevendo desde uma condição social instável, como o vimos, as distinções buscadas pelo narrador, de modo um tanto sintomático, vão no sentido ora de afirmar uma linhagem nobre (ao menos do ponto de vista moral), ora de sublinhar sua distância em relação aos “vagabundos” (termo com o qual Luís parece qualificar os marginalizados e trabalhadores mais pobres). Dessa forma, se a afirmada descendência de Trajano e do ambiente idealizado da fazenda permitem a Luís construir a imagem de uma infância sem dores, repleta de tranquilidade e inocência, a instrução recebida na vila, sob os cuidados de Camilo, lhe garante a distinção da escrita, responsável por sua integração à sociedade competitiva. Suposto descendente da nobreza senhorial e de sua moralidade e relativamente instruído, Luís distingue-se dos “vagabundos” tanto em seu próprio período de marginalização, como depois, já em Maceió – e partir disso podemos notar o quanto há de autovalorização no isolamento apontado por Rui Mourão e Luís Bueno. Assim, por exemplo, fugindo à visão de Marina e Julião durante a passagem da companhia lírica, Luís dirige-se a um bairro pobre, detendo-se em uma “bodega”. Longe de qualquer conforto junto aos “vagabundos”, o narrador registra, no entanto, a distância que os separa de si:

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também, era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormindo nos bancos dos passeios, curtindo fome. Não me tomariam a sério. (...) Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo, eu estava ali como um repórter,

⁵⁰ A expressão é sugerida pelo próprio Luís, em resposta às considerações do diretor da repartição sobre o governo: “– Necessitamos de um governo forte, seu Luís, um governo que estique a corda. Esse povo anda de rédea solta. Um governo duro. E eu havia concordado, naturalmente: – É o que eu digo, doutor. Um governo duro. E que reconheça os valores. Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor” (*Ibid.*, p. 50).

colhendo impressões. Nenhuma simpatia. A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. (*Ibid.*, p. 122-123)

Distante e incomunicável, Luís isola-se em meio aos “vagabundos”. A distância, nesse caso, justifica-se não só pelos modos de fala, mas também pelo conhecimento puramente literário da condição dos marginalizados, contraditório, no entanto, com a própria experiência social do narrador. Com isso, embora afirme o desejo de “dar a entender” seu passado enquanto “vagabundo”, no sentido de assemelhar-se em alguma medida aos marginalizados, a ênfase do narrador recai antes sobre a constatação da diferença que os separa:

Todas aquelas pessoas entendiam-se perfeitamente. Diferiam muito umas das outras, mas havia qualquer coisa que as aproximava, com certeza os remendos, a roupa suja, a imprevidência, a alegria, qualquer coisa. Eu é que não podia entendê-las. – “Sim senhor. Não senhor”. Entre eles não havia esse senhor que nos separava. Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso. (*Ibid.*, p. 124)

Igualados pela própria condição marginal (“os remendos, a roupa suja, a imprevidência”), os “vagabundos” são, em alguma medida, também idealizados em sua “alegria”, em um quadro que os torna distantes e “incompreensíveis” ao narrador. A polidez na linguagem novamente serve como índice principal dessa incompreensão e isolamento, além de sutilmente aproximar Luís dos modos antes atribuídos a Julião (“linguagem arrevesada”), afastando-o ainda mais do ambiente dos “vagabundos”. Não à toa, em suas projeções de uma possível revolução comunista, o narrador imagina a si mesmo em uma espécie de tribunal, vendo-se julgado pelos “vagabundos” (convertidos agora em “trabalhadores”):

Que será de mim para o futuro? Está claro que não inspiro confiança aos trabalhadores. Na sessão mais agitada seu Ramalho gemerá, cansado e asmático, um ombro alto, outro baixo: – “Camarada Luís da Silva, você escreveu um artigo defendendo o imperialismo”. – “Não escrevi não. Sou lá homem para defender o imperialismo?” – “Está aqui o original, é sua letra”, dirá o rapaz de cabelos compridos, que toca violão. Moisés não terá coragem de interceder por mim. Pimentel estará fuzilado. (*Ibid.*, p. 128)

A mesma distinção frente aos “vagabundos”, afirmada desta vez de modo enfático e arrogante, repete-se nas considerações de Luís sobre a inscrição “subversiva” encontrada nas imediações da casa de d. Albertina: “‘Proletários, uni-vos’. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía” (*Ibid.*, p. 170). Se, em um primeiro momento, a transmissão do “conselho” parece mais relevante do que a forma da mensagem, em um segundo, do ponto de vista de uma “revolução sem vírgulas e traços”, a inscrição é avaliada com despeito:

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispensei as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas

então? – Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje. (*Ibid.*, p. 171)

Figurando-se novamente fora do quadro de uma revolução, Luís não apenas distingue-se em relação aos “revolucionários”, supostamente desdenhosos de suas faculdades intelectuais, como também os rebaixa, tornando quase ilegítima uma transformação social vinda de “baixo”, feita por “qualquer um”. Amparando-se no domínio da escrita e nos conhecimentos de literatura, a mesma distinção se repete diante do dono do botequim, de onde Luís observa a inscrição subversiva:

Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romances familiarizaram-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmo indivíduos que me policiam. (*Ibid.*, p. 174)

Em linhas gerais, até mesmo nos momentos de proximidade mais aparente, Luís procura sublinhar sua distância em relação aos marginalizados, recorrendo ao uso da linguagem enquanto termo de distinção⁵¹. Assim, logo após o assassinato de Julião, completamente descomposto, Luís pede cigarros a um “vagabundo”, abordando-o em linguagem polida. Percebendo a exclamação de estranhamento do homem, contudo, o narrador reafirma sua distinção, desfazendo a igualdade sugerida pelas roupas de ambos: “Esta exclamação mostrou-me que o homem havia percebido em mim um animal diferente dele. (...) Olhei a minha roupa. Estava imunda, com um rasgão no joelho, desarranjado. Mas usava palavras de gente bem-vestida” (*Ibid.*, p. 205). Comparando-se ao “vagabundo”, Luís não só julga “impossível qualquer aproximação” (*Ibid.*, p. 206), como também critica seus modos, trazendo distinções até mesmo a seu passado de anomia: “– Diabo! Murmurei. Eu também fui vagabundo, dormi nos bancos dos jardins e curti fome, mas nunca fui assim grosseiro” (*Ibid.*, p. 206).

Desse modo, mesmo em momentos de repentina semelhança com os marginalizados, Luís esforça-se no sentido do autoconvencimento de sua diferença, contrapondo-se à condição que, no entanto, parece persegui-lo após o assassinato de Julião. Assim, irmanando-se momentaneamente de José Baía, já prestes a matar o rival, o narrador trata, em seguida, de desfazer a proximidade em relação ao cangaceiro do avô: “– José Baía, meu irmão... José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos que apodrecia numa cadeia imunda, cumprindo sentença por homicídio” (*Ibid.*, p. 196). Movimento similar ocorre em torno da figura de seu Ivo, lembrança constante, segundo Luís, após o assassinato de Julião: “A lembrança de se

⁵¹ A mesma distinção através das atividades com a escrita, malgrado a ameaça do retorno à condição marginal, aparece nas projeções de Luís em torno de sua possível prisão, nas quais a elaboração de um “livro notável” parece justificar o distanciamento em relação aos outros presos: “Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrivê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos. O carcereiro me pediria umas explicações. Eu responderia: – ‘Isto é assim e assado’. Teria consideração, deixar-me-ia escrever o livro. Dormiria numa rede e viveria afastado dos outros presos” (*Ibid.*, p. 215).

Ivo enfureceu-me” (*Ibid.*, p. 197), “A figura de seu Ivo, bêbedo, encostado à parede, voltou” (*id.*, *Ibid.*). Apesar de incômoda, a evocação do andarilho não só é reproduzida nos gestos de Luís logo após o crime – “Querida embebedar-me e dormir, mas tive a ideia de que só poderia dormir sentado, encostado à parede” (*Ibid.*, p. 209) –, como também sua presença “desejada” pelo narrador: “Desejei ver seu Ivo, pensei em oferecer qualquer coisa a seu Ivo. (...) a companhia de seu Ivo me daria prazer” (*Ibid.*, p. 212-213).

A aparente aproximação com seu Ivo, assim como a lembrança reiterada de outros marginalizados – “pensei em seu Ivo, em seu Evaristo e em Cirilo de Engrácia” (*Ibid.*, p. 220) –, se desfaz, no entanto, frente ao “vagabundo” que, em meio aos temores de Luís, vem lhe bater à porta. Temendo a perseguição policial e a possível voz de prisão, a figura do “maloqueiro” é imediata e abruptamente afugentada pelo narrador, novamente no sentido de enfatizar a distinção entre ambos: “– Puta que pariu. (...) Isso tem cabimento? Dá o fora, vai pra o diabo. (...) Onde vamos parar com tantos mendigos? Isso tem jeito? (...) Canalhas, preguiçosos (...) Safados” (*Ibid.*, p. 217-218).

Articulado ao rebaixamento moral de Julião, o afastamento em relação aos “vagabundos” nos permite flagrar, portanto, a dupla oposição a que Luís recorre para figurar a si mesmo enquanto “injustiçado”. Nesse caso, parece necessário não apenas comparar-se e opor-se ao rival, apontando a ilegitimidade de sua posição para, com isso, elevar-se moralmente. Mas também opor-se aos marginalizados para configurar a própria possibilidade da comparação e o sentido da “injustiça”. Em outras palavras, ao passo que se opõe a Julião, Luís procura manter-se em uma esfera estamental semelhante à do rival, cercando-se de distinções que o afastam da massa dos “vagabundos”. Daí sua condição “injusta” expressar-se enquanto “não reconhecimento dos próprios valores”, ao invés de figurar, como o faria a lógica típica de uma sociedade democrática, como desrespeito ao pressuposto de igualdade de direitos. Na figuração que Luís faz de si mesmo, portanto, sua condição social parece indigna do ponto de vista de suas distinções. Distinções essas que, semelhantes e superiores às de Julião, o tornariam merecedor legítimo dos privilégios “injustamente” concedidos ao rival.

4.6 Luís da Silva, narrador ressentido ou o ressentimento como forma

Confrontando a trajetória social de Luís, tal como a descrevemos, e a forma como o personagem a narra, de uma perspectiva ressentida e no limiar da integração à sociedade competitiva, podemos ponderar a respeito da especificidade de seu ressentimento, tendo em vista também as particularidades formais mapeadas anteriormente. Em primeiro lugar, como procuramos mostrar, o ressentimento de Luís se estabelece na articulação de dois níveis de aspirações e impossibilidades. Um de caráter mais superficial e circunscrito, os eventos em torno de Marina e Julião, centrados no desejo impedido do casamento e da afirmação perante o rival. Outro mais

profundo e geral, ligado à trajetória social do personagem e à sua busca por uma integração “triumfante” (ou ao menos ascendente) à sociedade competitiva.

Narrando após o fracasso nesses dois níveis, Luís nos oferece um breve quadro de seu presente (marcado pela instabilidade de sua integração) para, em seguida, retomá-los sistematicamente da perspectiva do ressentimento – isto é, a partir de uma farsa valorativa interessada em afirmar, pela retomada das próprias mágoas, seu valor e sua integridade individual em detrimento daqueles que o “injustiçaram”. Retomando o passado recente, mas também sua trajetória social em sentido amplo, a perspectiva de Luís, portanto, não só articula camadas diversas de rememoração – seja no sentido de enfatizar distinções, seja enquanto memória incômoda da própria experiência como marginal ou das humilhações recentes –, como também “emoldura” sua narrativa segundo uma disposição de autoconvencimento (no caso, de sua farsa valorativa e de sua condição de “injustiçado”). Assim, apesar de escrever após a vivência dos eventos narrados, Luís acaba por anular a distância reflexiva em relação ao que narra, engajando-se, talvez mesmo inconscientemente, em uma tentativa de transfigurar pelo ressentimento o já vivido. Daí a temporalidade circular e repleta de sobreposições em *Angústia*: ao passo que procura retrazar sua história recente e passada, Luís intercala episódios, evocando-os ou afastando-os conforme um movimento interessado de “explicação” do presente.

Tratando-se de uma perspectiva ressentida, a “explicação” buscada por Luís converte-se em tentativa de construir uma condição de “injustiça”, o que o leva, por sua vez, à detração de Marina e, sobretudo, de Julião. Buscando convencer-se do desejo compreensível mas equivocadamente pela vizinha (tendo em vista suas “tendências safadas”) e da ilegitimidade da posição social do rival (dado seu caráter artificial e imoral), Luís figura a ambos, em boa medida, como seus opostos morais, seja por meio de comparações, seja através de suas projeções. Embora prevaleça a disposição negativa diante de Marina e de Julião, enquanto ressentido, Luís deixa ver também a dimensão “desejável” do rival e da vizinha (a posição social do primeiro, o casamento e a satisfação sexual sugeridos pela segunda), o que parece justificar a oscilação nas determinações das duas personagens (entre odiosos e desejáveis). Concedendo, no entanto, “absolvição” a Marina (assegurada pela projeção de seu futuro como marginalizada), o narrador parece atribuir a Julião um duplo montante de culpa, relativo ao próprio Luís e à antiga noiva. Não à toa, será o rival a base de seus problemas, além de alvo maior de sua farsa valorativa.

Se a conversão de si mesmo em “duplo negativo” de Julião constrói parte da integridade individual afirmada por Luís, a busca por distinções morais e sociais, parte igualmente fundamental dessa afirmação, parece apontar à condição mais específica de seu ressentimento. Longe de comparar-se com o rival a partir do pressuposto de igualdade de direitos, princípio democrático básico, Luís procura construir a si mesmo a partir de distinções que, afastando-o da massa dos “vagabundos”, lhe garantiriam *status* suficiente para tornar-se comparável a Julião. Com isso, o ressentimento de Luís, tal como se deixa ver na forma de *Angústia*, aponta sua integração a uma sociedade

competitiva ainda atravessada pela lógica estamental, contradição estruturante de uma “democracia restrita” (como apontado por Florestan Fernandes). Assim, ao passo que procurar defender sua suposta integridade individual enquanto oposto de Julião, Luís precisa construir as próprias condições para se afirmar como indivíduo (no sentido de “cidadão de direitos”), segundo um duplo movimento em que, junto à comparação, é preciso estabelecer também a possibilidade de comparar-se. Daí, podemos supor, sua incapacidade de sustentar plenamente a ficção de uma integridade individual, interesse típico do ressentimento, na medida em que, ao buscar fazê-lo, Luís precisa distinguir-se a todo o instante, apontando assim a própria incapacidade de figura-se individualmente de maneira íntegra – o que nos aproxima, embora por outros caminhos, das conclusões de Lucia Helena Carvalho e Fernando Gil.

Em linhas gerais, portanto, a “injustiça” sofrida por Luís estaria justificada não apenas na ilegitimidade de seu rival, como também no não reconhecimento de seus próprios valores (tais como a descendência da “nobreza” senhorial, a moralidade e suas distinções intelectuais), responsáveis pelo estabelecimento de sua “distância estamental” em relação aos “vagabundos”. Baseada sobretudo nessa distinção, do ponto de vista da trajetória social de Luís, no entanto, a afirmação de sua individualidade ganha contornos contraditórios. Escrevendo sob risco de voltar à marginalidade (seja em função das dívidas, seja por conta do crime), o narrador esforça-se para afirmar a distância em relação aos “vagabundos”, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, se vê em constante comparação a figuras marginalizadas⁵². Se a proximidade sugerida pelas comparações reiteradas e pela situação do narrador no momento da escrita nos propõe certa artificialidade nas distinções arroladas por Luís, o olhar sobre seus índices distintivos nos permite constatar o quão contraditória é a tentativa de afirmação de sua integridade individual.

Assim, a suposta descendência nobre de Luís carrega não só as marcas da decadência, como a possível (e provável) origem bastarda. A moralidade “senhorial”, supostamente mais elevada que a urbana, não encontra qualquer respaldo na cidade, servindo antes como meio de fuga e fonte de frustração. A escrita, índice principal de sua integração à sociedade competitiva e diferença em relação aos “vagabundos”, é também meio de opressão, reduzido às ordens do chefe da repartição e aos artigos sob encomenda e sem assinatura. A “conquista” de Marina é inseparável de sua “perda” a Julião, da mesma forma que a vingança, possível afirmação perante o rival, converte-se na covardia e no suicídio forjado (isto é, Luís não “vence” Julião nem na perspectiva do cangaço, pela valentia, nem na das relações de competição, pela ascensão social). Com isso, podemos notar, os mesmo índices que parecem distinguir Luís, também concorrem para rebaixá-lo enquanto indivíduo, forçando-o, por isso, à construção permanente da

⁵² A proximidade de Luís em relação aos “vagabundos”, malgrado suas tentativas de afastamento, se deixa ver até mesmo no delírio que encerra o romance. Descrevendo suas flutuações pelo quarto, segundo um constante sobe-desce em relação às figuras que o cercam (*Ibid.*, p. 222), o narrador vê personagens de seu cotidiano aproximarem-se e consubstanciarem-se em torno da cama, cercados por “letreiros incendiários” (*Ibid.*, p. 229) que, pouco a pouco, transformando-se em grossas linhas de piche, formam uma espécie de cela, onde Luís se vê em comunhão com as “figurinhas insignificantes” (*Ibid.*, p. 231) à sua volta.

própria individualidade. Daí o caráter oscilante das determinações sobre si e sobre o passado, assim como, podemos supor, a forma “ruinosa” (fragmentada e descontínua) de sua narrativa, coerente com a afirmação instável, contraditória e sempre em processo da individualidade de Luís.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Do particular ao geral, do geral de volta ao particular: o ressentimento
em *Angústia* e seus desdobramentos possíveis**

Retomando os argumentos de Luís Bueno sobre o romance de 30 – seu caráter pós-utópico, concentrado sobre os impasses de uma modernização conservadora –, podemos perguntar como o ressentimento de Luís da Silva nos permite situar *Angústia* no interior dos interesses estéticos e políticos da geração de Graciliano. Primeiramente, ao adotar a forma introspectiva para expressar a subjetividade de seu protagonista, o autor alagoano alinha-se à tradição do romance intimista, figurando o presente a partir dos movimentos de uma consciência particular. Estruturando-se em torno de um narrador ressentido, nesse caso, *Angústia* parece de acordo com o foco individual e moral adotado por escritores como Lúcio Cardoso, Octávio de Faria e Lúcia Miguel Pereira para abordar os impasses sociais de sua geração (autores vinculados, apesar de suas especificidades, ao romance intimista).

Mas a introspecção do romance de Graciliano, tendo em vista as raízes marcadamente sociais do ressentimento, não se resume à abordagem de um “problema do espírito”. Isso porque, como o vimos, a perspectiva ressentida de Luís forma-se a partir das contradições específicas de uma “democracia restrita”, segundo uma mentalidade dividida entre pressupostos competitivos e estamentais. Colocando-se diante dos impasses da geração de 30, portanto, *Angústia* não se configura como registro puramente moral ou psicológico e tampouco como documentação rigidamente objetiva de uma fração do presente, mas enquanto figuração minuciosa do entrecruzamento entre o subjetivo e o social a partir da internalização de dinâmicas sócio-históricas.

Nesse caso, através do ressentimento de Luís da Silva, manifesto em sua subjetividade e forma de escrever, Graciliano dilui a polarização estética de sua geração, cruzando técnicas intimistas ao interesse de objetivação da realidade, mas sem abandonar o caráter “pós-utópico” dos romancistas de 30, registrando, na perspectiva individual de seu personagem, a dinâmica de uma “democracia restrita”, em que os pressupostos da sociedade competitiva figuram inseparáveis das formas de dominação estamentais e as “promessas” democráticas se convertem, contraditoriamente, em privilégio de poucos. Em outras palavras, enquanto manifestação individual, o ressentimento de Luís faz notar o contexto maior de uma configuração social, na esteira das representações do andamento conservador da modernização brasileira, típicas, segundo Bueno, do romance de 30.

Essa afirmação, que nos leva a tomar o ressentimento de Luís da Silva enquanto expressão particular de um problema geral, suscita ao menos uma pergunta em relação ao conjunto da obra romanesca de Graciliano: situando seus quatro romances no quadro amplo entre o início da República Velha e meados do Estado Novo, o autor teria figurado em outros textos, direta ou indiretamente, a dinâmica de uma “democracia restrita”? Embora qualquer consideração mais detida extrapole os limites deste trabalho, uma série de indícios, colhidos em cada um desses romances, parece ao menos sugerir uma resposta positiva.

Em primeiro lugar, os quatro romances de Graciliano dão conta, cada uma à sua maneira, de movimentos de transição, iniciados a partir da desagregação da propriedade rural tradicional (isto é, após o processo de modernização e democratização iniciado desde a República). Assim, para além do já visto sobre Luís da Silva, João Valério, protagonista e narrador de *Caetés*, vende a fazenda falida da qual era herdeiro legítimo para instalar-se na pequena cidade de Palmeira dos Índios como funcionário do comércio. Paulo Honório, protagonista e narrador de *São Bernardo*, ascende socialmente através da modernização de uma propriedade decadente, que, no entanto, volta a ruir após a Revolução de 30. Fabiano e sua família, por sua vez, iniciam *Vidas secas* em jornada pelo sertão, deixando as terras de seu antigo senhor (Tomás da bolandeira) para, após breve período de estabilidade, fugirem rumo à cidade. Enquanto mote recorrente, portanto, a transição entre a propriedade rural (em seu modelo arcaico) e vida “moderna” (seja ela na cidade ou mesmo no campo, como no caso de Paulo Honório) parece “emoldurar” a vida das personagens de Graciliano, entranhando-se em seus dramas pessoais e inclinações subjetivas.

É curioso notar, entretanto, que à transição no tempo e no espaço rumo à sociedade competitiva não corresponde uma transformação radical das formas de dominação e estratificação sociais já constituídas, como podemos perceber pela trajetória e pela configuração subjetiva dessas personagens. Desse modo, em *Caetés*, João Valério nutre desejos de ascensão social segundo a lógica típica da ordem competitiva, invejando as habilidades comerciais de seu patrão, Adrião, e desejando sua esposa, Luísa. Junto a isso, no entanto, o acompanhamos às voltas com a afirmação de distinções compensatórias à sua posição subalterna⁵³, em meio as quais se destacam as inclinações literárias (prontamente abandonadas, inclusive, após a ascensão de Valério). Nesse caso, o desejo de ascender e a possibilidade de comparar-se a seus “oponentes”, de modo semelhante ao que ocorre em *Angústia*, entrecruza-se à necessidade de afirmação e distinção pessoal, através da qual Valério acrescenta ares de injustiça à sua posição⁵⁴. Desenvolvendo-se no espaço intermediário entre o campo e a metrópole, a pequena cidade do interior, a narrativa de Valério parece integrar-se, portanto, à dinâmica contraditória da vida social de Palmeira dos Índios: atenta, em seu falatório constante, à circulação do dinheiro e aos valores do mercado, mas quase estática em suas relações de hierarquia pessoal e possibilidades de alteração da ordem constituída – como parece apontar a própria forma de *Caetés*, repleta de expectativas e grandiloquência verbal, embora praticamente vazia de ações.

⁵³ A marcação das próprias distinções pessoais, diluída ao longo *Caetés*, torna-se evidente nos momentos de despeito vividos por João Valério. Assim, por exemplo, após receber de um criado de Luísa o convite para um jantar na casa de Adrião, julgando-se injustiçado, o narrador não tardará a buscar traços que o distingam: “O criado preto! ‘Diga a seu Valério que venha comer’. Isto a mim, a mim que era... Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de padre Atanásio, vários elementos de êxito” (RAMOS, 2013, p. 97).

⁵⁴ A proximidade entre *Caetés* e *Angústia* é comentada por Luís Bueno, segundo o qual Luís da Silva seria “uma espécie de reelaboração ampliada de João Valério” (2006, p. 605). Isso ocorre, comenta o crítico, porque, tal como Luís, “João Valério não se apõe aos valores de seu meio, antes integra-se a eles e os aceita de forma até mesmo exemplar. Não há conflito, há apenas um *ressentimento* pela inferioridade que, dentro daquela ordem de coisas, procura alguma via de superação” (*Id., Ibid.*, grifo nosso).

Situação semelhante, no que diz respeito ao cruzamento de formas distintas de dominação, encontramos em *São Bernardo*. Ascendendo desde a condição marginalizada, Paulo Honório vale-se do cálculo financeiro e da estratégia comercial para adquirir e modernizar a propriedade na qual trabalhara como peão. Convertido em “homem de negócios”, no entanto, não abandona a postura e os meios de controle de senhor escravista, executando deliberadamente seus oponentes e tomando como “posse” a gente da fazenda. Dividindo-se entre o cálculo frio e o mandonismo, o ímpeto do personagem esbarra apenas na figura da esposa, Madalena, cuja autonomia e posterior suicídio o lançam ao estado de autorreflexão. Assim, a partir do movimento rememorativo, a narrativa de Paulo Honório faz notar uma subjetividade marcada tanto pelos pressupostos da ordem competitiva, quanto pelos meios de dominação estamentais, expressa na dimensão contraditória de suas ações e em sua forma de narrar (em que a economia e a precisão de informações se conjugam ao estilo abrupto e enfático do narrador).

Em *Vidas secas*, por sua vez, acompanhamos Fabiano e sua família durante o curto período de estadia em uma pequena fazenda, onde o personagem se emprega como vaqueiro. Desenvolvendo-se entre o intervalo de duas fugas – a primeira para longe da fazenda de seu Tomás, a segunda rumo à cidade –, o romance trata de flagrar não apenas as misérias da família de retirantes, como os desmandos do patrão e as intervenções arbitrárias do Estado (concentradas sob a figura do soldado amarelo), mas sobretudo a condição animalizada a qual estão submetidos seus membros. Desse modo, ainda que avancem, literalmente, na direção da ordem social competitiva, Fabiano e sua família o fazem aquém dos mínimos indícios de cidadania, segundo um ciclo permanente de miséria e exploração (reforçado pela estrutura cíclica do romance) do qual estão excluídos tanto a possibilidade de afirmação individual, quanto as aspirações de ascensão social.

Embora pouco conclusivo, dada sua superficialidade, o inventário desses indícios parece ao menos sugerir a possibilidade de ampliarmos o debate em torno da incorporação das dinâmicas de uma “democracia restrita” pela produção romanesca de Graciliano. Nesse caso, se o ressentimento de Luís da Silva, enquanto disposição subjetiva determinante à forma de composição de *Angústia*, nos permite flagrar uma contradição estrutural da ordem social experienciada por Graciliano, os impasses dessa contradição parecem se incorporar também aos outros romances do autor, malgrado a diversidade de suas formas e enfoques. Em outras palavras, enquanto manifestação particular, o ressentimento de Luís da Silva aponta à dimensão geral de uma “democracia restrita”, que, reorientada como perspectiva de análise à especificidade da produção romanesca de Graciliano, parece situar *Angústia*, junto aos outros romances do autor, em meio a um quadro mais amplo de representações de uma ordem social contraditória, democrática e restrita, competitiva e estamental.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. “Filologia da literatura mundial”. In: *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

_____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012b.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.

COELHO, Willy Carvalho. *Ilegitimidade como forma: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos (dissertação de mestrado)*. UFMG, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-82CEY4>.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica 2. (Direção de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FERRO, Marc. *O ressentimento na História*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da “raça branca”* (vol. 1). São Paulo: Dominus Editora, 1965.

_____. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2005.

GIACOIA, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GONÇALVES, Floriano. “Graciliano Ramos e o romance: ensaio de interpretação”. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

_____. “Desejo e liberdade: a estética do ressentimento”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. Posfácio à 71ª edição de *São Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

LINS, Álvaro. “Valores e misérias das vidas secas”. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Arquivo Editora e Distribuidora, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PACHECO, Ana Paula. "Graciliano e a desordem". In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 226-240.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. “Getúlio Vargas: o estadista, a nação e a democracia”. In: BASTOS, Pedro Paulo Zahluth; FONSECA, Pedro Cezar Dutra (orgs.). *A era Vargas*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Angústia* (edição comemorativa). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

_____. *Caetés* (edição comemorativa). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

_____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

RAMOS, Ricardo. *Retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

SCHELER, Max. “O ressentimento na construção das morais”. In: *Da reviravolta dos valores*. Trad. Marco Antônio dos Santos Casa Nova. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

TÓTORA, Silvana. “A questão democrática em Florestan Fernandes”. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política* (no. 48, São Paulo, 1999). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64451999000300006&script=sci_arttext.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.