

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA, ENSINO SUPERIOR
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA

A CIRCULARIDADE DE ANGÚSTIA

EVERALDO DUARTE RODRIGUES



PONTES E LACERDA, AGOSTO DE 2002

*8x1
C9256 9607*

*8209
R696C*

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA, ENSINO SUPERIOR
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA

A CIRCULARIDADE DE ANGÚSTIA

Ensaio monográfico apresentado à
UNEMAT/Campus Universitário de Pontes e
Lacerda como requisito final para obtenção do
grau de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. José Pereira da Silva Neto

PONTES E LACERDA, AGOSTO DE 2002

DEDICATÓRIA

Dedico a minha Mãe, que esteve sempre ao meu lado.

"Assim, não vejo ninguém, caminho batendo nos transeuntes, enrolando palavras de desculpa, entrando no futuro como um parafuso."

(Graciliano Ramos – *Angústia*)

AGRADECIMENTO

Em primeiro lugar a minha Mãe que esteve sempre ao meu lado. Ao Ricardo, Márcia, Maria, Léa e ao Professor José Pereira.

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Movimento Histórico.....	08 a 11
A circularidade de Angústia.....	12 a 23
Considerações Finais.....	24
Bibliografia.....	25

INTRODUÇÃO

Entre as múltiplas possibilidades de estudo que o romance *ANGÚSTIA* de Graciliano Ramos oferece, esta escolha recairá no presente estudo, sobre a circularidade do texto, percebendo-a em vários níveis, podendo citar a circularidade enquanto elementos físico, elemento psicológico e recurso narrativo, tendo como objetivo, demonstrar como o autor, trabalha esse clima de circularidade e de continuidade dentro da obra. Demonstrar também os recursos, principalmente simbólicos, utilizados pelo autor, para construir este clima no desenrolar da obra,. A obra em estudo faz parte do Movimento de 30, movimento de grande impacto, surgido após o Modernismo vem ressaltar o antropofagismo literário e o espírito mítico-poético do primitivista em busca da alma nacional.

Obra de grande importância no movimento, exprime toda sua essência em movimentos circulares, o que torna esta uma obra que deva ser relida, uma vez que seu fim no remete (e o é) ao começo, numa narrativa em que os círculos se revelam de diferentes maneiras, ora é círculo de água em torno de uma formiga, ora é reflexo de uma monotonia, símbolo que pode ser idealizado como uma espiral sem início nem fim.

MOVIMENTO HISTÓRICO

Como ponto de partida para uma discussão teórica sobre a circularidade da obra, dentro da narrativa “Angústia” de Graciliano Ramos, é necessário apresentar o Movimento de 30, tendo em vista que o autor em estudo está inserido dentro deste movimento. Antes de entrar no Movimento de 30, vamos nos localizar dentro do Movimento Modernista: que se inicia na Semana da Arte Moderna de 1922 e que revolucionou todas as manifestações artísticas do país. Fortemente influenciado por Filippo Marinetti, o modernismo brasileiro vinha se preparando para explodir desde 1912, ano que Mário de Andrade trouxe da Europa o Manifesto Futurista de Marinetti. Perseguindo o direito à pesquisa estética, a renovação e atualização do pensamento brasileiro e a formação de uma consciência nacional criadora, o movimento, nas palavras de Mário de Andrade no artigo “Modernismo e ação”, tentava encontrar o novo. “Na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte nós realizaremos o brasileiro.

Criando polêmica, inclusive entre intelectuais respeitados, o escritor Monteiro Lobato atacou com severidade a pintura de Annita Malfatti. O movimento modernista provocou uma radical mudança no panorama artístico e ideológico brasileiro. O integralismo, corrente política de caráter autoritário, foi uma das surpreendentes consequências do modernismo. Na literatura, artes plásticas e música destacaram-se os nomes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Annita Malfatti, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos, Vitor Brecheret, Guilherme de Almeida e Graça Aranha. Logo em seguida o movimento de 30 é o sucedâneo do Modernismo brasileiro, diferenciando-se deste por

algumas singularidades literárias, políticas e temáticas. Enquanto o modernismo brasileiro se caracterizou pelo antropofagismo literário e pelo espírito mítico-poético de primitivista em busca da alma nacional, o movimento de 30 buscou apreender o homem brasileiro e os seus problemas na sociedade, tomando por base as conquistas formais da Semana da Arte Moderna de 1922. O modernismo desenvolveu-se nos salões literários de São Paulo e do Rio de Janeiro, e em revistas de pequena circulação, cuja intenção principal era chocar e escandalizar a aristocracia cafeeira e a nascente burguesia industrial paulista. Podemos falar que o Movimento Modernista foi uma revolução, pois, nasceu sob influência da filosofia pragmatista e do psicologismo que tanto sensibilizou os movimentos de vanguarda que apareceram na Europa nas primeiras décadas do século XX. Foi, entretanto, um período de revoltas e de reflexão crítica.

“Tínhamos um mundo desordenado, ilógico, mas um mundo contraditório que poderia ser explicado em sua complexidade. Desmancharam-se assim, nesses dois momentos, as concepções simplistas da literatura tradicional, na vida, como na literatura. Num poema clássico, por exemplo, aparecia uma única idéia a ser desenvolvida; agora, uma superposição de idéias que se entrechocam” (Abdala-1994).

O movimento de 30 processou-se no meio da rua, entre o povo, com a intenção de tirar daí as fontes para uma criação literária própria. Na verdade, o movimento de 30 funcionou como uma das correntes resultantes do modernismo, pois também lutava contra o academismo da época, mas a partir da reivindicação de um lugar de destaque para a literatura do Norte e Nordeste. Uma reivindicação expressada no Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste, o qual resultou no Manifesto Regionalista de 1926, e depois reforçada por Franklin Távora, no prefácio de “A Bagaceira”, romance de José Américo de Almeida.

Ao contrário do que acontecera com o movimento modernista, que só viria a ser reconhecido alguns anos mais tarde, o movimento de 30 tornou-se logo popular, originando imediatamente um público leitor. Depois de José Américo de Almeida, veio Raquel de Queiroz, com "O Quinze"; José Lins do Rego, com "Menino do Engenho"; Armando Fontes, com "Os Corumbás"; Érico Veríssimo, com "Clarissa"; José Geraldo Vieira, com a "A Mulher que fugiu de Sodoma"; Lucio Cardoso, com "Maleita"; Maques Rabelo, com "Oscarina"; Graciliano Ramos, com "Caetés", "São Bernardo" e "Vidas Secas". De todos, Graciliano é o Mestre Graça, como lhe chama Jorge Amado. De fato, Graciliano caracteriza com mestria e perfeição esse movimento, através dos seus romances "São Bernardo" e "Vidas Secas". Mais do que qualquer outro, ele apresenta o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, com a linguagem, com a paisagem e com as riquezas culturais de uma região particular. O homem concreto é retratado com justeza, correção lingüística e perfeição estética em relação a certas peculiaridades que o distinguem e indicam a sua forma de participação no conjunto da humanidade. É geralmente um homem agarrado ao seu solo sem maneirismos ou ideologias de qualquer ordem, a exceção da sobrevivência obtida a qualquer preço e, as vezes, sem qualquer princípio moral. Angústia, o terceiro romance de Graciliano Ramos, publicado em 1936, é o mais complexo de todos no que diz respeito aos recursos técnicos utilizados, retoma a técnica do livro anterior, levando-a a extremos ao interseccionar temporalidades passadas e presentes na ânsia de captar uma consciência em desagregação, é a única experiência do Autor no romance de fluxo de consciência. A modernidade de Graciliano Ramos não se relaciona com o movimento modernista ou com modas literárias em voga no seu tempo. Escritor realista, crítico, denso, e universalista, explorou temas nacionais e regionais

para expor, em suas personagens as dores e sofrimentos comuns aos seres humanos. Sua obra se caracteriza pela poupança verbal, o parco uso de adjetivos e a sintaxe clássica, em oposição a liberdade gramatical dos modernistas e de prosadores do nordeste.

A CIRCULARIDADE DE ANGÚSTIA

ANGÚSTIA: Palavra que significa “estreiteza” ou, como explica o dicionário, atento a etimologia, “aperto no coração”. É idéia que, trabalhada no texto, desdobra-se em grande quantidade de imagens, tributárias, todas da imagem do círculo. A própria narrativa é circular: a convalescença narrada no início do romance continua o delírio final, cujos antecedentes lemos no miolo do livro. Assim, só depois de terminada a leitura, podemos entender as imagens lançadas, sem explicação, nas primeiras páginas. Romance para ser relido.

A circularidade, como sinônimo de repetição, monotonia, define o trabalho da personagem, Luís da Silva, na repartição: é o parafuso fazendo voltas num lugar só. Uma variante é a espiral, disco girando na vitrola. Também o movimento reiterado, sempre o mesmo, do homem que enche dornas e da mulher que lava garrafas, observados do fundo do quintal de Luis. Finalmente, a imagem infernal do trabalho que, sempre o mesmo, embrutece e aliena os homens “nas oficinas, nos estribos de bonde da Nordeste, nos quartéis, em todos os infernos que há por aí” (RAMOS, 1998).

O círculo, lembremo-nos, aprisiona, mas também protege: como todo símbolo, presta-se a mais de uma interpretação. Exemplo é Chico Cobra: “matou um homem na feira, entrou na mata, fez um rancho de palha e cercou-se de surucucus e outros viventes semelhantes”, para escapar da polícia (RAMOS, 1998). A repartição, antro escuro, exigindo recolhimento e monótona regularidade, é também muralha: aprisiona mas, ao

mesmo tempo protege. Devolve ou parece devolver o perdido sossego de Luís da Silva.

“Que barulho, que revolução será capaz de perturbar esta serenidade?” (RAMOS, 1998)

Dali, imagina poder controlar Marina, a noiva leviana, e Julião Tavares, o rival: em fantasia, este é um balão de borracha seguro por um cordel, preso a um ponto fixo. Ela, semelhante a um pêndulo, descreve, na rede, o arco de círculo de seu itinerário regular.(RAMOS, 1998) Imagens irmãs, circulares, ilusão consoladora que dura enquanto dura o expediente de trabalho. Recordemos igualmente o momento em que Luís da Silva, no banheiro, aprisiona uma formiga em círculo de água, onde ela fica “sem poder escapulir-se” (RAMOS, 1998). É um dos indícios dos muitos impasses de que trata o romance.

Quando quer presentear Marina, escolhe um relógio-pulseira e um anel, doces laços com que conta prendê-la. Mas é tarde, ou é pouco. No primeiro reencontro, observa: “a sua saia esticada exibía a coxo, mas a minha atenção se concentrava nos braços e nos dedos. Não trazia o relógio nem o anel que eu lhe tinha oferecido na véspera”. (RAMOS, 1998). Luís da Silva já está, então, envolvido, prisioneiro da mulher que, mais de uma vez, descreve “enroscando-se como uma cobra de cipó” (RAMOS, 1998). A cobra, aqui associada ao terror e a morte. A cascavel, imagem obsessiva no romance enrola-se ao pescoço de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, avô do narrador. Vida e morte, pólos entre os quais se desenvolve o romance. As metamorfoses desta cobra já foram apontadas em mais de um estudo sobre *Angústia*: será o cano de água e será, sobretudo, a corda. O cano, arma contundente ou metonímia da arma de fogo. A corda que amarra os assassinos, criminosos honrados, também serve de instrumento para o suicídio de seu Evaristo. Trabalhador pobre, velho e arruinado, recorre à caridade pública e se acredita sem honra por não poder mais sustentar-se e à

mulher, essa é uma longa narrativa encaixada no romance. A corda lembra o criminoso e o suicida, honra e desonra. Duas saídas para o noivo traído. Segundo o código sertanejo. Instrumento do acaso, o pedaço de corda oferecido por seu Ivo, vagabundo e comensal de Luís da Silva, parece exigir uma opção. Presente aleatório, mas incômodo.

Luís da Silva usa a corda para enforcar Julião Tavares, de emboscada. O acaso converte-se em ocasião. A morte por asfixia combina-se simetricamente com o aperto no coração. “quando a realidade me entra pelos olhos o meu pequeno mundo desaba” (RAMOS, 1998). O clima de opressão que percorre o livro vem também da escuridão, das imagens noturnas ou nevoentas com que topamos a cada passo. Lemos, logo no início, que, para a história, “o quintal vale mais que a casa” (RAMOS, 1998). Esperamos, assim, espaço clara e aberto, mas somos informados, de que o “horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo” (RAMOS, 1998). Ao fechamento de perspectiva, acrescenta-se a distração e o alheamento do observador. “Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que, escrevendo estas notas revejo-as daqui” (RAMOS, 1998).

O sentido de vida sofre, no livro intencional atrofia. Parece haver mesmo, confinado com a cegueira, regressão visual a que o narrador se habituou. “Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos” (RAMOS, 1998). “Agora estava escuro. Debruçado à janela, eu fumava sem ver a rua” (RAMOS, 1998). “No quarto, escuro para a conta da Nordeste não crescer, a luz que havia era a do cigarro, que me fazia desviar os olhos de um lado para o outro” (RAMOS, 1998). “Vamos andando sem nada ver. O mundo é empastado e nevoento. [...] Caminho como um cego, não poderia dizer por que me desvio para aqui e para ali” (RAMOS, 1998). De um campo de

observação propositalmente estreito, “as pálpebras meio cerradas” (RAMOS, 1998), acompanha os movimentos de Marina, no quintal. A vista capta o fragmento, a imaginação compõe a totalidade. Ocorre também de a imaginação despedaçar e recombinar fragmentos, para produzir o estranho e transfigurar o real.

“Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica. Nesse ambiente gelatinoso Marina se movia, nadava, desesperadamente bonita, o peitinho redondo subindo e descendo, a querer saltar pelo decote baixo, pimenta nos olhos azuis, os cabelos de fogo desmanchando-se ao vento momo e empestado que soprava dos quintais. Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta idéia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva. Que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. Estava linda. Tinha corrido por ali alguns minutos com um rato, chiando. Eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela e abocanha-la: ao pé das estacas podres que Vitória remove todos os meses, desfiava-me com os olhos e com os dentes miúdos. Não saltei. O que fiz foi arranjar uma carranca séria, que devia ser burlesca, porque Marina soltou uma gargalhada” (RAMOS, 1998)

Deste modo de tratar a vista, deriva um traço estilístico importante para a compreensão do romance: a sinédoque/metonímia, ou seja, a parte tomada pelo todo, o destaque do pormenor individualizador, com procede a arte da caricatura. Mediante a síntese conseguida pela composição de fragmentos, o escritor fabrica personagens e situações, recurso corriqueiro no romance realista, mas expressionista. Citemos o admirável trecho em que, no final do livro, o narrador, encerrado em casa depois do crime, olha a rua através das frestas da janela: “Entre duas tabuinhas afastadas distinguia a casa amarela, os olhos abotoados e os cabelos ruivos da filha do Lobisomem. Pelas outras tabuinhas só percebia os pés dos transeuntes” . (RAMOS, 1998). A vista das

pernas e pés dos passantes permite não apenas compor a figura do todo, mas se desdobra na consciência de Luís da Silva em expectativa angustiosa da chegada da polícia. A polícia não vem, mas pouco importa: ela já se instalou no espírito do criminoso. O tema da introjeção do sentimento de culpa, ou das instituições políticas, policiais ou religiosas, encontra-se em Edgar Allan Poe e em Dostoiévski. Em *Angústia*, o fragmento-capítulo final trabalha com grande finura a transferência da repressão policial, externa, para o interior, para a subjetividade, consciente ou subconsciente. As imagens, mesmo delirantes que se sucedem no espírito do criminoso, agora acamado, suprimem todas as referências diretas a Marina e a Julião Tavares. O alegado açodamento de Graciliano Ramos no preparo dessa passagem não se sustenta: o efeito parece completamente conseguido. Motivação e crime estão perfeitamente escamoteados pelo criminoso. Todas as referências são alusivas. Nas últimas linhas, o delírio, policiado, concentra-se: comparecem todas as figuras significativas da vida de Luís da Silva, exceto as da noiva e do rival.

José Baía acenava-me de longe, sorrindo, mostrando as gengivas banguielas agitando os cabelos brancos. – “José Baía, meu irmão estás também aí?” José Baía, trôpego, rompia a marcha. Um, dois, um dois... A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía, e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinhá Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos, vinham ditar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. Fernando Inguitai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades. – “José Baía, meu irmão, há que tempo!” As crianças corriam em torno da barca” – “José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!” Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16384. Íamos descansar. Um colchão de paina. (RAMOS, 1998).

O jagunço José Baia se irmana ao agora criminoso Luiz da Silva: na longa seqüência do crime, é seguidamente evocado. A vítima, Julião Tavares, se metamorfoseia em Cirilo de Engrácia. A imagem do criminoso enforcado já anteriormente se combina com a de Julião Tavares. O instrumento do crime enrola-se no braço de Fernando Inguítai, virado em colar de contas. A ameaça de prisão projeta-se nas grades desenhadas com piche, o número 16.384, do mesmo modo que o colchão de paina, também evoca Marina: é o número do bilhete de loteria que, premiado, teria proporcionado os recursos com que imaginava instalar-se confortavelmente com ela.

“Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços.

- 16.348.

Um tapete fofo, sem dúvida. E a cama teria uma colcha bordada cobrindo o colchão de paina, uma colcha bordada em seis meses” (RAMOS, 1998)

Ao lado das formas, o romance trabalha outras camadas de apreensão da realidade: odores e ruídos. Como que compensando a regressão visual, o sentido do olfato e o da audição se acentuam, no romance, ao nível da exacerbação. Deve-se levar em conta que as narinas e os ouvidos são quatro entradas sempre abertas para as sensações. Sobre elas não se pode exercer o mesmo controle que se exerce sobre os olhos. Aqueles não podem ser fechados. Não podem ser esquecidos: “Esforçava-me por esquecer o nariz e o ouvido, abria os olhos” (RAMOS, 1998).

Odores e ruídos agriem Luís da Silva, especialmente odores e ruídos que lhe acendem e exaltam o desejo sexual reprimido, acentuando-lhe ainda mais a carência e frustração “O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de

fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira. [...] os sentidos irritados percebiam tudo” (RAMOS, 1998).

Releiam-se as páginas que relatam as noites de insônia, passadas a ouvir efusões amorosas da vizinha, dona Rosália. Ou aquelas que narram as horas passadas no banheiro, espreitando os ruídos da higiene matinal de Marina. Todo um segmento – capítulo desdobra o motivo da sensação olfativa do perfume de pó-de-arroz de Marina, misturado ao cheiro de gasolina do automóvel de Julião Tavares, e da obsessão auditiva de um trecho de ópera: o segmento em que se narra a chegada à cidade da companhia lírica, oportunidade em que se consolida e publica a relação entre Marina e Julião Tavares.

O olfato e a audição são os sentidos por excelência dos animais de hábitos noturnos. As noites do romance estão povoadas de grilos, de sapos, de ratos e de gatos. Ratos marcam presença forte no livro, roendo, farejando, sempre esquivos. Mantêm uma incômoda relação de contiguidade com as personagens humanas. Esta contiguidade chega mesmo ao ponto de identificação: em momentos diferentes da narrativa todas as personagens mais importantes são assimiladas a eles. Mas são também assimiladas aos gatos. Não será descabido dizer que existe uma fábula subjacente ao romance, em que personagens permutam papéis de rato e gato, sem se fixar jamais num deles.

A noite é também tempo de fermentação, da promessa do novo. Assim como a noite o subterrâneo é espaço da gestação das riquezas, reino de Plutão. *Angústia*, porém, é romance do fracasso de Luís da Silva, do aborto de Marina, do entesouramento estéril de Vitória. “ Vitória não tinha a paixão do lucro; apenas guardava enterrado o dinheiro ganho. (...) O dinheiro foi feito para circular” (RAMOS, 1998)

Até aqui, examinaram-se imagens responsáveis pela configuração da narrativa: o ponto de vista reitera o movimento circular, estrangulado, e os sentidos captam um mundo opaco, mas carregado de sons e odores. Resta qualificar esse ponto de vista, definir esse narrador-personagem. Luís da Silva é homem dilacerado. Trinta e cinco anos, vive na cidade, onde funcionário público e jornalista, aspira a ser escritor. Menino, viveu, no mundo rural, a decadência de sua família, episódio crise da economia algodoeira e pecuária, subsequente à Abolição e ao declínio da exportação de fibra de algodão. Aos dez anos perde o velho avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, patriarca já decrépito. Aos quatorze, perde o pai, Camilo Pereira da Silva. O desaparecimento do avô acompanhou da perda da fazenda familiar, o do pai acarretou o da casa comercial que possuíam na vila.

“ Eu estava ali como um bichinho abandonado, encolhido na prensa que apodrecia. Ouvia o barulho de um descaroçador de algodão, próximo, no Cavalo-Motor. (...) Via a casa da fazenda aruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu (...) No dia seguinte os credores passaram os gadanhos no que acharam. (...) E os homens batiam os pés com força, levavam as mercadoria, levavam os móveis” (RAMOS, 1998)”

Só e reduzido à pobreza, aos quatorze anos Luís migra. Primeiro, viaja de fazenda em fazenda, em busca de sustento. Depois fixa-se na cidade, sofre miséria e, finalmente, engancha-se no serviço público. Foi a comunidade sertaneja que lhe forneceu o primeiro código para decifração do mundo. Um código não escrito, a tradição: os modelos vivos de Trajano, sinhá Germana, Camilo, Quitéria, José Baía, o cabo José da Luz, padre Inácio.

A sociedade urbana requeria, porém, novos instrumentos de interpretação, para outros e mais complexos problemas. O que valia era o ensinamento letrado e a abstração

da lei. São universos em conflito, no espírito de Luís da Silva: “Adquiro idéias novas, mas estas idéias brigam com sentimentos que não me deixam”(RAMOS, 1998). Grife-se a antítese entre idéias e sentimentos, a esfera intelectual e a emocional. Outros dilemas do mundo rural, observa, oscilam entre a submissão, a resignação do serviço público, mundo da “ordem”, e a revolta, o crime e o cangaço, mundo da transgressão. Essas oscilações passam pelo espírito de Luís da Silva, que se vê na mesma cordabamba. Entre a submissão e revolta, entre o suicídio e o homicídio, entre o gato e rato. A solução, a vingança enfim consumada, desenvolve outro momento deste conflito. O crime que honraria seu praticante no ambiente sertanejo tem de ser camuflado no mundo urbano, tem de parecer suicídio da vítima.

As contradições rural x urbano, tradição x modernidade não são as únicas em que se debate Luís da Silva. Tendo vivido resquícios de prosperidade e de poder, mergulha em extrema miséria antes de galgar posição social intermédia, a do pequeno funcionário intelectualizado.

“ Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos e acontece-me defender sujeitos que deviam ser atacados” (RAMOS, 1998)

Rubem Braga escreveu a página mais percuciente a respeito desse aspecto do romance:

“ O personagem Luiz da Silva tem uma posição nítida: é um intelectual a serviço dos politiqueiros. Um tipo de literato oficial bastante fácil de ver, um homem de pensamento com um emprego

público. Em qualquer homem nessas condições, a menos se ele for um cretino, há uma contradição íntima. Uma briga de suas idéias com suas funções. O escriba Luís da Silva é um capanga intelectual do politiqueiro X. O escriba sente-se inferior ao politiqueiro a quem serve. Servil e conformado por fora, ele será sempre, por dentro, inquieto e revoltado. O político o lisonjeia com adjetivos, mas Luiz da Silva sente que no fundo o político o julga inferior, o coloca no mesmo nível dos outros capangas. (Na realidade, ele está em um nível moral muito inferior). Já se disse que não é impunemente que um homem é inteligente. Essa contradição não sendo resolvida, ele rói o coração de um homem. O que leva Luis a matar Julião Tavares não é apenas o caso daquela ruiva e excitante Marina. É também a raiva que ele acumulou contra todos os Juliões Tavares, a quem ele serve.” (BRAGA, 1937)

Atormentado pelo próprio infortúnio, pela subserviência em que vive, imagina e ao mesmo tempo receia uma revolução social:

“É bom não levantar a espinha. Se a levantasse, teria de baixá-la de novo a cada passo, aflito e apressado, o chapéu na mão. Assim, não vejo ninguém, cainho batendo nos transeuntes, enrolando palavras de desculpa, entrando no futuro como um parafuso. – “Camarada Luís da Silva, antes da revolução você elogiava os políticos safados do interior, os prefeitos ladrões. Onde está o dinheiro que essa gente lhe deu?” Sabia lá!” (RAMOS, 1998).

Admite, no entanto, que uma revolução poderia endireitar certas injustiças: “E Julião Tavares? Julião Tavares estaria expatriado, fuzilado ou enforcado. Julião Tavares enforcado. Marina deixaria de pintar as unhas e iria trabalhar no asilo das órfãs” (RAMOS, 1998)

Desconfia de revolução e não se sente preocupado: lê na parede “Proletários, uní-vos”, mas, observa,

“Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar pra mim. Mas então? (RAMOS, 1998).

Dilacerado, Luís da Silva não se pode identificar como trabalhador, em quem percebe sinais de embrutecimento e alienação: “A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros” (RAMOS, 1998)

Mas muito menos o poderia com burgueses corruptos e grosseiros com quem é forçado a conviver.

“Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, o amante de dona Mercedes, outos desta marca, era chinfrim. Tudo odioso e estúpido, mas odioso e setúpido que o sujeito cabeludo que despejava aguardente no copo sujo” (RAMOS, 1998).

Restar-lhe-ia o sonho de uma sociedade dos funcionários e literatos. Mas esta sociedade não existe. Então, não há mais saída para Luís da Silva? A que escolhe, crime ou vingança individual, saída “terrorista”, não elimina a contradição, e a contradição não resolvida conduz a loucura, à alienação mental. Uma espécie de prisão em círculo, onde não é possível encontrar a saída. O impasse de Luís da Silva sinaliza o vácuo irônico, negativo, criado por Graciliano Ramos em torno de um grupo social, o seu próprio. “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” (RAMOS, 1998). Figurando o terceiro parágrafo do romance, escrito em círculos, essas palavras não admitem dúvidas. Estabelece analogia explícita entre o trabalho do intelectual alugado e o da parteira criminosa, D. Albertina, que fabrica anjos. A negação, no entanto, deve ser compreendida como um momento: o de suprimir ilusões e autocomplacência.

Nada mais distante de Graciliano Ramos que uma pós condições concretas de existência, mas contam também seus atos de escolha: o homem é agente de sua história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início, minha preocupação maior foi demonstrar a circularidade da obra *Angústia* de Graciliano Ramos, ou seja, colocar em evidência os objetos que demonstrariam essa circularidade.

Diante do trabalho exposto, o objetivo foi alcançado, através da própria estrutura da narrativa e seus componentes. A circularidade, como sinônimo de repetição, monotonia, define o trabalho do protagonista, Luís da Silva, na repartição: é o parafuso fazendo voltas num lugar só. A obra é cheia de imagens circulares: como quando o protagonista resolve presentear Marina, escolhe um relógio-pulseira e um anel, doces laços com que conta prendê-la. O círculo, lembremo-nos, aprisiona, mas também protege. O que mais chama a atenção, é o fato de que a sequência das últimas páginas do romance está nas primeiras! Isso caracteriza uma circularidade, um universo fechado do qual o gesto tresloucado de Luís, não conseguiu libertá-lo!. Eu diria, portanto, que o tema da obra está nessa impotência do protagonista em superar a insignificância da vida e a solidão. A escolha: crime ou vingança individual, não elimina a contradição, e a contradição não resolvida conduz a loucura, à alienação mental. Uma espécie de prisão em círculo, onde não é possível encontrar a saída

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BOSI, Alfredo. **História Concisa de Literatura Brasileira**. Ed.3. Cultrix, 1997.
- BRAGA, Rubens. Luiz da Silva e Julião Tavares. **Revista Acadêmica**, nº27, Rio de Janeiro, 1937.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**. em: RAMOS, Graciliano. Caetés. 5ª Ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.
- CARVALHO, L.H. **A Ponta do Novelo**. São Paulo, Ática, 1983.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/UFF, 1982.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 49.Ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record. 1998.
- TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo, Perspectiva, 1970.