

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RURAL DE PERNAMBUCO - UFRPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
LINGUAGEM – PROGEL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

RODRIGO SEVERIANO DOS SANTOS

AS FIGURAS RETÓRICAS E A COISIFICAÇÃO DO SER HUMANO EM
***ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS**

RECIFE/PE

2021

RODRIGO SEVERIANO DOS SANTOS

**AS FIGURAS RETÓRICAS E A COISIFICAÇÃO DO SER HUMANO EM
ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PROGEL, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Pereira.

RECIFE/PE

2021

“Angústia é um nó muito apertado bem no meio do sossego.”

Adriana Falcão

AGRADECIMENTOS

Numa jornada tão árdua quanto foi essa trajetória (boa parte em período pandêmico), o exercício de gratidão deve ser também arduamente praticado. Num primeiro plano, agradeço aos meus pais Júlio Severiano (*in memoriam*) e Rosiete Bezerra pelo dom da vida. Agradeço ainda, ao meu querido pai, por me levar à Biblioteca Pública Graciliano Ramos e me mostrar seu trabalho de catalogar e organizar aqueles livros pelos quais eu rapidamente me apaixonei. Outrossim, à minha amada mainha, agradeço pela coragem e pela força de ter me educado muito além dos livros. Sou grato à minha Tia Graça por ter me incentivado no momento em que eu já desanimava, nunca deixando de me impulsionar e apoiar de várias formas.

Destaco e agradeço, de maneira especial, ao meu orientador, professor João Batista Pereira, exemplo de intelectual e ser humano. Generoso e paciente, aquele que direcionou-me através de encontros sempre produtivos, aulas impecáveis e sugestões precisas. Amplio o agradecimento aos professores, na figura de Natanael Duarte, como também aos colegas do PROGEL (Mirandolina, Roberta, Sálvia, Dayane, Paula, Hélder, Istárlet, Maíra, Wesley, Márcia, Ricardo e Ariane), que mesmo à distância, seguiram firmes, lutando pela manutenção e pelo acesso à educação pública e de qualidade para além das fronteiras da UFRPE. Nesse sentido, agradeço também aos meus professores de graduação e da educação básica (não há construção sólida sem alicerce). Lembro aqui dos amigos e amigas que a UFAL me presenteou: Thaysa, Jeylla, Elaine, Emanuelle, Jhomson, Fabrício, Cristiano, Cibely, Bruno e Victor. Sempre serei grato pelo apoio, pelas dicas de leitura, pelos sorrisos e pela cumplicidade na defesa da universidade pública, da qual faço parte com orgulho, e da pluralidade das vozes, sobretudo aquelas silenciadas pelo tempo.

Agradeço, por fim, à minha companheira, meu amor e minha amiga, por escutar, revisar, opinar e segurar as barras mais pesadas, bem como ao meu quarteto fantástico, meu filho Júlio e minhas filhas Sarah, Mariana e Lis; razões da minha luta e combustível para encarar os quase 600 km de ida e volta entre Maceió e Recife.

Que a Literatura seja acessada e vivida por todos. Que ela seja uma espécie de direito inalienável.

O DESAFIO DO LABIRINTO EM CONSTRUÇÃO

(Para os companheiros e companheiras das letras. Meu agradecimento poético)

No mundo pré-moldado dos zumbis virtualizados
sentimentos plastificados na palma da mão são gramaticalizados.

Em gerativas estruturas o funcionalismo círculo não encontrei
Teoria que minh'alma alimentasse e a custo me escravizasse
da busca que me privei.

E na poesia sempre e tanto
mesmo em face de vinícius encantos
contentamentos não encontrei.

Em muito mais de três línguas semânticas... de ter sentido me perdi,
sem, porém, encontrar o discurso, a análise, a aplicada métrica
que na rima internalizada, curioso me iludi.

Agora em prévias referências, introduções de aprofundamento,
demônios sertanejos são literários na superfície do estágio que mergulhei.

Um labirinto linguístico, sem cabeças nem pés,
uma teoria do revés que só a GT é capaz de (des) dizer.

Um signo nada arbitrário, a rosa do imaginário

A decolonial cultura dos silenciados.

E na busca pela perfeitasiana palavra de um léxico (em)chuto.

Nem fonema, nem grafema, nem morfema.

Apenas um português em linha reta vil ou

um rótulo inútil substantivo leminskiano.

Ma-n-chado no aurélio com a chama de poema.

E de novo e novamente notei,

que não há sentido num morfeu alagoano ter esse lema

És somente tu! Meu velho, inútil, amado e indecifrável... poema

Rodrigo Severiano

RESUMO

Considerando a figura de Graciliano Ramos, não apenas entre aqueles representantes da geração de 1930, mas também, no que diz respeito à tradição na literatura brasileira, este trabalho consiste na análise dos elementos expressivos que arquitetam a narrativa do livro *Angústia*. No romance, o autor aborda a trajetória do burocrata Luís da Silva (narrador-personagem-protagonista), por meio de suas memórias fragmentadas, cujo objeto principal é a reconstrução do percurso de sua vida desde a infância na fazenda, passando pela adolescência, culminando no romance com Marina, até o estilhaçamento do seu eu. A falência deste relacionamento, por sua vez, promove a ira de Luís, que descontrolado enforca o suposto responsável pela sua derrocada: Julião Tavares. Diante desse cenário, procuramos discutir como o uso de figuras retóricas (metáfora, metonímia/sinédoque) pelo autor alagoano age como elemento de representação das personagens em seus contextos sociohistóricos. Para tal, seguimos as ideias de Antonio Candido (1975; 1999; 2006), Otto Maria Carpeaux (1942; 1952; 1953; 1978) e Sônia Brayner (1978), entre outros teóricos como Michel Foucault (1966; 2006), Eric Hobsbawm (1997), Immanuel Kant (2008) e Paul Ricoeur (2000). Como resultado, percebeu-se que Graciliano Ramos, através da utilização das figuras de linguagem, apresenta seres humanos num processo de conversão em coisas, onde suas individualidades são apagadas em detrimento de um trabalho que não representa suas subjetividades, equiparando-se a automatismos. A análise de figuras retóricas atua em paralelo com a apresentação crítica do Brasil no início do século XX, envolto em clima de modernidade, mas herdeiro das oligarquias, das famílias escravocratas e do capitalismo. Assim, analisou-se a ideia filosófica da coisa em si e a influência na construção do pensamento ocidental, as figuras retóricas como protagonistas na arquitetura da narrativa, os personagens vistos como pedaços, o narrador-protagonista e seu discurso no caminho da desumanização, num processo de simbiose entre seres humanos e máquinas, através da figura angustiada e fragmentada de Luís da Silva.

Palavras-chave: *Angústia*. Filosofia. Graciliano Ramos. História. Narrativa. Retórica.

ABSTRACT

Considering the figure of Graciliano Ramos, not only among those of the 1930's generation, but also, regarding to the tradition of Brazilian literature, this work consists in the analysis of the expressive elements building the narrative of the book *Angústia*. In the novel, the author addresses the trajectory of the bureaucrat Luís da Silva (narrator-character-protagonist), through his fragmented memories, whose main objective is to rebuild the course of his life from childhood on the farm, passing through adolescence, ending in his romance with Marina, to the shattering of his self. The failure of the relationship, in turn, promotes the anger of Luís, who loses control and hangs the alleged responsible for his downfall: Julião Tavares. In this scenario, we search to discuss how the use of rhetorical figures metaphor/metonymy/synecdoche) made by the author from Alagoas (Brazil) acts as an element of representation of the characters in their socio-historical contexts. To do that, we follow the ideas of Antonio Candido (1975, 1999, 2006), Otto Maria Carpeaux (1942, 1952, 1953, 1978) and Sônia Brayner (1978), among other theorists as Michel Foucault (1966, 2006), Eric Hobsbawm (1997), Immanuel Kant (2008) and Paul Ricoeur (2000). As a result, it was noticed that Graciliano Ramos, using figures of speech, presents human beings in a conversion process into things, where their individualities are erased at a work expense that does not represent their subjectivities, equating them to automatons. The analysis of rhetorical figures works in parallel with the critical presentation of Brazil at the beginning of the 20th century, surrounded by a climate of modernity, but heir to oligarchies, slave owners and capitalism. Thus, it was analyzed a philosophical idea of the thing itself and its influence on the construction of Western thought, as rhetorical figures and as protagonists in the narrative structure, the characters seen as pieces, the narrator-protagonist and his discourse on the path of dehumanization, in a symbiotic process between humans and machines, through the anguished and fragmented figure of Luís da Silva.

Keywords: *Angústia*. Philosophy. Graciliano Ramos. History. Narrative. Rhetoric.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	14
1. ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS: LEITURAS CRÍTICAS	14
1.1 A tradição em <i>Angústia</i> : olhares de Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux	15
1.2 Fortuna crítica de <i>Angústia</i> : uma coleção de olhares	25
CAPÍTULO 2	36
2. A COISIFICAÇÃO E A RETÓRICA: FILOSOFIA, HISTÓRIA E LINGUAGEM	36
2.1 O conceito de coisa em si – Immanuel Kant	37
2.2 A era do capital, de Eric Hobsbawm: cenário da simbiose entre ser e máquina	43
2.3 As palavras e a representação das coisas	45
2.4 Concepções acerca da Metáfora	49
2.5 Concepções acerca da Metonímia	55
CAPÍTULO 3	61
3. OCORRÊNCIAS DA METÁFORA E DA METONÍMIA EM ANGÚSTIA	61
3.1 Revisitando a ideia de angústia em Freud, Kierkegaard e Heidegger	65
3.1.1 Arquiteto das figuras – o narrador em <i>Angústia</i>	68
3.1.2 Ocorrências da metáfora e da metonímia	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos, considerando o contexto da literatura nacional, encontra-se entre os grandes autores brasileiros. Sua prosa apresenta-se através de uma linguagem concisa, construída, quase sempre, a partir de frases curtas, além de uma sintaxe simples, marcada pela economia articulada, associada à precisão da feitura do texto de ficção. Já no contexto regionalista, destacou-se pela sondagem no campo psicológico das personagens, muitos seres humanos brutos oriundos do sertão, cujo comportamento traça um desenho da existência desumanizada de seres animalizados. Além da economia verbal, a visão sociopolítica do autor alagoano incita o olhar crítico da sociedade, por meio de um discurso áspero e potente. O autor nasce em Alagoas, em 1892, e publica seu primeiro livro em 1933, o romance *Caetés*. É preso pela polícia de Getúlio Vargas, acusado do crime de ser comunista. Neste período no qual esteve preso, o autor escreve *Memórias do Cárcere*. Em 1934 publica *São Bernardo* e em 1938 *Vidas Secas*. Entre essas duas publicações, no entanto, ele apresenta uma de suas tramas mais agudas: o romance *Angústia*, publicado em 1936. Deste romance, nasce nosso interesse pelo olhar sobre a obra do autor como objeto de pesquisa, sobretudo, pela ocorrência de figuras retóricas.

Sendo assim, o interesse pelo fenômeno, justifica-se, de maneira introdutória, pelo reconhecimento da simbiose entre ser e coisa como elemento recorrente na construção narrativa do autor. Ressaltamos o trabalho busca alcançar alguma originalidade a partir dos componentes retóricos, algo que não é muito observado nas pesquisas já realizadas. Ou seja, uma simbiose entre homem e máquina é apresentada de maneira a representar este ser humano anulado pelo trabalho, pelas relações amorosas falidas e pela sua própria condição de existir à sombra do já estabelecido sistema de produção capitalista na Maceió da década de 1930.

Tendo como estratégia metodológica uma análise dialética, onde componentes da história e da filosofia se entrelaçam à linguagem na busca, não apenas do reconhecimento do fenômeno linguístico, mas, sobretudo, a análise de como esses elementos ocupam papel protagonista na representação da sociedade. Acreditamos ser possível contribuir com a fortuna crítica do romancista alagoano. Todos esses pontos motivaram a produção deste trabalho, não sendo, em nossa perspectiva, o gosto pela obra uma depreciação da análise objetiva do texto. Pelo contrário. O interesse nos instiga ao mergulho na análise, ao cuidado com os parâmetros da pesquisa e à responsabilidade social como a entrega de um produto final no mais alto nível possível, sem perder o caráter acessível à comunidade acadêmica e a todos interessados pela escrita do romancista.

Já no panorama da literatura brasileira, como geralmente ocorre nas literaturas nacionais, é possível identificar traços de similaridade entre autores pertencentes à determinada época, seguindo elementos estéticos semelhantes, inclusive num determinado recorte histórico. E embora tenha destaque pela narrativa da seca, a parte que lhe coube na geografia do imaginário nordestino, Graciliano Ramos foi além deste Nordeste inventado entres tantos possíveis, assim como apresentou Durval Muniz Albuquerque Júnior, em seu texto *A invenção do Nordeste e outras artes*, publicado em 1999 pela primeira vez. Já para críticos como Antonio Candido (2006), há na literatura brasileira momentos de decisão acerca dos caminhos que dão vida ao movimento nacional: o Romantismo, no século XIX e o ainda chamado Modernismo. Para o crítico, os dois casos se configuram com particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita. No segundo caso, há um proposital esquecimento da antiga metrópole, em detrimento de um percurso que representasse a sociedade brasileira do início do século XX. Neste contexto, está inscrito o autor e suas narrativas.

É na construção de uma narrativa que preza, sobretudo, pela concisão, que Graciliano Ramos, em obras como *Vidas Secas*, tem a intenção de adequar a linguagem ao agir das personagens. Este agir vai além da narrativa geográfica, quando utiliza efeitos expressivos recorrentes na composição narrativa, como a metonímia, a comparação e a metáfora, assim como discute Fernando Pimentel (2000), no artigo *Graciliano Ramos: uma linguagem agreste em Vidas Secas*. Ou seja, as figuras retóricas constituem categorias pertinentes para o desenvolvimento de pesquisas acerca de elementos constituintes da narrativa, não apenas em *Vidas Secas*, mas ao longo da obra do autor, sobretudo, no processo de simbiose entre humanos e máquinas, quer seja na descrição dos espaços, ou até mesmo como parte do conjunto de elementos que formam uma determinada personagem de ficção.

E enquanto para Fernando Pimentel, a metonímia seria a figura da contiguidade, ou seja, uma palavra substitui outra não porque com ela mantenha semelhança, mas por uma relação de vizinhança, para Márcia Cançado, autora de *Manual de Semântica: noções básicas e exercícios*, a metáfora é vista, tradicionalmente, como a forma mais importante de linguagem figurativa, atingindo seu maior uso na linguagem literária e poética.

Nosso objetivo, portanto, é analisar a ocorrência da simbiose entre homem e máquina em um percurso até a objetificação, analisando como e de que forma se estruturam figuras retóricas, na construção da narrativa; vistas não apenas como a parte pelo todo, ou a transferência de uma coisa para outra (na visão aristotélica), mas também como um recurso explorado na prosa realista. Objetivamos ainda, analisar o aporte de figuras retóricas que mais se re-

lacionavam com a crítica acerca do processo de desumanização, interpretando o uso desses elementos como importantes componentes na arquitetura do romance *Angústia*. A fim de alcançar nossos objetivos, fez-se necessário o olhar para a fortuna crítica da obra selecionada, as relações filosóficas e históricas com as quais o seu projeto estético dialoga, como também o estado da arte no que tange às figuras retóricas, discutindo a influência desses aspectos no perfil social da obra literária.

Refletimos ainda, que com o desenvolvimento do texto, a literatura vai apresentando inúmeras funções, como a representação do real e a crítica social. Nessa linha, Antonio Candido constrói o seu conceito de literatura, como observado em *A literatura e a formação do homem*, onde observa-se, segundo o crítico, a literatura concorrendo para a formação do homem, tendo em vista sua função humanizadora. Neste contexto, a literatura, para Candido, seria uma espécie de transfiguração de um dito real para o imaginário, sendo a posição social do autor um referencial de sua produção. Diante disso, as figuras de linguagem se configurariam, para além de suas primárias classificações de ornamento, como importantes componentes na concepção de textos dotados de enormes cargas de sentido, contribuindo para a transposição entre a realidade e a ficção.

Dessa forma, as figuras de linguagem atuam como componentes no processo de confecção de textos ficcionais, sendo partes importantes das narrativas. Deve-se ainda levar em consideração as tendências da industrialização tardia no início do século XX no Brasil, as quais se configuravam como signos de transição do período colonial, mas também como marcas de opressão dos trabalhadores ainda alheios a direitos e condições de trabalho menos insalubres. O que muitas vezes parece acontecer é que este ser, embora consciente de sua condição humana, assemelha-se às máquinas que ele mesmo idealizou, fazendo, portanto, o caminho inverso da progressão humana. Dessa forma, percebemos que a ideia de máquina é muito mais ampla do que meramente o significado lexical, o que seria, aproximadamente, segundo Ferreira, um aparelho para comunicar movimento, ou para aproveitar, pôr em ação ou transformar uma energia ou um agente natural.

É fato, que muitas análises já foram desenvolvidas acerca da obra de Graciliano Ramos, tanto do romancista, quanto do contista, sem esquecer as cartas e os textos de cunho político. No entanto, em se tratando de uma obra vasta, manifestadamente conectada com os amores e, porque não, com os horrores da alma humana, não seria excessivo nos voltarmos para os recursos estilísticos que, de certa forma, possibilitaram a arquitetura do romance. Ou seja, maquinais não seriam apenas as estruturas de similaridade e inter-relação, como também o ser humano a caminho da *objetificação*, além de castigado não só pelo trabalho, mas pela

forma mecanizada como conduz a sua vida, muitas vezes um espelho da engrenagem que o movimenta. O autor busca, através de relações metonímicas e metafóricas, criar uma espécie de teia de associações que nos levaram a reflexões de como estamos sendo não mais antropomorfizados, mas modelados em série, vivendo numa cidade marcada pelas fraturas que o capitalismo deixou como rastros pela geografia da desigualdade.

Essas teias constituem uma grade de elementos determinantes para a indexação entre as personagens e alguns elementos da narrativa, como espaço e tempo, ziguezagueando por bondes e pensamentos. O autor reconhece ainda, no símile entre ser humano e máquina, uma forma de demonstrar o quanto pode ser massacrante a rotina envolta num círculo vicioso de atitudes repetitivas. Para além das fronteiras do que não foi dito, a evolução tecnológica da sociedade não traz o conforto esperado, sendo inclusive, a causadora de mazelas. O romancista emprega metáforas e metonímias como recurso para reforçar a tensão dramática de sua narrativa e a relação que as personagens estabelecem com os cenários que dão suporte aos seus dramas, exacerbados e construídos sobre um alicerce escravocrata, com raízes coloniais e patriarcais.

Isso posto, a primeira seção deste trabalho, sob o título de **Angústia, de Graciliano Ramos: Leituras Críticas**, apresenta o percurso de parte da crítica acerca da obra do autor, especificamente, de *Angústia*. Iniciada com Antonio Candido, em *Ficção e confissão*, e Otto Maria Carpeaux, passando pela fortuna crítica organizada por Sônia Brayner, sob o título de *Graciliano Ramos*, até análises mais recentes de Ana Cláudia Miranda, com o artigo *A angústia de viver na cidade*, onde a ruptura psíquica de Luís da Silva tem uma relação estreita com a agonia de viver em condições extremas no cenário urbano moderno. Muraca é resgatado ao apontar a presença da visão, muitas vezes pejorativa, do judeu na literatura, através do texto *Imagens do judeu em quatro romances da geração de 1930*.

Além dos autores citados acima, temos ainda as abordagens de Nelly Novaes Coelho, com o texto *Solidão e Luta em Graciliano*, cuja discussão aborda conflitos e temáticas como o isolamento total e a prática do conflito; e Lamberto Puccinelli, autor do livro *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*, quando sobressalta-se tópicos como a relação entre violência e demolição da família patriarcal e a retirada da escola do papel de protagonista na sociedade. Já Heloisa Marinho de Gusmão Medeiros, autora do livro *A mulher na obra de Graciliano Ramos*, destaca as personagens femininas e como suas participações ocupam importante espaço nas mais diversas oportunidades. No caso específico de *Angústia*, Marina ocupa papel de destaque, tendo sua vida em rota de colisão com a de Luís da Silva. Por fim, destacamos Wander Melo Miranda, que por meio do seu livro *Corpos escritos: Graciliano*

Ramos e Silvano Santiago, apresenta-nos a ideia do “eu estilhaçado”. Este “eu”, atrai os eventos da trama para si, transbordando imagens e figuras desconexas.

Na segunda seção, nomeada de **Aspectos da coisificação e da retórica: filosofia, história e linguagem**, é perceptível uma sequência de elementos estruturados a partir do olhar dialógico entre literatura e filosofia, literatura e história e literatura e sociedade, partindo de uma visão filosófica de Kant, ao abordar o conceito da coisa em si, desenvolvido em *Crítica da Razão Pura*. Em seguida, refletimos como Eric Hobsbawm, no livro *A Era do Capital: 1848-1875*, relata o período que dá título à obra, analisando os componentes sociais que interagem nessa época (as cidades, o mundo burguês, a ciência, a religião e as artes). Os desdobramentos desse período são justamente percebidos no início do século XX, recorte histórico no qual *Angústia* está inscrita. A partir deste momento histórico, observa-se como as relações entre os seres humanos e o mundo do trabalho apontam para um círculo negativo de rotina, desgaste, endividamento e frustração, cuja percepção contemporânea nos leva a um embate entre as relações sociais e a virtualização delas, em detrimento de um convívio utópico de bem estar que nunca chega.

Na obra *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, percebe-se como a linguagem ocupa importante papel no desdobramento do tempo, quer seja no Renascimento, onde Foucault encontra amparo no princípio da semelhança, quer seja na época clássica, onde a representação ganha espaço, ou ainda na modernidade, com a presença frequente da voz do historiador, que considera a linguagem em cada um desses diferentes contextos e tramas face ao debate acerca do nome das coisas e os desafios epistemológicos que com elas são tramados. Nessa seção, destaca-se a metáfora e a metonímia: a) através das reflexões inseridas na obra *A metáfora viva*, de Paul Ricoeur; b) por meio das classificações de retóricas latinas; e, c) a partir das visões de Márcia Cançado e da dupla de pesquisadores Lakoff e Johnson.

No Terceiro Capítulo, em seção intitulada **Ocorrências da metáfora e da metonímia em Angústia**, há que se destacar a arquitetura da narrativa de Gracilano Ramos, a princípio, a partir do resumo do Romance, com ênfase para a dinâmica dos elementos retóricos utilizados como importantes componentes no processo de construção dessa narrativa. Analisa-se nessa teia, personagens que transitam em diversos momentos por situações angustiantes. Neste contexto, importantes pensadores figuram entre os teóricos que se destacam pelo estudo da angústia, como Søren Kierkegaard, Martin Heidegger e Sigmund Freud. Percebe-se ainda como o romance apresenta um painel de uma sociedade herdeira do campo, que sofre com os efeitos da modernidade tardia. Nesse sentido, Raymond Williams, em *o Campo e Cidade*, aponta as conexões entre esses dois cenários e a importância deles para a construção das

realizações da sociedade humana.

No romance *Angústia*, é possível observar expressões metafóricas e metonímicas, além da relação entre a utilização desses elementos e a coisificação do sujeito metamorfoseado em máquinas de carne e ossos. Destaca-se, ainda, como os processos históricos e sociais estariam imbricados à construção do artefato ficcional. Dessa forma, a urbanização desordenada de uma sociedade escravocrata e imersa na dinâmica capitalista no início do século XX, convivem com a ascensão de um período autoritário em meados de 1930, aliados à modernidade crítica envolta em ares fascistas no Brasil.

Evidencia-se, por fim, como o narrador aporta figuras retóricas no decorrer da obra, a fim de representar a coisificação dos indivíduos, construídos, por sua vez, esteticamente como máquinas, ou automatos, contemplando um movimento ficcional que transita desde as representações mitológicas do Golem na tradição judaico medieval e de Hefesto na mitologia grega, até expressões mais recentes como o *Homem de areia*, de Hoffmann. O terceiro capítulo, de toda forma, apresenta, por meio do olhar de Luís da Silva, narrador personagem, um viés de crítica às desigualdades, por meio do texto ficcional. O romance apresenta ainda, elementos que representam as agruras do trabalho, a força do capital e a dinâmica complexa das classes sociais.

CAPÍTULO 1

1. *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS: LEITURAS CRÍTICAS

1.1 A tradição em *Angústia*: olhares de Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux

“Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”

Graciliano Ramos

Além das saudações a Getúlio Vargas e ao Cristo Redentor, a presença de Carlota Pereira de Queiroz, primeira mulher eleita na política brasileira, e a estréia de Claude Lévi-Strauss no cenário acadêmico paulista, a década de 1930 trouxe uma série de grandes obras atreladas a um dos momentos mais significativos da História recente do Brasil. Em 1935, depois de exilados os paulistas, a Sala da Capela foi ocupada por dezenas de presos sob alegação de golpe comunista. Entre os presos estava Graciliano Ramos, como aponta Jorge Caldeira (2008) em *Brasil: a história contada por quem viu*.

Neste contexto, o romance *Angústia* começou a ser esboçado em meados de 1935, um ano após a publicação do segundo romance do autor, *São Bernardo*. Sua escritura foi construída enquanto ele trabalhava na Instrução Pública de Alagoas, em cargo ocupado desde 18 de janeiro de 1933, ano da publicação do livro *Caetés*. No entanto, a publicação do livro somente ocorreu após sua prisão, em março de 1936, durante o governo provisório de Getúlio Vargas. Inclusive, a prisão de Graciliano Ramos é algo intrigante, haja vista a posição defendida por historiadores como Luis Sávio de Almeida (2016), que no texto *A prisão de um comunista que não militava*, publicado originalmente em 2008, na edição de estréia da *Revista Graciliano Ramos*, aponta que “em nenhum momento, o nome de Graciliano Ramos aparece nas lutas políticas” (ALMEIDA, 2016, p. 33). Um entre outros tantos capítulos tenebrosos dos anos de exceção, os quais não podemos admitir o retorno.

Seguindo a reflexão, agora através da perspectiva de Afrânio Coutinho, em *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*, onde o crítico discute sobre a natureza da obra de arte, sobretudo, a literatura, o autor argumenta que “uma obra de arte é realista quando manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva” (COUTINHO, 1967, p. 107), mesmo que, como finalidade estética, nem todo reflexo da realidade seja garantido. Na produção de Graciliano Ramos encontramos obras que expressam os acontecimentos sociais com uma narrativa muito peculiar, distinta dos autores de sua época, e com uma perspectiva crítica presente no interior das personagens, que carregam o estranhamento inerente às produções artísticas. Ou seja, em sua obra,

Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da sociedade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações. Nada existe nele em comum com aquele estreito *regionalismo*, que foi uma das manifestações brasileiras do naturalismo ‘sociológico’. O destino de seus personagens, seu modo de agir e reagir em face das situações concretas, em que se encontram inseridos, são manifestações típicas de toda realidade brasileira (COUTINHO, 1967, p. 139).

Em *Angústia*, Graciliano Ramos apresenta o movimento da história dos anos de 1930, reforçando uma tendência marcante também entre os autores do romance social dessa década: revelar as condições históricas presentes na realidade socioeconômica marcada por desigualdades. Eles refletem sobre a recessão pós-crise de 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, o subdesenvolvimento brasileiro e as contradições presentes na transição de uma sociedade semicolonial em crise para um sistema capitalista industrial, abarcando os problemas sociais. Diante do exposto, observam-se os múltiplos impactos que a obra causou em críticos de diferentes correntes literárias desde sua publicação. Muito embora a recepção de *Angústia* tenha sofrido relativa variação no que concerne ao seu julgamento, até mesmo por Graciliano Ramos, pode-se perceber, através do relato de Luís Bueno, autor de *Uma história do romance de 30*, que, para além dos conflitos inerentes às questões que permeiam a recepção de uma determinada obra, o fato incontestável é que “*Angústia* foi consagrado o mais importante romance de 1930” (BUENO, 2006, p. 621).

Luis Bueno (2006, p. 620-621) lembra que o romancista, em resposta a qual seria o seu melhor livro, aponta que quase prefere o relatório publicado no Diário Oficial do Estado de Alagoas, em 1929, quando era prefeito de Palmeira dos Índios, para, em seguida, citar *Angústia* como o preferido. Todavia, um posicionamento completamente contrário do autor é revelado em trecho da carta escrita a Antonio Candido, em 12 de janeiro de 1945:

Angústia é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas em seu terceiro artigo (CANDIDO, 2012, p. 10-11).

No livro *Ficção e confissão*, além de termos como “excessivo”, e apresentando “partes gordurosas e corruptíveis”, “fuliginoso e opaco”, Candido expressa que diante do “clima opressivo” o leitor respira mal e destaca a pouca frequência com que em nossa literatura se pode encontrar um “estudo tão completo de frustração” (CANDIDO, 2012, p. 47). E, avançando nessas reflexões, Candido manifesta ser *Angústia* o livro mais complexo de

Graciliano Ramos e que sua narrativa em relação aos romances *Caetés* e *São Bernardo* não flui por ser construída “aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vaivém entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista” (CANDIDO, 2012, p. 113).

O livro *Ficção e confissão*, de Antonio Candido, reúne quatro ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos, já uma personalidade literária de grande reconhecimento, que lhe agradece através de carta, tocando em pontos sobre cada um dos artigos. Em evidência aqui, um trecho em que ele fala sobre *Angústia*, sobretudo, no que tange à sua autocrítica: “Esta explicação tem apenas o fim de exhibir-lhe o prazer que me causou seu juízo. Quando um modernista retardatário e pouco exigente me vem seringar amabilidades a *Angústia*, digo sempre: “Nada impede que seja um livro pessimamente escrito. Seria preciso fazê-lo de novo” (CANDIDO, 2012, p. 11). A percepção de Antonio Candido sobre *Angústia* surge em dois artigos: *Ficção e confissão* e *Bichos do subterrâneo*. Nota-se uma variação nas análises feitas pelo crítico ao longo do tempo: do primeiro para o segundo, sentimos que uma certa antipatia cede lugar a uma visão mais amistosa com relação à obra:

Obra prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis. (...) Revela-se um estudo tão completo de frustração, pondo em cena Luís da Silva, narrador-personagem, um frustrado violento e cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação (CANDIDO, 2012, p. 47).

Esses aspectos que ora tangenciam, ora demarcam diretamente a obra, compondo este cenário acinzentado e ausente de nitidez, aparentam que “há depravação dos valores, sentimento de abjeção ante o qual tudo se colore de tonalidade corrupta e opressiva. O resultado disso é o sentimento de autodestruição” (CANDIDO, 2012, p. 47), talvez uma raiva, uma ira contra a vida, contra as pessoas pelas quais não tem apreço e até contra si mesmo (no caso de Luís da Silva), fúria evidente contra a sua vida e a sua pessoa, pelas quais não tem a menor estima.

A crítica de Candido, em muitos momentos, mostra como *Angústia* por vezes se constitui como um romance do desalento, do desespero. E que desalento seria esse? Talvez aquele “oriundo do sentimento de um drama não só pessoal, mas também coletivo. Drama de todos, da vida malfeita, dos homens mal vividos” (CANDIDO, 2012, p. 50). Essa literatura marcada pelos conflitos sociais, de uma gente mergulhada na inércia, amarela e convicta. “Vidas que são sugadas até virarem bagaço de cana. O mundo é da escassez, regido por uma

rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas cavilações” (CANDIDO, 2012, p. 50).

Candido lembra a condição de desenvolvimento no qual está inscrito Luís da Silva, para além da motivação psicológica, entre outros aspectos mentais citados na narrativa. É pelo olhar do crítico que dois aspectos nucleares eclodem: a educação e uma família em derrocada. Elementos que contribuem para alicerçar um cenário de derrota e agressividade, ambas gritando e construindo, em tons surdos, seres cada vez mais agrestes:

o semelhante é quase sempre barreira em que bate, incapaz de adaptar-se. Reduzidos à animalidade, os seres humanos lhe aparecem em tais movimentos como os queria ver sempre. As pessoas que tolera são pobres-diabos, igualmente acanalhados pela vida. [...]. Os demais lhe causam nojo e pavor (CANDIDO, 2012, p. 54-55).

Uma série de elementos turvos são somados, conectados e analisados por Candido, ressaltando ainda mais o aspecto angustiante do romance. Sujeira, fuligem, nojo, são exemplos. Estes mesmos elementos ajudam a compor monólogos interiores, onde vocábulos não visariam diretamente um interlocutor, mas decorrem e são resultado de uma necessidade própria, de ouvir de si sua história (no caso do protagonista). “Luís da Silva se sente sujo fisicamente, e a obsessão da água purificadora percorre o livro, no qual o banheiro desempenha papel importante” (CANDIDO, 2012, p. 47). O crítico lembra que a filosofia de *Angústia* pressupõe a inércia, amarela e invicta, características assimiladas e veiculadas durante todo o romance pelo protagonista. Dessa forma, o narrador penetra e invade tudo que está a sua volta; tudo parece incorporado à sua substância, a exemplo das metáforas e metonímias recorrentes no texto: “O diálogo se reduz a pouco. A narrativa rompe amarras com o mundo e se encaminha para o monólogo de tonalidade solipsista. O devaneio assume valor onírico, e o livro parece ao leitor as horas de um longo pesadelo” (CANDIDO, 2012, p. 56-57).

São inúmeras as menções delineadas pela crítica, ao aprofundar “ásperos motivos” para atitudes mesquinhas e frustradas, arquitedadas na narrativa. Sob o viés sexual, o crítico aponta pelo menos três aspectos. Em primeiro plano, Candido destaca a infância solitária, indicando que “foi o isolamento imposto pelo pai, a solidão na qual se desenvolveram os sonhos e os germes da inadaptação” (CANDIDO, 2012, p. 50). Outro momento de abafamento se dá na adolescência, onde os sonhos da infância não se libertam e “pobre, vagabundo, humilhado, Luís vive sem mulheres, represando mulheres” (CANDIDO, 2012, p. 50). Num terceiro e último plano, o crítico destaca o encontro com Marina, frustrado por

Julião Tavares. Essa tensão dramática do sexo reprimido percorre quase todas as páginas. Nesse sentido, nota-se que “Luís tem obsessão pela intimidade dos outros. Fareja safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse” (CANDIDO, 2012, p. 51).

Nota-se ainda que ao longo da narrativa surge o monólogo interior ou narrativizado como um recurso técnico novo, somado a uma evocação autobiográfica, como manifestação da experiência vivida no cotidiano, tornando-se parte essencial do fluxo de vida interior. Em síntese, Candido aponta que *Angústia* é o romance da carne torturada. Todos os seus aspectos são reunidos na antinomia sujeira-limpeza, tornando-se um dos eixos para se compreender em profundidade a personalidade de Luís da Silva. Redirecionando o foco da análise da personalidade do protagonista, em *Bichos do subterrâneo*, o crítico diz que *Angústia* completa o projeto estético de Graciliano, tendo em perspectiva *Caetés* e *São Bernardo*: “que constituem essencialmente uma pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial [...], tenta descobrir o homem subterrâneo [...] que opõe [...] equilíbrio do ser social” (CANDIDO, 2012, p. 101).

Nesse segundo texto, Candido utiliza outros adjetivos e expressões para caracterizar *Angústia*. As “partes gordurosas”, “fuligem” e “opacidade” dão lugar a “uma exuberância tulmutuosa”, uma perceptível alteração na forma como o crítico avalia o livro. Ele observa que *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* guardam semelhanças, que pertencem ao universo estilístico de autor: “Em todas elas estão presentes a correção da escrita e a suprema expressividade da linguagem, assim como a secura da visão do mundo e o acentuado pessimismo, tudo marcado pela ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística” (CANDIDO, 2012, p. 102).

A trajetória de leitura da obra de Graciliano Ramos, deve vir aparelhada de múltiplos equipamentos significativos, divididos, sobretudo, em três momentos, de acordo com o crítico Antonio Candido. Numa primeira chave de leitura observa-se o confronto com a biografia do autor, marcada pelo início maduro no universo das publicações, assim como as três obras citadas no parágrafo anterior, passando num segundo momento pela psicanálise das entranhas do ser humano, priorizando o cinzento visceral, a secura e a dureza das coisas à ilusão pitoresca de um caminho que nos levasse a um céu de preás em vida, culminando num terceiro momento, no qual observa-se, segundo o crítico, a dialogia entre ficção e realidade.

Ficção, que junto a Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rêgo, inauguram o movimento literário conhecido como a “geração de 1930”, desdobrando-se nas visões memorialísticas que transitam entre a infância e o cárcere. Ainda para Candido (2012), as

narrativas em terceira pessoa, como *Insônia* e *Vidas secas*, onde a análise psicológica (ainda que existente) perde foco em detrimento do escopo composto pela realidade transbordada, modos de ser e condições de existência e, por fim, destacar-se-iam as obras autobiográficas – *Infância e Memórias do cárcere* – onde a vida do autor pede passagem e sua subjetividade encontra expressão mais pura, assim como ocorre na descrição de sua prisão.

Por meio da ficção, o autor trata das contradições sociais, na visão de um intelectual de esquerda, preocupado com o fazer literário, e com uma produção politizada ao denunciar as contradições do sistema, mas sem deixar de ser literatura. Tudo isso inscrito numa estética ao mesmo tempo singular e universal. Ou seja:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto percorre a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, prosseguindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir (CANDIDO, 2012, p. 17).

Pelo olhar da crítica, percebemos que uma grande obra também se faz em processos, cuja arquitetura se faz de múltiplos aspectos e em cada livro que é publicado “vai se acentuando a necessidade de abastecer a imaginação no arsenal da memória” (CANDIDO, 2012, p. 102-103). Vê-se, então, uma mudança em sua atitude literária, em que o imperativo fictício cede lugar para o depoimento. Para o crítico, no centro disso tudo reside um inequívoco desejo de apresentar um depoimento sobre a humanidade, ou seja, para Candido (2012), a confecção de personagens e o próprio autor acabam por projetar esse impulso.

Como exemplo desse processo de criação, no qual a relevância da memória ganha destaque, temos a visão de Candido, quando redireciona sua interpretação acerca da morte de Julião Tavares. Em *Ficção e confissão*, como um ato relacionado com a recuperação da virilidade de Luís da Silva; em *Bichos do subterrâneo* ela assume um valor a mais: um ato de equilíbrio, necessário à fragmentação e à nebulosidade da realidade a qual está destinado Luís da Silva e todos que o circundam. Tudo isso, porém, sem soar exagerado. Seguindo esta linha de raciocínio, Candido, discorrendo acerca da capacidade de fabular de Graciliano Ramos, diz que o autor teria vocação para a “brevidade e o essencial”, como uma espécie de obsessão pela busca do “efeito máximo por meio de recursos mínimos” (CANDIDO, 2012, p. 21).

Ainda acompanhando o olhar de Candido, *Angústia* é o livro tecnicamente mais complexo de Graciliano Ramos: recursos como descrição, diálogos e análises são empregados

num plano que transcende o Naturalismo. Uma composição de fragmentos que na obra resultará numa “realidade deformada, nebulosa, tremendamente subjetiva, projetando um Eu em permanente crise” (CANDIDO, 1975, p. 13). Neste contexto é narrada a vida de Luís da Silva, um servidor público, extremamente solitário e pouco hábil nos relacionamentos, vivendo num bairro distante do pulsar do que era relevante, numa casa miserável, velha e tomada por ratos. Estes o acompanharão em inúmeras metáforas em sua rotina dividida entre o trabalho mecânico no serviço público e a feitura de artigos por encomenda. “É a história de um frustrado, tímido e solitário, dotado de um poder mórbido de autoanálise, que o faz em consequência, desenvolver um nojo impotente dos outros e de si mesmo” (CANDIDO, 2012, p. 110).

Ao ler o prefácio de *Ficção e confissão*, tem-se a impressão de que nenhum crítico poderia ser mais severo em relação a um grande trabalho, do que o próprio Graciliano Ramos. A força da exigência teve um custo alto, mas também frutos duradouros. E talvez estes frutos sejam símbolos vivos que “expliquem” o quanto o autor estava equivocado ao dizer: “*Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou” (CANDIDO, 2012, p. 10). Há um cenário muito particular nessa obra. Uma espécie de entrelugar onde habitam infelicidade, desespero e opacidade; palavras talvez adequadas a um protagonista frustrado. Luís da Silva busca atrelar o mundo físico ao seu universo interior, porém sem menosprezar a condição social. Destarte, além das motivações e do estado mental do protagonista, Candido lembra as condições pelas quais o personagem se desenvolveu.

[...] o semelhante é quase sempre barreira em que bate, incapaz de adaptar-se. Reduzidos à animalidade, os seres humanos lhe aparecem em tais movimentos com os que queria ver sempre. As pessoas que tolera são pobres-diabos, igualmente acanalhados pela vida. [...] os demais lhe causam nojo e pavor (CANDIDO, 2012, p. 54-55).

O Eu social deformado em constante colisão com um outro psicológico – também disforme – gera uma série de conflitos ao longo da narrativa, cujos desdobramentos apresentam a transição de um realismo objetivo para um modelo trágico, onde a problemática do Eu se sobrepõe ao próprio mundo. Há, pois, a geração de deformidades, cuja culminância seria a materialização do homem dilacerado, quando vê-se pelos olhos do crítico avultar “sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do *eu* culmina pois em *Angústia*, onde atinge simbolicamente, a materialização do homem dilacerado” (CANDIDO, 2006, p. 113).

Esses conflitos surgem por meio de um exercício do autor em mostrar as conexões

entre os dilemas subjetivos de Luís da Silva e suas ações no desenrolar dos eventos em *Angústia*. Metáforas e metonímias são utilizadas para representar este homem social, financeira, intelectual e sexualmente frustrado, quando marcas de um ser revoltado surgem entre as fuligens e “passam a colidir no mesmo indivíduo um ser social, ligado à necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadaptado, vendo a marca da fragilidade em tudo e em si mesmo” (CANDIDO, 2012, p. 114).

A reflexão de Candido aduz as de Otto Maria Carpeaux. Este, no texto *Visão de Graciliano Ramos*, publicado em 1973, aponta que “A realidade, nos romances de Graciliano Ramos, não é deste mundo. É uma realidade diferente. Após ter lido *Angústia* até o fim, é preciso reler as primeiras páginas, para compreendê-las. É um mundo fechado em si mesmo. Que mundo é?” (CARPEAUX, 1978, p. 30). O mundo de Luís é o mundo dos hiatos, das (não) realizações, das constantes fugas para o passado, cuja função é quebrar o presente massacrante, assemelhado a um engenho velho e ultrapassado, mas que funciona. Em *Os sessenta anos de Graciliano Ramos*, publicado em 26 de outubro de 1952, Carpeaux declara que o autor já poderia carregar a alcunha de mestre:

É mestre da língua: um estilista. Mas a arte do seu estilo não se limita à expressão verbal. Por meio de um simbolismo sutil e profundo sabe estilizar o realismo cruelmente verídico das suas análises psicológicas e dos seus enredos sociais, espelhos da vida brasileira, sempre fiéis à verdade embora como envoltos em uma nuvem que um crítico norte-americano de sua obra chamou “tristeza do mundo” (CARPEAUX, 1952, p. 240).

Diante da citação acima, constata-se que o escritor alagoano seria um mestre na expressão verbal, mas, sobretudo, um estilista, cuja marca nas entranhas da literatura brasileira observa-se ao primeiro contato com o texto *Graciliano Ramos (No sétimo dia de sua morte)*, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 27 de março de 1953.

Seu estilo, tão perfeito, é sinal da fusão completa de forma e matéria das suas obras. Seus romances pareciam regionalistas. Escreveu-os como quem faz círculos na areia: na areia movediça de sua terra, tão seca. Mas quando estavam escritos, já não se apagavam mais. Tinham a permanência de figuras geométricas, embora cheias de vida: vida dos ambientes que o romancista observou, vida das almas que criou (CARPEAUX, 1953, p. 241).

Nesse sentido, vê-se a permanência da produção do autor alagoano frente aos efeitos do tempo e da heterogênea história da literatura. Carpeaux (1952) aponta que não apenas em *Angústia*, mas também em *São Bernardo* e *Vidas secas*, reúnem-se, de maneira bastante rara,

a corrente social e a corrente psicológica, introspectiva, as duas grandes tendências do romance moderno:

De perfeição geométrica são suas obras, como aqueles círculos, cheios de “parole di dolore, accenti d’ira”, dos quais não se sai para toda a eternidade. Graciliano Ramos deixou aos seus personagens, presos na harmonia impiedosa de suas frases, uma esperança de saída. Mas do círculo desta vida só se sai pela porta estreita. No entanto, ficamos consolados. Graciliano Ramos, sua voz, seus gestos, sua amizade, sua obra não morreram. Ficam conosco para sempre. Graciliano Ramos (CARPEAUX, 1952, p. 241)-

A análise de Carpeaux debruçou-se acerca de elementos estéticos da produção literária de Graciliano Ramos, embora, como vimos acima, também considera a figura humana do autor como uma marca relevante no processo histórico. A maestria singular de Graciliano Ramos, sobretudo, o romancista, reside, para Carpeaux, no seu estilo. O crítico, a fim do fugir do lugar comum, entende estilo como algo para além da escolha, mas também o ato de escolher entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido; entre o que deve perecer e o que deve sobreviver. Ou seja, ele apresenta o alagoano como um autor que, entre outros elementos estéticos, buscou o exercício contínuo de escolher palavras, construções e ritmos com o objetivo de confeccionar obras de cunho pessoal (CARPEAUX, 1978, p. 25).

Na busca pelas duras escolhas sem perder o lirismo, Graciliano Ramos torna-se avesso às musicalidades excessivas e ao dinamismo pernóstico, embora no passado tenha – quase que inevitavelmente pelo contexto temporal – respirado o ar parnasiano. Diante dessas reflexões, Carpeaux (1978) destaca este traço no estilo do autor, cuja percepção observa-se em *Angústia*.

O lirismo de Graciliano Ramos é musical, adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista. Traíndo, às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado, quer fixá-lo, estabilizá-lo. Elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixeza (CARPEAUX, 1978, p. 25).

Esses traços citados pela crítica se aplicam no processo de construção das personagens. Em *Angústia*, para além do escopo de uma parcela dos romances da geração de 1930, buscou-se, através das reflexões intimistas de Luís da Silva – seu protagonista distante de heroísmos românticos – narrar muitas vezes amparado na memória, buscando elementos do passado para reconstruir e reconstituir eventos que se desdobraram no que hoje suporta um homem solitário, tímido, mal encaixado ao serviço público, habitando uma casa modesta, com uma empregada mal remunerada e a companhia de ratos. “Se Fabiano era um bicho, o que seria Luís da Silva?” (CARPEAUX, 1978, p. 28).

Um pessimismo declarado que caminha para além de moral ou filosofia, sendo, todavia, como aponta Carpeaux, um estado de alma. Este pressuposto alicerça a defesa que o crítico faz acerca do traço pessimista do autor ser algo tão escancaradamente evidente, não apenas em *Angústia*, mas em grande parte de sua obra. Acerca daqueles, que em algum momento diminuíram a grandeza da produção de autor alagoano, sob o prisma do pessimismo, o crítico argumenta que em vez de estudarem a contradição entre arte e pessimismo, preferem se entrincheirar em regiões fora da arte, na filosofia, na ética, para bombardear o romancista com as censuras de pouca generosidade ou niilismo insaudável. “Não admito preconceitos”, finaliza Otto Maria Carpeaux (CARPEAUX, 1978, p. 29). No artigo *Visões de Graciliano Ramos*, o crítico ressalta, ainda, aspectos singulares do processo de composição do autor, cuja "maestria singular" está na elaboração do estilo, onde a “escolha de palavras, escolha de construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal [...] Estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver” (CARPEAUX, 1973, p. 7).

Diante dessas reflexões, é perceptível o quanto a escrita de Graciliano Ramos tem relevância para Carpeaux, que aponta um certo lirismo em sua obra, mas, de certa forma, um lirismo diferente, que beira ao que se poderia denominar de antilírico. Assim como o lirismo, o material graciliânico terá uma substância igualmente estranha, repleta de figuras que não povoam apenas o universo das palavras, mas refletem as agonias, cujo materialismo do mundo infectado pelo capitalismo continuam a vazar: “é o mundo inferior; às mais das vezes, o mundo infernal. Lá, as almas são caçadas por um turbilhão demoníaco de angústias [...] São aqueles dos quais o romancista Graciliano Ramos também se apieda [...]” (CARPEAUX, 1973, p. 7-8).

Esse mundo de baixo, mundo inferior, no qual residem as almas perseguidas é também o mundo à margem das maravilhas que o capital prometera no início do século XX. O literato, procura, pois, fixar e estabilizar tal mundo. “Para dar-lhe concretude e materialidade, ele elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-o em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixeza” (CARPEAUX, 1973, p. 11-13). Diante disso, a arquitetura da escrita se faz estranha, haja vista que o seu produto, personagens, cenários, cidades, seriam monstros, revoltados, caçados, nostálgicos da morte. Para abrigá-los, “o romance seria um processo de economia mental para apressar o fim do mundo [...] empastado e nevoento [...] onde os romances de Graciliano Ramos se passam: no sonho” (CARPEAUX, 1973, p. 11-13). No caso de *Angústia*, “as outras personagens são projeções do personagem principal. Julião Tavares e Marina só existem para que Luís da Silva

se atormente e cometa o seu crime. Tudo vem ao encontro do personagem principal - inclusive o instrumento do crime” (CARPEAUX, 1973, p. 11-13).

O universo peculiar do sonho, do qual os personagens fazem parte e estão presos, gera um dos motes principais do romancista: a cobiça de propriedade, ou dinheiro e propriedade. “Por isso, nos romances de Graciliano Ramos, esses afetos ultrapassam toda medida; sugerem, ao lado dos afetos análogos na vida real, a impressão de sentimentos patológicos” (CARPEAUX, 1973, p. 14). Assim, tem-se um verdadeiro pavimento para a destruição, apresentados fortemente por experimentações estilísticas. O aprimoramento de uma técnica narrativa que, na verdade, são tentativas que caminham para a destruição da memória, dissolvendo as lacunas em uma espécie de fantasia angustiada, o que, para Carpeaux, seriam experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida.

1.2 Fortuna crítica de *Angústia*: uma coleção de olhares

Atrelando-se às abordagens acima, que circularam entre as análises de Candido e Carpeaux, existe uma fortuna crítica acerca da obra de Graciliano Ramos, tanto sobre elementos de natureza geral, quanto aqueles que versam sobre tópicos direcionados à *Angústia*. A crítica brasileira há muito entendeu a obra do autor para além da problemática da terra, cuja geração de 30 bem explorou. Cenário onde Sônia Brayner lembra que “seus ficcionistas (referindo-se ao grupo de trinta) trazem para essa realidade concepções unânimes apenas na acusação da injustiça e desagregação humana” (BRAYNER, 1978, p. 11). Essa reflexão parece apontar para um norte, cujo destino é o passo fora do compasso dado pelo autor de *Caetés* e *São Bernardo* no concerne à exploração de outros cenários e aspectos estéticos de composição, sem se furtar de continuar evidenciando as agruras do ser social, como a luta e a solidão.

Sônia Brayner elenca outras questões que devem ser consideradas sobre o conjunto das produções do autor: “trata-se de uma obra inquietante e de inquietação, denunciadora e angustiada, numa perquirição cruel trazida do auscultar constante do intercâmbio humano, num regionalismo nem um pouco reducionista e sim aberto para conter toda a experiência vital” (BRAYNER, 1978, p. 11). Nesta linha, Brayner lembra que a mensagem trazida pela obra de Graciliano Ramos situa-se na realidade do humano, ou seja, nos desencontros de um mundo estranho, coisificado, dominado pelo Capitalismo e suas fraturas. A autora ainda lembra que “o romance é a primeira arte que vai buscar a significação do homem de forma explicitamente histórico social. Surge como uma necessidade da angústia humana na procura do sentido da

sua historicidade” (BRAYNER, 1978, p. 205). E *Angústia* assim o faz com maestria.

O faz por ter linguagem e escritor bem azeitados na proposta que os encerra, haja vista que “o sistema de valores vai delimitar as relações do escritor com a linguagem de uma forma agressiva, estabelecendo um diálogo característico de alguns romances modernos” (BRAYNER, 1978, p. 213). Sendo ambos sinais acertados, a escolha de um “pseudo-autor” como foco narrativo para *Angústia*, é um pormenor menos que fortuito:

O personagem traz a marca indelével dos que despertaram para a realidade e sentiram a miséria e deformação dos valores humanos. O estigma da pergunta sem resposta, da humilhação para o enquadramento institucionalizado percorrem o texto sob forma de imagens obsedantes da infância ou da adolescência [...] Esse interrogar-se através da linguagem e da re-produção de um real que não sabe sequer suportar (‘quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba’) instaura um conflito de valores insolúvel (BRAYNER, 1978, p. 214).

E dessa forma, parece que o protagonista não consegue se encaixar nesse mundo disforme que ele próprio ajudou a montar. Nele, o dinheiro (ou a falta dele) alimenta o mecanismo do medo, mas também alimenta sonhos *dantescos*. Luís da Silva parece não se encaixar num mundo onde tudo, absolutamente tudo, tem um preço, refletindo sobre o clima opressor quase sempre presente nas relações sociais e também afetivas, cujo processo revela uma motivação dos valores em luta:

A predominância do dinheiro e do sistema de mundo gerido por ele mantém o personagem [de Luís da Silva] numa tensão continuada, exacerbando-lhe as antinomias. Os medos referem-se a dívidas, aluguéis não pagos [...], as misérias que passa estão relacionadas estreitamente ao seu impossível entrosamento num mundo de valores quantificados (BRAYNER, 1978, p. 211).

Esses conflitos levam o protagonista à solidão e ao embate, assim como aponta o texto de Nelly Novaes Coelho: *Solidão e Luta em Graciliano*. Segundo a pesquisadora, há uma “consciência do isolamento total que esmaga Luís da Silva” sendo “a trágica constante que oprime todas as personagens gracilianas” (COELHO, 1978, p. 60), ou seja, o drama humano, não apenas em *Angústia*, mas, sobretudo, nele, faz parte de uma estratégia bem definida de montagem deste universo (modernista)

fragmentado, complexo, feixe de múltiplas reações contraditórias que brotam da misteriosa fonte vital, cuja profundidade e segredos ele tenta sofregamente tocar. Essa ‘pesquisa espeleológica nas grutas subterrâneas da alma humana (para usarmos a pitoresca e lúcida expressão de Tristão de

Ataíde) é, sem dúvida alguma, o traço diferenciador da literatura contemporânea; e é também o que nos dá Graciliano Ramos, numa visão toda sua dessa problemática angustiante (COELHO, 1978, p. 61).

Dos elementos deste cenário de destruição e fragmentação apresentados por Coelho, destacam-se a “solidão e a luta”, sendo a primeira ambientada no interior do próprio ser, enquanto a segunda clama pela “afirmação da própria individualidade”. Um “signo da luta”, como diz a crítica, que se posiciona acima das relações humanas. Evidencia-se, mais uma vez, a literatura e a sociedade em profunda interação. Expressando os absurdos, porém, verdadeiros, contrários do mundo, sobretudo, quando “sentimos bem, em Graciliano, a paradoxal situação do homem, animal social: a vida em sociedade, convidando à comunhão, à comunicação, porém, ao mesmo tempo, engendrando a luta” (COELHO, 1978, p. 62). Curioso observar, contudo, que não apenas Luís da Silva, mas também Paulo Honório, sentem o vislumbre da comunhão, conforme aponta Coelho. O primeiro no frenesi ao encontrar Marina, enquanto o segundo no casamento com Madalena. A autora argumenta que, “apesar de suas desesperadas e frenéticas tentativas, Luís não consegue atingir o que almeja. Perde Marina para Julião Tavares enquanto mergulha em isolamento e luta” (COELHO, 1978, p. 62).

Nessa perspectiva, observa-se que *Angústia e São Bernardo* têm algo em comum, pois se nos detivermos a analisar os tipos graciliânicos, sentimos que há um traço convergente que os identifica, apesar das diferenças fundamentais entre uns e outros. Alimentado-os há sempre uma obsessão, uma luta surda sempre constante e solitária, sempre em comunhão com o vazio. “Luís da Silva acaba se tornando uma presa de uma vida mesquinha e medíocre, onde a miséria e a ignorância parecem ser como muros invisíveis e espessos separando os homens” (COELHO, 1978, p. 64). Há linguagem, mas parece não haver comunicação, entendimento. O que alimenta a sensação desses personagens estarem com frequência rodeados de inimigos. Marina parecia uma exceção, mas aos poucos, com o fortalecimento do assédio de Julião Tavares, um abismo de decepções parece apoderar-se de Luís da Silva. Nelly Coelho argumenta, contudo, que as ansiedades do protagonista de *Angústia* seriam “falsas”, haja vista o distanciamento entre “o que, a princípio, idealizara e a mesquinha realidade que ele conheceu depois [...] ‘gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente de outra mas que se confunde com ela” (COELHO, 1978, p. 65). Essa reflexão apresenta ainda, um capitalismo periférico, cujo destaque seria representado por Marina.

Graciliano Ramos aponta para a dicotomia pobreza/consumo que se concretiza a partir do surgimento de um mercado de bens, materiais e simbólicos, virtualmente disponível para

todos, onde a percepção das pessoas e das coisas é medida pelo filtro do dinheiro e a falta dele é indício de incompetência e derrota. Elementos que Lamberto Puccinelli, autor do livro *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*, analisa, sobretudo, no que concerne a influências no centro da personalidade de Luis da Silva, envolvendo elementos como violência, derrocada da família patriarcal e ausência da escola como um espaço de protagonismo. Nesse sentido, Puccinelli vê nexos entre os romances narrados em primeira pessoa, nos quais as narrativas apresentam distorcidas “histórias de família”.

se trata de romances escritos na primeira pessoa, técnica que lhes empresta o caráter de “história de vida” e que neles o personagem central é sempre um homem, e um homem mal sucedido, o que integra os sentimentos e os pensamentos dos três numa visão pessimista da existência e do mundo [...] (PUCCINELLI, 1975, p. 53).

O foco da pesquisa de Puccinelli, entretanto, está numa relação que se apresenta, no diálogo entre ficção e realidade, o qual aprofunda aspectos em *Angústia* que se estruturariam, segundo o crítico, orbitando “duas ordens de fatos: as recordações de infância do personagem central e o assassinato do seu rival” (PUCCINELLI, 1975, p. 3). Seguindo esta linha de raciocínio, o autor adota a análise sociológica para elencar inscrições que apresentem a influência do meio e sua responsabilidade pelos esquemas nos quais estariam envolvidas diversas instituições, como a família patriarcal decaída e a economia dos escravocratas.

Partindo do diálogo entre ficção e realidade de Puccinelli à pesquisa de Heloisa Marinho de Gusmão Medeiros, autora do livro *A mulher na obra de Graciliano Ramos*, vê-se que no trabalho de Medeiros são ressaltadas as personagens femininas, muitas delas figurando no centro das estruturas narrativas. Medeiros fala de Madalena, mulher intelectual, politizada, profissionalizada, que acredita no socialismo como ideologia capaz de transformar o cenário sócio-econômico e cultural das mulheres; de Sinhá Vitória, símbolo da mulher sertaneja, forte, intuitiva, pobre de recursos e expectativas, pisada pelo meio num grotesco retrato literário da sociedade; e de Marina, a moça pobre, explorada, sem atributos intelectuais, sexualmente sadia e liberada, vítima dos tabus de uma sociedade preconceituosa, cuja visão repressiva associava o sexo ao pecado, barganhando virgindades como pré-requisito para o matrimônio.

A representação que Medeiros fará de Luís da Silva entrará em colisão com a representação de Marina. “Luís da Silva, homem de vida morna, com o bocejo caracterizador dos cansados e devorados pelo tédio, menos tenso pela sofrível condição em que se encontra econômica e socialmente” (MEDEIROS, 1994, p. 99). A autora segue sua análise apontando

que Luís até sugere uma repressão inicial, todavia é rapidamente subjugado pelo “vulto que se mexia” e

não era a senhora idosa: era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados. Foi só o que vi, de supetão, por que não sou um indiscreto, era inconveniente olhar aquela desconhecida como um basbaque. Demais não havia nada de interessante nela (MEDEIROS, 1994, p. 99).

As cores, os odores e o movimento, o estilo de Marina desperta em Luís um interesse para além do que o personagem imaginara. Agora ela era a protagonista no seio da narrativa.

Desconstruindo o desinteresse do protagonista, Medeiros (1994) mostra que, aos poucos, a farsa é descortinada pela descrição peculiar que Luís faz de Marina, ressaltando suas características peculiares, tais como o cabelo ruivo e a face maquiada, além de seu comportamento agitado, entrando e saindo do quintal em meio aos seus afazeres domésticos. Ainda para Medeiros (1994), cuja análise foca nas personagens femininas criadas por Graciliano Ramos, a paixão de Luís da Silva por Marina é tão fulminante que, de um dia para o outro, a hierarquia – aparentemente inabalável – dos seus valores sofre grande impacto. A autora ainda ressalta que, para afugentar o inevitável interesse, Luís ressalta seus defeitos físicos. “E repete, com a insistência dos infelizes e dos complexados, os detalhes desfavoráveis do seu físico. Um sujeito feio: os olhos baços, nariz grosso” (MEDEIROS, 1994, p. 101).

A intenção de Medeiros, além de destacar a força da presença feminina no romance, é determinar como, e até que ponto, Marina influencia a vida de Luís da Silva, quer seja pela alteração dos hábitos, quer seja pelo inicial impacto na visão de mundo do personagem. A crítica defende que a personagem seria uma construção hermética e, portanto, difícil de mostrá-la em partes. Dessa forma, aludir a Luís da Silva, porém, acaba se tornando um recurso recorrente para estabelecer um contato ora com a frieza, ora com a pintura pessoal do seu quadro moral:

Procurando reproduzir os nossos diálogos, compreendo que não dizíamos nada. Frívola, incapaz de agarrar uma ideia, a mocinha pulava como uma cabra em redor dos canteiros e pulava de um assunto para o outro. O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas. É o próprio Luís da Silva quem, com a frieza do seu comentário, nos esboça o retrato moral da amiga: frívola, sensual, inconstante, imbecil, safada (MEDEIROS, 1994, p. 107).

A maneira como Luís da Silva segue descrevendo Marina não sofre nenhum tipo de atenuação, haja vista o personagem-narrador atribuir a ela boa parte de suas desgraças.

Medeiros faz uma seleção de todas as ocorrências envolvendo a personagem feminina, seguindo com uma análise que inicia com o flerte desprezioso, passa pela euforia inicial do relacionamento, pela frustração da perda e as consequências trágicas que se desdobrariam em separação, aborto e vingança, onde os culpados e inocentes já estavam predeterminados. Primeiro através do prisma narrado em zigue-zague por Luís da Silva e, em seguida, pela forma como se desdobra sua análise. Ou seja, “dentro do caráter absurdo da existência humana, todos eles mereciam compaixão; menos Julião Tavares, um deflorador inescrupuloso e um burguês ordinário” (MEDEIROS, 1994, p. 140).

Diferente de Medeiros, cuja abordagem circula na esfera da influência de Marina sobre as escolhas de Luís da Silva, Wander Melo Miranda, no seu livro *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, propõe o conceito do “eu estilhaçado”. É em torno desse “eu” que a escrita se organizaria entre seus arranjos mais ou menos complexos. O autor aponta que a escrita de Graciliano Ramos: “caracteriza-se pelo transbordamento e pelo excesso: acúmulo de superposição de imagens e figuras desconexas, justaposição especular de micronarrativas, reiteração obsedante de elementos análogos” (MIRANDA, 1992, p. 50).

O crime aparece como elemento “deflagrador do processo escritural”, para o qual “convergem as contradições indissolúveis de um eu estilhaçado, cuja configuração tenta-se encontrar” (MIRANDA, 1992, p. 51). Entende-se, portanto, diante da visão do crítico, que entre as fraturas do ser, excesso de linguagem transbordante marcaria a ausência de um eu, que procura enxergar a si mesmo e ao mundo, num processo caótico, cuja finalidade é propiciar a Luís da Silva “interpretar-se, e como toda interpretação é interminável, ele está condenado a diferir, a dispersar-se em afirmações que não se mantêm sob a exigência de uma clarificação explicativa duradoura” (MIRANDA, 1992, p. 53).

Miranda percebe no romance o enraizamento em camadas de escrita sobrepostas, percorrendo o itinerário de aproximações e colisões de sentido. É perceptível, ainda, o seu interesse pelo entendimento dos mecanismos de repressão político-social, denunciados pela linguagem. Sua argumentação aborda o funcionamento da memória como linguagem, leitura e tradução, assim como as relações entre sujeito, discurso e organização sociopolítica, num processo em que arte, vida e história, conjugadas, revelam uma outra cena, encoberta pela retórica oficial. É interessante perceber como a crítica conecta elementos da linguagem, fissuras no relacionamento e crime, não necessariamente nesta ordem, haja vista que o último pode figurar como “deflagrador do processo escritural, para o qual convergem as contradições indissolúveis de um eu estilhaçado, cuja figura tenta-se encontrar” (MIRANDA, 1992, p. 51).

Outras abordagens relevantes ainda podem ser mencionadas na fortuna crítica da obra

de Graciliano Ramos. Márcio Henrique Muraca, no artigo *Imagens do judeu em quatro romances da geração de 1930*, destaca a figura do judeu na literatura de 1930, com destaque para as obras *Suor*, de Jorge Amado, *Caminho de pedras*, de Rachel de Queiroz, *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Tal representação aponta para conceitos que circundam aquele povo no imaginário brasileiro, despertando interesse de leitores e críticos, sobretudo, aqueles, cujo olhar voltar-se-iam, com mais ênfase, para os esquecidos da História. Enquanto nas obras de Jorge Amado e Raquel de Queiroz o judeu surge sob traços redutores (agitador, comunista e estrangeiro), “em Ramos e Machado, (o judeu) é visto como negociante capitalista. Porém, conforme a complexidade de cada obra, esse judeu apresenta também matizes em sua representação que vão além da mera redução do estereótipo” (MURACA, 2014, p. 8). Num cenário fortemente marcado pela desigualdade social, a figura do judeu acaba sendo marcada duplamente, tanto como a salvação quanto como a exploração do povo brasileiro. Muraca reflete sobre o fenômeno em *Angústia*:

O caso de Luís da Silva é ainda mais notável porque a autorreflexão é a própria dinâmica da narrativa. Sua consciência opressora da dívida para com o “judeu” o priva de passar sua hora diária no café, espaço que Moisés também frequenta. Como são conhecidos, um se esquia do outro, e uma terceira questão acaba surgindo desse jogo: o credor, de fato, é o tio do amigo, descrito como “judeu verdadeiro” (MURACA, 2014, p. 10).

Moisés, amigo de Luís da Silva, acaba sendo visto como o oposto do tio (judeu verdadeiro), cobrador implacável, haja vista o amigo ter nascido no Brasil, acaba acolhendo com mais empatia a condição dos iguais. De toda forma, percebem-se as visões estabelecidas com base no lugar-comum, de certa forma preconceituosas, porém, bem típicas do que acontecia no período no Brasil, como bem apresenta Márcio Muraca (2014):

Essa qualificação do tio serve como contraste a Moisés, sugerindo que este, judeu nascido no Brasil, assimilado (“péssimo cobrador”), é sensível às relações desiguais do país (...) constrange-se diante da miséria do outro, portanto mais flexível que o ascendente estrangeiro. Infere-se que este “verdadeiro” judeu seja um negociador impiedoso, incapaz de se identificar com as mazelas da sociedade que o recebeu (MURACA, 2014, p. 11).

Na visão de Muraca, a representação do judeu em *Angústia* é visivelmente paradoxal, pois à medida que o mostra opressor, como símbolo do capitalismo, ele não poderia ser condenado por utilizar o sistema ao seu favor. “Cada grupo sobrevivendo como pode, um certo determinismo que, paradoxalmente, pretende revelar e denunciar tais relações opressoras no sentido de, justamente, fazer ver que é necessário transformar a sociedade”

(MURACA, 2014, p. 11). Em síntese, ao propor a análise de um percurso da figuração do judeu nas obras citadas, o autor lembra que, à primeira vista, o estereótipo parece marcante, como o negociante capitalista no caso de Graciliano Ramos. “No entanto, a proposta estético-ideológica de cada autor apresenta esse sujeito de acordo com a função que ele deve representar na obra. É nessa relação com o projeto do texto que se verificam a singularidade e certa complexidade de cada personagem” (MURACA, 1994, p. 12). Por fim, Muraca assevera que, embora o judeu não seja o foco do enredo em *Angústia*, nota-se uma carga significativa em sua representação; ele é mais uma peça no vasto tabuleiro de um país de relações sociais desiguais lutando por sua identidade.

Nas análises contemporâneas acerca de *Angústia*, o artigo de Ana Cláudia Aymoré Martins, intitulado *A angústia de viver na cidade*, discute a relação entre a dissolução psíquica de Luís da Silva e as condições de vida urbana na modernidade. A autora destaca como a cidade é vista na obra ora como a Babel (o caos urbano original), ora como a Babilônia (a *urbs* corrompida). Uma cidade eivada pelos vícios, pela corrupção e pela sexualidade, apresentada de maneira metafórica através da analogia com os ratos, símbolo do materialismo burguês. A Maceió mimetizada no romance, é interpretada a luz de elementos psicológicos, refletindo para além de tijolos e tintas, a própria consciência humana, razão pela qual “a loucura do protagonista de *Angústia* não pode ser compreendida fora da relação entre o indivíduo e a realidade, e a grande força da composição dessa personagem encontra-se justamente nessa dinâmica interior/exterior” (MARTINS, 2015, p. 157). Ou seja, o espaço, na figura da cidade, seria um importante componente na construção de Luís, não apenas pela própria condição urbana, mas também pelo contexto social nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

O clima social no qual esteve envolta a criação do livro era turbulento, quando a vida política alagoana, microcosmo do cenário nacional, também vivia um relativo estado de tensionamento, sobretudo, no que diz respeito ao autor. Foi um período de ameaças, ligações anônimas, dificuldades financeiras, culminando na prisão de Graciliano Ramos em 1936, no contexto da ascensão da ditadura de Getúlio Vargas. O autor mal teve tempo de preparar os manuscritos e enviá-los à sua datilógrafa, como aponta Elizabeth Ramos, na apresentação da edição comemorativa dos 75 anos do romance, ao trazer as impressões do autor¹:

A construção do livro reflete [...] o abafamento e a dor psicológica do autor. Foi um livro forjado em tempo de “perturbações, mudanças, encrencas de

¹ Introdução de Elizabeth Ramos para a edição: RAMOS, Graciliano. *Angústia 75 anos*, edição comemorativa. Organização de Elizabeth Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

todo o gênero”. Assim, o locus ficcional – Maceió – não poderia ser outro. Os personagens precisavam deslocar-se da sociedade para a ficção, e a degradação confirmava o signo da angústia. A obra construía-se, pois, como simbólica e catártica (RAMOS, 2013, p. 9).

Portanto, para além das questões autobiográficas e históricas envolvidas, as condições fundamentais da vida urbana na modernidade, “às quais Graciliano, com sua profunda consciência social, era particularmente sensível: a desorientação, a dissolução, a solidão, o materialismo e o anonimato” (MARTINS, 2015, p. 158), acabam por se tornar ingredientes na produção de *Angústia*. Há coerência, portanto, em assimilar Luís da Silva como herdeiro de um Brasil rural em dissolução no contexto de 30, que recorre, em vão, a fragmentos de um passado sertanejo, semifeudal, que já não sustenta mais o presente:

as lembranças do avô, um típico coronel do sertão, e do pai obcecado por romances de cavalaria (cujas mortes o solitário menino não consegue lamentar), apontam para essa dupla referência a um mundo pré-industrial e quase medieval, que o processo de modernização autoritária da Era Vargas solapava (MARTINS, 2015, p. 158).

Nesse sentido, Martins reflete acerca da dinâmica inter-relação entre o ser e o mundo, onde a cidade é o espaço de degradação. “Na perspectiva atormentada de Luís da Silva, a cidade é mais um inimigo. Como espaço sufocante e opressivo, é o vislumbre do cárcere que aguarda Graciliano e do regime ditatorial que se avizinha” (MARTINS, 2015, p. 5). A cidade surge antagonizando com o campo, lócus dos arranjos comerciais que quase nada escapa aos esquemas inerentes ao modo de produção vigente. Exposta nas vitrines como qualquer outra mercadoria, nem a literatura escapa à “prostituição” da dinâmica capitalista. “Para sobreviver, o próprio Luís da Silva já vendera, ao longo da vida, seus poemas, que acabaram esquecidos em cartas de amor juvenis e in-fólios baratos” (MARTINS, 2015, p. 159).

Ana Cláudia Martins (2015, p. 162) aponta a curiosa associação entre “a desorientação alucinatória e o crescente irracionalismo de Luís da Silva” com “à experiência da cidade babilônica, marcada pela fragmentação de imagens, desejos, ideias” (p. 162). O narrador, com frequência, vislumbra, a partir do seu quintal (metáfora que talvez nos leve ao reducionismo do campo de visão) imagens fragmentadas e parcas de um “sentido pleno”, assim como “a mulher que lava garrafas e do homem que enche dornas”. Um dos principais pontos da análise, entretanto, se dá com a reflexão de Luís da Silva sobre a Maceió de *Angústia*: “A Maceió dos olhos de Luís da Silva é, principalmente, uma Babilônia corrompida pelo vício [...] lasciva e alheia à moral, torna-se uma ofensa pessoal aos olhos do celibatário forçado” (MARTINS, 2015, p. 163). Essa sexualidade reprimida seria um dos elementos importantes

na análise psicológica do narrador-personagem de *Angústia*. A presença de símbolos fálicos reforça esse aspecto no cenário da cidade do romance. A corda e o cano são metáforas que ao longo da obra emergem ora da memória para a realidade e, num zigue-zague, voltam às memórias de Luís:

Em primeiro lugar, a cobra que, enroscada no pescoço do avô Trajano, mais tarde reaparece na narrativa como a corda deixada por seu Ivo, que Luís da Silva usa como arma do crime contra seu rival, o janota Julião Tavares; também o cano mal vedado da casa do protagonista, por onde passa e jorra a fluidez úmida e fertilizante da água, objeto que, antes da corda, já despertara em Luís da Silva impulsos homicidas (MARTINS, 2015, p. 163).

Martins aponta num tom de conclusão que “após o assassinato de Julião Tavares, como vimos, a cidade e o espírito de Luís da Silva se fundem em neblina, obscuridade e ruína (MARTINS, 2015, p. 173). A cidade tornar-se-ia escura tal qual os sentimentos do protagonista, cuja reflexão é apresentada como representação do cenário constituído em ambientes e personagens envoltos em névoas.

Como arremate às inferências feitas pelos críticos, eles se desdobram em analisar aspectos gerais ou temas específicos da obra de Graciliano Ramos. Em nossa pesquisa, buscaremos focar não apenas no processo de escrita do romance, no estilo do autor que utiliza elementos de retórica como artefatos de composição, mas também refletir como a obra retrata a sociedade, com todas as suas agruras coletivas, refletidas no indivíduo. Sendo assim, temas como o da dissolução do *corpus* social e o da fragmentação da pessoa, presentes em Freud, Picasso, Proust e Joyce, estariam presentes em *Angústia*. E não apenas através de grandes metáforas e profundas divagações, mas também por meio de expressões que remetem à vida cotidiana, painel de recriação e transfiguração do real, como aponta Candido, a exemplo da expressão “vida de sururu de capote”, que remeteria a um ser perdido no entrelugar de uma existência sem propósito².

É nesse diapasão que buscamos entender em que momento o indivíduo perde sua condição humana em detrimento de um processo de objetificação, num trânsito entre história e linguagem que parece fluir pela ficção como recriação do real ao longo do tempo. Porém, “a partir do século XIX”, escreve Foucault (2016, p. 409), “a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem”. É então que pôde surgir, inesperadamente, um discurso oposto a esse que se estende por toda a ampla camada do saber moderno, o contradiscurso da literatura. A

² Sururu servido ainda na casca (registrar como nota de rodapé o próximo caso).

escultura estética de eliminar, ao invés de somar, faz da obra produzida por Graciliano Ramos um terreno a ser explorado, haja vista cada elemento ter um valor específico e meticuloso. Entender o processo de confecção no qual a obra se inscreve é também entender o processo de desenvolvimento do romance brasileiro nos idos dos anos 30.

CAPÍTULO 2

2. A COISIFICAÇÃO E A RETÓRICA: FILOSOFIA, HISTÓRIA E LINGUAGEM

2.1 O conceito de coisa em si – Immanuel Kant

“Cidades são aldeias mortas, desafio nonsense. Competição em vão que ninguém vence. Pense num formigueiro, vai mal. Quando pessoas viram coisas, cabeças viram degraus”

Emicida

Para além da superfície lexical, caminhando para o entendimento de como metáforas e metonímias podem ser utilizadas na construção do discurso, buscamos analisar alguns elementos que contribuem para a objetificação dos indivíduos. Dessa forma, constata-se, não apenas na ficção, que a ocorrência da redução do ser humano à condição de coisa, ocorre, muitas vezes, de maneira exacerbada, no exercício do trabalho. Ou seja, tanto no labor relacionado ao universo da inteligência artificial, quanto em trabalhos de natureza artesanal, a apropriação e uso da palavra coisa como um artefato, cuja função seja justamente objetificar, carece de leitura e aprofundamento, como veremos a seguir.

Nesta seção vamos abordar alguns conceitos que ajudarão a compreender o processo de coisificação no qual o ser humano estaria imerso, numa reflexão que pressupõe bases filosóficas como a ideia da coisa em si, de Immanuel Kant (2001), sobretudo com a leitura da *Crítica da razão pura*. Em seguida, passamos por elementos deste processo histórico da coisificação que alcança o ser humano, acima de tudo na transição do século XIX para o século XX, onde *A era do capital: 1848-1875*, de Eric J. Hobsbawm (1997), servirá de base para a discussão sobre a intersecção entre a cidade, a industrialização dos meios de produção e os impactos na classe trabalhadora. Ampliamos a discussão sobre a importância da palavra e seu papel na construção de uma antropologia das ciências humanas, revisitando Michel Foucault (2016), com a leitura do livro *As palavras e as coisas*. Chegamos, por fim, às figuras retóricas que atuam como suporte da narrativa em *Angústia*, rica em metáforas e metonímias, a partir da visão linguística, filosófica e literária de Paul Ricoeur (2000), num processo gradativo entre palavra, frase e discurso, conduzido pelo narrador.

De início, esquadrinha-se como as reflexões acerca de ser humano ou ainda quase humano, quer seja no âmbito da filosofia ou da inserção de máquinas e autômatos no campo do trabalho em substituição ao capital humano, não são novas. A literatura e o cinema estão sempre promovendo o debate acerca da dicotomia “real e artificial”, haja vista que figuras não humanas existem desde a Grécia, como Talos, criado por Héstus. Podemos também refletir sobre a criação de ferramentas para sobrevivência e para o trabalho, como o arco e a flecha, como uma metáfora dos primórdios da automação. Ou seja, a linha que separa o natural e o

artificial fica cada vez mais sutil e turva, assim como os sentimentos que esta preocupação desperta no homem. Segundo Sidney Perkowitz, “conforme desenvolvemos seres artificiais, começamos a explorar a incompreensível distância entre a vida e a morte, o animado e inanimado” (PERKOWITZ, 2004, p. 06). Este trabalho, por sua vez, empreende um percurso que transita em paralelo as questões existenciais, buscando representações que existam independente da percepção de outros sujeitos. Esse trânsito prossegue conectando a relação de simbiose entre homem e máquina, sua conversão em coisa e a sua representação na prosa de ficção.

Dando um passo elementar, de acordo com o dicionário *Houaiss*, temos a definição básica: “Coisa ou cousa sf.:1. O que existe ou pode existir. 2. Objeto inanimado. 3. Acontecimento, ocorrência. 4. Assunto, matéria. 5. Pop. Indisposição, indeterminada, troço. 6. Pop. Qualquer objeto, troço” (HOUAISS, 2001, p. 162). Mesmo que nossa análise tivesse como foco o isolamento de um determinado termo em busca de sua percepção lexical, a pesquisa sobre a simples etimologia da palavra coisa seria antes curiosa do que propriamente conclusiva. Na definição acima, a palavra coisa parece caber para quase tudo, em múltiplas classes gramaticais, quer seja substantivo/adjetivo quer seja como verbo. Contudo, esse leque de possibilidades se restringe com a proposta deste trabalho, mais afinada com a retórica/estilo e como estes concorrem para a confecção das tramas da narrativa.

Avançando para uma reflexão acerca do tema introduzido nos parágrafos acima, ao observar o poema *Eu etiqueta*, de Carlos Drummond de Andrade (1984), percebe-se o quanto o homem, ao colocar em subordinação às imposições do mercado e não exercer a vontade própria, transforma-se em coisa, perdendo sua humanidade. No texto do poeta, o eu lírico não se reconhece nos produtos que carrega consigo, e o que parecia uma simbiose, converte-se em transfiguração, onde ele passa a ser não apenas usuário, mas uma espécie de produto, como lê-se nos versos: “Meu nome novo é Coisa. Eu sou a Coisa, coisamente “(ANDRADE, 1984, p. 30-31).

Em consonância com o poema supracitado, Marilena Chauí (2008), em seu texto *O que é ideologia*, aponta que Marx considerava o não reconhecimento da força de trabalho como alienação, como também reconhece que o indivíduo está alienado quando não reconhece em seu trabalho a causa formal e a causa eficiente, vendo apenas a causa material e a final como sendo um resultado, não do seu trabalho, mas como um poder separado do seu e que, ameaça-o e domina-o. Para sintetizar esse conceito: “O trabalho alienado é aquele no qual o produtor não pode reconhecer-se no produto de seu trabalho, porque as condições desse trabalho, suas finalidades reais e seu valor não dependem do próprio trabalhador, mas do proprietário

das condições do trabalho” (CHAUÍ, 2008, p. 55).

A partir dessa concepção de alienação, pode-se dizer que o poema *Eu, Etiqueta*, apresenta fortes aspectos sobre a alienação e sobre a redução da condição humana a um objeto – uma coisa, pois o indivíduo que não se reconhece frente aos produtos que usa, está alienado, e essa alienação é causada pelas ideologias da classe dominante, que detém os meios de produção e, portanto, faz com que ele não se reconheça frente aos produtos que o rodeia. Dessa forma, o capital e os modos de produção separam os trabalhadores da realização de sua força de trabalho.

Essa força de trabalho resulta em outro conceito de Marx, que é o fetichismo, fenômeno no qual a força de trabalho do homem é transformada em mercadoria: “a mercadoria será considerada a forma mais simples e mais abstrata do modo de produção capitalista” (CHAUÍ, 2008, p. 48). Como modo de produção, a mercadoria tem por finalidade gerar lucros e/ou capital. Todavia, a mercadoria não é apenas “uma “coisa”, mas um valor”, que pode ser entendido de duas formas, valor de uso e valor de troca, como valor de uso “parece valer por sua utilidade” e como valor de troca, “parece valer por seu preço de mercado” (CHAUÍ, 2008, p. 49). Entretanto, se não somos mercadoria, como chegamos à condição de coisa? É preciso refletir sobre como a filosofia em suas bases ocidentais abordou o tema, sobretudo, numa época em que o pensamento moderno tinha como elementos fundamentais o homem, a liberdade e o individualismo. Esta visão de mundo, atrelada à burguesia do século XVII, serviu de pano de fundo para as ideias de Immanuel Kant.

À luz da categorização gramatical, a palavra “crítica” parece portar uma conotação negativa, quer seja aplicada como verbo ou como adjetivo. Ora, diríamos então, que uma crise instalada seria sinônimo de problema, tanto na agenda política, quanto na vida cotidiana. De toda forma, caminharíamos pela consolidação do termo contaminado pela carga semântica. Contudo, a filosofia concorre para responder a essa observação pejorativa, mantendo-se atenta e antidogmática, alicerçando o debate ao longo da história. Kant, Nietzsche, Schopenhauer, entre outros inúmeros pensadores, desdobraram-se em suas reflexões sobre a essência da crítica, sob seu lado positivo. Em suma, buscaremos demonstrar como a coisa em si seria algo que existe por si próprio, independentemente de o sujeito perceber sua existência, tornando-se assim um objeto, algo independente de sua relação com o homem, pois para nós as coisas são objetos de conhecimento. Coisa em si seria o que as coisas são se não existissem os humanos.

Kant estruturou seu pensamento em um período onde o pensamento moderno se baseava elementarmente no individualismo e na liberdade do homem, modo de observar o mundo pelo filtro da burguesia. É importante frisar que Kant resgatou proposições de David

Hume, sobretudo em *Crítica da Razão Pura*, ao fazer uma crítica contra os racionalistas, grupo o qual pertencia. A crítica era contra o modo de usar a razão, que concebia um conhecimento “absoluto” a diversas concepções, chamando isto de “dogmatismo”. A influência de Hume no pensamento kantiano é que o homem precisa usar a razão criticamente, estabelecendo seus limites de veracidade. Contudo, Kant se posicionava contrário ao filósofo inglês, visto que ele estabelecia a premissa de que o conhecimento era adquirido pela experiência e pelo empirismo, deixando de lado o conhecimento racional.

A primeira edição da *Crítica da Razão Pura* foi publicada em 1781, da qual destacamos o conceito de coisa em si (*Ding an sich*): se as coisas em si mesmas possuem um estatuto ontológico ou, apenas, abstração. É um modo de considerar uma abstração como realidade e a possibilidade epistemológica das coisas em si mesmas, além da suposição da coisa em si mesma como fundamento da unidade das representações (fenômenos). Na obra, Kant se refere às coisas em si mesmas de inúmeras formas, como fala Monique Hulshof (2011, p. 24): quando o filósofo apresenta “coisas em si” utiliza não somente as expressões “em si”, “em si mesma” ou ainda “considerada enquanto em si mesma”, mas substitui também o termo “coisa” (*Ding ou Sache*) por “objeto” (*Gegenstand ou Objekt*). Kant também faz uso do termo “númeno”, atribuindo-lhe um sentido positivo, que remete a objetos intelectuais separados do campo de objetos sensíveis ou fenômenos (nesse sentido usa também o termo *intelligibilia*) e um sentido negativo, que remete a um modo de consideração sobre o objeto, no qual se abstrai das condições sensíveis pelas quais o sujeito pode conhecê-lo.

Distinto de Kant, Arthur Schopenhauer acolhia a natureza como um conceito construído pelo homem, abstrata e conceitual: uma mera palavra. Schopenhauer reformulou o idealismo transcendental de Kant para que os conceitos do entendimento não fizessem referência à sensibilidade, uma vez que os animais também têm experiência do mundo fenomênico, ao contrário do que a teoria kantiana nos leva a crer. Na teoria schopenhaueriana nossas percepções não necessitam das categorias do entendimento (conceitos, linguagem) para elaborar o objeto da experiência possível e tornar-se representação. Kant, por sua vez, leva a intuição para dentro do pensamento, distinguindo o intuir do pensar. Mas, das coisas individuais, Kant faz delas parte do pensar e parte do intuir. Diferente de Schopenhauer, que pensa que “nossa intuição empírica é diretamente *objetiva*, mesmo porque, parte do nexos causal. Seu objeto são as coisas imediatamente, não representações diferentes delas” (SCHOPENHAUER, 1991, p. 108).

Para Schopenhauer, a intuição é uma tarefa do entendimento: espaço, tempo e causalidade, que cria esse mundo dos fenômenos. Por isso, as representações abstratas, por

lidarem com conceitos, e não mais com intuições, difere o homem dos animais e, é isso, que faz com que as representações abstratas sejam chamadas de razão:

A diferença essencial entre o homem e os demais animais — é a razão, faculdade exclusiva do homem — tem seu fundamento em que só o homem é capaz de ter uma classe de representações que o animal irracional não participa. Esta classe é composta de conceitos, ou seja, as ideias abstratas, contrapondo as meras percepções, as quais, toda via, procedem aqueles. A imediata consequência disso, é que o animal não fala nem rir; mas a consequência mediata é um todo muito grande que separa a vida humana da vida animal, pois pela percepção dos conceitos abstratos, a motivação recebe também uma forma especial (SCHOPENHAUER, 1950, p. 78).

Arthur Schopenhauer faz esta leitura crítica de Kant e acaba reformulando a *filosofia transcendental* kantiana: ao refutar as críticas do pós-kantismo, ele apontará que o mérito de Kant foi justamente o de mostrar que o *princípio de razão* não consegue captar a coisa em si. Para Schopenhauer, o *objeto em si* kantiano é algo que não precisa de sujeito; é individual, não está no tempo nem no espaço, mas também não é intuitivo, é somente objeto do pensamento, não sendo ainda, porém, pensamento abstrato. Enfim, “a coisa em si kantiana é uma entidade fora de toda a cognoscibilidade” (SCHOPENHAUER, 1991, p. 108).

Embora a teoria kantiana tenha sido alvo de críticas, o conceito da coisa em si é válido por consideramos relevante ordenar os objetos por meio de conceitos e considerá-los como objetos da experiência e essas mesmas coisas como coisas em si. A influência de Kant da qual surgirá o pensamento relacionado às disciplinas da interpretação, exemplificadas por Nietzsche e Freud no século XIX, adentrando-se pelo século XX, persistirá sob os quadros das “disciplinas formais”. Sob as camadas dessas disciplinas, a condição da palavra é a da própria representação identificada como condição do pensamento: “a linguagem representa o pensamento, como o pensamento se representa a si mesmo” (FOUCAULT, 2016, p. 110).

Já os objetos enquanto fenômenos são reais por serem empíricos, porém, ao saber que os fenômenos são concebidos a partir da sensibilidade (espaço e tempo), abandonamos a experiência e cremos na sua idealidade como fundamento básico para a representação dos fenômenos, tendo em vista os princípios arquitetados por Kant: o que se pode conhecer; o “objeto” para nós; coisa em si: o que não se pode conhecer; o “objeto” em si mesmo.

Neste último caso, com efeito, aquilo que não é originariamente senão um fenômeno, por exemplo, uma rosa tem, no sentido empírico, o valor de uma coisa em si, se bem que, quanto à cor, possa a parecer diferente aos diferentes olhos. Pelo contrário, o conceito transcendental dos fenômenos no espaço nos sugere esta observação crítica, de que em geral nada do que é intuído no espaço, é coisa em si; e, ainda, que o espaço não é uma forma das

coisas consideradas em si mesmas, mas que os objetos não nos são conhecidos em si mesmos e aquilo que denominamos objetos exteriores consiste em simples representações de nossa sensibilidade cuja forma é o espaço, mas cujo verdadeiro correlativo, a coisa em si, permanece desconhecida e incognoscível, jamais sendo indagada da experiência (KANT, 2001, p. 36).

Em certos contextos, as referências às “coisas em si mesmas” estão relacionadas às coisas enquanto aparecem, ou seja, aos fenômenos. Nesses termos, são consideradas as mesmas coisas que os fenômenos, mas abstraídas do nosso modo de intuí-las, e só podem ser representadas através do conceito problemático de “algo totalmente desconhecido”, que não pode adquirir nenhuma realidade objetiva (HULSHOF, 2011, p. 24-25). Entretanto, a expressão “coisa em si” aparta-se do fenômeno para apresentar não mais o seu reverso, porém aquilo que estaria para além dele, ou ainda aquilo que não poderia ser dado de forma alguma ao que nos é sensível. A “coisa em si” é, segundo Kant (2001), incognoscível e não podemos conhecer mais do que os “fenômenos”, porque o que está na base desses fenômenos escapa à nossa experiência.

Dessa maneira, Kant (2001) considerava que o espaço, o tempo, a causalidade e as leis da natureza não são propriedades da própria natureza, mas sim da capacidade cognoscitiva do homem. Nessa seara, o filósofo aporta seus inúmeros objetos. Fantasmas como Deus, a imortalidade da alma, o direito de escolha etc., não adaptáveis à ideia de lei. Kant, que, na *Crítica da razão pura*, combateu com êxito esses *fantasmas*, depõe as armas diante deles na *Crítica da razão prática*, isto é, quando não mais se trata de vãs especulações, mas da atividade humana. Esse *dualismo* da filosofia de Kant determina toda a sua insuficiência. Historicamente, reflete o advento da burguesia alemã na vida política independente.

Em conexão com a análise do romance *Angústia*, sobretudo no que tange às fraturas geradas pelo modo de produção capitalista, buscaremos compreender o cenário histórico do final do século XIX, cujos herdeiros habitariam o início do século XX, a exemplo de Luís da Silva e os demais personagens da obra. Não devemos perder de vista, contudo, que as reflexões acerca dos alicerces do pensamento ocidental estariam também em Imanuel Kant, embora arrefecido com o advento do século seguinte as suas teorias, momento histórico que trará uma relação mais estreita entre ser humano e objeto.

2.2 A era do capital, de Eric Hobsbawm: cenário da simbiose entre ser e máquina

“Movemo-nos como peças de um relógio cansado”

Graciliano Ramos

Embora haja uma conexão temporal entre as teorias de Immanuel Kant e o contexto histórico no qual o filósofo estava inserido e as “Éras” de Eric Hobsbawm, não seria apenas esse recorte no tempo e no espaço que aproximaria o filósofo francês da obra do historiador britânico. Kant, de certa forma, reflete o pensamento burguês na transição do século XVIII para o século XIX, temática que faz parte do estudo das origens da formação das ideias burguesas e suas bases materiais e ideológicas: a revolução industrial, o nacionalismo, o liberalismo e a democracia. A obra de Hobsbawm que aborda esse cenário é composta de três livros: “*A Era da Revolução: Europa 1789-1848*” (1962), “*A Era do Capital: 1848-1875*” (1975) e “*Era dos Impérios -1848-1914*” (1984), que abrangem o que ele denominou “longo século XIX”.

Hobsbawm reflete acerca dos elementos históricos, políticos e sociais que, de certa forma, concorreram para forjar o cenário no qual o romance *Angústia* estaria inserido, o que justifica, portanto, sua escolha para compor este trabalho. *A Era do Capital: 1848-1875* aborda a conquista do planeta pela economia capitalista, realizada sob a bandeira da ideologia liberal. É neste período que a sociedade burguesa se estabiliza graças à prosperidade econômica. A obra estuda, sobretudo, as estruturas econômicas do capitalismo e sua influência na definição das políticas na Europa e a construção da luta de classes que se espalharia por boa parte do mundo ainda não totalmente globalizado. É neste momento histórico que a sociedade burguesa se estabiliza graças à prosperidade econômica, ingrediente fundamental para compreendermos os pilares da estruturação capitalista no ocidente. Dito isto, Hobsbawm divide a história da classe operária em três fases:

uma fase de transição do início da industrialização, quando uma classe trabalhadora industrial dotada de visão e de modo de vida independente surge das 'classes inferiores' ou dos 'trabalhadores pobres'; uma fase de 'separatismo' altamente desenvolvido; e uma fase de relativo declínio da separação (HOBSBAWM, 1987, p. 13-14).

Acerca da dinâmica social do século XIX, o historiador aponta para um novo mundo impulsionado pela revoluções de 1848, a exemplo da França, onde com o apoio de membros da própria Guarda Nacional, os revolucionários forçaram a demissão do ministro Guizot e a fuga do rei para a Inglaterra. A partir desse momento, a França se transformaria em uma

República. Em *A Era do capital*, o ponto de partida do historiador é o ano conhecido como a Primavera dos Povos, correspondente a uma série de revoluções na Europa que questionavam autocracias que perduravam, apesar do desenvolvimento e fortalecimento de movimentos nacionalistas, liberais e democráticos. Já o marco final do livro não é facilmente identificável, correspondendo ao encerramento de um ciclo de expansão permanente da economia capitalista para, a partir da década de 1870, o sistema entrar novamente em declínio. Na condução deste processo histórico e na organização dos fatos, o autor afirma que seu objetivo:

não foi tanto resumir fatos conhecidos, ou mesmo mostrar o que aconteceu e quando, mas unir fatos numa síntese histórica geral, para ‘dar sentido’ ao período estudado e traçar as raízes do mundo atual ligando-as àquele período. Mas meu objetivo é também trazer o caráter extraordinário de um período que realmente não tem paralelo na história e cuja excepcionalidade o faz estranho e remoto (HOBBSAWM, 1997, p. 14-15).

Percebe-se que Hobsbawm considera a relação espaço-tempo por meio do método regressivo, ou seja, ele busca explicar o passado com exemplos do presente. Ao discutir as consequências da fundação de uma economia industrial global e, conseqüentemente, de uma história mundial única, ele afirma que os chefes de Estado que se destacaram foram os que combinavam controle político com diplomacia e controle da máquina do governo, como Bismarck e Cavour, respectivamente, governantes da Prússia e do Piemonte.

Ambos enfrentaram problemas imensamente complexos de tática internacional e (no caso de Cavour) de política nacional. Bismarck, que não precisava de ajuda externa e não se preocupava com a oposição interna, só podia considerar uma Alemanha unificada que não fosse nem tão democrática nem tão grande que não pudesse ser dominada pela Prússia. Isso implicava a exclusão da Áustria. [E o autor complementa para facilitar a compreensão do leitor que] se a monarquia dos Habsburgos ruísse com todas as suas nacionalidades, seria impossível evitar que os austríacos alemães viessem a se unir com a Alemanha, abalando, portanto, a supremacia da Prússia, tão cuidadosamente construída. Foi, de fato, o que aconteceu depois de 1918, e um dos resultados mais duradouros da ‘grande Alemanha’ de Hitler (1938-45) foi o total desaparecimento da Prússia. Hoje, nem sequer seu nome sobreviveu, exceto nos livros de história (HOBBSAWM, 1997, p. 12).

O último trecho da citação aponta para conflitos que desdobrar-se-ão na segunda grande guerra, tanto devido ao processo de expansão capitalista global que multiplicou as tensões no mundo industrializado face ao mundo agrário, quanto à ânsia da burguesia em dominar parte dos processos econômicos. Hobsbawm considera “essa transferência como um passo precoce, mas gigantesco no caminho que, no século XX, levaria a totalidade das Américas a passar da dependência econômica britânica para a dependência econômica

americana” (HOBSBAWM, 1997, p. 119). Ou seja, o processo de dominação permanece sem alteração do *status quo*, apenas mudando de mãos, numa reflexão que pode se expandir para além do marco final da obra abarcando uma série de outros esquemas envolvendo o forte apelo cultural que virá dos norte-americanos.

A força americana, entretanto, não se consolidou apenas no aspecto cultural. Para Hobsbawm, há uma grande força motriz oriunda da guerra. Este aparato bélico é visto pelo autor como um elemento imbricado aos efeitos do capital, influenciando a corrida tecnológica e industrial que, de certa forma, traria vantagens nos conflitos e nas relações internacionais:

A Rússia, como a Guerra da Crimeia mostra, tinha cessado de ser potencialmente decisiva no continente europeu. O mesmo valia para a França, o que havia sido demonstrado pela guerra franco-prussiana. Por outro lado, a Alemanha, um novo poder que combinava uma impressionante força industrial e tecnológica com uma população substancialmente maior que a de qualquer outro Estado Europeu, exceto a da Rússia, tornou-se a nova força decisiva nessa parte do mundo, e assim permaneceria até 1945 (HOBSBAWM, 1997, p 122).

Hobsbawm destaca ainda que graças ao capitalismo a política internacional tornou-se política mundial, na qual pelo menos duas potências não-europeias iriam intervir de fato, embora isso não fosse evidente até o século XX. Mais ainda, esses países tornaram-se uma espécie de oligopólio de potências capitalistas industriais, exercendo um monopólio sobre o mundo, mas competindo entre si, embora isso não se tornasse evidente até a era do “imperialismo”, depois do fim de nosso período (HOBSBAWM, 1997). Aqui evidencia-se o quanto a história do período analisado (1848-1875) é desigual. Ela é – em termos mais simples – basicamente a do maciço avanço da economia capitalista industrial em escala mundial, da ordem social que ele representou, das ideias e credos que pareciam legitimá-lo e ratificá-lo: na razão, na ciência, no progresso e no liberalismo.

2.3 As palavras e a representação das coisas

Embora reconheça a relevância do Iluminismo para a criação de uma consciência libertadora, Foucault, assim como Adorno e Horkheimer, também reconhece os entraves determinados, não apenas pela supremacia da razão, mas de uma razão voltada para a burguesia, ou seja, no entendimento burguês que se “baseava na credulidade, na aversão à dúvida, na precipitação nas respostas, no pedantismo cultural, no receio de contradizer, na parcialidade, na negligência na pesquisa pessoal, no fetichismo verbal [...] e em outras causas

semelhantes” (ADORNO; HORKHEIMER, 1996, p. 17).

Nessa crítica ao modelo burguês de percepção e auto-percepção da sociedade, Foucault aproxima-se da crítica de Marx à sociedade burguesa, em especial, ao conceito de fetichismo da mercadoria, responsável direto, segundo Marx, pelo embotamento de uma consciência crítica social. A consciência originada dessas ideias é essencial para nos livrar das armadilhas do pensamento metafísico, bem como de um pensamento indicador de uma única via. Assim, “o método histórico de Foucault, assim como o método marxista, não pode ser confundido com a História, mas apenas como um método” (HOBSBAWN, 1998, p. 175). Há entre Foucault e Hobsbawn, porém, um ponto de contato: o interesse pelo ser como componente social.

E marcando ainda um ponto de convergência entre História e Filosofia, podemos observar um interessante diálogo entre os eventos que marcaram a transição entre os séculos XIX e XX, eventos nos quais importantes pensadores se debruçaram com o intuito de descortinar barreiras entre linguagem e sociedade. Em destaque, Michel Foucault, o qual sugere o estudo da linguagem como algo pertencente à natureza, tendo, inclusive um papel protagonista nas inúmeras descrições do sagrado. Na visão do autor, “a natureza, em si mesma, é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas” (FOUCAULT, 2016, p. 53). Dito de outro modo, subjetivamente, a vida parece pulsar ainda mais forte quando a humanidade se manifesta através da escrita e da oralidade. No caso deste trabalho, acrescentamos a especificidade da escolha das palavras no processo de composição do texto literário; palavras que formam sentenças e que, por sua vez, arquitetam discursos.

O título da obra de Foucault (2016), *As palavras e as coisas*, remete com exatidão aos dois campos conceituais sobre os quais se dará a análise e a interpretação crítica da relação entre eles. Foucault aborda essa antiga e perene questão filosófica concentrando-se no ponto de articulação dessa espécie de “dobra histórica” entre um passado e um futuro, que é a época clássica do milênio anterior, representada pelo século XVIII. Faz isso apoiando-se nesse ponto como num eixo para a roda do seu discurso sobre a relação entre palavras e coisas. Essa dobra histórica é caracterizada de várias formas, através de diversas palavras, por meio de um levantamento exaustivo de seus aspectos refletidos no *corpus* filosófico arregimentado na empreitada discursiva. A época clássica nomeia o recorte histórico em que ainda não se terá consolidado o projeto científico nos seus modos mais abstratos, especializados, mas que já abandonara os antigos modos filosóficos na acepção tradicional de sabedoria universal. Trata-se de uma época de levantamento de dados, dedicada a classificações e ordenações

estruturais: “Nem vida, nem ciência da vida na época clássica; nem tampouco filologia. Mas uma história natural, uma gramática geral” (FOUCAULT, 2016, p. 220).

Ao explorar a raiz do pensamento moderno em seu repouso na linguagem como extensão dos próprios modos de funcionamento da mente humana e de seus sujeitos, Foucault irá performatizar essa questão com seu próprio discurso, realizando um método que podemos classificar de “kantiano” (SOCIO, 2016, p. 5), em que o procedimento geral da comparação, como movimento básico do funcionamento das categorias mentais, aparece como expediente organizacional. Esse movimento, no âmbito literário, coloca-nos frente ao debate de como a linguagem compõe mais que um recurso-espelho da natureza humana, motivando talvez uma espécie de arquitetura do conjunto de palavras e tropos compondo uma determinada obra; a escolha destas palavras e a profundidade de seu alcance indo além de ornamentos.

A escolha das palavras para Graciliano Ramos, em *Angústia*, representa muito do que foi o estilo do autor alagoano, suas escolhas estéticas e linguísticas, observadas neste trabalho sob perspectiva foucaultiana, sobre os seres humanos se reconhecerem concomitantemente numa relação ontológica e social. O autor de *As palavras e as coisas*, apresenta a reflexão de que “o limiar da nossa modernidade não está situado no momento em que se pretendeu aplicar ao estudo do homem métodos objetivos, mas no dia em que se constituiu um duplo empírico-transcendental a que se chamou homem” (FOUCAULT, 2016, p. 448).

As palavras e as coisas, como outros ensaios de Foucault, afirmam ser a literatura uma noção tardia. Entretanto, textos antigos, como os atribuídos a Homero, sejam considerados literatura, ela, enquanto noção, só encontrou seu lugar na modernidade, numa data que Foucault não precisou exatamente, mas indicou as transformações gerais na ordem do saber que a inauguraram no limiar entre os séculos XVIII e XIX. A literatura contesta a filologia (de que é, no entanto, a figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. Torna-se pura manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar sua existência abrupta. Quando a linguagem, como palavra disseminada se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade oposta: “silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser” (FOUCAULT, 2016, p. 415-416).

Três configurações epistêmicas distintas se sucederam historicamente em nossa cultura, cada uma delas possuindo uma determinada ordem cuja sucessão não se deu de maneira linear: há uma configuração epistêmica relativa ao século XVI, outra relativa aos

séculos XVII e XVIII e outra a partir de fins do século XVIII. É nesta última, que Foucault dirá ser ainda a nossa, que surgiu, segundo o autor, a noção de literatura enquanto uma modalidade do discurso. Não que não houvesse literatura anteriormente, mas ela só passou a existir enquanto função discursiva a partir de meados do século XVIII, embora remete a textos muito antigos. Como diz Foucault: “A verdade de todas essas marcas – quer atravessem a natureza, quer se alinhem nos pergaminhos e nas bibliotecas – é em toda parte a mesma: tão arcaica quanto a instituição de Deus” (FOUCAULT, 2016, p. 47).

Já na modernidade, o sistema de signos, que permanecerá com sua estrutura binária intocada, exigirá que uma figura exterior relacione o significante ao seu significado, mas esse terceiro elemento é algo diverso do que fora o contexto (tychanon) até o Renascimento. É a época de uma grande transformação na epistémê ocidental quando, com Kant, a razão se viu pela primeira vez, questionada quanto aos seus limites representativos, constricta em seus limites, limites esses impostos pela condição do homem e de sua finitude.

O saber sobre a linguagem, doravante a filologia, acompanhou esse movimento: “A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 2016, p. 409). É então que pôde surgir, inesperadamente, um discurso oposto a esse que se estende por toda a ampla camada do saber moderno, o contradiscurso da literatura. O estatuto dado à literatura por Foucault em *As palavras e as coisas* é extremamente privilegiado. Ele deixa clara a influência que sofreu de Francis Bacon, acerca do vislumbre de um mundo dominado pela ciência, afastando-se das formas de semelhança, em detrimento da mentalidade da diferença. Está instituída a era dos sujeitos. “A atividade do espírito [...] já não consistirá, portanto, em aproximar as coisas [...] mas em discernir [...]. Nesse sentido, o discernimento impõe à comparação a procura primitiva e fundamental da diferença” (FOUCAULT, 2016, p. 82).

Há, contudo, um grande problema à frente, pois como haveríamos de espelhar a realidade através da ficção, sem a estratégia da similitude? Este problema é abrandado por Foucault quando sugere a ideia de “gênese”, a qual seria a combinação do trabalho da imaginação (que ajustará a natureza humana com a natureza fora do homem), juntamente com o reconhecimento dos “murmúrios” de similitude (SOCIO, 2016). Neste ponto, podemos novamente voltar à influência de Kant que, mesmo antes de Nietzsche e Freud no século XIX e do próprio Foucault no século XX, estimulou as disciplinas de interpretação a exemplo da hermenêutica, onde ainda hoje podemos alicerçar nossa visão acerca de como o uso de determinadas figuras podem contribuir para exemplificar a ideia foucaultiana de que: “a

linguagem representa o pensamento, como o pensamento se representa a si mesmo” (FOUCAULT, 2016, p. 110). Neste ponto, buscamos a estrutura de análise do nosso corpus, onde as escolhas das palavras e dos tropos se configuram numa estratégia de representação do pensamento ficcional metodicamente desenvolvido no romance *Angústia*.

Entendendo, portanto, a palavra, na visão de Foucault, construindo a noção de sujeito, analisamos aquelas escolhidas pelo autor para formar segmentos figurativos, metafóricos e metonímicos, descritos pelo narrador personagem de maneira peculiar. Esta técnica apurada no processo de composição de Graciliano Ramos, repleta de elementos como figuras de linguagem e monólogos interiores, cuja função é apresentar os conflitos entre uma sociedade com pensamento coletivo arraigado nos tempos escravocratas, agora avançando junto a uma modernidade seletiva, baseada na expansão do capital sobre alguns setores da sociedade brasileira, será apresentada no capítulo destinado à análise.

2.4 Concepções acerca da Metáfora

No desenrolar da história, da ciência, no universo das invenções e da ficção científica, temos máquinas cada vez mais assemelhadas à condição humana. Contudo, no que tange à linguagem, poucos elementos talvez sejam tão humanos quanto a capacidade de produzir e compreender figuras não-literais. Uma inteligência artificial produzindo e compreendendo ironias de maneira multifacetada, considerando elementos culturais e sociais, dentro de comunidades de fala bem específicas, apresentaria-se como algo singular. Posto isto, nesta subseção iremos visitar conceitos acerca da ocorrência da metáfora no âmbito da linguagem, tendo como objetivo fazer um breve passeio pelas possibilidades de abordagem do tema, desde um olhar filosófico, tradicional (identificação e classificação), até possibilidades mais complexas de uso da metáfora como um componente retórico protagonista na confecção do texto ficcional, estruturando graficamente aquilo que antes habitava abstrato na mente.

A Metáfora, de acordo com a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, é “uma relação verbal condensada em que uma ideia, imagem ou símbolo pode, através da presença de uma ou mais ideias, imagens ou símbolos, ser enriquecida em viveza, complexidade ou quantidade de implicações” (LAKOFF, 1980 apud PONTES, 1990, p. 77). Contudo, a despeito do conceito mais amplo, a discussão sobre os componentes que configuram o estudo das metáforas, tem múltiplas ramificações. Embora as noções aristotélicas da metáfora descritas na *Poética* tenham sido desmembradas em muitas outras, a origem do nome grego ainda é evidente no processo de compreensão, como observa-se na ideia do conceito de

metáfora oriundo do grego – *metapherein* – significando transferência, ou transporte.

Ao utilizar Homero para exemplificar seus conceitos, Aristóteles sinaliza um reconhecimento do protagonismo da figura retórica no processo de composição em detrimento de um recurso limitado; um simples acessório, embora entendamos que o uso cotidiano “rivaliza” com as possibilidades previstas na literatura, onde esse estudo se faz como um traço particular, que ajudaria, inclusive, a definir o estilo de um autor, assim como aponta Tony Beber Sardinha (2007), no livro *Metáfora*. Uma pesquisa sobre a metáfora, aponta para dois caminhos, denominados, segundo Cançado (2012), de abordagem clássica (seguindo o viés Aristotélico), onde a linguagem é vista como um instrumento retórico na busca por efeitos de sentido. E numa segunda opção, antagônica a primeira, seria a abordagem romântica, datada dos séculos XVIII e XIX. Nesta linha de análise, a metáfora estaria integrada à linguagem, como uma espécie de experiência do mundo, cumprindo o papel de ser uma para a imaginação na construção de uma espécie de conceito e raciocínio da realidade.

Embora sejam usadas na linguagem, por qualquer um, desde cedo, as metáforas são ditas por que existem na nossa mente, como meios naturais para estruturar nosso pensamento (SARDINHA, 2007). Ou seja, a partir de uma intenção mental respaldada por elementos culturais, a metáfora se configura como um dispositivo no processo criativo. Acentuando as palavras de Sardinha, Fiorin, em *Figuras de retórica*, descreve a metáfora como um elemento que concorre com protagonismo no processo semântico, haja vista ser, nas palavras do autor, uma concentração semântica, onde no eixo da extensão, desprezaria uma série de traços, levando em conta alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Seria uma possibilidade de dar concretude a ideias abstratas? Sim, pois “há um aumento na intensidade do sentido e, conseqüentemente, adquirindo um valor argumentativo muito forte, quer seja no nível da palavra, da frase ou até de um texto inteiro” (FIORIN, 2014, p. 41).

Nos manuais utilizados em ensino formal, o lugar ocupado pelas figuras de linguagem³ sugere uma transição, um acessório. E, segundo Joaquim Barros Fontes, em *As obrigatórias metáforas – apontamentos sobre literatura e ensino*, publicado em 1999, talvez esteja aí um possível desconforto, haja vista a mediação de um importante componente, ser feita por um retalho da cultura clássica. Segundo Sardinha (2007), a noção mais antiga de metáfora no ocidente vem de Aristóteles, do século IV a. C. Segundo ele, uma metáfora seria o uso do nome de uma coisa para designar outra. O filósofo apresenta ainda quatro tipos de

³ No sentido literal da posição no qual se encontra, estrategicamente posicionado após questões de fonologia, morfologia, sintaxe etc. e anterior aos conceitos gerais das escolas literárias.

metáforas: do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, da espécie para a espécie e de analogia. Na interpretação de Sardinha, apenas o último caso (analogia) se encaixaria numa definição mais contemporânea do que conhecemos como metáfora, estando os outros mais para hipérbole e sinédoque.

Já para Tolentino (1990), no texto *Muito além das metáforas*, a metáfora é entendida como o processo radical no qual as relações internas próprias à poesia são alcançadas. O autor destaca ainda, que alguns críticos sustentam a posição de que a metáfora marca a visão poética e a fala a partir do modo discursivo ou lógico; outros, geralmente se baseando em evidências antropológicas, de que toda linguagem é metafórica. Contudo, para George Lakoff e Mark Johnson (2003), autores da obra *Metáforas da Vida Cotidiana*, as metáforas fariam parte do nosso cotidiano para além dos estudos da linguagem; elas não são encontradas nas regras gramaticais ou nos léxicos, mas no sistema conceptual que subjaz à língua. Entender a metáfora significa perceber que há dois domínios cognitivos que estão sendo mapeados, ou seja, há uma projeção de dois domínios conceptuais: o domínio origem, de natureza concreta e experiencial, e o domínio alvo, de caráter abstrato.

Por outro lado, Rudolf Schmitt, autor de *Análise sistemática de metáforas: um método de pesquisa qualitativa* (2017), discute Lakoff e Johnson (2003), – apresentando uma introdução que enfoca a Linguística Cognitiva e a pesquisa qualitativa, assim como outras linhas são destinadas a discussões epistemológicas acerca da Teoria da Metáfora Conceptual, para então, finalmente, ser abordada a relevância dessa teoria para as Ciências Sociais e para Psicologia. Ou seja, aborda *a metáfora, a pesquisa qualitativa e a Linguística cognitiva*. Já na segunda parte do livro, há um foco na *subjetividade e no método*, onde aspectos concernentes à identificação do fenômeno alvo e do problema de pesquisa para a análise de metáforas, assim como são focalizadas a coleta de metáforas de base e a análise das metáforas do pesquisador.

Acerca dos métodos qualitativos de pesquisa, Schmitt (2017) aponta a linguagem como objeto e meio, simultaneamente, enquanto a teoria da metáfora conceptual propõe um conceito mais abrangente. Para eles, “a essência da metáfora consiste em compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 5). Já o olhar de Schmitt (2017) aponta para a metáfora agindo como transmissora de significados de uma área para outra, o que de certa forma não deixa de nos conectar em algum momento à essência aristotélica dos estudos da metáfora.

A metáfora seria um mecanismo humano e o seu uso parte integrante da linguagem da vida cotidiana. As formas de pensar, de compreender, de dizer, de convencer e de explicitar o

que se pensa, muitas vezes não são possíveis na ausência delas, porque sem usá-las perde-se o sentido daquilo que, de fato, se deseja dizer. Lakoff e Johnson (1980) afirmam que o nosso sistema conceptual, em grande parte, é naturalmente metafórico, uma vez que é reflexo direto da maneira como falamos e agimos no mundo, porque as expressões na ordem da metáfora formam sistemas complexos que são baseados em metáforas conceituais, estando na base da linguagem e do pensamento.

Em *Angústia*, Luís da Silva se vale inúmeras recursos metafóricos, comparativos e de contiguidade para, de certa forma, traduzir cenários e pessoas no contexto da obra. O trecho a seguir é representativo de como as figuras estar-se-iam incorporadas ao discurso/narrativa, para além da palavra/frase. “Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roia-me as entranhas” (RAMOS, 1984, p. 36). A angústia do personagem é traduzida ou espelhada por meio de uma referência invertida, que produz, segundo Paul Ricoeur (2000), em *A Metáfora Viva*, denotação metafórica, não conotação. Trata-se de uma forma estável, racional, que reconhece na expressividade do símbolo o potencial, independente da emoção.

Acerca do pensamento de Ricoeur ao longo de sua trajetória, constata-se a divisão do seu pensamento em quatro etapas. Cronologicamente sua reflexão filosófica começou com a filosofia reflexiva e existencial, esta é a etapa da formação e das influências (até 1950). A seguir, a fenomenologia (1950-1960) apresentou-se como a mola propulsora de seu pensamento. Em terceiro, a hermenêutica (1960-1990) tornou-se sua grande área de atuação e o lugar a partir do qual amadureceu suas intuições mais originais. Enfim, com a Filosofia Prática (1990-2005) trabalhou temas relativos à ética e à filosofia política. Localizado cronologicamente, o livro *A Metáfora Viva* foi publicada em 1975, isto significa no contexto de produção intelectual ricoueriana, que esta obra se apresentou como sendo de um pensador maduro.

Entender as bases que levaram o autor a desenvolver esta filosofia da metáfora talvez seja nosso fluxo mais estável. Uma trajetória que tem origem nas bases da filosofia antiga e desemboca nos estudos de filosofia contemporânea. Em *A Metáfora Viva*, Ricoeur exemplifica que a retórica para os gregos não tinha somente um programa singularmente mais vasto que a dos modernos; ela extraía da filosofia todas as ambiguidades do seu estatuto. Configurava-se como mais que um artefato linguístico argumentativo, mas ainda não passava de um rico artesanato de figuras (de ornamento), tão antiga quanto a filosofia, ou ainda uma das mais intensas e brilhantes tentativas de institucionalizá-la – através de Aristóteles – a partir da filosofia. Com efeito, a definição da metáfora como transferência do nome não é

errada. Ela permite identificar a metáfora e classificá-la entre os tropos. “Mas, sobretudo, esta definição, veiculada por toda a retórica, não pode ser eliminada, na medida em que a palavra continua sendo portadora do efeito de sentido metafórico” (RICOEUR, 2000, p. 11). Em relação a isso, é necessário lembrar que, no discurso, é a palavra que assegura a função de identidade semântica, sendo essa a identidade que a metáfora altera. Importa, então, mostrar como a metáfora, produzida no âmbito do anunciado tomado como um todo, “evidencia-se” na palavra.

Paul Ricoeur preocupa-se em não afastar a questão da metáfora do poder que a linguagem tem de se relacionar com a realidade exterior: referência. A linguagem seria então, o suporte do conhecimento, especificamente do conhecimento filosófico, que para o filósofo precede qualquer outro tipo de conhecimento. Ricoeur entende a linguagem, do ponto de vista aristotélico, como multiplicidade de potências, pois ela não é apenas um instrumento de comunicação, mas é acontecimento e manifestação do real, além de fundamento do sentido. Por isso, Ricoeur não restringe o estudo da metáfora aos aspectos formais e lógicos, mas a insere numa hermenêutica geral, isto é, numa análise da existência humana como interpretação.

A metáfora, no pensamento aristotélico, afeta apenas o nome, não a frase, nem o discurso. O nome está no nível da palavra, e como tal é a unidade fundamental da *léxis*. É dessa acepção aristotélica que Paul Ricoeur ressaltava os seguintes traços da metáfora: 1) a metáfora é algo que acontece ao nome; e, 2) a metáfora é definida em termos de movimento. A *epiphora* de uma palavra é descrita como uma sorte de deslocamento “de... para...”. Essa noção de epífora traz consigo informação e perplexidade: informação, porque a palavra metáfora, em Aristóteles, aplica-se a toda transposição de termos que designa a mudança de significado. A noção de que, segundo o autor, o “som complexo portador de significação” cobre a um só tempo o domínio do nome, do verbo e da locução (portanto da frase)” (RICOEUR, 2000, p. 30). Em consonância com essa linha de raciocínio, o filósofo francês destaca que existiria uma contrapartida em relação à indivisão do sentido da epífora qual seja “a perplexidade que ela gera” (RICOEUR, 2000, p. 31). De toda forma, ambas contribuem para possibilidades de construção de sentidos na estruturação do discurso.

Entretanto, a possibilidade de o discurso metafórico dizer alguma coisa sobre a realidade esbarra na constituição aparente do discurso poético que parece essencialmente não-referencial. Ricoeur (2000), diz que não se deve somente falar de duplo sentido, mas de “referência duplicada”, buscando uma expressão emprestada de Jakobson (1969). Ricoeur (2000) busca, num primeiro momento, avaliar o *argumento linguístico* contra a referência

poética e, depois, o *argumento da crítica literária* contra a referência poética. Acerca do primeiro argumento diz o autor: “a estratégia de linguagem própria à poesia, isto é, à produção do poema, parece justamente consistir na constituição de um sentido que intercepta a referência e, no limite, anula a realidade” (RICOEUR, 2000, p. 239). Já sobre o segundo, Ricoeur (2000) se apoia na fusão do sentido e das imagens, que simultaneamente se multiplicam a partir do sentido e que não são reguladas por ele.

Interessa-nos, contudo, a forma como o autor nos leva a pensar as bases da retórica e das “figuras de linguagem”, com ênfase na metáfora e na metonímia, numa trajetória que vai da palavra à frase antes de chegar ao discurso. Em *Metáfora viva*, a palavra é tomada como unidade de referência, sendo a metáfora o deslocamento e a extensão do sentido.

A retórica da metáfora toma a *palavra* como unidade de referência. A metáfora, em consequência, é classificada entre as figuras de discurso em uma única palavra e definida como tropo por semelhança. Enquanto figura, consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras (RICOEUR, 2000, p. 9).

Mas quais são os critérios para a linguagem figurada? Se a própria transgressão deve ser regradada, é necessário completar a ideia de desvio, compreendida como violação de um código, pela redução de desvio, a fim de dar uma forma ao próprio desvio ou delimitar o espaço aberto pelo desvio. A noção de desvio – uma violação sistemática do código da linguagem – é complementada por Jean Cohen (1974) com a noção de redução de desvio. E tal fenômeno deve ser procurado no plano semântico, pois se apoia na emergência de um código de pertinência que controla a relação dos significados entre si. Paul Ricoeur cita a Jean Cohen: “Se o poema viola o código da fala, é porque a língua o restabelece ao transformar-se. O objetivo de toda poesia é o de estabelecer uma mutação da língua que é uma metamorfose mental” (COHEN, 1974 apud RICOEUR, 2000, p. 235). A nova pertinência consiste na separação do sentido corrente de uma palavra, porém, não se trata de uma separação, como um novo sentido é percebido, tal separação tem um limite, tal palavra resulta assim reduzido, nota-se um novo sentido até então de desconhecida semelhança.

A metáfora é um tropo, ou seja, uma mudança de sentido das palavras, mas, na perspectiva de Ricoeur (2000), tal fato surge como resposta do discurso à ameaça de destruição representada pela não pertinência semântica. Assim, a metáfora não é desvio, mas a redução do desvio: “só há desvio se tomam as palavras em seu sentido literal. A metáfora é o procedimento pelo qual o locutor reduz o desvio mudando o sentido de uma das palavras” (RICOEUR, 2000, p. 139).

2.5 Concepções acerca da Metonímia

Lya Serignolli, no artigo *A Metonímia Segundo os Gramáticos e Retores Latinos*, aponta que para os gramáticos e rétores latinos, “a metonímia, em linhas gerais, consiste no emprego de uma palavra, não em seu sentido próprio, mas em outro com o qual ela possua alguma relação de contiguidade” (SERIGNOLLI, 2018, p. 89). Ou seja, na ocorrência da metonímia, percebemos a transferência de sentido por meio da substituição. Esse fenômeno, porém, não ocorre de maneira estática, através de um único processo. Há uma diversidade de possibilidades como podemos observar abaixo:

As relações entre a palavra empregada metonimicamente e o significado sugerido podem ser de diversas espécies, entre elas: inventor-invenção, proprietário-propriedade, instrumento-possessor, conteúdo-contidente, causa-efeito, abstrato-concreto, símbolo-fenômeno social, gênero-espécie, parte-todo e número (SERIGNOLLI, 2018, p. 90).

Segundo Serignolli, os retores e oradores conceituaram a metonímia por meio da explicação etimológica do termo ou citando exemplos das diversas espécies de relações metonímicas. “Nas várias definições de metonímia é recorrente a ideia de substituição de um nome por outro [...]. Tal aspecto está na etimologia do termo, que, em grego, quer dizer “mudança de nome” (SERIGNOLLI, 2018, p. 90-91). Os tropos (figuras) foram apresentados, mais especificamente, por: o anônimo da *Retórica a Herênio*, Cícero, Quintiliano, Donato, Festo e Isidoro de Sevilha. Para este trabalho, destacamos uma série de exemplos de espécies de metonímias utilizadas por Virgílio e Horácio, e citadas por rétores e gramáticos latinos.

À luz da tradição, apresentamos aqui algumas classificações possíveis, cuja função, entre outras, seria contribuir para o processo metodológico de seleção e categorização das figuras de contiguidade. Como primeiro momento, temos as relações de causa e efeito. Nesta categoria de relação metonímica, há uma força ou agente causador que produz um resultado, efeito ou consequência. Quintiliano, no *Institutio Oratoria*, diz que é frequente entre os poetas e oradores mostrar a causa pela consequência. Cícero, por sua vez, no *De Oratore* (1948), diz que o sentido da metonímia é depreendido de algo consequente (*res consequens*). A relação de causa-efeito pode ser constituída por pessoa ou por coisa, e assim “ela entrelaça-se a outras espécies de metonímia que se desdobram a partir da relação inventor-invenção, seja pela substituição do autor pela obra, do proprietário pela propriedade, do instrumento pelo possessor ou das divindades por seus atributos” (SERIGNOLLI, 2018, p. 98).

Nessa relação *inventor-invenção* há algumas possibilidades, como a aproximação entre autor e obra, como podemos perceber em ocorrências onde há substituição do autor pela obra, como no caso citado por Quintiliano (1996, p. 26): *carmina Vergili 'Vergilium'* (“Virgílio” em referência aos poemas de Virgílio). Evidencia-se, neste caso, como o nome do autor ocupa o espaço destinado aos seus poemas, numa clara relação entre ele e aquilo que escreve. Já na relação metonímica, proprietário-propriedade, por sua vez, citamos exemplo fornecido por Quintiliano (1996, p. 25-26) : *'hominem deuorari', cuius patrimonium consumatur* (“está sendo devorado” um homem cujo patrimônio esteja sendo consumido), bem como esta passagem da *Eneida* de Virgílio: *iam proximus ardet Ucalegon* (já, próximo, arde Ucalegonte), descrita por Isidoro de Sevilha (2006) em que *Ucalegon* refere-se a *domus Ucalegonis* (a casa de Ucalegonte). Ucalegonte é um personagem da *Ilíada*, da corte de Príamo, cuja morada incendiada representa a proximidade da ruína de Príamo no incêndio da queda de Troia.

Já na *Retórica a Herênio*, de Cícero (1999), são citados dois exemplos de substituição do instrumento pelo possessor: *Non tam cito sarisae Graeciae potitae sunt* (Não tão rápido as sarissas apossaram-se da Grécia), em que *sarisae*, ou as lanças dos Macedônios, está no lugar de Macedônios; e: *nectam facile ex Italia materis Transalpina depulsa est* (nem a lança transalpina foi tão facilmente expulsa da Itália), em que *materis Transalpina*, ou a lança dos gauleses, está no lugar de gauleses. A aproximação entre o armamento e aquele que o conduz traz ainda uma relação de que ambos são a mesma coisa, numa relação de simbiose entre o portador e a coisa, fenômeno que iremos explorar um pouco mais a frente.

No *De Natura Deorum*, de Cícero, é mencionado o uso dos nomes de deuses em substituição às suas invenções ou atributos: Assim, aquilo que era inventado por um deus recebia o seu nome, como quando dizemos Ceres para os grãos e Líber para o vinho, tal como em Terêncio: “Sem Ceres e Líber, Vênus é fria” (CICERO, s./d., 60-61). Uma relação não mais tão comum na ficção contemporânea, haja vista não termos mais com abundância projeto estético semelhante. Contudo, é um exemplo interessante para destacar a contiguidade entre o ser divino e aquilo que ele cria, mesmo no universo mitológico.

Embora ainda no campo da contiguidade, esta aproximação difere da relação conteúdo-contidente, assim como apresenta o retórico alemão Heinrich Lausberg, em *Elementos de Retórica Literária*. Ele diz que “o continente pode estar representado por um lugar ou tempo e o conteúdo pode abarcar pessoas ou coisas” (LAUSBERG, 2003, p. 161). Ou seja, conteúdo formado por coisa, na substituição do conteúdo pelo continente, consiste em expressões como: beber um copo inteiro. Na forma contrária, do continente pelo

conteúdo, temos o exemplo encontrado na *Eneida* de Virgílio, fornecido por Donato em *De Tropis* (1776): *vina coronant* (coroam-se os vinhos), em que vinhos quer dizer as taças ou as crateras de vinho.

Uma outra relação possível pode ser encontrada no campo da dicotomia abstrato-concreto. A esta modalidade pertence o uso dos nomes das virtudes e dos vícios em referência àqueles que as possuem, como nos exemplos mencionados por Cícero: *“luxuries quam indomum inrupit,” et “quo avaritia penetravit”*; aut *“fides valuit, iustitia confecit”* (“casa invadida pelo excesso”, e “onde a cobiça penetrou”; ou “a lealdade prevaleceu”, “a justiça foi feita”) (CICERO, 1999, p. 168); e por Quintiliano: *“sacrilegium” deprehensum, non sacrilegum* (um “sacrilégio” foi descoberto, e não um sacrílego) (QUINTILIANO, 1996, p. 26). Há, portanto, uma relação de contiguidade entre aquele que podemos perceber como portador da virtude ou do vício e a característica abstrata em si. Essa classificação possui características diferentes da última apresentada, onde, segundo Lausberg, na implicação de fenômeno e símbolo (*signum*) sociais, o fundamento para a denominação concreta de um fenômeno social é dado pelo seu símbolo instrumental (LAUSBERG, 2003). Metonímias desta espécie são mencionadas por Quintiliano: *‘armorum’ scientiam habere* (ser conhecedor de “armas”) (QUINTILIANO, 1996, p. 26). Ou seja, haveria uma relação de contiguidade entre o instrumento portado e seu valor simbólico num determinado contexto.

Todas as ocorrências apresentadas ainda não constituem, obviamente, a totalidade das possibilidades no cenário da tradição literária clássica. Contudo, a análise de exemplos, mesmo numa quantidade limitada, oriundos da antiguidade, pavimentam autores e obras que, de certa forma, alimentam-se da tradição antes e durante o desenvolvimento de seus próprios projetos estéticos singulares, como é o caso do autor alagoano Graciliano Ramos. Sendo assim, veremos a seguir, como o estudo da metonímia se desenvolve em outros recortes distintos da seção que acabamos de apresentar.

A constatação de Jakobson no texto *The metaphoric and metonymic poles*, publicado originalmente em 1956, de que “nada comparável à rica literatura sobre metáfora pode ser citado para a teoria da metonímia” (1956 [2003], p. 47), mais de 50 anos depois, permanece atual, como se acabasse de ter sido escrita. E, assim como falamos acima, os manuais utilizados em ensino formal, sobretudo, aqueles destinados a uma análise mais descritiva ou normativa enquadram as metáforas, as metonímias e outra série de tropos, como elementos acessórios, mas não desimportantes. Para entender as diferenças entre as figuras utilizadas como categoria de análise neste trabalho, aponta-se que

A diferença entre metáfora e metonímia, portanto, reside no fato de que a primeira envolve projeção entre dois domínios que não são parte de um mesmo domínio-matriz. Por exemplo, na sentença “Ela é alto astral” não há um domínio de [ORIENTAÇÃO ESPACIAL] que faça parte da matriz [EMOÇÃO] (FERRARI, 2011, p. 103).

Já a sentença “*Este livro é a história do Iraque*” é metonímica por relacionar o termo livro a algo que faz parte. A metonímia é uma difusão semântica. No eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro, num espelhamento sêmico. Com isso, no eixo da intensidade, ela dá uma velocidade maior ao sentido, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas. Ao dar o sentido de aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é justamente a contiguidade, ou seja, uma proximidade, uma vizinhança, um contato.

Para além das classificações acima, a metonímia é tradicionalmente definida como deslocamento de significado, no qual uma palavra normalmente utilizada para designar determinada entidade passa a designar uma entidade contígua (FERRARI, 2011). E, em não sendo um fenômeno estritamente/puramente linguístico, mas algo que ocuparia um lugar central no processo cognitivo humano, movimenta uma série de outros aspectos relevantes, sendo um recurso bastante utilizado na prosa da geração de 1930 no Brasil.

Já Barthes, no texto *Elementos de semiologia*, publicado em 1964, aponta construções (discursos) de tipo metafórico e construções (discursos) de ordem metonímica, sendo que a presença constante de um recurso discursivo com predominância não invalidaria o eventual aparecimento de outrem/outro. Barthes vai ainda chamar atenção para a rica presença de literatura acerca da metáfora, em detrimento do arcabouço produzido sobre a metonímia. A pobreza no arcabouço produzido acerca da metonímia, destacado acima por Barthes, confere fôlego para novas pesquisas. O que vimos, contudo, é a presença mais constante da metonímia na prosa realista, do que nas produções do século XIX. Para Jakobson (1970), a metonímia está intimamente ligada à prosa realista, porém menos exploradas que a metáfora.

Não é por acaso que as estruturas metonímicas são menos exploradas que o campo da metáfora. Seja-me permitido repetir minha antiga observação de que os estudos dos tropos poéticos se orientaram principalmente para o da metáfora, e a chamada literatura realista, intimamente ligada ao princípio metonímico, ainda desafia interpretação (JAKOBSON, 1970, p. 156).

A figura de linguagem consistia, pois, no uso do nome de uma coisa no lugar de outra. Aristóteles, na *Poética*, não fazia distinção entre metáfora e metonímia. Definia metáfora como “a transferência do nome de uma coisa para outra, ou gênero para a espécie, ou da

espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 2000, p. 63). Uma nova dimensão é dada ao conceito de metonímia por Jakobson (1956) que propõe dois pólos fundamentais para o funcionamento da linguagem humana: o paradigmático ou metafórico e o sintagmático ou metonímico. Segundo ele, o “desenvolvimento de um discurso pode ocorrer ao longo de duas linhas diferentes: um tópico pode levar ao outro ou por suas similaridades ou por suas contiguidades” (JAKOBSON, 1956 [2003], p. 43). O primeiro, ele nomeia de processo metafórico e o segundo de metonímico.

Já numa perspectiva cognitivista, os estudos cognitivos, apesar de também focarem prioritariamente a metáfora, apresentam importante avanço no entendimento dos processos de significação ao defenderem que metáfora e metonímia são formas de cognição. Lakoff e Turner (1980, p. 36) distinguem o processo metonímico do metafórico. Para os autores, “metáfora é, principalmente, uma forma de ver uma coisa em termos de outra” e a metonímia tem uma função referencial, permitindo “o uso de uma entidade no lugar de outra”. Segundo eles, a metonímia permite “focar mais especificamente certos aspectos do que está sendo referido” (LAKOFF; TURNER, 1989, p. 37). Os autores afirmam que os conceitos metonímicos emergem das correlações em nossa experiência com os objetos.

Ricoeur discute a ideia de coisa enquanto objeto, e como ela pode ser entendida bem diferente da contiguidade a qual seus sucessores reduziram o funcionamento da metonímia; por correspondência ele entende a relação que aproxima dois objetos dos quais cada um forma um todo absolutamente a parte. O filósofo entende que

a metonímia se diversifica, por sua vez, segundo a variedade de relações que satisfazem a condição geral da correspondência: relação da causa ao efeito, do instrumento ao fim, do continente ao conteúdo, da coisa ao seu lugar, do signo à significação, do físico ao moral, do modelo à coisa (RICOEUR, 2011, p. 95).

Estas reflexões abrem espaço para uma rede de relações possíveis, físicas e metafísicas, onde objetos se conectam para formar um conjunto, uma unidade semântica rica e complexa a serviço da narrativa no caso do texto literário. A metonímia coloca em primeiro plano a informação relevante da caracterização enciclopédica do domínio-matriz em determinado contexto. E embora o texto literário se coloque de alguma forma concatenado com o imprevisível, a busca pelo artesanato lírico no fazer poético, ou a engenharia das sentenças numa construção narrativa, faz-se imprescindível no cenário do fazer e refazer, consolidando a ideia de que uma obra se faz e se refaz com trabalho. A utilização da metonímia na narrativa de Graciliano Ramos contribui para o autor expressar o mundo ao seu

redor. Em *Vidas Secas*, a vermelhidão de Fabiano confunde-se ao solo seco dos terreiros, demonstrando a relação da cor da pele com o ambiente. O estilo que o autor adota atua como um índice que respondem às perguntas: quem? Quando? E onde? As últimas linhas de *São Bernardo* trazem a força da metonímia na construção de uma frase curta, mas carregada de expressividade: “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (RAMOS, 1984, p. 191).

Dado o exposto, no próximo capítulo, veremos como as metáforas e as metonímias podem contribuir para munir o narrador de *Angústia* de ferramentas na arquitetura da ficção. Esses elementos serão abordados para apreender como eles concorrem para definir a narrativa, selecionadas neste trabalho a partir do contexto da redução do indivíduo à condição de coisa. Para alcançarmos nosso objetivo, fizemos um recorte da importância para a narrativa e em seguida apresentamos as relações de transferência/similaridade presentes na metáfora e as relações de contiguidade presentes na metonímia.

CAPÍTULO 3

3. OCORRÊNCIAS DA METÁFORA E DA METONÍMIA EM *ANGÚSTIA*

“Nunca houve relógio que tocasse de semelhante maneira. Deve ser um mecanismo estragado, velho, friorento, com rodas gastas e desdentadas. Meu avô me repreendia numa fala assim lenta e aborrecida quando me ensinava na cartilha a soletração. Voz autoritária e nasal, costumada a arengar aos pretos da fazenda, em ordens ásperas que o pigarro interrompia. O relógio tem aquele pigarro de tabagista velho, parece que a corda se desconchavou e a máquina decrépita vai descansar.”

Graciliano Ramos

Neste capítulo, serão tratadas a dinâmica dos elementos retóricos utilizados como componentes no processo de construção da narrativa em *Angústia*, destacando-se expressões metafóricas e metonímicas, para além da relação entre a utilização desses elementos e a coisificação do sujeito metamorfoseados em máquinas de carne e ossos. Destacamos ainda como os processos históricos e sociais estariam imbricados à construção do artefato ficcional. Dessa forma, a urbanização desordenada de uma sociedade escravocrata e imersa na dinâmica capitalista no início do século XX, convivem com a ascensão de um período autoritário em meados de 1930, aliados à modernidade crítica envolta em ares fascistas no Brasil.

É nesse contexto que Luís da Silva, ser humano envolto em perturbações psicológicas, narra eventos da sua vida, iniciando por suas lembranças angustiadas, seguindo, contudo, ora uma ordem confusa dos fatos, ora se eximindo da ordem dos acontecimentos, sendo que, após meses acamado e, trinta dias tomando a decisão, começou a escrever suas memórias. O narrador passou a infância na fazenda de seu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, proprietário dominador no interior de Alagoas. O pai de Luís da Silva, Camilo Pereira da Silva, era inativo e consumidor de leituras sem grande complexidade. Com a morte do avô, o narrador transferiu-se com o pai para uma vila nas proximidades e ingressou na escola de seu Antônio Justino. Quando Camilo Pereira da Silva faleceu, os credores recolheram mercadorias, móveis e tudo o que podiam para quitarem as dívidas do pai de Luís da Silva. “No dia seguinte os credores passaram os gadanhos no que acharam. Tipos desconhecidos entravam na loja, mediam peças de pano. Chegavam de chapéu na cabeça, cigarro no bico, invadiam os quartos, praguejavam. Enterrar os mortos, obra de misericórdia” (RAMOS, 1984, p. 19).

Esse indivíduo que desde cedo sente as agruras da vida, não chora a morte do pai, mas caiu em lágrimas quando Rosenda lhe trouxe uma xícara de café. Graças à bondade de algumas pessoas, Luís da Silva cresceu, entrou para o exército, estudou sozinho e passou a trabalhar escrevendo artigos para jornais, traduzindo e revisando textos. Embora pedindo esmolas e dormindo nas ruas muitas vezes, o protagonista consegue espaço no funcionalismo público na cidade de Maceió. Habitou numa pensão, de propriedade de D. Aurora, ocasião em que dividiu o quarto com Dagoberto, estudante de medicina, o qual colocava ossos sobre a cama para estudar. É nesse intervalo de tempo, que o narrador projetou publicar um livro, haja vista que possuía relativa habilidade com a literatura, sobretudo, sonetos. Entretanto, como não conseguiu, passou a vender seus poemas a estudantes. Algum tempo depois, Luís da Silva

mudou-se para a Rua do Macena, pagando aluguel acima de suas condições e do que julgava merecer a propriedade pertencente ao Dr. Gouveia.

É justamente nessa residência que Luís convive de maneira muito peculiar com a empregada Vitória, mulher de cinquenta anos de idade, meio surda, muito interessada nos portos de Maceió, e que enterrava o dinheiro recebido pelo trabalho no fundo do quintal da casa. O narrador ainda estreita laços com Moisés, judeu de linha esquerdista; Pimentel, homem interessado em política; e Ivo, alcoólatra sem moradia. Contudo, mesmo tendo relações de amizade, acaba voltando-se para si mesmo, numa espiral que roda entre casa, trabalho e relações mal azeitadas. Ainda escreve artigos sob encomenda para os políticos de Alagoas, porém nada especial. Em meio a essa movimentação bem representativa da cor local, a simples vida de Luís da Silva caminhava de maneira comum, até a mudança de Marina para a casa vizinha. Ela, loura avermelhada, de olhos azuis e corpo volumoso e sedutor, atraiu a atenção do narrador, o qual, até então, apenas se envolvera rapidamente com prostitutas.

Marina, moça pobre, tornou-se amiga de Luís da Silva, que, embora apaixonado por ela, não admitia o sentimento. Certa vez, ao Marina estender-lhe a mão para agradecer o emprego que o narrador lhe arrumara, embora ela não gostasse de trabalhar, Luís da Silva apertou e mordeu-lhe a mão, puxando-a para si e envolvendo-a com as mãos enquanto a beijava. Ela, assustada, aparentemente, mostrou-se encabulada e o narrador disse-lhe que iriam se casar. O desejo de Luís da Silva era sexual, mas vendo que nada conseguiria fisicamente com Marina, propôs a união para poder tê-la em sua cama. O narrador, ao ouvir de Marina que precisava comprar algumas coisas para o casamento, adiantou-lhe uma quantia para adquirir o essencial.

Entretanto, ao vê-la insatisfeita com um casamento pobre, acabou se envolvendo em grandes dívidas, para contentar Marina, adquirindo, também, um relógio-pulseira e um anel para presenteá-la. Certa vez, quando Luís da Silva voltava mais cedo para casa, encontrou Marina conversando com Julião Tavares, recém proclamado amigo, bem a contragosto de Luís, o qual teve, naquele momento, vontade de matá-lo. Luís da Silva recordou-se de um fato envolvendo seu avô: uma cobra havia se enrolado ao pescoço dele, fazendo-o pular desesperadamente até se livrar do animal. Aquele homem que agia metodicamente tal qual uma máquina, também sentia-se como um bicho selvagem.

Tal visão passou a perseguir o narrador ao longo de seu relato. Enquanto Marina se aproximava de Julião Tavares, Luís da Silva, humilhado, afastava-se dos dois. Ele, então, procurou se envolver com uma datilógrafa, mas foi preterido por ela. Julião Tavares passou a

frequentar a casa de D. Adélia e seu Ramalho, presenteando sempre mãe e filha, mesmo com a oposição do pai. Enquanto isso, Luís da Silva acompanhava os acontecimentos à distância, tinha delírios com a imagem da cobra enrolada ao pescoço do avô e via cordas em objetos compridos. D. Adélia desentendia-se com o marido e Marina aproveitava a vida indo ao cinema com Julião Tavares e dele recebendo vários presentes. Ela prosperava no luxo e Luís da Silva entalava-se nas dívidas. Em uma ocasião, Julião Tavares foi buscar Marina para ir à ópera, trajando um belo smoking e parando com uma limousine em frente a casa da moça.

Luís da Silva, que assistia a tudo, desejou ir também ao teatro, mas não tinha dinheiro para isso. Então, o narrador decidiu furtar o dinheiro de Vitória enterrado no fundo do quintal, prometendo devolver a quantia em dobro para a empregada, o que realmente fez ao receber seu salário. Um dia, Luís da Silva ouviu uma conversa entre D. Adélia e a filha Marina. Era comum o narrador encostar-se à parede do banheiro, que era colado ao da vizinha, e deliciar-se com os sons dos banhos, imaginando a nudez de Marina. Ouvindo essa conversa, ele soube que Marina estava grávida e, transtornado, decidiu que Julião Tavares deveria morrer. Casualmente, seu Ivo presenteou Luís da Silva com uma corda, deixando-a sobre a mesa. O objeto aguçava a tentação do narrador que findou guardando a corda em seu bolso. Luís da Silva começou a seguir Marina e a fugir de Julião Tavares, com a corda no bolso e tocando-a com frequência. Tudo corria mal ao narrador que não conseguia mais dormir, comia pouco, trabalhava sem interesse e com dificuldade, ingeria frequentemente aguardente e era perseguido pelos seus delírios. Agora o ser humano coisificado era convertido em arma e sua prótese era a corda:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os da onça de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção me afastou qualquer receio de perigo (RAMOS, 1984, p. 237-238).

Um mês após recuperar-se de uma espécie de coma, o narrador começou a escrever a história de amor e morte na qual se envolvera, justamente como se inicia o romance *Angústia*, fazendo a narrativa circular, isto é, findando o livro exatamente no ponto em que ele começa, quando ele mesmo redige suas confissões: “Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras” (RAMOS, 1984, p. 227).

3.1 Revisitando a ideia de angústia em Freud, Kierkegaard e Heidegger

A obra de Graciliano Ramos está marcada na tradição literária brasileira pela abordagem de temas ligados aos conflitos humanos, por meio de um estilo objetivo, direto e potente, atrelado a temáticas sociais, cuja relevância extrapola o contexto histórico no qual a obra estava inscrita. Em *Angústia*, especificamente, o autor alagoano revela ainda uma outra face de sua produção, onde a problemática da existência ganha corpo e substância, sobretudo, através da abordagem de um dos sentimentos mais complexos do ser humano, sensação responsável pelo título do romance: a angústia. Transpondo essas características para Luís da Silva, encontramos um personagem que transita pela cidade, porém não à vontade, não sem demonstrar uma espécie de náusea pela rotina, pelas pessoas e pelas instituições. Entre os teóricos que se debruçaram sobre o tema, destacamos Søren Kierkegaard, Martin Heidegger e Sigmund Freud.

O autor Graciliano Ramos, na elaboração do personagem de Luís da Silva em *Angústia*, apresentou sua vida de maneira detalhada, mas não excessiva. Essa descrição apresenta um elemento muito relevante, quando observada a conexão entre a personagem e o enredo. Luís não seria apenas um ser angustiado, mas aquele que apresenta os motivos pelos quais um indivíduo chega a essa condição. Dessa forma, entendemos que as razões que o conduziram a esse estado frequente estaria ligados à realidade social no qual ele estaria imerso. Essa visão difere da defendida por Sigmund Freud, para quem a angústia seria o único afeto cuja origem no inconsciente não poderia ser colocada em dúvida. E, embora tenha se referido inúmeras vezes às manifestações somáticas da angústia, isto é, à sua característica de descarga motora, aliás, comum a todo afeto, ele observou que a angústia seria, por excelência, afeto do sujeito. É o que ele diz no artigo *Inibição, sintoma e angústia*. De acordo com Freud (1926), somente os outros afetos – o amor, o ódio, o ciúme, e até mesmo a culpa – mereceriam o nome de “sentimentos”. Pois um sentimento é, nos termos de Freud, a percepção que o eu (Ich) tem do afeto.

Para Freud, entre outras possibilidades, o medo produz angústia. Dessa forma, nota-se como eventos externos contribuem para a subjetividade do ser, sendo a sociedade um cenário propício para as mais diversas manifestações do sentimento. Freud discutia a angústia como um afeto que tomara essa tonalidade devido ao recalque. Por outro lado, destaca-se nitidamente seu caráter de moeda corrente como um afeto que serviria para tudo, pelo qual

seria trocado qualquer afeto, desvinculado de sua idéia original após a separação efetivada pelo recalque (FREUD, 1976). Já no romance, Luís dialoga com inúmeras necessidades de se afirmar, não compreendendo decerto, manifestações gratuitas de sentimento, como vê-se em sua breve conversa com Berta, uma das mulheres com quem se relacionou na juventude. “Madame, eu sou um bicho do mato, nunca me encostei a uma pessoa como a senhora. Seja franca, madame. Quanto é que lhe devo dar? (RAMOS, 1984, p. 38). O volume de frustrações age com peso sobre suas decisões, estruturadas seguindo um projeto estético, cuja meticulosidade concorre para a apresentação da angústia através de múltiplas formas.

Entre os filósofos que pesquisaram sobre a angústia, dois nomes se destacam: Soren Kierkegaard e Martin Heidegger. O primeiro, conhecido como o pai do existencialismo cristão, publicou o livro *O conceito de angústia*, absorvida por ele como uma espécie de vertigem da liberdade. O indivíduo sente ao mesmo tempo a vontade de repelir ao passo que por ela se sente atraído. Daí ele dizer ser a angústia ambígua e que tem uma importância não só filosófica como também teológica. À luz dessa visão, a angústia tornar-se-ia uma categoria fundamental para o filósofo expor a natureza do pecado (KIERKEGAARD, 2015). Embora seja um filósofo cristão, ele não sobrepõe a angústia à culpa, pois declara a existência de uma angústia suave, não maléfica, muito próxima da curiosidade, provavelmente não aplicável à angústia escancarada e, muitas vezes, silenciosamente cruel de Luís da Silva.

Segundo Kierkegaard (2015), a passagem da angústia à culpa é um salto qualitativo, um movimento sem mediação ou reconciliação. Este salto é crescente no romance do autor alagoano, haja vista a tensão que evolui ao ápice com a morte de Julião Tavares, não sem antes passar pela infância, juventude e vida adulta de Luís da Silva. É na maturidade que ele sente o amor, porém a ausência de reciprocidade desperta sentimentos que extrapolam a angústia de uma vida sem sentido, desembocando na vingança desferida de maneira brutal. O crime, por sua vez, desdobra-se na sua decomposição – aniquilamento moral, pois acentua seu auto-retrato de homem de fraco, dominado, inferior; e aniquilamento psicológico, evidenciado pelo seu desequilíbrio emocional: após o crime, ele mergulha numa espécie de vertigem, de alucinação, onde o espaço perde consistência e passa a ter visões do passado: “Os caibros engrossavam, torciam-se, alvacentos e repugnantes como cobras descascadas” (RAMOS, 1984, p. 278).

A intersecção se estreita entre a criação ficcional e o pensamento de Kierkegaard quando nota-se que ele considera a negatividade uma espécie de necessidade. Por meio do repúdio à ideia de que se passaria da angústia à culpa por uma espécie de continuidade afetiva, ele sugere não apenas a existência de um corte, sem o qual não haveria o tal salto

qualitativo, como também a função da pressa, pois, sem antecipação, não há saída da angústia. “A proibição o angustia porque desperta nele a possibilidade da liberdade. O que tinha passado despercebido pela inocência como o nada da angústia, agora se introduziu nele mesmo, e aqui de novo é um nada: a angustiante possibilidade de ser-capaz-de” (KIERKEGAARD, 2015, p. 48).

Percebemos, portanto, que o sentimento de angústia viria após uma espécie de ânsia motivada pelo “quase”. Quase ter reciprocidade, quase ter sucesso, quase ser forte e corajoso, enfim. Há um prelúdio que alimenta o sentimento que, para além de um aperto no peito, desperta sensações de incompletude do ser. E quanto mais o tempo passa, mais o sentimento se alimenta da ânsia, crescendo exponencialmente, limitando e maltratando o indivíduo, o impedindo, de certa forma, de ter uma vida plena. Essas reflexões dialogam com a vida de Luís da Silva, na medida em que observa-se o quanto ele vive um duelo interior, cuja dinâmica conflituosa o leva sempre para um entre-lugar, uma ausência de completude que o deixa cada vez mais perturbado, como é observar no trecho que abre o romance:

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 permancem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer perditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa (RAMOS, 1984, p. 7).

Além das proposições de Freud e Kirkegard, resgatamos o pensamento de Martin Heidegger, que acredita que a tradição filosófica ocidental, de Platão a Nietzsche, apresenta um problema em comum: o “esquecimento do ser”. Por isso sua obra inaugural, *Ser e Tempo*, de 1927, coloca o homem como o ente privilegiado, único ente ao qual é dada a capacidade de questionar o ser. O filósofo alemão busca extrapolar a separação entre sujeito e objeto por meio do conceito de *Dasein*, isto é, “o homem na medida em que existe na existência cotidiana, do dia-a-dia, junto com os outros homens e em seus afazeres e preocupações” (HEIDEGGER, 1927, 2003, p. 2). É este o ponto de partida de sua analítica existencial, no qual encontramos uma referência à antecipação e ao nada, indicando a impossibilidade de se pensar o lugar do ser sem pensar a angústia.

A angústia é, então, uma disposição anímica, uma facticidade existencial, e também uma disposição compreensiva. É mais ampla que o temor (*Furcht*), considerado um estágio mais suave da angústia. O medo é um ingrediente que faz parte da análise de Heidegger. O temível possui o caráter de ameaça. O temor pode se transformar em pavor, horror ou terror.

“E somente quando o que ameaça vem ao encontro com o caráter de horror, possuindo ao mesmo tempo o caráter de pavor, a saber, o súbito, o temor torna-se, então, terror” (HEIDEGGER, 1927 [1988], p. 197). Luís demonstrava seu medo através de conjecturas acerca de possíveis consequências para seus atos, sobretudo, e com mais ênfase, após o assassinato de seu adversário. Ao voltar para casa no momento subsequente ao crime, ele sente-se mal física e emocionalmente. Bebe em demasia e delira com a ideia angustiante de ser preso. O medo, assim como Heidegger previa, faz parte do contexto que eleva a angústia a níveis extremos, aproximando-se perigosamente da loucura.

Mais adiante, refletimos como a construção da narrativa, cujo narrador é o próprio protagonista, seria arquitetada em face da utilização, entre outros elementos, desses recursos retóricos potentes, sobretudo, metáforas e metonímias. Esses elementos concorrem para aprofundar nosso olhar acerca de como as relações mais diversas iam sendo engendradas e apresentadas a partir do ponto de vista angustiante de Luís da Silva. A metáfora da angústia faz parte do processo de composição do personagem. Quer seja por fatores externos, medo, ou até mesmo pela vertigem da liberdade, a angústia tem seu lugar no campo da análise da mente e do comportamento humano. Nesse contexto, ela perfaz um movimento que, em síntese, caminha para a produção de novos esquemas semânticos, a partir da relação entre duas ou mais palavras. Já a metonímia, através do processo de contiguidade, apresenta a desagregação, a destruição da vida em pedaços, apresentada de maneira angustiante pelo narrador personagem. É, de fato, a escrita traduzindo o sentimento em palavras, mediante a utilização de recursos expressivos muito fortes, cujo aporte movimentava a engrenagem da narrativa.

3.1.1 Arquiteto das figuras – o narrador em *Angústia*

“As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas.”

Georg Lukács

Na trajetória escolhida para as reflexões do nosso objeto de estudo – a redução do ser humano à condição de coisa, apresentado por meio de figuras retóricas, a metáfora e a metonímia – a relação entre o narrador-personagem, Luís da Silva, no romance *Angústia*, e o contexto histórico-social, são apresentados em diálogo com o referencial teórico, no qual a

força da linguagem e do discurso na representação do mundo são premissas relevantes, ensejando estabelecer conexões entre Filosofia, História e Literatura. Esse percurso busca evidenciar a relevância de Graciliano Ramos no cenário literário brasileiro, a atualidade de *Angústia* e de uma narrativa que abarca a dialética dos processos sócio-históricos na existência cotidiana.

Inicialmente, é lícito lembrar que esta obra é ambientada num contexto onde a transição entre o campo e a cidade ficam evidentes na trajetória de vida do narrador personagem. Homem bruto do sertão, que se rende ao trabalho mecanizado da cidade, onde quase tudo pode ser adquirido com algum recurso, inclusive os próprios seres humanos e a arte que produzem. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à antiguidade clássica, sendo a cidade o centro das realizações, de acordo com Raymond Williams, em o *Campo e Cidade*. O autor aponta que, na caminhada histórica da humanidade, “sempre esteve bem evidente esta ligação entre a terra da qual todos nós, direta ou indiretamente, extraímos nossa subsistência, e as realizações da sociedade humana. E uma dessas realizações é a cidade: a capital, a cidade grande, uma forma distinta de civilização” (WILLIAMS, 1989, p. 11).

Na discussão que visa identificar associações feitas no imaginário coletivo quanto ao conceito de campo e de cidade, aquele associado a uma forma natural de vida – paz, inocência e virtude simples, enquanto este associou-se à ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Luís delira sobre este lugar imaginário no velório de seu pai, porém já num estágio de decadência.

Vozes chegavam-me, confusas, e eu não conseguia apreender o sentido delas. Visões também. Via a casa da fazenda, arruinada, os bichos definhando na morrinha, o chiqueiro bodejando, relâmpagos cortando o céu. A chuva caía, eu andava pelo pátio, nu, montado num cabo de vassoura. Quem me acordou foi Rosenda, que me trazia uma xícara de café [...] Desde esse dia tenho recebido muito coice. Também me apareceram alguns sujeitos que me fizeram favores. Mas até hoje, que me lembre, nada me sensibilizou tanto como aquele abraço estirado, aquela fala mansa que me despertava” (RAMOS, 1984, p. 19).

São imagens que há muito se perderam e que, de certa forma, afastaram-se do agora Luís adulto e engolido pelo contexto caótico da cidade: um lugar cujo cenário barulhento, mundano e ambicioso se contrapõe ao imaginário campestre. Essa relação entre os momentos da vida do narrador personagem dialoga com assertivas de Williams (1989):

É significativo que a imagem comum do campo seja agora uma imagem do passado, e a imagem comum da cidade, uma imagem do futuro. Se as

isolarmos deste modo, fica faltando o presente. (...) Assim, num presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre campo e cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que talvez fosse melhor encarar em seus próprios termos (WILLIAMS, 1989, p. 397).

Eric Hobsbawm, em a *Era do capital*, conta que a cidade era o mais impressionante símbolo do mundo industrial. As consequências dessa industrialização, porém, acabam por refletir parte da agonia do mundo moderno. Desigualdade, fome, guerras, cujo produto é um Luís da Silva, mais um bicho desse caos, que surge como um pobre, não como símbolo industrial, o herdeiro de um Brasil rural em extinção no cenário de 1930. E mesmo no final do século XIX “para os construtores, os pobres eram um mercado que não dava lucro, comparado ao dos ricos com suas lojas especializadas e distritos de comércio, e também às sólidas casas e apartamentos para a classe média” (HOBSBAWM, 1997, p. 224). Neste contexto, essa leitura ajuda a compreender os processos nos quais a sociedade de 30 estaria imersa, sobretudo, se a considerarmos como produto mal acabado da industrialização. Não à toa, o olhar para o trabalho e, sobretudo, para o trabalhador, universo no qual Luís estaria inserido, marca a obra em muitos momentos. A apreensão das suas ações e frustrações enquanto trabalhador coisificado faz parte de um contexto maior e se confunde com a própria história dos trabalhadores na transição entre os séculos XIX e XX.

A análise historiográfica de Hobsbawm ajuda a compreender a dinâmica que coloca *Angústia* como uma representação ficcional do cenário social vigente à época. Hobsbawm, nesse sentido, “adota um enfoque especial, de observar uma mundialização das condições de enquadramento da sociedade e da economia, vista como uma totalidade de alcance mundial, na qual cada uma das partes faz sentido, ao mesmo tempo que o conjunto funciona em seu dinamismo” (SEVCENKO, 1997 [1998], p. 50). Esse olhar histórico para obra literária, favorece a análise dos elementos que ora alicerçam, ora margeiam a narrativa num espaço urbano, porém herdeiro de pilares coronelistas. Os trabalhadores estavam ali posicionados, trocando sua força de trabalho. É desta maneira, por um processo de imitação, construído com os fatos, que se acaba roubando ao homem a sua dignidade e, à sociedade, os seus nexos afetivos de solidariedade e comunhão.

A narrativa de *Angústia*, quando analisada pelo prisma de Hobsbawm (1987), representaria a desestabilização acentuada das classes sociais e os desdobramentos desse movimento sentido pelos trabalhadores:

A história de nosso período é, portanto, desequilibrada. Ela é primariamente a do maciço avanço da economia do capitalismo industrial em escala

mundial, da ordem social que o representa, das ideias e credos que pareciam legitimá-lo e ratificá-lo: na razão, ciência, progresso e liberalismo (HOBBSAWM, 1987, p. 14).

O "drama do progresso" é uma metáfora. E entre leituras possíveis de *Angústia*, a partir do olhar histórico e social, temos uma leitura que foca na visão das vitrines que expõem produtos que a classe trabalhadora não pode comprar, lugares que não pode frequentar. Ausências que alimentam a frustração e a raiva do narrador personagem

Passei à toa pelas ruas, parando em frente às vitrinas, com a tentação de destruir os objetos expostos. As mulheres que ali estavam em pasmaceira, admirando aquelas porcarias, mereciam chicote. Fui ao jornal, li os telegramas. Eram notícias sem importância, mas julguei perceber nelas graves sintomas de decomposição social. Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente (RAMOS, 1984, p. 81).

De fato, obras inscritas na chamada Geração de 30, culminaram por direcionar o olhar para a denúncia social, cuja tensão nas relações humanas foi agravada pelos desdobramentos ocasionados pelas fraturas do modo de produção capitalista, praticamente expostos sem filtros pelos autores do período, incluindo o autor alagoano. Para Alfredo Bosi, na obra graciliânica, “os fatos assumem uma significação menos ‘ingênua’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda” (BOSI, 2006, p. 393).

Na memória do país, a década de 1930 foi marcada pela expansão capitalista capitaneada por São Paulo a partir da década de 30 em diante. Coube ao Nordeste, no entanto, a condição de reservatório de mão de obra, dando início aos fluxos migratórios para o Centro-Sul. Nosso saber parece ter sido construído com base no poder que cada região teve de construir sua própria narrativa, fortalecendo seu discurso como centro em detrimento daqueles que estavam à margem. Essa perspectiva dialoga com as feições do capitalismo tranfigurado em *Angústia*, destacando a falência da sociedade agrária nordestina – da qual a família de Luís fez parte – que culmina na crise dos códigos culturais da região, arraigados nos modelos escravocrata e coronelista, respingando no que se tornariam os centros urbanos de capitais como Maceió.

Diante desse cenário, Luis representa um “eu” destroçado, porém atento à memória local atrelada à diversos biomas para além do imaginário sudestino. Ou seja, como unidade profunda da narrativa, “percebe-se um desejo intenso de Graciliano Ramos de testemunhar sobre o homem, que tanto os personagens criados e ele próprio são projeções desse impulso fundamental” (CANDIDO, 1956, p. 38). Esses elementos, por sua vez, vão constituir o que

Antonio Candido denominará de estrutura ou economia do livro, mecanismo pelo qual inúmeros elementos de composição se entrelaçam ou se organizam, a exemplo da narrativa, personagens, narrador, monólogos e figuras de linguagem (metáfora, metonímia, comparação).

Em *Angústia*, têm-se a presença de uma crise personificada pela presença de um personagem-narrador instável emocionalmente, envolto em conflitos psicológicos e sociais. Entre esses conflitos segue a economia pessoal em crise, paralela à economia produtiva da narração. Toda essa sistemática concorre para a metamorfose do homem, visto como coisa, subproduto do capitalismo, apresentado pelo narrador através de figuras de ornamento.

Graciliano Ramos constrói essa narrativa através de idas e vindas no tempo, narrando eventos desde a infância de Luís da Silva, passando pela sua juventude e fase adulta, num período histórico subsequente à revolução de 1930. O desenrolar dos fatos, no entanto, encontra-se distante de um tempo linear, haja vista vagar pelos seus desejos, angústias e frustrações através do tempo. Em *Valores e misérias das vidas secas*, publicada em 1977, Álvaro Lins aborda essas idas e vindas, representando a imagem do zigue-zague para representar o método de composição adotado em *Angústia*, sobretudo, no que diz respeito ao aspecto temporal, haja vista o romance contar com diversas quebras cronológicas, em detrimento de escapes no tempo e no espaço.

O romance foi ainda descrito como uma espécie de fenomenologia do funcionamento da mente perturbada de Luís da Silva. Lançando mão do recurso do monólogo interior, Graciliano Ramos ajusta o ponto de vista do seu narrador em primeira pessoa valendo-se do arranjo técnico que conjuga o uso da memória enxertada pela imaginação. Luís observa o mundo também como uma peça da engrenagem que constrói:

Estive olhando sem ler os cartazes do cinema, entrei maquinalmente. O porteiro sabe que trabalho na imprensa e não pediu bilhete de ingresso. Na sala de projeção fiquei de pé, ao fundo, por baixo da cabina, sem ver a tela. Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo tenho olhos. Trancado no quarto, sapecando as pestanas em cima de um livro, como sou vaidoso e como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota. Podia estar ali e distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou um besta. Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba (RAMOS, 1984, p. 84).

Em *Angústia*, o narrador tudo invade e incorpora à sua substância, que transborda sobre o mundo. Se há descrições, diálogos, estes são controlados e dosados, e o que se sobrepõe é o discurso, a narração, a voz em discurso direto de Luís da Silva no uso da técnica do “monólogo interior”, que está a construir seu livro através das “notas” tomadas na mesa da

cozinha de sua casa, um ano e pouco após os acontecimentos que compõem a história em primeiro nível do livro. Escolher o uso do discurso direto ou indireto livre parece assinalar momentos menos mediados pelo “eu narrador”. O antigo eu de Luís vem à tona várias vezes mesclado com momentos presentes do narrador, trazendo proposital vertigem na localização temporal. Essa oscilação entre presença e não presença no tempo presente é reduzida nos momentos mais intimistas, apresentados no formato de monólogos interiores.

Na interpretação de Silviano Santiago, o relato do narrador personagem é dividido entre uma macronarrativa, compreendendo o período entre a mudança dos Ramalho para a vizinhança onde Luís da Silva residia na capital e que propicia seu primeiro encontro com Marina, e um conjunto de micronarrativas que ajudariam a compor um panorama de certa forma revisionista do passado do narrador (SANTIAGO, 2013). O primeiro processo, segundo o crítico, seria uma espécie de *flashback*, um recurso narrativo, cuja evidência se torna perceptível no desenrolar das ações dominantes. Esses eventos dar-se-ão do “primeiro capítulo até o final do penúltimo e abre um arco em meados da década de 1930, que abrange ano e meio da vida rotineira e transtornada de Luís em Maceió” (SANTIAGO, 2013, p. 223).

As lembranças do passado surgem em *flashes* desencadeadas por outras situações. Em uma delas o narrador personagem tenta se reaproximar dos “vagabundos” que bebiam aguardente, indivíduos que em outros períodos compartilhavam com ele uma vida de mendicância. Contudo, os vagabundos demonstravam não ter confiança nele, não o levavam a sério, ressaltando o fato de não mais pertencerem a mesma condição social. Nessa distância, as palavras de Luís não significavam nada para eles, embora insistisse em dizer alguma coisa para “dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome” (RAMOS, 1984, p. 140). Mas os “modos corretos” de Luís geravam descrédito em suas palavras. Seu papel era o de um repórter colhendo informações:

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos de jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações (RAMOS, p. 140).

Já o segundo processo de resgate das lembranças seria produto da memória do personagem, haja vista que “sob a forma de fragmentos, Luís passa em revista e a limpo os trinta e poucos anos de vida que antecedem o momento do encontro decisivo com Marina” (SANTIAGO, 2013, p. 224). O cenário dessas memórias, descrito pelas micronarrativas, por

sua vez, ocorrem no contexto da República Velha (1889-1930), onde, segundo o crítico estariam

plantadas as raízes sentimentais de Luís. Ele não é um cidadão. Transplantara-se do campo para a capital, transformando-se em representante típico da juventude tenentista, isto é, “molambo que a cidade puiu demais e sujou”. Nas comunidades rurais alagoanas, o relacionamento entre os humanos é rude e áspero. São todos dominados pela vontade férrea do coronel, que toma assento no topo da pirâmide político-familiar. O comportamento dos membros do clã e dos animais é dado sem solução de continuidade. São sobreviventes num mundo que está ruindo. Revoltado contra o estado das coisas e entusiasmado pela transformação revolucionária da sociedade, Luís tinha se desligado da vida familiar e rural para assumir “vida de cigano”. As viagens pelo país complementam o relato da experiência infantil e juvenil no campo (SANTIAGO, 2013, p. 224).

Ou seja, em *Angústia*, há uma espécie de trama, cuja dinâmica dar-se-ia entre a grande narrativa e as micronarrativas acentuadas pela originalidade e seus encaixes inusitados. Para Silviano Santiago, “*Angústia* teria sido um romance catastrófico - composto de longas passagens obscuras do passado recente e estilhaços esclarecedores do passado remoto -, não fosse a maestria incomparável do ficcionista” (SANTIAGO, 2013, p. 225). Seguindo o fio processual, Santiago apresenta o terceiro processo de rememoração, cuja responsabilidade seria do próprio texto. De certa forma, uma exceção no estilo de Graciliano Ramos, em comparação como outros romances como *Vidas Secas*, onde a concisão é marca estética pujante. Para Santiago, esse terceiro processo, chamado de interno, “produz uma quantidade apreciável de casulos de redundância no tecido narrativo, que podem ser facilmente apanhados e catalogados pelo crítico e servir de munição para o ataque” (SANTIAGO, 2013, p. 225). Essa característica do romance, destaca uma qualidade na psicologia da composição, onde não haveria “palavra certa no lugar certo, porque palavra e lugar perderam o estatuto de certeza conferido pela narrativa realista e objetiva” (SANTIAGO, 2013, p. 227). O quarto processo, por sua vez, se dá pelo uso do futuro do pretérito. Um recurso que não se encerra numa mera escolha gramatical. O tempo verbal cumpre um relevante papel. Para o crítico, o futuro do pretérito

é o mais evidente sinal da frustração e da insularidade do ser humano miserável no universo romanesco de Graciliano Ramos. É também a certeza de que, no decálogo dos direitos humanos dos miseráveis, está inscrito o direito ao sonho. Até a cachorra Baleia dele se beneficia: “Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela [...]” (SANTIAGO, 2013, p. 231).

Segundo Santiago, no que concerne à análise dos recursos narrativos utilizados na obra, há uma classificação em cinco tempos: sendo quatro principais, colocados explicitamente pelo narrador, ainda de que forma fragmentada, apresentados acima, e um intermediário, evitado deliberadamente por Luís da Silva ao longo da narrativa. O texto literário, todavia, é muito mais do que uma experimentação estética, ou a articulação de uma narrativa sobre um determinado tema. As flutuações, inseguranças e mesmo aquilo que não pode ser dito oficialmente dentro de uma sociedade, encontram guarita no texto literário. Incluem-se subtextos, entrelinhas do discurso, sublimações e hiatos que ajudam a compor o painel do texto de ficção, como reflete Luís da Silva ao questionar sua existência no momento em que concluía o assassinato de Julião Tavares: “ – Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada. Sujeitos úteis morrem de morte violenta ou acabam-se nas prisões. Não faz mal que vocês desapareçam. Propriamente vocês nunca viveram” (RAMOS, 1984, p. 204).

E justamente nesse universo do texto literário, razão e emoção encontram espaço para coexistir, ora medindo forças, ora se harmonizando, numa busca constante pela representação do paradoxo da existência humana. Teríamos, portanto, um Luís funcionário público, trabalhador, um ser humano que sonha e faz planos de um lado. Do outro lado um Luís delirante, fora de si, assassino e cruel. A leitura de Foucault, de que a razão é o que nos diferencia do resto do mundo animal e que nos eleva acima da natureza (FOUCAULT, 2016) entra em colisão com a falta de razão presente em muitos momentos de Luís, quer seja nas figuras comparativas à animais: “Antigamente era uma existência de cachorro. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas” (RAMOS, 1984, p. 36), ou até mesmo à relação estreita com as coisas como se fossem íntimas: “Quando se iam fixando, um tique-taque de máquina de escrever, o chiar de uma folha que roçava sobre outra como lixa, um toque distante de campainha, uma voz descontente e adocicada, todas as complicações miúdas que me sustentam, cortavam as figuras esboçadas” (RAMOS, 1984, p. 165).

Voltando a Foucault, em *As palavras e as coisas*, “a partir do século XIX”, segundo o autor, “a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 2016, p. 409). A partir daí, pôde aparecer, inesperadamente, prossegue o autor, um discurso oposto a esse que se estende por toda a ampla camada do saber moderno, onde conseguimos reconhecer o lugar privilegiado no qual a literatura estaria inscrita. Todos esses elementos, por fim, atuam num processo de construção, cujo objetivo é a composição do texto literário. Mais a frente veremos como figuras de retórica somam-se a uma série de outros componentes construindo uma

dinâmica narrativa, onde percebemos a manutenção de um potente projeto estético. Primeiro através da observação das metáforas e em seguida percorrendo movimento análogo em relação às metonímias, culminando na simbiose entre ser humano e máquina.

3.1.2 Ocorrências da metáfora e da metonímia

A ideia de um automato, servindo para as mais diversas funções, não parece novidade na arte, quer seja no escopo da mitologia, quer seja nas produções contemporâneas, passando pelas produções do período romântico. A figura do robô, diferente do que se possa imaginar, não é algo criado nas produções tecnológicas do século XX. A princípio, percebe-se a ocorrência na tradição judaico medieval com o Golem. O termo aparece nas Escrituras no sentido de uma massa amorfa (SCHOLEM, 1978). Segundo certas interpretações judaicas, antes de Adão, cujo nome vem do hebraico *adamá*, terra (SCHOLEM, 1978), receber o sopro divino, a alma, *neschamá*, ele era um Golem.

Já na mitologia grega, atribui-se ora ao deus Hefesto (deus grego do fogo), ora a Dédalo, notável arquiteto, a criação do primeiro ser artificial: o gigante Talos. “Talos protegia a ilha de Creta rodeando a cidade e atacando os navios inimigos que ameaçavam o local” (BRANDÃO, 1996, p. 175). No mito, o gigante de bronze possuía uma artéria interna que percorria todo o seu corpo metálico através da qual fluía o *Ichor*, o misterioso fluido da vida que lhe concedia vida e que também estava presente no sangue dos deuses gregos. Sendo estruturada como uma criação que possuía elementos orgânicos (*Ichor*) e não orgânicos (corpo metálico), Talos foi um antepassado de projetos que buscam mesclar componentes vivos e artificiais e que deram origem à palavra “Ciborgue” (“Cybernetic organism”) (CLYNES; KLINE, 1960, p. 27).

A figura do autômato na Literatura, na verdade um autômato feminino, aparece em destaque com a figura de Olympia. Na obra “*O homem da areia*” (1817), do alemão Hoffmann. Aqui já percebemos a mescla entre a coisa não humana e as paixões. No conto, Natanael se apaixona por Olympia de maneira obsessiva e, a descoberta da verdade acerca da natureza automata de seu grande amor, o leva à loucura e ao suicídio. “Por favor, diga-me como você, um rapaz razoável, pôde perder a cabeça por aquele rosto de madeira? [...] é como se, apesar de agir como um ser vivo, houvesse nela algo singular” (HOFFMANN, 1993, p. 139).

Tanto no romance, quanto no cinema, o debate sobre as fronteiras entre o real e o

virtual ou maquinal, são ampliados para a reflexão do impacto da tecnologia na relação do ser humano com seu meio, e o questionamento sobre as definições de humano. Em *De anima*, Aristóteles define a alma (*yuch, psyche*) como sendo “a primeira atualidade de um corpo natural que possui a vida em potência” (ARISTÓTELES, *De anima*, II.1, 412a27). Em *Angústia*, por sua vez, para além de um recurso expressivo, a cristalização de certos comportamentos de maneira sistemática na construção de uma narrativa historicamente multifacetada fazem parte da rotina do personagem Luís da Silva, tanto na interação com o mundo do trabalho, quanto em suas reflexões particulares, passando, ainda, pelas atitudes cotidianas. Individualmente, ele pensa acerca de sua proximidade com um contexto não humano.

Nesse sentido, os monólogos interiores de Luís da Silva, utilizados na obra como recursos estilísticos e como procedimento de construção do literário, estariam carregados do projeto estético presente na geração de escritores brasileiros da geração de 1930, sobretudo na prosa, porém com especificidades inerentes ao estilo composicional próprio de Graciliano Ramos. Esse procedimento apresenta reflexões acerca das atitudes do protagonista, revelando, de certa forma, suas atitudes maquinais ora de maneira positiva – quando fazia-se necessário, segundo ele, manter a ordem – ora de maneira negativa, apresentando seu processo de desumanização, assim como podemos observar nesta passagem:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrastome ao relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra (RAMOS, 1984, p. 9).

A partir do exemplo acima, nota-se que Luís da Silva sofre em contar sua história, mas o faz. O autor do romance alagoano, entre outros recursos, lança mão de elementos retóricos, que remetem aos pontos que salientamos em seções anteriores. Destacamos, todavia, a metáfora e a metonímia, como relevantes artefatos, concorrendo para apresentação de um indivíduo que se desumaniza à medida que estreita as relações humanas. Contudo, não apenas na desumanização observa-se o recurso da retórica sendo empregado por Graciliano Ramos, mas também numa espécie de caráter instrutivo: é “esse sequestro de gênero por meio da semelhança que torna a metáfora propriamente instrutiva (RICOEUR, 2000, p. 47), ao apresentar a futura parceira como uma criatura menor em comparação a outras mulheres da burguesia:

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando.

Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito, navios. As vezes há diversos ancorados. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de sururu (RAMOS, 1984, p. 9-10).

Neste ponto cabe um destaque às imagens metafóricas construídas a partir da relação entre Marina e os ratos. A menção ao pequeno mamífero, de certa forma, acaba por se aproximar de uma crítica ao capital, quando não uma representação da própria ruína do ser humano. Ele acumula e parasita como *modus operandi* de sua existência, como também reúne desposjos a partir do trabalho de terceiros, “enriquecendo”, numa representação metafórica, a partir da exploração inífinita, tal qual o capitalismo, haja vista a natureza do seu modo de produção. Há, de fato, uma grande quantidade de animais citados em *Angústia*. Em comum, eles trazem consigo uma representação negativa no que concerne à relação com o ser humano: sururu, verme, formiga, carapanã, cobra etc.

No início do romance, Luís da Silva esforça-se por reafirmar sua condição humana diariamente ameaçada por um trabalho medíocre e condições socioeconômicas precárias: “Não sou um rato, não quero ser um rato” (RAMOS, 1984, p. 9). Percebe-se, portanto, que uma das significações possíveis para o rato como signo frequente, seria uma redução da condição humana (mesmo que não voluntária). Marina não tinha trabalho remunerado e para construir com ela o sonho do casamento e saciar os desejos que iniciaram na clandestinidade do quintal, seria preciso se desfazer do acumulado. Ela seria o rato incumbido de despojar o que ele (também por vezes metamorfoseado) acumulara durante a vida, uma peça importante no processo de violenta desumanização pelo qual passaria Luís ao separar-se dela.

De fato, todas as economias de Luís estavam escorrendo com o advento do noivado. Porém, mesmo envolvido financeiramente no projeto, a presença de Julião Tavares cercando Marina culminou por minar a segurança do narrador personagem. E em um momento de tentativa de domínio de sua vida, vai ao cinema sozinho, anda pelas ruas, paga uma refeição para uma das prostitutas da Rua da Lama e repete certezas como se pudesse fazê-las se tornarem verdade.

Realmente, coitada, dali era para a cova, com escala para o hospital. Infelicidade. Eu é que podia me considerar um sujeito feliz. Repetia isso maquinalmente, enquanto apalpava as caixinhas de veludo. Soltei-as com raiva, ergui-me, esfreguei as mãos. O sentimento das palavras que me dançavam no espírito tronou-se claro” (RAMOS, 1984, p. 85).

Observa-se nas ações e palavras de Luís da Silva uma espécie de busca pela

manutenção de uma engrenagem invisível, cuja força mobiliza as personagens apenas no imaginário do narrador. Mas qual seria a necessidade de manutenção dessa ordem? Acreditamos que essa ordem refletida em suas ações, acaba, por culminar, com a desilusão amorosa. A derrocada se dá em paralelo com o fim do noivado, as constantes perseguições à Marina e a Julião Tavares, ora na mente, ora pelas ruas de Maceió, mostrando um ser humano perturbado e perdido.

Atreladas a esses eventos, estariam também a potência do autor no que diz respeito ao aporte das metáforas, que em parceria com o leitor, constroem possibilidades conotativas singulares. Um importante traço da linguagem, cuja força expande as fronteiras da semântica. Ou seja, “o poder de criar novas significações contextuais parece ser ilimitado, e tais atribuições aparentemente ‘insensatas’ (nonsensical) podem fazer sentido em algum contexto inesperado. O homem que fala jamais esgotará os recursos conotativos de suas palavras” (RICOEUR, 2000, p. 150). Em *Angústia*, para além das classificações mais tradicionais das figuras de linguagem, amplia-se o olhar para um discurso imagético. Num primeiro plano, o delírio de uma Marina inventada, existente apenas no pensamento. Em seguida aquela real, mas narrada a partir das transformações de seu corpo modificado pelo início da gestação, onde “Todo o corpo era um instrumento de desgosto” (RAMOS, 1984, p. 141).

A espuma entrando nos sovacos e nas virilhas fazia um gluglu que me excitava extraordinariamente. Parecia que Marina queria esfolar-se. Imaginava-a em carne viva, toda vermelha. Imaginava-a branquinha, coberta de uma pasta de sabão que se rachava, os cabelos alvos, como uma velha. Essas duas imagens me davam muito prazer. Queria que aparecesse a Julião Tavares assim encarnada e pingando sangue, ou encarquilhada e decrépita, os pelos do ventre como um capulho de algodão. A torneira se abria. Lá estava Marina nova outra vez nova e fresca, enchendo a boca e atirando bochechos nas paredes, resfolegando, sapecando frases desconexas (RAMOS, 1984, p. 139).

Após o rompimento com Marina, o engenho invisível que guiava a rotina de Luís da Silva parece desandar. Os pensamentos cada vez mais transitam entre o futuro incerto e um pretérito distante. “Segurava a xícara desatento, derramava açúcar no pires e no mármore, bebia o café maquinalmente. Os traços de alvaiade zebravam as pessoas que transitavam na rua. Certamente Marina ia surgir entre elas” (RAMOS, 1984, p. 160). Sendo máquinas, contudo, como reconhecer a alma das personagens de Graciliano? Por analogia temos animais não humanos, homens e máquinas complexas num mesmo nível em funcionamento básico. Porém, temos apenas o ser humano dotado de razão. O trecho a seguir mostra-nos Luís vivendo quase uma realidade paralela, onde compara a si mesmo e seus companheiros de

repartição a um mecanismo não somente velho, mas provavelmente inútil.

Nas horas do serviço conseguia distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a campainha do telefone e o tique-taque das máquinas de escrever me arrastam para longe da terra. O que lá fora é bom, útil, verdadeiro ou belo não tem aqui nenhuma significação. Tudo é diferente. Respiramos um ar onde voam partículas de papel e de tinta e trabalhamos quase às escuras. A voz do diretor é doce, ranzinza e regulamentar. Se um funcionário comete falta, o diretor mostra o parágrafo e o artigo adequados ao caso. Sucede que o funcionário se defende apontando para outro artigo. Aí o diretor perturba-se e descontenta-se: compreende que o serviço não vai bem, mas encolhe-se diante do regulamento e admira e receia o empregado que soube encapar-se nele. Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos. Deixaríamos de pestanejar, mas ignoraríamos a extinção dos movimentos escassos. Os rumores externos chegam-nos amortecidos. Que barulho, que revolução será capaz de perturbar esta serenidade? (RAMOS, 1984, p. 165).

Era uma estranha e frágil tranquilidade no trabalho mecânico e desumanizado, cada vez mais acentuado, sobretudo, quando a tensão, já alta no romance, eleva-se com o prelúdio do assassinato. O Trabalho, de fato, coloca-se como um componente no cenário angustiante no qual Luís se inscrevia. “O carro passa pelos fundos do tesouro. É ali que trabalho. Ocupação estúpida e quinhentos mil-réis de ordenado” (RAMOS, 1984, p. 11). Não há identificação do trabalho com o trabalhador, a não ser pela necessidade de seguir. Nenhuma referência positiva em relação às suas atividades laborais pode ser extraída ao longo de todo o romance, pelo contrário, as referências são sempre negativas, assim como vimos na citação acima.

Ou seja, ao invés de satisfação, ou felicidade com as conquistas e realizações, ele, cada vez menos, sentia-se e apresentava-se como humano nessa relação com o trabalho. Ora era bicho, ora era coisa. “Faltava-me os cigarros, e aquela parada repentina, a luz do fósforo, a brasa esmorecendo e avivando-se na escuridão, endoidecia-me. Fiz um esforço desesperado para readquirir sentimentos humanos” (RAMOS, 1984, p. 197). E essa desumanização concorre para a conversão de um simples servidor público em assassino. Após o crime, um grande delírio se apodera do pensamento e do comportamento de Luís da Silva, vagando por vários momentos de sua vida, sem conseguir organizar as ideias, realmente se assemelhando a uma máquina desregulada. Uma máquina apenas. “Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada” (RAMOS, 1984, p. 137).

Graciliano Ramos utiliza do expediente retórico para narrar, apresentando os

indivíduos em seus contextos mais rotineiros, de maneira figurativa:

Moravam ali três mulheres velhas que pareciam formigas [...] os trastes cobriam-se de grandes manchas vermelhas. Enquanto uma das formigas, de mangas arregaçadas, remexia a terra do jardim, podava, regava, as outras andavam atarefadas, carregando braçadas de rosas” (RAMOS, 1984, p. 16).

Essas representações desumanizam as personagens, colocando-as em prateleiras de criaturas que não estabelecem, obviamente, uma relação de importância tal qual um ser humano. Diferente dessa formatação, na próxima passagem vemos uma estratégia que dialoga paralelamente com outro recurso inerente à metáfora compreendido como a ideia de transferência. “Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. Nos meses compridos daqueles invernos de serra muitas vezes fiquei tardes inteiras sentado à porta da nossa casa na vila, olhando a rua que desaparecia debaixo de um **lençol branco de água**” (RAMOS, 1984, p. 14, grifo nosso).

Nessa passagem, a ideia metafórica traz uma conotação sobrenatural, haja vista a memória de Luís ser constantemente bombardeada por imagens de pessoas mortas ou distantes num passado impreciso. São palavras e coisas que, com relevante frequência, passeiam por sua memória efêmera buscando relevância e permanência. Num mundo onde quase tudo lhe causa sofrimento, essas figuras sobrenaturais se tornam também resgates, numa busca por algo melhor que a realidade apresentada. E se em muitos momentos a face mais grotesca de Luís aparece com força, refletir sobre a morte o ajudava a estabilizar a ideia plausível de sua finitude, como espécie de linha invisível que ainda o prendia a sua degradada figura humana.

Buscando compreender a angústia como um sentimento inerente à condição humana, mas também, no quanto esse estado corrompeu Luís, contribuindo no seu processo de afastamento dessa mesma condição, as metáforas expõem esse estado no qual o personagem estava imerso, levando-o cada vez mais perto de parecer um objeto ou um animal irracional – “naquele tempo eu andava como um bode” (RAMOS, 1984, p. 36), distanciando-se da sua condição de humanidade, procedimento que culminando no delírio após o assassinato de Julião.

Uma felicidade estar com febre. Os rumores externos eram os mesmos de todos os dias. [...]. Nenhuma novidade [...] Se alguém entrasse de repente e me visse desfiando pedaços de pano? [...]. Sentia um medo horrível e ao mesmo tempo desejava que um grito me anunciasse qualquer acontecimento extraordinário. Aquele silêncio, aqueles rumores comuns, espantavam-me. Seria tudo ilusão? Findei a tarefa, ergui-me, desci os degraus e fui espalhar no quintal os fios da gravata. Seria tudo ilusão? (RAMOS, 1984, p. 230).

A tensão em *Angústia* é um elemento que não retrocede. É possível, ao longo de todo o romance, perceber, não apenas a angústia enquanto sentimento propriamente dito, mas uma agonia de viver, representada por expressões metafóricas que, de certa forma, remetem ao universo das coisas, especificamente dentro do campo lexical das máquinas, assim como nas referências aos relógios; instrumento marcador de horas, mas também símbolo da rotina do trabalho, quando utilizado na figura do marcador de ponto. Essas entranhas maquinais se confundem com as humanas, gerando uma figura simbiótica, muito bem representada neste trecho:

Um sujeito feio: os olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é mesmo uma desgraça. Apesar destas desvantagens, os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse – novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Às vezes o coração se apertava como uma corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas (RAMOS, 1984, p. 36).

E não apenas quando falava de si, mas também quando se referia a terceiros, Luís se valia do vocabulário maquinal para contextualizar suas conversas. “Não me faça cometer um desatino. A senhora é relógio para trabalhar de graça? A senhora tem obrigação de andar nua diante de mim? Duas horas de chateação, de conversa mole! A senhora é relógio? A senhora não é relógio” (RAMOS, 1984, p. 85). Nessa passagem, por exemplo, Luís conversa com uma das prostitutas da Rua da Lama, que na ocasião, recusa-se a receber pagamento, tendo em vista que, além de não ter se relacionado sexualmente com o protagonista, ainda teve uma refeição paga por ele. Ou seja, ela sentia-se grata. Mesmo assim, a ideia de não pagá-la parecia absurda e Luís da Silva elevou o tom.

A década de 1930, na qual o romance está contextualizado, traz consigo problemas socioeconômicos e políticos, onde, após a revolução frustrada da década citada, a classe média pressiona por reformas que supostamente levariam o país à modernidade. O que se estabelece, no entanto, é uma série de governos autoritários. E embora o dinheiro seja um elemento coadjuvante num aspecto macro do enredo, aparece com substancial frequência, escancarando fraturas frequentes do modo de produção capitalista. Luís da Silva se mostra atento às questões inerentes à relação das pessoas com o dinheiro, sobretudo, aquelas mais próximas.

Peguei um livro, abri a porta e desci os degraus do quintal, furioso como o amante de D. Mercedes. Verlhaco. Devia nas lojas, devia nas mercearias, devia ao alfaiate. Atracado aos usineiros, aos banqueiros, os homens da Associação Comercial, numa adulação torpe. Os credores miúdos deixavam-

se esfoliar com medo; os grandes sangravam por conveniência: tinham interesses, arranjavam o que queriam. E um safado como aquele era troço no Estado. Que desgraça! (RAMOS, 1984, p. 57).

Na citação, Luís aponta um desprezo enorme pela forma como um de seus vizinhos articula interesses, barganhando aqui e acolá vantagens econômicas. Destaca-se, entretanto, que à revelia da natureza das negociações do marido de D. Mercedes, Luís o chama de “troço”. Literalmente troço significa um pedaço de madeira, uma coisa inanimada, porém o uso metafórico traz, para além de questões lexicais, um peso de ausência de humanidade, de identidade. O homem era algo sem importância, pelo menos na concepção do protagonista. Ainda sobre como o dinheiro repercute na vida de Luís, ao refletir acerca de suas pequenas posses, ele pensa em realizar projetos pessoais, como casar e morar numa casa melhor. Ele conhece Marina, sua vizinha, com quem tem um breve relacionamento. É tempo suficiente, no entanto, para noivar e programar projetos. Essa demanda, contudo, lhe consumirá todos os recursos e economias: “O dinheiro tinha voado, tinha-se esbagaçado, virara camisas de seda, pó-de-arroz” (RAMOS, 1984, p. 78). A vida organizada, metódica, maquinalmente planejada fora destroçada pelo plano mal sucedido.

Sem recursos, Luís da Silva caminha para o desespero. Acabam-se roupas. Busca contrair empréstimos novos. Crescem as dívidas. É neste momento que ele percebe o ato estranho de sua empregada de enterrar o dinheiro no quintal. Reluta por um instante em se apossar dele. Por fim, resolve o dilema moral dizendo, para si mesmo, que se trata de um empréstimo. Em seguida, assistimos a uma cena dramática e desesperada de Luís da Silva cavando a terra no quintal. Depois dá o grito: “O dinheiro foi feito para circular” (RAMOS, 1984, p. 120).

As falas e os modos dele, apresentados metaforicamente, são semelhantes à peças das mais diversas ordens. Porém, após Marina, parece haver um CISÃO nessa tentativa quase fabril de manter a regularidade. Através de seu estilo meticuloso, Graciliano Ramos vai guiando as palavras de forma que as metáforas, como lembra Ricoer (2000), criam outra semântica quando deslocadas da palavra, mais precisamente atribuída à construção de sentenças com enorme carga expressiva, a exemplo do uso do termo “parafuso”: “Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso” (RAMOS, 1984, p. 120). Destaca-se a consciência de que algo não caminhava bem, mesmo sentindo a pressão da incerteza social, o comportamento sistemático poderia manter o *status quo* daquela vida estável. Era preciso seguir. “Deitei-me na espreguiçadeira, acendi um cigarro, abri o livro e comecei a ler maquinalmente. De quando em quando bocejava, suspendia a leitura incompreensível”

(RAMOS, 1984, p. 58).

O contexto da cidade acaba por configurar-se como objeto de observação. Residências, entretenimento, vestimentas, além de hábitos diferentes entre ricos e pobres. Luís da Silva, inclusive, reflete acerca de sua condição atrelada à derrocada de sua família, antes dona de propriedades, animais e escravos, agora apenas uma sombra do passado. Ou seja, mais um ingrediente na composição dos inúmeros elementos que fazem de Luís uma criatura complexa e perturbada emocionalmente. Não apenas por sua condição financeira, mas também por ela, Luís se autoanalisa de maneira muito dura, por vezes até exagerada e cruel. Não se trata de exagero romântico, considerando o estilo do autor alagoano, mais um excesso de autopunição, que arranca dele a humanidade, convertendo-o numa espécie de coisa.

A minha camisa estufa no peito, é um desastre. Quando caminho, a cabeça baixa, como a procurar dinheiro perdido no chão, há sempre muito pano subindo-me a barriga, machucando-se, é necessário puxá-lo, ajeitá-lo, sujeitá-lo com o cinto, que se afrouxa. Estes movimentos contínuos dão-me a aparência de um boneco desengonçado, uma criatura mordida pelas pulgas” (RAMOS, 1984, p. 122).

Essa alusão a um boneco figura no conjunto de formas não humanas que perfazem o vocabulário de Luís, sobretudo, quando se refere a si mesmo, como vimos no caso do parafuso. A palavra é usada como punição de um crime inexistente, representando uma espécie de automato moderno. E sendo coisa, reforça sua condição de descartabilidade diante da subjetividade da vida humana, onde nem sua relação estreita com a arte, em destaque à literatura, é capaz de resgatá-lo dessa infeliz condição. E delira num conflito entre realidade e pensamentos inventados para compor seus cenários.

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, caminho 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 esta gente lhe deu? Sabia lá! (RAMOS, 1984, p. 123).

É uma condição acachapante que transita entre a forma como Luís observa a si, mas também aos outros em condição análoga ou até mesmo inferior. O fato dele ter habilidade com as letras, emprego formal e até mesmo o amarrotado terno, concorrem por diferenciá-lo de tipos com o qual crescera, sem no entanto, estreitar laços, haja vista não ter permissão do pai para brincar com as crianças na rua. Todos seriam para Luís peças de uma engrenagem maior.

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações, nos rolos sangrentos da favela. Onde andariam os outros vagabundos naquele tempo? Naturalmente a fome antiga me enfraqueceu a memória. Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas. Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num só lugar (RAMOS, 1984, p. 118).

Nessa engrenagem metafórica, as pessoas não são humanas e, de acordo com a natureza dos objetos, não possuem relevância no contexto humano, a não ser para executar aquela função para a qual foi criada. Alguns raros, como aponta Luís da Silva, teriam um pouco mais de relevância, mas não deixariam sua condição de insignificância diante da máquina do Estado. Outros menos “sortudos” viveriam suas vidas de maneira objetificada e previsível, diante da estrutura social estabelecida. Apenas parafusos, peças de um aparato maior.

As crianças dançavam e cantavam na rua molhada. Dentro de vinte anos as que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos. Ignorariam o que existisse longe delas, mas conheceriam perfeitamente as coisas por onde passassem as suas roscas. Haveriam dentro de vinte anos criaturas assim encaracoladas que, tendo corrido mundo, se resignam a viver num fundo de quintal, olhando canteiros murchos, respirando podridões, desejando um pedaço de carne viciada? Tudo ali era tão simples! (RAMOS, 1984, p.119)

Talvez o próprio Luís estivesse se sentindo como uma daquelas crianças que brincavam no bairro, onde, ironicamente, ele estava para seguir Marina ainda com um feto na barriga. Ela se encaminhava para abortar a criança que tivera com Julião Tavares. De fato, a metáfora do parafuso acompanha o protagonista em muitas passagens do romance. Ela é um desdobramento da ideia maior de coisificação dos indivíduos vivendo como máquinas, perdendo a humanidade a medida que mergulham num sistema que os esmagam, retiram seus territórios e os limita o acesso à direitos fundamentais básicos. Para Luís da Silva, a extinção desses “parafusos” passaria despercebida diante da grandiosidade perversa da superestrutura do estado.

As metáforas, bem como as imagens metafóricas, exercem um importante papel em *Angústia*, pois, ao instaurarem realidades novas por meio das relações estabelecidas entre termos de significados diversos, funcionam como resistência da arte ao seu próprio processo

de mercantilização, mesmo sendo mercadoria. Elas também servem para caracterizar os personagens, dando-lhes uma representação simbólica em coerência com a estruturação da narrativa. Nesse sentido, as figuras Marina, Trabalho e Dinheiro, ajudam a construir o Boneco: Luís da Silva. Este, por sua vez, apresentado através da linguagem metafórica por si tramada enquanto narrador personagem. Essa relação estreita entre as figuras de linguagem e a representação de uma sociedade que se desumaniza ao passo que supostamente mergulha num processo de modernização, não aparece na obra apenas com a metáfora, mas também com a metonímia/sinédoque, elementos que ultrapassam a ideia de acessório, sendo responsáveis, juntamente com outros recursos, pela arquitetura da narrativa.

E para representar o angustiante cenário do romance, no qual a realidade nos chega partida, embora entrelaçada, a metonímia é utilizada de maneira objetivamente produtiva. Ora, ao lançar mão dos recursos metonímicos, a fim de alcançar seus objetivos na construção de um projeto estético singular, entendemos que Graciliano Ramos opta pela figura capaz de representar a palavra além dela mesma, embora, às vezes, sua ocorrência seja, de fato, sua razão de existir. Dessa forma, conectamos o seu pensamento ao foucaultiano, ao apontar que:

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser (FOUCAULT, 2016, p. 415-416).

Entendemos, portanto, que o não aleatório tem mais força que o casual, onde num plano mais amplo, essas representações apontam para a lucidez na composição, na escolha das palavras e na capacidade de construção de discursos, cada vez mais relevantes no contexto da criação literária. Olhamos mais uma vez a cidade e as coisas, os casebres no morro, os palácios com as fundações na orla (próximos à lagoa Mundaú no bairro de Bebedouro), representam a frágil realidade vivenciada por Luís em um cenário de desigualdade social. Mesmo na distração da viagem rotineira, os contrastes do espaço circundante potencializa sua angústia:

Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. Quanto mais me aproximo de bebedouro mais remoço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado esses últimos tempos nunca existiram (RAMOS, 1984, p. 11).

Em *Angústia* o uso da metonímia, e sua capacidade de estabelecer relações de causalidade entre termos, como um elemento capaz de enriquecer a narrativa, concorre para a síntese de muitos discursos. Nesta análise, ela é colocada em evidência, sendo utilizada de maneira cirúrgica na representação da prosa realista. As partes ganham destaque em detrimento do todo, sendo os indivíduos pedaços deles mesmos, próteses do contexto angustiante e frustrado de Luís da Silva, cuja narração dos eventos de sua vida são marcados pelo seu olhar subjetivo que nos leva no zigue-zague do seu pensamento, muitas vezes perdido entre eventos pretéritos e suposições de futuros. Muitas dessas conjecturas, inclusive, nunca se concretizam.

A realidade fragmentada, apresentada na citação acima, remonta a ideia do espaço concorrendo também como componente da realidade angustiante de Luís. O trajeto descrito, levava o narrador para a repartição, onde, embora esquecesse Marina e o mundo desigual “do lado de fora” por algumas horas, não o afastava da condição de trabalhador. Já “os pés na lama” remontam a ideia partida da moradia à beira da lagoa, numa contiguidade com o alicerce. É a relação de vizinhança entre o ponto de referência “pé” – a base do corpo humano – e o termo ligado a ele – o alicerce –, a base da casa.

Não havia como fugir daquela realidade, onde a voz, enquanto recurso metonímico, era de fato o fragmento do próprio chefe. Sendo assim, as representações das personagens nos chegar-se-iam partidas – aqui no caso a voz –, como uma espécie de um mosaico de uma realidade estilhaçada. E se, de fato, o chefe – representação de autoridade e do próprio Estado que o oprimia – era a voz, os ouvidos de Luís eram a parte que mais interagiam nessa dinâmica fragmentária. Ou seja, a interação com o ambiente dificilmente ocorria em plenitude, haja vista que não havia completude em suas ações e, sobretudo, na forma como essas imagens eram narradas pelo narrador personagem.

A voz do chefe aparece com recorrência, sendo uma parte da parte do todo que o oprime. Um servidor público como Luís, mas quando na posição de superior, culmina por perseguir o subalterno. Uma relação que pode ser observada na contiguidade entre a voz e o chefe. Este é mais uma peça da engrenagem inserido na estrutura, assim como Luís, mas não exatamente no mesmo lugar hierárquico, pois goza, naquele momento, de uma relativa posição de destaque.

Mas a voz do chefe da revisão estava colada aos meus ouvidos [...] – sempre para punir [...] Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. O aluguel da casa estava pago [...] Não pude dormir: os cabelos de fogo, os olhos e especialmente as pernas da vizinha

começaram a bulir comigo (RAMOS, 1984, p. 36-39).

A figura de linguagem ativa uma forma de ver o mundo marcado pela incompletude. Assim, a palavra voz ainda é utilizada num processo de contiguidade com Julião Tavares.

A voz oleosa de Julião Tavares continuava-me a persegui-me. Era como se eu estivesse diante de um aparelho de rádio, ouvindo língua estranha. Distanciava-me. As palavras gordas iam comigo. Umás chegavam completas, outras alteravam-se – ruídos confusos e vogais indistintas. Necessário dar cabo daquela voz (RAMOS, 1984, p. 99).

No entanto, a relação que Luís da Silva com a voz de Julião Tavares era distinta da relação que estabelecia com a voz do chefe da repartição. Não havia uma relação de hierarquia determinada pela estrutura administrativa do trabalho, mas sim um incômodo que precisava ser mitigado. Julião se encontrava numa classe social distinta e sua presença representava uma casta superior, com a qual, obviamente, na visão do personagem, Luís não poderia rivalizar, sobretudo, em relação à condição econômica. A voz de Julião Tavares e sua imagem perseguiam Luís da Silva a todo momento, despertando a obsessão doentia que concorreu para o assassinato e, conseqüentemente, seu processo de desumanização.

As palavras emitidas por aquela voz eram excessivas, assim como seu adversário. A presença dela o perturbava com frequência e cada vez num tom mais alto. Dessa forma, era imprescindível exterminar o incômodo. A voz de Julião Tavares traz ainda consigo uma mensagem muito negativa para Luís da Silva, ao lembrá-lo constantemente do seu lugar na sociedade, assim como refletimos acima. De certa maneira, o fragmento do adversário convertido em som, subjetivo, porém real, ativa não apenas a presença, mas também os ecos da elite oligárquica, do patriarcalismo, da escravidão, da opressão em si mesma, além da opressão gerada pelo trabalho humilhante, do crime, da violência e do consumo como elos indissociáveis. Todas essas heranças vêm a tona com potência e ódio na passagem abaixo:

Filho de uma puta. Esse artista privilegiado aperreou-me durante semanas, tirou-me o apetite. Na repartição, no cinema, no jornal, no café, perseguiu-me a lembrança da voz antipática: Um grande espírito, um nobre espírito. Emoção e conhecimento perfeito da língua. Filho de uma puta. Não podia ser nosso amigo. Encontrava-me na rua: Como vai, Silva? E ali, no outro lado da mesa, as pernas cruzadas, com a intenção de se demorar – sorrisos, patriotismo, a grandeza do poeta morto. Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta e atravessar o corredor. Canalha! E rangia os dentes, arrumava os papéis tremendo de raiva. Tudo nele era postigo, tudo dos outros (RAMOS, 1984, p. 51).

A última frase, contudo, remete com robustez a ideia de Julião Tavares não apenas

como um usurpador, mas também como uma coisa falsa, postiça. Essas imagens, ganhavam força como a representação maior daquele que desconfigurou os sonhos de Luís da Silva, construídos primeiramente no mundo das ideias, mas que com o tempo e, sobretudo, com a aproximação do herdeiro da Tavares & Cia, não haveriam de se concretizar jamais.

Nesse mosaico de representatividade retórica, para além da imagem da voz, outras partes se uniam ao painel maior de construção do mundo de Luís da Silva. Eram pernas, olhos, batina, cachimbo, pedaços que culminaram por criar um plano de recortes de seres humanos como se fossem coisas, quase sempre vistas de modo parcial e fragmentado.

Encabulei. Sou tímido: quando me vejo diante de senhoras, emburro, digo besteiras. Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. O estado não me paga para eu olhar as pernas das garotas. E aquilo era uma garota. Além de tudo sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso (RAMOS, 1984, p. 35).

Embora o estado realmente não o remunere para olhar as pernas, ou qualquer outra parte de qualquer ser humano, ao fazê-lo, entendemos o quanto essa atitude carrega a conotação de que tudo, sobretudo, as mulheres, poderiam ser consumidas tal qual qualquer mercadoria. Quando não consumidas, desejadas, como um significativo símbolo de erotismo associado ao consumo e ao poder de possuir. Uma parte apresentada a partir da classificação tradicional da metonímia, no que tange à parte pelo todo, a qual destacamos ainda na sequência o termo: aquilo. Uma espécie de coisa que compõe um cenário a despeito de sua condição humana, análoga à própria condição do narrador. Neste contexto, a mulher é tratada como mercadoria, sendo a ela imputada uma bifurcação muito cruel: aderir ao casamento ou perecer na Rua da Lama. Nas duas opções, em comum o fardo de satisfazer as vontades dos homens, apagando suas necessidades, individualidades e sucubindo a um padrão sexual e social vigente. Seus corpos não lhes pertencem e lutar contra essa assertiva era deveras complicado.

Naturalmente, gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me parecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira (RAMOS, 1984, p. 67).

Esse amontoado de peças, com as quais Luís da Silva constrói Marina tal qual uma boneca, acentua a representação da mulher como uma mercadoria e apaga suas características pessoais, silenciando sua identidade a partir da não subjetivação do seu eu. Com o aparecimento de Julião Tavares, a visão obsessiva do narrador aporta sobre Marina forte negatividade, culminando com o rompimento do noivado, mas não da obsessão. E para além de questões sentimentais, Luís atribui o fim de seu relacionamento à ganância de Marina em querer ascender socialmente de maneira rápida e sem muito esforço, algo execrável na sua visão.

Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição. Porque foi que aquela criatura não procedeu com franqueza? Devia ter-me chamado e dito: - Luís, vamos acabar com isso. Pensei que gostava de você. Enganei-me, estou embeijada por outro (RAMOS, 1984, p. 86).

Para Luís, o exemplo a ser seguido era das mulheres do século passado, numa busca infundada pela herança de um passado misógino ainda mais profundo, já não condizente com seu tempo. Sinhá Germana era um desses exemplos:

As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinhá Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas há que tempo! [...] E sinhá Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos. Malícia nenhuma. Como a cidade me afastara de meus avós! (RAMOS, 1984, p. 97-98).

Entende-se assim, segundo Ricoeur (2000, p. 95), que há uma relação de conexão entre as palavras e os objetos as quais elas representam. Nessa conexão, destacamos “a parte pelo todo” e a escolha das palavras representando as personagens descritas na narração. Ou seja, as imagens vão se encontrando e formando um painel de representações, constituindo-se como a espinha dorsal da memória de Luís, como na passagem da morte de seu pai. “E via o corredor da nossa casa, por onde passavam a batina de padre Inácio, a farda de cabo José da Luz, o vestido vermelho de Rosenda e o capote do velho Acrísio” (RAMOS, 1984, p. 18). O menino Luís, no enterro, vê fragmentos do mundo ao seu redor através de partes das figuras que ainda fazem parte do imaginário do Luís adulto e que, naquele instante, apossavam-se da casa, em destaque a figura do sagrado, por meio do padre Inácio, além do representante da segurança pública, através da figura do cabo José Luiz. Aliadas a essas representações, veremos mais a frente a figura de uma barriga, complementando esse retalho de imagens metonímicas.

A imagem de padre Inácio é apresentada de maneira não muito positiva, envolvido

com o universo da política, aparecendo no início da obra tratando os fiéis de maneira grosseira e desalinhada com a posição no qual se encontrava, surgindo na memória do narrador como uma figura em desacordo com o sagrado. O padre aspirava ascensão dos políticos que apoiava, consolidando, assim, também o seu poder. “Sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava” (RAMOS, 1984, p. 9). Luís muitas vezes deixava seu pensamento vagar pela infância, encontrando personagens que fizera parte da sua vida. Nessas viagens encontrava a igreja que frequentava e onde o padre mesclava sermões com impropérios aos fiéis. Quando finalmente seu pai, Camilo Pereira da Silva, veio a falacer, a casa se tornaria destino temporário de muitos visitantes, inclusive padre Inácio. “Muitas pessoas se tinham tornado donas da casa: Rosenda lavadeira, padre Inácio, cabo José da Luz, o velho Acrísio” (RAMOS, 1984, p. 15). Dessa forma, é evidente, o quanto Padre Inácio seria uma figura, além de opressora, inadequada para trazer acalento no momento de luto. A imagem da batina não coadunava com a fé, mesmo assim a memória estava ou talvez estivesse ali presente, justamente por trazer essas marcas opressivas.

Já a figura da farda, outro pedaço do mosaico no qual Luís se inscrevia para montar suas memórias, surge em algumas passagens na figura de Cabo José da Luz. Após o assassinato de Julião Tavares, no entanto, a figura da autoridade chega com outra conotação, bem mais vigorosa e até com violência. Agora a farda e outras referências metonímicas de poder, deixariam de representar a autoridade local, cuja função era prender e espancar bêbados e cangaceiros. É neste ponto que as passagens angustiantes da paranóia de Luís da Silva, representam o quanto sua mente encontrar-se-ia em perturbação dali em diante com a hipotética iminência da prisão.

As pernas fraquejavam, bambas. As que andavam na rua atravessavam o minguado espaço que a minha vista alcançava, eram bem vestidas, rotas, nuas – e isto me bastava para advinhar as caras. iam lentas ou apressadas, ignoravam a existência de outras que giravam, enconstando a ponta dos pés no chão coberto de folhas secas. Duas pernas pararam no meio da rua, voltaram as biqueiras dos sapatos para o meu lado. Olhos atentos, sob a mão em pala na testa, deviam estar observando o número da casa. Isso durou um minuto. As biqueiras avançaram em direção a mim. Descobriram-se os joelhos das calças ordinárias e surradas. Provavelmente era um investigador (RAMOS, 1984, p. 218).

A culpa agora o perseguia, fazendo-o deduzir que qualquer presença, mesmo que partida, traria sobre ele a responsabilidade pelo crime. Diferente das pernas com conotação erótica, agora vemos o entrelaçar de contiguidades. Para além da farda, as pernas representavam a autoridade capaz de cercear a liberdade. E elas estavam perto, ao menos

na mente perturbada de Luís. “As pernas teriam marchado para mim ou estacionariam no paralelepípedo, indecisas? Tanto tempo a ameaçar-me com as biqueiras dos sapatos cambados e as joelheiras das calças ordinárias!” (RAMOS, 1984, p. 219).

Alia-se ainda a essas imagens a figura de uma barriga. Mais uma parte, dessa vez de uma anônima, no qual Luís da Silva deposita seu olhar, sequestrando a imagem para compor esse quadro de pedaços. “Os transeuntes atravessavam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto é absurdo, dava-me a ideia de gestações estravagantes” (RAMOS, 1984, p. 136). Ele caminhava frequentemente de cabeça baixa e numa de suas caminhadas pelo Centro de Maceió, esbarra na mulher. A cena, a princípio corriqueira, traz uma carga de estranhamento, que soma-se aos delírios que se originam com a possibilidade da gravidez de Marina. “Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara” (RAMOS, 1984, p. 137).

Marina também é um compilado de fragmentos – agora grávida é alvo de análise – tanto antes, quanto depois do relacionamento que estabeleceram, até o rompimento do noivado.

Mas as pernas não se curvavam para mostrar as nádegas apertadas nas saias estreitas, os braços moviam-se vagorosamente, pesados, os cabelos amarelos caíam sobre a testa enrugada, os olhos baixavam-se, cheios de culpa, desviando-se dos outros olhos. Esta consciência de inferioridade era contagiosa (RAMOS, 1984, p. 190).

Ao investigar esse sistema narrativo, percebe-se na estrutura da obra, a força do contexto capitalista, ao reconhecermos que tudo deveria ter uma valoração. A mulher grávida e solteira, parecia não se encaixar no modelo mercantil que traria valor aquele corpo. A mulher pobre, vista como uma criatura a serviço dos homens, teria ainda menos valor carregando um filho sem pai declarado. “- Coitadinha! Não via, não sabia. Tão inocente! Agora já sabe. 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” (RAMOS, 1984, p. 138).

Neste contexto, qualquer produto, resultado (ou não) da ação humana, é transformado em mercadoria, ou seja, o que era feito para atender a necessidades específicas, circulando socialmente, passa a obedecer outras leis, no caso, a do capital. Tudo se torna objeto de consumo, desde as coisas que possuía, ou não, de acordo com seu padrão sócio-econômico, até ele mesmo, vendido em *Angústia* através da sua literatura. A mercantilização da arte é uma notícia importante, recuperada em meio aos pedaços de uma

realidade distorcida.

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, atento, 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 as mulheres da Rua da Lama (RAMOS, 1984, p. 5).

Entende-se que a escrita de Graciliano Ramos, em especial no romance *Angústia*, está denunciando a conversão de tudo em coisa e as coisas em mercadoria. Até mesmo ela, a escrita, não está imune. Aí reside a força dos recursos expressivos, lançados não apenas para compor um quadro retórico, mas, sobretudo, para narrar a partir de um cenário conflituoso e defeituoso. Aí está o mecanismo, o engenho, a dinâmica que põe as coisas, as palavras e as pessoas em circulação. Luís da Silva também é parte desta engrenagem que coloca em funcionamento a espinha dorsal do romance, guiando o leitor por entre imagens ficcionais. Neste movimento, equiparam-se os escritores às prostitutas, as mulheres da Rua da Lama. De igual forma é o mecanismo de compra e venda, dinamizador da economia do capital, atuando em sincronia. E as figuras retóricas colocam em ação tamanha engrenagem, ajudando a criar em *Angústia* uma espécie de bestiário de máquinas, baseadas em propriedades de coisas não atribuídas a seres humanos, mas a eles imputadas.

Olhando as vitrines com as coisas que o dinheiro poderia comprar, não muito acessíveis a um funcionário público – burocrata de baixo escalão –, a revolta cresce e o narrador se torna agressivo. Essa posição se acentua, quando a figura de Julião Tavares, aquele que irá herdar a Tavares & Cia., se apresenta não apenas como inusitado “amigo”, mas como concorrente de algo que talvez Luís nunca tenha possuído de fato: o apreço de Marina, que também poderíamos chamar de amor, palavra que não aparece na obra. E querer possuí-la, física e emocionalmente, não parece uma vontade tão distante daquelas mulheres que admiravam e queriam coisas.

Pois era justamente aquele "sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor" (RAMOS, 1984, p. 55) que mostraria o abismo que separava Luís e a classe social da qual fazia parte os Tavares, do estrato no qual estavam inscritos os mais abastados. Julião Tavares percorre a cidade com a certeza de que tudo lhe pertence, como se fosse herdeiro do mundo e não apenas dos bens que sua família acumulara. Porém esse mesmo indivíduo, antes herdeiro do capital, amigo de todos, facilmente encontrado nos cafés e rodas

nacionalistas, agora era aquele usurpador, que ocupou o espaço na engrenagem que pertencia a Luís, deixou Marina gestante e a abandonou. Ela por sua vez, caiu em desgraça, assemelhou-se às mulheres da Rua da Lama e buscaria conserto no desconcerto do aborto. Contudo, mesmo diante de todos os elementos que apresentamos, muitos deles, concorrentes para o processo de desumanização do narrador e demais personagens, ainda era possível resgatar traços de humanidade. “Marina continuava a chorar. D. Adélia queixava-se baixinho. Eu tinha vontade de chorar também, condoía-me da sorte das duas mulheres e da minha própria sorte” (RAMOS, 1984, p. 144). De fato, a presença de Julião Tavares na vida de ambos, Marina e Luís, havia causado grande estrago. E diante desse abalo tornar-se-ia muito difícil manter a sanidade e a cautela frente à possibilidade do crime ou do escândalo de uma solteira grávida:

Marina acabara numa resignação estúpida, entregara-se a Deus; d. Adélia não responsabilizara ninguém. Julião Tavares era como viga que tomba do andaime e racha a cabeça do transeunte. Ou um castigo, um decreto da Providência, qualquer coisa deste gênero. Ninguém falava nele. Tinha aparecido cheio de lambanças, usando falsidade em tudo. Entrara-me em casa sem se chamado e deixara-se ficar, interrompendo o meu trabalho, afugentando os amigos. Aproveitando a minha ausência, seduzira Marina. E azulara. Mostrava-se raramente, em visitas rápidas, com certeza receando que a moça cometesse um desatino e lhe atrapalhasse a vida (RAMOS, 1984, p. 144-145).

Esse comportamento parece estar de acordo com o contexto do ser humano envolvido pelo trabalho, pela vida, mas também pela linguagem que precede suas ações. Indivíduos vivos, porém apresentados como relógios de corda – alguns de péssima qualidade. Essas características, dominam os indivíduos, atravessam suas rotinas e os conduzem como marionetes. Uma existência colocada em cheque, diante de um sistema que aborta sua condição humana e ao mesmo tempo, contraditoriamente, escancara a vida seguindo bem no ritmo do projeto estético do realismo.

Em meio a tantos fragmentos, a memória confusa de Luís da Silva busca aquilo que poderia atenuar sua vida desarranjada, talvez se afastar de todas aquelas complicações e praticar um modo de viver ainda mais rudimentar. Porém, Graciliano Ramos, já havia inscrito o personagem num contexto de simplicidade, cuja manutenção havia se perdido após o rompimento com Marina. Em meio a esse angustiante dilema, entre ascender conforme demandava o capitalismo ou voltar ao campo e à vida na fazenda do velho Trajano, dormindo no copiar, o narrador reflete o que de fato o faria pleno, num constante olhar para o hipotético. “Não preciso de automóveis nem de rádios, viveria bem numa casa de palha, dormiria bem

numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas [...] para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir rumor de linotipos?” (RAMOS, 1984, p. 163).

A reflexão da volta, contudo, perde-se no decorrer da narrativa. O rompimento com Marina, a sensação de perdê-la para Julião Tavares, o encontro com o aborto e o sofrimento, o assassinato de Julião Tavares, tudo concorre para o estabelecimento de relação causa/efeito com os eventos de seu passado e os desdobramentos de seu tempo presente. O trabalho do autor se mostra robusto ao conectar o que aparentemente figuraria como um mosaico impreciso de palavras, frases, discursos, coisas e pessoas. O faz não alheio à História e o desenrolar de fatos que diretamente influenciam as personagens, suas atitudes e, até mesmo, a ausência de determinadas ações.

Graciliano Ramos confecciona uma figura plausível frente a ideia do intelectual de 1930, oriundo da capital alagoana. Criatura ambientada com a cidade, com o funcionalismo público, com a literatura e os debates políticos vigentes. A verossimilhança da criação, põe em movimento, através de um potente projeto estético, a narrativa de vidas análogas à objetos, comportando-se como coisas, comercializadas como mercadorias, mas que, na verdade, carregam a essência dos dilemas humanos, potencializados pela angústia e traduzidos em palavras. *Angústia* é a relação da obra de arte com a História, com o trabalho, com a busca pelo amor e o desejo, porém, transpassados pela violência da frustração limitante, imposta pelo capital, cuja realidade grotesca, fragmentada, cruel e factual expõe as fraturas do eu, numa busca pela união de seus pedaços, na construção de ser gente e não uma coisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Há nas minhas memórias estranhos hiatos”

Graciliano Ramos

De fato, tomado como ponto de partida o estilo do autor, foi observado que não havia aleatoriedade na escolha das imagens. Através dos olhares iniciais de Candido e Carpeaux, pôde-se constatar que a meticulosidade e a precisão do fazer literário de Graciliano Ramos, associado à crítica social, inscreve o autor no grupo estético da geração de 1930, como participante ativo da vida social do Brasil (filho do campo buscando desenvolver-se embrião consistente na cidade). O romance moderno, traz momentos decisivos da história brasileira, como a urbanização (ainda que tardia) pós escravidão, a burguesia exercitando um patriotismo de conveniência, a ascensão da Era Vargas e o conflito com as oligarquias.

Angústia é um romance que ocupa local de destaque entre as obras de Graciliano Ramos e, por que não, entre os romances que alicerçam a história da literatura no Brasil, não apenas nas primeiras décadas do século XX. Provavelmente esse *status* se deu, não apenas no instante de seu lançamento, mas, sobretudo, com o passar do tempo, devido aos procedimentos estilísticos utilizados para sua composição, apontados e pesquisados, inclusive, por inúmeros críticos. São estudos de natureza temática e estrutural, como as relações do enredo com o momento histórico nacional, além dos estudos de técnicas narrativas. É sabido ainda, o quanto o autor se debruçou numa intensa busca estilística pela concisão, aliada à economia lexical, verbal e sintática.

A estrutura narrativa do romance *Angústia*, põe em evidência a consciência de um narrador-personagem que se manifesta discursivamente de modo ambíguo, fragmentado, desconexo e revela uma crise de percepção da realidade. Há uma tensão que estica a corda ao limite, mesmo quando o narrador busca transparecer uma estagnação de vidas, aparentemente, despreziosas. Nem uma movimentação parece remover essa condição extrema. Nem a paixão por Marina, nem a revolta com a ausência de reciprocidade, nem aborto, nem o enforcamento do adversário. Nada traz alívio. Pelo contrário. A tensão se mantém em alta, a loucura e o crime ganham espaço e o indivíduo parece perder os fios que o conectam à condição de ser humano.

Diante desses pontos, buscou-se analisar os elementos retóricos presentes no projeto estético de criação do romance *Angústia*, tendo como ênfase as metáforas e metomínias, sobretudo, aquelas cujo foco temático apresentavam indivíduos e situações maquinais numa espécie de coisificação dos seres humanos. Elementos que Antonio Candido denomina como

estruturais, e pelos quais a peça de ficção é organizada, tais como narrativa, narrador, personagem, tempo, espaço e figuras de linguagem (comparação, sinédoque, metáfora e metonímia). Observou-se que a utilização desses recursos passeiam por toda a obra, não apenas como componentes estruturais – fundamentais a composição –, mas também, de natureza psicológica e histórica, onde a sociedade burguesa, ainda com resquícios do coronelismo escravocrata, provava do já consolidado modelo capitalista e seu complexo aparato motivador de desigualdades.

A análise de todo esse cenário, apresentou uma narrativa composta estilisticamente de recursos retóricos utilizados não somente como acessórios, ou complementos, mas como importantes peças de uma engrenagem narrativa arquitetada para apresentar o ser humano como coisa, como pedaço desumanizado de um organismo social complexo, quer seja pela transferência, ou ainda pela contiguidade. Em ambos os casos, a investigação desses fenômenos também se configuraram na análise de uma estrutura social, onde a luta de classes se impõe a qualquer outra modalidade imaginária e utópica de construção conceitual de felicidade e bem estar. O trabalho, a moradia, as relações amorosas e, até mesmo a arte, sucumbem frente aos tentáculos tangíveis e não tangíveis do capital, apresentados pela escrita de Graciliano Ramos no texto de ficção.

Sendo assim, as metáforas presentes na forma como Luís da Silva nos apresenta um mundo no qual nem ele mesmo tem relevância, são, de certa forma, refletores da condição no qual o ser humano estaria inscrito já no contexto de 30. Em síntese, a figura de linguagem é um recurso potente, utilizado para mobilizar o pensamento, numa perspectiva foucaultiana, capaz de representar o modelo ocidental de organização social e psicológica. Numa medida equânime, as metonímias atuam num exercício de representação de seres partidos, vistos como coisas, pedaços de algo maior. São cachimbos, barrigas, pernas, vozes, entre outras imagens, que diante da própria natureza das figuras de linguagem, apresentam-nos outras formas de perceber aquilo que naturalmente já estava posto, porém não com a perspectiva singular e marcante da prosa graciliânica.

Constatamos ainda a presença de alguns elementos se destacando de maneira relevante, sobretudo, no que diz respeito ao nosso olhar diante da obra. Temos Luís da Silva, personagem que se desumaniza a medida que sofre o desgaste pelos desdobramentos das suas escolhas, num processo de degradação constante que o leva ao assassinio e a iminência da loucura. Atrelado a esse homem, vemos o trabalho, cuja natureza opressora preda sua humanidade, sua imaginação e seus sonhos. Nele, o indivíduo é apenas uma parte, funcionando de maneira deficitária a serviço do Estado e do Capital. Neste trabalho, ele

acumula a custa de um modesto ordenado, irritando-se, porém, com a impossibilidade de consumir a arte, coisas e até pessoas.

Por outro lado, de maneira paradoxal, critica a força do capitalismo que a tudo absorve e converte em mercadoria. Neste cenário, podemos fazer uma leitura da figura feminina no contexto de 1930, numa nova ordem econômica e social, levando em consideração, entretanto, a interpretação do narrador-personagem-protagonista. Marina age como um importante fio condutor das ações de Luís, haja vista a personagem interagir com o homem, o trabalhador e seus ganhos, considerando, no entanto, a heterogeneidade da produção realista. É provável que o autor de *Angústia* tenha destacado a personagem como uma espécie de bifurcação pobreza/consumo, a qual deriva do mercado, aparentemente tangível para todas as pessoas, porém dificilmente alcançado pelo estrato no qual estavam inscritos Luís e Marina. Neste local, a imagem que se constrói é a de que a valoração dos indivíduos se faz pelo dinheiro. Do contrário, a mensagem cristalizada é a de criaturas derrotadas e impotentes.

Por fim, ainda dentro dessa mesma linha de pensamento, nota-se que o espaço, no qual todos esses atores estão imersos, configura-se figurativamente como o cenário opressor contribuinte no processo de desumanização e angústia. Desde as suas casas carentes de conforto, passando pelo trajeto em direção ao trabalho, até a Rua da Lama, onde mulheres vendem o corpo, também parte desse capitalismo periférico, tudo se constitui numa engrenagem opressora, da qual não parecia factível escapar, mas também não era possível ingressar em castas superiores. A luta de classes se estabelecia bem diante de seus olhos, fragmentando as pessoas a partir do critério econômico, em detrimento de qualquer outra habilidade social.

Esse pano de fundo histórico é preenchido por uma narrativa que carrega ao mesmo tempo experimentação e consolidação de um projeto estético bem definido e maduro, apresentado num romance que coloca Graciliano Ramos numa prateleira diferenciada, não apenas de autores da chamada geração de 1930 do modernismo, mas de toda a história da literatura brasileira. Apresentando, em *Angústia*, um painel da condição humana, da busca pela plenitude, do exercício de personagens em (ser) humanos, sem que, no meio do percurso, não se tornem coisas em detrimento de tê-las, sobretudo, aquelas, que nos chegam para propagar o mal e destruição completa do eu, tal qual cordas metafóricas nos empurrando para enforcar os problemas mais agudos, num improvável e, por vezes, paradoxal encontro entre o pessimismo e a arte. E se hoje, rumores de tempos sombrios já não chegam amortecidos, como narrava Luís, pelo contrário, sabemos que o barulho, ou a revolução capaz de perturbar a serenidade da mesmice, quebrando a engrenagem maquinal deste momento de perplexidade,

está logo ali. Um pronome, um palavra que chama o plural. Esse barulho, esta palavra, atende pelo nome Nós.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. O conceito de Iluminismo. *In: Coleção Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ALBUQUERQUE JR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.
- ALMEIDA, L. S. A prisão de um comunista que provavelmente não militava. *In: Imprensa Oficial Graciliano Ramos*. Maceió, Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016, p. 30-33.
- ARISTOTELES, **Poética**. Trad. Baby Abrão. *In: Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. [Coleção Os pensadores] p. 33-75.
- CALDEIRA, J. **Brasil: a história contada por quem viu**. São Paulo: Mameluco, 2008.
- CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Graciliano Ramos: trechos escolhidos**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- _____. **Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- CANÇADO, M. **Manual de Semântica: noções básicas e exercícios**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARPEAUX, O. M. **Os sessenta anos de Graciliano Ramos**. Correio da Manhã, 26 de Catavento, 1952.
- _____. M. Autenticidade do romance brasileiro. *In: CARPEAUX, O. M. Ensaios reunidos*, 1942 [1978].
- _____. M. **Graciliano Ramos (No sétimo dia de sua morte)**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 mar. 1953. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142012000300023.
- CHAUÍ, M. S. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CICERO, M.T. **De Oratore: Book III**. De Fato. Paradoxa Stoicorum. De Partitione Oratoria. With an English Translation by H. Rackam. Cambridge: Harvard University Press, 1948.
- _____. **Rhetorica Ad Herennium**. With an English Translation by Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- CLYNES, M. E.; KLINE, N. S. **Cyborgs and space**. *In: ASTRONAUTICS*, September, 1960. Disponível em: <http://bit.ly/2EgAq4E>. Acesso em 18 maio. 2019.
- COELHO, N. N. Solidão e luta em Graciliano. *In: BRAYNER, S. (Org.). Graciliano Ramos*.

Brasília: Instituto Nacional do Livro, MEC, Civilização Brasileira, 1978. Vol. 2. Coleção Fortuna Crítica. p. 60-72

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2012.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: 44. ed. Cultrix, 2006.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

BRAYNER, S. (Org). **Graciliano Ramos**. Coleção fortuna crítica, vol 2. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006.

DICIONÁRIO POLÍTICO. **Kant, Immanuel**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/k/kant.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

BLIKSTEIN, I.; PAES, J. P. Dossiê CULT Graciliano Ramos. **CULT** (42) - Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, ano 4, jan. 2001.

FERRARI, L. **Introdução à linguística cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**, Editor Positivo, 4 Edição, 2009.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FONTES, J. B. **As obrigatórias metáforas** – apontamentos sobre literatura e ensino. Editora Iluminuras: São Paulo, 1999.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. As palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016 [1966].

FOUCAULT, M. Sobre a geografia. *In*: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, S. (1976). Além do princípio de prazer. *In*: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (v. 18). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920).

HOBBSAWN, E. J. **A era do capital**. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro. 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre história**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HULSHOF, M. **A coisa em si" entre teoria e prática: uma exigência crítica**. 2011. 197 f. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ISIDORE OF SEVILLE. **The Etymologies of Isidore of Seville**. Stephen A. Barney; W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof. With the collaboration of Muriel Hall. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1969.

JAKOBSON, R. The metaphoric and metonymic poles. *In*: DIRVEN, R.; PÖRINGS, R. (Eds). **Metaphor and metonymy in comparison and contrast**. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003. p.41-47. The University of Chicago, 1989.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. Tradução: J. Rodrigues de Meringe. Edição ACRÓPOLIS (versão para e-book). 2001. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/kant/1781/mes/pura.pdf>. Acesso em: 02 de dez 2020

KANT, I. **Crítica da razão prática**. Tradução de A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de angústia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

IMPrensa OFICIAL GRACILIANO RAMOS (Org). **Graciliano Ramos**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2003.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, G.; TURNER, M. **More than cool reason: a field guide to poetic metaphor**. USA, The University of Chicago, 1989.

LAUSBERG, H. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

LAUSBERG, H. **Manual de Retórica Literária**. Tomos I e II. Fundamentos de una ciência de la literatura, 2003.

LIMA, R. S. As razões da metonímia em Vidas Secas. **Revista Língua Portuguesa**. São

Paulo, edição 17, 2009.

LINS, Á. Valores e misérias das vidas secas. *In*: RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 136-167.

MATTOS, F. Kant e o problema da coisa em si. Perspectiva de uma reflexão racional. **Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade**, (5), 1999. 27-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i5p27-44>. Acesso em 02 dez 2020.

MARTINS, R. A.; MARTINS L. A. P. Uma leitura biológica do De anima de Aristóteles. *In*: MARTINS, L. A. P. *et al.* (Orgs.). **Filosofia e história da biologia 2**. São Paulo: Fundo Mackenzie de Pesquisa (MackPesquisa), 2007, p. 405-426.

MARTINS, A. A angústia de viver na cidade. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, v. 10, n. 1, Port. 156-175 / Eng. 167-188, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/20887>. Acesso 02 dez 2020.

MEDEIROS, H. M. G. **A mulher na obra de Graciliano Ramos – Estudo analítico de Madalena, em São Bernardo, de Marina, em Angústia, de Sinhá Vitória, em Vidas Secas**. Maceió. Universidade Federal de Alagoas, 1994.

METONYMY. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em <http://www.etymonline.com/index.php?search=metonymy&searchmode=none> Acesso em 04/01/2009.

METONYMY. **The Oxford Dictionary of English Etymology**. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MURACA, M. H. (2014). Imagens do judeu em quatro romances da geração de 1930. Arquivo Maaravi: **Revista Digital De Estudos Judaicos Da UFMG**, 8(14), 123–136, 2014. <https://doi.org/10.17851/1982-3053.8.14.123-136>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14216>. Acesso em 02 dez 2020.

PIMENTEL, F. J. C. Graciliano Ramos: uma linguagem agreste em Vidas Secas. **Symposium** (Recife), v. 4, p. 26-31, 2000.

PERKOWITZ, S. **Digital People: From Bionic Humans to Androids**. Washington: Joseph Henry Press, 2004.

PONTES, E. (Org.). **A metáfora**. Campinas: editora da UNICAMP, 1990.

PUCCINELLI, L. Angústia: romance das origens sociais da neurose. *In*: PUCCINELLI, L. (Org.). **Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade**. São Paulo: Edições Quíron; Brasília: INL, 1975.

QUINTILIANO. **Institutio Oratoria VII-IX**. With an English Translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

RAMOS, G. **Angústia**. São Paulo, Record, 1984.

_____. **Angústia: 75 anos**, edição comemorativa. Organização de Elizabeth Ramos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Insônia**. São Paulo, Record, 1984.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola. 2000.

SANTIAGO, S. “Pós-fácio”. In: RAMOS, G. **Angústia** [63ª edição]. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SARDINHA, T. B. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial. 2007.

SEVCENKO, N. A Era de Hobsbawm. **HISTÓRIA SOCIAL Campinas** - SP NO 4/5 47-521997/1998. Disponível em:
<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/download/103/99/>. Acesso em 02 dez. 2020.

SCHOLEM, G. “A idéia do Golem”. In: **A cabala e seu simbolismo**, trad. H. Borger e J. Guinsburg, S. Paulo: Perspectiva, 1978, p. 189-240.

SOCIO, L. As palavras e as coisas: uma história do pensamento que nos ajuda a entender a emergência da questão do sujeito na filosofia moderna. **Sapere Aude**, 7(13), p. 58-69. 2016.
<https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2016v7n13p58>.

SCHMITT, R. **Análise sistemática de metáforas: um método de pesquisa qualitativa**. Trad. Adriano Dias de Andrade. Recife: Ed. UFPE, 2017.

TOLENTINO, M. V. F. Muito além das Metáforas. In: E. Pontes (Org.) **A metáfora** (p.77-89). 2. ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

WILLIAMS, R. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.