

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ROSILENE PIMENTEL SANTOS RANGEL

**A ESTÉTICA LITERÁRIA DE GRACILIANO RAMOS: A FORMAÇÃO DA
PERSONAGEM LUÍS DA SILVA EM *ANGÚSTIA* (1936)**

Maceió - AL

2017

ROSILENE PIMENTEL SANTOS RANGEL

**A ESTÉTICA LITERÁRIA DE GRACILIANO RAMOS: A FORMAÇÃO DA
PERSONAGEM LUÍS DA SILVA EM *ANGÚSTIA* (1936)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães.

Maceió - AL



2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Janaina Xisto de Barros Lima

- R196e Rangel, Rosilene Pimentel Santos.
A estética literária de Graciliano Ramos : a formação da personagem Luís da Silva em *Angústia* (1936) / Rosilene Pimentel Santos Fragoso. –2018.
168 f.
- Orientadora: Belmira Rita da Costa Magalhães.
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2017.
- Bibliografia: f. 165-168.
1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. *Angústia*.
 2. Literatura - Estética. I. Título.

CDU: 82:111.852

 UFAL	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE DE LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	 PPGL
---	---	---

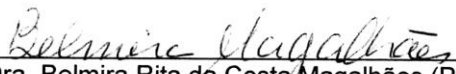
TERMO DE APROVAÇÃO

ROSILENE PIMENTEL SANTOS RANGEL

Título do trabalho: "A ESTÉTICA LITERÁRIA DE GRACILIANO RAMOS: A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM LUÍS DA SILVA EM *ANGÚSTIA* (1936)"

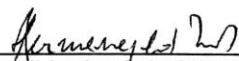
TESE aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:


Orientadora:


 Prof. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães (PPGLL/Ufal)

Examinadores:


 Prof. Dr. Miguel Vedda (UBA)


 Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos (UnB)


 Prof. Dr. Artur Bispo Santos Neto (PPGLL/Ufal)


 Prof. Dr. Luciano Moreira Acioly (Ufal)

Maceió, 14 de novembro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Aprendi na simplicidade da minha relação com a vida e com as pessoas que agradecer é um gesto de delicadeza, de amor e de reconhecimento pela contribuição, voluntária ou não, do outro com nosso processo de amadurecimento. Nessa aventura do viver, o cotidiano se apresenta regido por tempestades e calmarias, desafios, oportunidades, decepções, conquistas, encontros, desencontros, enfim, aprendizagens. Em cada momento, a presença, ou até mesmo a ausência do outro, reflete no que somos e nos impulsiona a encontrar respostas para nossos grandes dilemas.

Na grande arte, nas minhas viagens pelo universo literário, encontrei nas leituras o conforto e a inquietação inerentes ao meu desejo de desvelar o mundo e o humano. E nesse percurso, constatei semelhança ao relato de Graciliano Ramos em *Infância* (1945): “mudei hábitos e linguagem”. A aparente simplicidade de abrir um livro e iniciar uma nova leitura tornaram-se para mim muito mais do que uma mera apreciação da criação artística, tornou-se vida, sangue a circular em minhas veias, ferramenta que me auxilia a compreender o mundo e os indivíduos.

Na relação com o mundo e com os outros, compus minha história. E às personagens que fizeram e fazem parte desse enredo, quero expressar meu agradecimento pela maneira como cada uma exerceu papel importante no processo de constituição da minha personalidade; nas intempéries que suas palavras puderam dissipar; na profundidade com que me auxiliaram a ir além do aparentemente possível; nas atitudes que me encorajaram nos momentos mais difíceis; nas experiências oriundas do convívio; nas manifestações de amizade sincera ao me apontarem os erros e me permitirem corrigi-los, no zelo de quem compartilha o melhor de si com o outro.

Nas experiências com a vida, os exemplos, a força e a coragem dessas personagens e de outras que o doutorado me possibilitou conhecer, impulsionaram-me a seguir com suavidade pelo caminho do doutoramento. Sem elas, eu dificilmente conseguiria perceber que, embora o caminhar fosse penoso, existia beleza e descobertas fantásticas na jornada. O resultado dessa aventura pela análise da composição literária de Graciliano Ramos – à luz da estética e da ontologia lukacsiana – proporcionaram-me um encontro com a simplicidade do aprender, do ser.

Deste modo, recorrendo ao velho Graça quando afirma que “a palavra foi feita para dizer”, registro minha gratidão:

A minha família, por entender ou pelo menos tentar entender as minhas ausências nos últimos anos; e em especial a minha mãe, que sofreu, sorriu, e tanto se preocupou comigo e com minha tese, que me orientou, aconselhou, apoiou e esteve sempre presente. Um amor que além de me acompanhar e me fortalecer é a base que me impulsiona a crescer.

O percurso de um doutorado pode ser suave ou tortuoso a depender de quem nos acompanha. Eu tive a felicidade de ter como orientadora alguém que soube compreender meus momentos de reflexão, que me deu liberdade para seguir realizando as minhas descobertas, sem cobranças, sem pressões. Meu carinho e meu respeito a você, Belmira.

No PPGLL, tive a satisfação de encontrar um corpo docente dedicado e que muito colaborou com meu processo de aprendizagem. Foram muitas manhãs e tardes de reflexões, leituras e trocas. Estendo também meu agradecimento ao querido Wesslen, sempre atencioso e me orientando desde o início sobre cada procedimento. Obrigada!

O que seria de mim sem meus amigos, sim, Vinícius de Moraes estava certo. Agradeço aos amigos Helenice, Virgínia e Diogo pela cumplicidade, pelas risadas, pelo carinho, pelos cuidados e pela atenção. Vocês são presentes valiosos que o doutorado me deu. Igualmente importantes foram os colegas, companheiros de jornada que dividiram comigo o melhor deles.

Existem pessoas que entram em nossas vidas e conquistam nossa admiração; estabelecem um vínculo de afeto, de zelo; acompanham nosso crescimento; auxiliam em nossas escolhas; estabelecem conosco uma relação maternal. Obrigada, Gil! Pelo incentivo, pelas sugestões e discussões sobre meus estudos lukacsianos desde o mestrado.

Este doutorado também não seria possível sem o apoio da Faculdade Estácio de Sergipe. A compreensão dos gestores foi essencial para o cumprimento das disciplinas em Maceió, da rotina de estudos e produção da tese. Agradeço da mesma forma aos docentes do curso de Letras. E, em especial, a professora Thaíse Nascimento pela revisão do meu *Resumen*.

Ao escolher a docência, abracei não apenas uma profissão, mas a oportunidade de acolher, incentivar, despertar, auxiliar e acompanhar as conquistas, as dificuldades e as superações dos meus alunos. Com eles aprendo todos os dias, por eles sacio a minha sede de conhecimento e busco ser um profissional cada vez melhor. Muito obrigada!

Por fim, agradeço a todos que me ajudaram a compor esta história!

*[...] Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro*

*No mundo que combato
morro
No mundo por que luto
nasço*

Mia Couto

*Comovo-me em excesso, por
natureza e por ofício. Acho
medonho alguém viver sem
paixões.*

Graciliano Ramos

RESUMO

RANGEL, R. P. S. **A estética literária de Graciliano Ramos: a formação da personagem Luís da Silva em *Angústia* (1936)**. 2017. 163f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras. Departamento de Letras. Universidade Federal de Alagoas.

Graciliano Ramos (1892-1953) ocupa um lugar importante no cenário literário brasileiro com obras que convidam o leitor a refletir, por intermédio das suas personagens, as contradições presentes na sociedade, a arte em um mundo reificado e a literatura como prática social. A análise realizada nesta tese contempla um estudo do romance *Angústia* (1936), cujas questões humanas presentes na realidade social são expressas pelo escritor alagoano através da concepção de mundo e da formação da individualidade do narrador-personagem Luís da Silva e da relevância estética e histórico-social do romance. Os problemas evidenciados por Graciliano após mais de oitenta anos da publicação de *Angústia* revelam a atualidade dessa obra, que apresenta conexões marcantes entre indivíduo e sociedade. A particularidade estética da obra literária em análise, entendida a partir de um processo que remete à sua totalidade e que vai além da mera reprodução artística da realidade, é uma característica que aponta para um dos momentos ontológicos do ser social, a personalidade, que a nosso ver, é o caráter de originalidade desta tese. No registro literário de *Angústia*, o escritor desenvolve um projeto estético-ético-político que traz à tona os problemas literários a partir dos problemas sociais. Assim, o método de investigação sobre a estética literária de Graciliano Ramos e a constituição da personalidade de Luís da Silva apoia-se no materialismo histórico-dialético e na análise imanente de texto, tendo como principais aportes teóricos duas obras de Georg Lukács (1885-1971): *Estética* (1963) e *Para a ontologia do ser social* (1960-1971). Além de outras produções do filósofo que abordam a arte e a especificidade literária, como também obras de críticos e pesquisadores em literatura, e de historiadores. Na criação artística de Graciliano Ramos, os momentos que compõem a vida cotidiana das personagens refletem as percepções do escritor diante da realidade e não estão isentas de uma intencionalidade, como em toda práxis humana. O resultado desse processo é a composição de narrativas que, em decorrência da proximidade com a realidade, trazem à tona questões humanas. É o caso de *Angústia*. Um romance que vai além de uma simples representação dos dilemas de seu narrador-personagem e de uma realidade histórica e social. Nele, há uma relação materialista, uma relação viva dos homens com o mundo.

Palavras-chave: Estética Literária. Reflexo Estético. Particularidade. Indivíduo e Sociedade. Personalidade.

RESUMEN

RANGEL, R. P. S. **La estética literaria de Graciliano Ramos:** la formación de la personaje Luís da Silva en *Angústia* (1936). 2017. 163f. Tesis (Doctorado) – Faculdade de Letras. Departamento de Letras. Universidade Federal de Alagoas.

Graciliano Ramos (1892-1953) tiene un importante lugar en el escenario literario brasileño con obras que invitan a reflexionar, por medio de sus personajes, sobre las contradicciones presentes en la sociedad, el arte en un mundo reificado y la literatura como práctica social. El análisis realizado en esta tesis contempla un estudio de la novela *Angústia* (1936), cuyas cuestiones humanas presentes en la realidad social son expresas por el escritor a través de la concepción de mundo y de la formación de la individualidad del narrador-personaje Luís da Silva y de la relevancia estética, historial y social del romance. Los problemas evidenciados por Graciliano después de más de ochenta años de la publicación de *Angústia* revelan la actualidad de esta obra que presenta las fuertes conexiones entre individuo y sociedad. La particularidad estética de la obra literaria en análisis, que se entiende a partir de un proceso que remite a su totalidad y que va más allá de la reproducción artística de la realidad, es una característica que apunta hacia un de los momentos ontológicos del ser social, la personalidad, que a nuestro ver, es el carácter de originalidad de esta tesis. En el registro literario de *Angústia*, el escritor desarrolla un proyecto estético-ético-político que saca a la luz los problemas literarios a partir de los problemas sociales. Así, el método de investigación sobre una estética literaria de Graciliano Ramos y la constitución de la personalidad de Luís da Silva se apoya en el materialismo histórico-dialéctico y en el análisis inmanente de texto, teniendo como principales aportes teóricos dos obras de Georg Lukács (1885-1971): *Estética* (1963) y *Para una ontología del ser social* (1960-1971). Además de otras producciones del filósofo que abordan el arte y la especificidad literaria, como también obras de críticos y investigadores en literatura, y de historiadores. En la creación artística de Graciliano Ramos, los momentos que componen la vida cotidiana de los personajes reflejan las percepciones del escritor ante la realidad y no están exentas de una intencionalidad, como en toda praxis humana. El resultado de este proceso es la composición de narrativas que, como consecuencia de la proximidad a la realidad, traen a la superficie cuestiones humanas. Es el caso de *Angústia*. Una novela que va más allá de una simple representación de los dilemas de su narrador-personaje y de una realidad histórica y social. En él hay una relación materialista, una relación viva de los hombres con el mundo.

Palabras-clave: Estética Literaria. Reflejo Estético. Particularidad. Individuo e Sociedad. Personalidad.

ABSTRACT

RANGEL, R. P. S. **The Graciliano Ramos literary aesthetic:** the formation of the character Luís da Silva in *Angústia* (1936). 2017. 163f. Thesis (Doctorate Degree) – Faculdade de Letras. Departamento de Letras. Universidade Federal de Alagoas.

Graciliano Ramos (1892-1953) occupies an important place in the Brazilian literary scene with works that invite the reader to reflect, through his characters, the contradictions present in society, art in a reified world and literature as a social practice. The analysis carried out in this thesis contemplates a study of the novel *Angústia* (1936) whose human questions present in the social reality are expressed by the writer through the conception of the world and the formation of the individuality of the narrator-character Luís da Silva and the aesthetic and historical relevance of the novel. The problems evidenced by Graciliano after more than eighty years of the publication of *Angústia* reveal the relevance of this work, which presents striking connections between individual and society. The aesthetic particularity of the literary work under analysis, understood from a process that refers to its totality and goes beyond the mere artistic reproduction of reality, is a characteristic that points to one of the ontological moments of the social being, the personality, which in our opinion, is the originality of this thesis. In the literary record of *Angústia*, the writer develops an aesthetic-ethical-political project that brings up literary problems from social problems. Thus, the method of investigation on the literary aesthetics of Graciliano Ramos and the constitution of the personality of Luís da Silva is based on historical-dialectical materialism and on the immanent analysis of text, having as main theoretical contributions two works by Georg Lukács (1885-1971): *Estética* (1963) and *Para a ontologia do ser social* (1960-1971). In addition to other productions of the philosopher that deal with art and literary specificity, as well as works of critics and researchers in literature, and historians. In the artistic creation of Graciliano Ramos, the moments that make up the daily life of the characters reflect the perceptions of the writer before reality and are not exempt from an intentionality, as in all human praxis. The result of this process is the composition of narratives that, due to their proximity to reality, bring to the surface human issues. This is the case of *Angústia*. A novel that goes beyond a simple representation of the dilemmas of its narrator-character and a historical and social reality. In it, there is a materialistic relation, a living relation between men and the world.

Keywords: Literary Aesthetics. Aesthetic Reflection. Particularity. Individual and Society. Personality.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	11
2 A POÉTICA DE GRACILIANO RAMOS	30
2.1 O Realismo e o Contexto Sócio-Histórico do Romance de 1930	35
2.2 A Produção Literária de Graciliano Ramos	48
2.3 A Estrutura Narrativa de <i>Angústia</i> (1936)	61
3 A TEORIA DO REFLEXO ESTÉTICO E A PARTICULARIDADE ESTÉTICA EM ANGÚSTIA (1936)	70
3.1 A Teoria Lukacsiana do Reflexo Estético	75
3.2 A Categoria da Particularidade em <i>Angústia</i> (1936)	84
3.3 A Construção do Tipo Luís da Silva em <i>Angústia</i> (1936)	89
4 A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM LUÍS DA SILVA EM ANGÚSTIA (1936)	104
4.1 Trabalho e Reprodução Social	108
4.2 O Significado do Trabalho na Percepção do Narrador-personagem Luís da Silva	117
4.3 A Constituição da Personagem Luís da Silva	133
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
6 REFERÊNCIAS	161

1 INTRODUÇÃO

Desde a mais tenra idade recebi inúmeros estímulos à leitura. O acervo materno de clássicos da literatura nacional e internacional despertou minha curiosidade, gerou encantamento e me permitiu descobrir um universo completamente novo. E de leitora de férias escolares fui aos poucos me tornando leitora assídua. Nesse processo de aprendizagens e descobertas aconteceu meu encontro com Graciliano Ramos (1892-1953). Inicialmente, no livro didático de língua portuguesa, o fascínio com alguns capítulos de *A terra dos meninos pelados* (1937), livro infantil que recebeu no mesmo ano de publicação o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação. Depois, com *Infância* (1945), minha primeira leitura completa da escrita graciliânica. E as emoções provocadas por esta leitura são registros profundos em minha memória afetiva desde a adolescência.

O contato com as demais obras do escritor alagoano foi naturalmente despertado leitura após leitura e minha admiração crescia e se consolidava. O desejo em pesquisar Graciliano, desvelar suas personagens e narrativas foi acalentado durante muito tempo, sobretudo, nas etapas de releitura de alguns romances. Nesse retorno às obras, sucederam-se novas descobertas e inquietações entorno da particularidade de seus escritos, no fazer estético que compõe o fazer social de Graciliano ao nos apresentar o homem inserido em uma realidade que é ao mesmo tempo singular e universal.

Graciliano Ramos na composição de suas narrativas nos convida a pensar os problemas que abrangem a essência do ser social. Sua grandeza consiste em não dissolver as contradições presentes no contexto social em que se inserem suas personagens, instigando o leitor a refletir sobre a própria sociedade, sobre a arte em um mundo reificado, sobre a literatura como prática social. Por esse viés, Mestre Graça nos apresenta uma produção literária que concebe a arte ligada à vida. E, ao assumir essa postura dialética, sua arte adquire autonomia e se permite ser crítica.

Sua peculiar técnica de narrar uma história como parte de outra(s) história(s), estabelecendo em cada momento uma relevância diferenciada, é identificada facilmente em sua historiografia literária de *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) – romances de narrativa em primeira pessoa –; e os autobiográficos ou de memórias, segundo alguns críticos, *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953). *Vidas Secas* (1938) foi o único romance escrito em terceira pessoa. No diálogo estabelecido entre essas obras, o escritor nos conduz a perceber

em seu universo literário os conflitos de classe, as relações sociais, a densidade psicológica de suas personagens, a questão literária presente em seus protagonistas-escritores, e os destinos humanos em uma dada realidade histórica.

Também a obra de Graciliano é detentora de uma linguagem que, nas reflexões de Bastos (1988), distanciou seus textos de uma literatura de cunho memorialístico ou de louvação, constituindo-se em uma obra de crítica social. Esta consideração remete a constituição de protagonistas-escritores que trazem à tona o problema literário do romance brasileiro da época com os dilemas da não realização de suas pretensões literárias em virtude das condições históricas inseridas na história de uma sociedade. O resultado é que o leitor tem em mãos obras que estabelecem ao mesmo tempo a crítica da sociedade e da literatura.

Diante da riqueza literária das obras do nosso escritor e do contexto de produção desta tese, foi necessário delimitar nosso estudo a uma obra, embora soubéssemos que essa ação não se constituiria em uma amarra, mas o fio da meada para as releituras de sua historiografia literária e demais produções que nos conduziram a apreensão do projeto de escritura de Graciliano Ramos. Assim, no processo de revisitar suas produções literárias, a escolha do romance *Angústia* (1936) não foi arbitrária.

Em *Angústia*, emergem, a nosso ver, as questões humanas presentes na realidade social, expressas pela concepção de mundo e pela formação da individualidade de seu narrador-personagem Luís da Silva por intermédio de suas escolhas – realizadas em circunstâncias determinadas – e, pela forma como ele reage às alternativas da vida cotidiana. Nesse sentido, a própria narrativa remete a constituição da personalidade da personagem enquanto substância da individualidade, compondo o objeto de nosso estudo. Trata-se de um romance que mostra o quanto a sociedade é determinante para o indivíduo, ao mesmo tempo em que denuncia seu desfacelamento ante a sociabilidade regida pelo capital.

No desenvolvimento deste estudo, foram utilizadas além de análises literárias sobre o romance *Angústia*, a biografia de Graciliano Ramos – fruto do trabalho rigoroso de Dênis de Moraes reeditada vinte anos após a primeira edição – que nos trouxe dados relevantes para compreender as nuances da produção do romance. Diante do acervo de pesquisa coletado sobre a fortuna crítica de *Angústia*, fez-se necessário também selecionar outros materiais pertinentes à investigação para enfatizar no contexto desta tese a relevância e a atualidade da estética literária de Graciliano Ramos no romance em estudo.

Essa postura nos permitiu observar os diferentes impactos que a obra causou aos críticos de diferentes correntes literárias desde sua publicação em 1936, e estabelecer nosso posicionamento diante das concordâncias e discordâncias de pensamento acerca do valor estético do romance e de como as questões humanas presentes na realidade social emergem e são expressas por meio da concepção de mundo e formação da individualidade de seu narrador-personagem Luís da Silva, compondo uma narrativa que remete a constituição de sua personalidade.

Neste ponto cumpre registrar que a recepção de *Angústia* pela crítica sofreu variações no que tange seu julgamento, até mesmo por Graciliano Ramos em suas observações ora desfavoráveis, ora favoráveis. E, no conflito em torno dessas questões, o fato incontestável é que *Angústia* foi consagrado o mais importante romance de 1930 segundo a enquete realizada entre os anos de 1939 e 1941 pela **Revista Acadêmica** n.55 de junho de 1941 – Balanço do Inquérito dos romances, conforme nos relata Bueno (2006, p.621).

Angústia traz a narrativa do protagonista Luís da Silva, um tímido e solitário funcionário do tesouro em Maceió/AL, ocupação definida por ele como “estúpida” e com rendimentos de “quinhentos mil-réis”, que precariamente atendiam as suas necessidades básicas. Atormentado pelas dificuldades financeiras, episódios do passado o acompanham nas reflexões sobre o presente como se nesse vaivém fosse possível explicar sua realidade, entender sua forma de viver e agir. Na luta pela sobrevivência, Luís também exerce atividade à noite em um jornal, além de revisar “traduções feitas à pressa”, ou seja, uma vida que para ele é “cheia de ocupações cacetes”.¹

Os momentos iniciais da trama revelam um homem atormentado, estagnado, que tenta se recuperar de um fato ainda não revelado. E nessa situação angustiante, ele critica a produção literária que se vende como as “mulheres da rua da Lama” (zona de prostituição em Maceió); atribui ao cigarro e ao álcool o aumento de sua tristeza e de sua raiva relacionada à Marina e a Julião Tavares; compara-se a um “rato assustado”; não consegue executar seu ofício: escrever; menciona a impossibilidade de pagar o aluguel e tantas outras dívidas; enfim, é um “pobre-diabo”.

A primeira menção ao nome Marina é, de certa forma, poética: “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar” (RAMOS, 2009, p.8). Tais palavras são significativas no romance. Em

¹ “Ocupações cacetes” no contexto da obra literária referem-se às atividades que aborrecem, chateiam.

seguida, colocações pejorativas atreladas à decepção causada pelo noivado rompido, pelo endividamento com o enxoval, pelo descaso de Marina, pelos seus sacrifícios. A aproximação forçada do antagonista Julião Tavares causa no narrador-personagem sentimentos de repulsa e desprezo, justificados pela diferente posição social que ocupavam. E quando percebe o interesse de Julião por Marina, emerge na narrativa o prenúncio da traição e de um crime.

A técnica adotada por Graciliano Ramos na composição literária de *Angústia* apresenta um relato angustiante e, por vezes, alucinatório e ambíguo do narrador-personagem Luís da Silva, suscitando no leitor dúvidas sobre a veracidade dos acontecimentos ao mesmo tempo em que o conduz a acreditar que tudo está previamente fixado. Como se o destino de Luís se concretizasse sem possibilidade de mudança desde a infância, trazido pelas lembranças do passado, e que ressaltam, pouco a pouco, a decadência familiar. Tal fatalismo é extensivo às personagens da trama, cujas ações e aspirações da vida cotidiana são constituídas por mudanças que quase sempre resultam no insucesso.

Todavia, é necessário esclarecer que esse fatalismo no contexto da obra não se trata de Naturalismo, pois as personagens agem diante da realidade fazendo escolhas. Luís da Silva faz uma escolha importante e a partir dela todo o enredo é construído. Nesse percurso, ele retoma outras escolhas que foram realizadas e que, de certo modo, interferiram na principal: o assassinato de Julião Tavares. No Naturalismo, ao contrário, o sujeito:

É tipificado, dependendo para agir do papel reservado ao grupo étnico/social ao qual está ligado. Não há surpresas para a subjetividade; seu destino já está marcado, não pelo mito, como na tragédia, nem pela mão de Deus, no medievo, mas pelas condições físicas/genéticas/geográficas/sociais de sua existência. (MAGALHÃES; FERREIRA, 2017, p.47)².

Ainda de acordo com as autoras, o Naturalismo inclina-se para aniquilar o sujeito, na forma como ele move-se mediante as condições objetivas que se apresentam. Diante disso, afirmam:

O Naturalismo é a expressão romanesca da visão de mundo da burguesia, instalada no poder, como detentora dos rumos da História, assim como o Positivismo representa o olhar científico de uma classe, que não convive mais com convulsões sociais. Enquanto o Romantismo representa o movimento de fazer a história e transformá-la, o Naturalismo é o momento da conservação da forma já conquistada. As mudanças só serão possíveis para alguns, e, assim mesmo, dentro das normas estabelecidas, tudo o mais podendo ser apenas aperfeiçoado e não mais ultrapassado. (MAGALHÃES; FERREIRA, 2017, p.47).

² Crítica literária dialética: do trabalho à particularidade estética em Lukács. In: **Estética e crítica literária – Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx**. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

Em suas reflexões, Luís se observa sempre excluído, quase que invisível diante dos outros em uma cotidianidade social demarcada pela coisificação das pessoas e das relações. Por isso a necessidade de contar o que aconteceu, resgatar sua subjetividade, buscar o passado na tentativa de encontrar respostas para as inquietações e ações do presente. O ambiente urbano em que Graciliano situa as personagens é o de conflitos, recessão, ditadura. Uma realidade na qual o escritor evidencia as alterações no movimento histórico brasileiro dos anos de 1930, período em que literatura assume o papel relevante de denunciar.

Ao estabelecer um paralelo entre o enredo de *Angústia* e nossa realidade, percebemos o quanto o romance se mantém atual. Infelizmente, após mais de oitenta anos de sua publicação, os problemas apresentados por Graciliano – por intermédio de Luís da Silva – persistem e se agravaram desde a instituição da República, dentre eles as desigualdades e injustiças sociais, a violência, as fragilidades dos sistemas públicos de saúde e de educação, a corrupção nas diferentes esferas do poder, a ganância pelo poder e o abuso de autoridade. No romance, a vida das personagens está sempre condicionada ao desenvolvimento das forças produtivas. Suas existências são produzidas pelas escolhas que realizam, pela forma como a sociedade age na interioridade dos indivíduos.

Os problemas reais que emergem da vida cotidiana são apreendidos, segundo à luz da teoria lukacsiana, como ponto de partida na constituição da individualidade e da personalidade. Todavia, é preciso considerar que sobre os indivíduos, de forma geral, os acontecimentos sociais não agem com a mesma intensidade. Isto porque, segundo pontua Costa (2007, p.68) em seu estudo sobre a teoria de personalidade em *Para a ontologia do ser social* (1960-1971)³, de Georg Lukács (1885-1971), alguns acontecimentos “se tornam decisivos, enquanto outros não chegam a provocar mudanças importantes no desenvolvimento de cada pessoa no sentido de sua elevação a ser humano genérico”. Diante dessas colocações, e na esteira de Marx, Lukács em sua *Ontologia* é enfático ao afirmar o papel desempenhado pela subjetividade e de quanto a consciência tem papel ativo ao realizar a mediação entre individuação e sociabilidade, e não somente em relação ao trabalho como categoria fundante do ser social.

³ Produzida entre 1960 e 1971, *Para a ontologia do ser social* é a última obra da maturidade escrita por Lukács – filósofo marxista húngaro, nascido em Budapeste, Hungria, em 13 de abril de 1885, considerado um dos pensadores mais influentes do século XX. Na referida obra, Lukács investiga a tese marxiana do trabalho como categoria central, fundante do ser social. Inicialmente, a intenção de Lukács era de produzir uma parte introdutória para seu projeto de uma *Ética* marxista, que não chegou a ser escrita. Sendo assim, essa temática se apresenta apenas como um esboço em sua *Ontologia*. Nesta tese, utilizaremos a versão em português publicada pela editora Boitempo em 2013.

A respeito do trabalho realizado pelo artista, Fischer (1981, p.14) declara ser “um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante.” Significa dizer que o artista precisa saber lidar com a experiência obtida na realidade; com a forma como suas emoções são tratadas e transmitidas; a dominar os recursos estilísticos que possibilitem o resultado de um trabalho artístico capaz de ir além de uma mera descrição do real, apresentando o homem em sua totalidade. Evidencia-se, portanto, que o artista somente representa as condições sociais e a experiência de seu tempo. A sua subjetividade “não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa da dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada” (FISCHER, 1981, p.56).

Na perspectiva de Fischer, por meio dessa experiência, o artista não somente apreende as novas relações sociais como cria a possibilidade de outros sujeitos se tornarem conscientes delas. Um trabalho que acontece em favor da sociedade, até para o mais subjetivo dos artistas. Isto porque o processo de composição artística envolve a descrição, até então não realizada, de sentimentos, relações e condições. Um percurso que abarca um autêntico trabalho de arte do artista, partindo do “seu ‘Eu’ aparentemente isolado para um ‘Nós’; e este ‘Nós’ pode ser reconhecido até na subjetividade transbordante da personalidade de um artista.” (1981, p.57).

Essas questões saltam aos nossos olhos em *Angústia* (1936) e fortalecem a relevância de seu estudo, uma vez que o conflito vivido por Luís da Silva nasce de suas escolhas. Mas isto não significa que diante das alternativas ele concorde ou não com o que foi socialmente determinado a respeito delas. Cabe a ele seguir as convenções sociais ou optar por outra forma de conduzir seu caminho. De um modo ou de outro, é perceptível que essa tomada de decisão, seja ela simples ou complexa, é de natureza social. Portanto, encontra-se atrelada aos comportamentos, às valorações e às atitudes determinados pela sociedade a qual a personagem faz parte.

Isto pode ser percebido na forma inusitada do escritor alagoano compor a narrativa de *Angústia*, convidando o leitor a refletir sobre as escolhas de Luís, e a involuntariamente analisar sua conduta, ora conservadora, ora autoritária, e seu caráter em cada situação apresentada. Fato que, naturalmente, estende-se às demais personagens do enredo e delineia um panorama dessa sociedade e de como ela age sobre as personagens. Os diferentes posicionamentos gerados sobre *Angústia* advindos das mais variadas correntes teórico-críticas acerca do seu valor e do seu significado tiveram origem, sobretudo, na comparação de *Angústia* com *São Bernardo* (1934),

obra anterior que para a crítica literária brasileira do período era referência do modelo de romance de ficção dos anos de 1930.

A nosso ver, essa comparação emerge em decorrência do estranhamento que na época o leitor experimentou ao ler *Angústia* (1936). Uma leitura distinta das narrativas anteriores de Graciliano Ramos. E, embora existam semelhanças com *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), uma vez que também trazem uma personagem em conflito que questiona os acontecimentos que a aflige e busca respostas para seus atos, em *Angústia*, Graciliano opta por uma composição inusitada do narrador-personagem Luís da Silva. Nela, ele apresenta ao leitor a angústia gerada pelos dilemas, pelo drama interior da personagem e pela oscilação entre a elevação de sua estima ao realizar o assassinato e o seu posterior desmoronamento emocional e físico.

Este momento é enfatizado quando Luís está prestes a cometer o assassinato, declarando não compreender e questionando a origem de sua coragem: “Donde vinha aquela grandeza? Por que aquela segurança? Eu era um homem. Ali era um homem.” (RAMOS, 2009, p.236). Em seguida ao ato cometido, ele é tomado por um sentimento de realização, de satisfação pessoal, algo inexistente em João Valério (*Caetés*) e Paulo Honório (*São Bernardo*). E ele confessa em tom heroico a se vangloriar do feito: “uma alegria enorme encheu-me” (RAMOS, 2009, p.236).

Todavia, esse momento não perdura. E logo depois ele se sente um bicho acuado sem saída, imerso em um conflito psicológico que o aprisiona, provoca alucinações e projeções futuras dele sendo julgado pelos amigos de Julião Tavares, do que os jornais publicariam, e dos artigos horríveis que Pimentel escreveria sobre o caso. Seu estado emocional é de um homem frágil, encolhido, velho e impotente que prevê a própria condenação: “Trinta anos de prisão” (RAMOS, 2009, p.243). E, diante disso, resta apenas uma solução para dirimir seu conflito: analisar o que aconteceu, escrever sua versão dos fatos.

Ainda que *Angústia* seja o romance em que Graciliano oscile entre atribuir relevância e desvalorizar, não se pode negar a sua universalidade. A razão dessa oscilação se deve, em parte, a impossibilidade de o escritor revisar a obra antes da publicação, em decorrência da sua prisão em 1936, quando era funcionário na Instrução Pública de Alagoas. Na concepção do autor, o livro era “mal escrito” e com “defeitos horríveis”. Interessante que essa mesma característica de obra inacabada também acontece em *Memórias do Cárcere*. E, na primeira parte desta obra, ele se refere à *Angústia* como o “último romance, inédito, feito aos arrancos, com largos intervalos”, ressaltando conter no livro passagens que o agradavam. No entanto, “era preciso refazê-lo, suprimir repetições inúteis, eliminar pelo menos um terço dele.” (RAMOS, 2008, p.20).

Uma situação que causava incomodo em Graciliano Ramos, pois em seu processo de composição textual a reescrita e os ajustes eram recorrentes até se chegar ao texto final, livre de qualquer estruturação linguística que tornasse a narrativa inferior. Entretanto, não há como desconsiderar, histórica e socialmente, as condições objetivas da época que impossibilitaram a publicação de *Angústia* com as requeridas correções do autor, e a esse respeito trataremos no primeiro capítulo.

Vale salientar neste momento que Clara Ramos, filha do escritor, em seu livro *Mestre Graciliano – confirmação humana de uma obra*, ao mencionar a relação do pai com os jovens que o procuravam em casa ou na livraria para servir de juiz aos seus escritos, reforça essa constatação de uma busca incessante do escritor alagoano pelo texto lapidado. A eles, iniciantes no ofício da escrita, o Velho Graça aconselhava: “os exercícios diários e o exercício da paciência. A literatura é uma arte da maturidade: necessário vivência, além de muita transpiração, para se fazer um romance.” E, reforçando seu apreço ao primoroso uso da palavra, revela: “É preciso escrever, rasgar, reescrever e, sobretudo, viver para chegar a produzir coisas que prestem.” (1979, p.188).

Cabe ainda assinalar que, embora passe despercebido em meio as colocações pejorativas sobre o romance, Graciliano também reconheceu ser *Angústia* seu melhor livro na ocasião em que respondeu à enquete de Murilo Miranda para a **Revista Acadêmica**, em 1940. Os críticos de *Angústia* e os leitores de Graciliano percebem entre o romance em análise e os demais a mudança em relação ao estilo, e as comparações entre *Angústia* e a produção anterior se proliferam desde sua publicação em 1936.

Conforme análise de Lúcia Helena Carvalho (1983, p.21), a partir da primeira publicação, “assim como nas três décadas que lhe seguem, nem o autor nem a crítica estavam preparados para tamanho estranhamento”. Eis que o romance *Angústia* para autora demarca a contradição e a diferença, que ela identifica em suas concepções de uma narrativa construída em abismo⁴, ou seja, “a história dentro da história” apresentando “interessantes jogos de reflexos” (1983, p.6).

⁴ A proposta da autora em seu livro é a de interpretar as construções em abismo no romance *Angústia*, e com essa postura desvelar a polissemia do texto pela recuperação da significação textual do que existe de redundante e considerado excessivo por Graciliano Ramos no romance. Essa abordagem nos interessa pelo fato do romance em análise evidenciar um processo que se diferencia da intertextualidade, tendo em vista a reduplicação do texto nas histórias narradas por Luís da Silva, que além de estabelecer alusão a situações e personagens de romances anteriores, representam “o percurso de uma obsessão” de um indivíduo que, “no ato de escritura procura reconstituir o processo criminoso, relata episódios de morte e destruição que presenciou no passado, outros que ouviu contar e até aqueles que sua imaginação exacerbada criou”. (CARVALHO, 1983, p.6). Além disso, Carvalho

Em *Angústia* (1936), os problemas literários são evidenciados a partir dos problemas sociais. Nele emerge o processo de desumanização do homem no capitalismo. Luís da Silva vive o confronto entre a escrita como sobrevivência e a escrita como provável resolução para os seus conflitos internos. Muitas passagens do romance ressaltam esse dilema. A forma como ele se percebe em sociedade; as consequências da decadência familiar que o acompanha em sua trajetória até a cidade; a condição econômica que o obriga a escrever por encomenda e a revisar textos “chinfrins”; os questionamentos à literatura como um produto; a incapacidade de realizar-se no amor que nutre por Marina; e na autodestruição, que como os ratos presentes no romance corroem o pouco que lhe resta de dignidade. Todos esses pontos vão aos poucos revelando um indivíduo atormentado pelas memórias do passado, preso a uma condição social que o aflige. Sem dúvida, uma personagem instigante que apresenta questões de âmbito social, literário e psicológico.

O registro de um ambiente urbano caótico, o movimento histórico e econômico que permeiam as relações sociais e a forma como os indivíduos lidam com as adversidades, seus próprios limites e escolhas são ressaltados por Graciliano Ramos em *Angústia*. Neste registro literário, desenvolve-se o projeto estético-ético-político do escritor alagoano como forma de apreensão da obra de arte em uma sociedade reificada, ao mesmo tempo que exalta sua validade estética.

Para além da percepção de uma narrativa alucinatória, nossa análise pretende apreender os limites históricos e sociais da produção do romance; o reflexo estético da realidade nele presente; a autonomia da obra de arte, que para Lukács (1963) é autônoma por um lado e, pelo outro está condicionada pela sociedade e pela história; e a missão desfetichizadora da arte – que constitui a essência da arte autêntica. Por esse viés, a literatura e a arte apresentam uma relação viva entre os homens e o mundo, uma relação materialista.

Nas discussões presentes na *Estética*⁵ (1963) lukacsiana sobre a *Peculiaridade do estético*, a arte é um fenômeno social em todas as suas fases e “seu objeto é o fundamento da

assinala em *Angústia* um “sistema complexo de representação” ao conferir a obra a “reduplicação infinita de um mesmo acontecimento”, esclarecendo o crime como ação nodular que “atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas que se superpõem em forma de encaixes sucessivos no corpo da narrativa nuclear” (1983, p.25).

⁵ A investigação ontológica realizada na *Estética* (1963) sintetiza um processo de amadurecimento intelectual de Lukács demarcado, inicialmente, com *História e Consciência de Classe* (1923), obra de grande influência no século XX e que representa a mudança na trajetória intelectual do filósofo de bases kantianas presente em *A alma e as formas* (1910) para a pesquisa marxista, quando abandonou a influência kantiana de seus escritos. A gênese da *Estética* lukacsiana encontra-se ligada à sua concepção filosófica que estabelece a relação entre sujeito e objeto. Ao ser publicada pela primeira vez em alemão *Ästhetik*, Lukács menciona no Prólogo que seu pensamento está organizado em três partes. Contudo, a edição espanhola de Grijalbo de *La Estética* foi dividida em quatro volumes

existência social dos homens: a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, mediado, naturalmente pelas relações de produção, as relações dos homens entre si, mediadas por elas” (1966, v.I, 1, p.261). Tal intercâmbio contém a relação de todo indivíduo com o gênero humano em sua evolução e como todo fenômeno social a arte resulta do desenvolvimento humano.

Lukács no ensaio *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*⁶ enfatiza a descrição de Marx quando afirmou ser o sistema de produção capitalista “essencialmente desfavorável ao desenvolvimento da literatura e da arte” (1968, p.22). Isto acontece porque Marx põe em evidência a “ação anti-humana do dinheiro, que altera e deforma a essência do homem” (1968, p.23). Sendo assim, o sistema capitalista apresenta uma hostilidade à arte e à cultura – que surge também na divisão capitalista do trabalho e permite “o fracionamento da totalidade concreta em especializações abstratas” (1968, p.24). Essas reverências alertam para o fato de que uma compreensão aprofundada da questão remete ao estudo da economia como totalidade. Todavia, o percurso da análise lukacsiana fixa-se no princípio do humanismo, entendendo-o como “estudo apaixonado da natureza *humana* do homem”, compondo a “essência de toda literatura e de toda arte autêntica” (1968, p.23).

Este estudo apaixonado, por sua vez, define, segundo Lukács, toda boa arte e toda boa literatura como humanistas não somente pelo estudo do homem e de sua essência de natureza humana, mas, sobretudo, pela defesa de sua integridade humana “contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram” (1968, p.23). Além disso, nosso autor ressalta:

Como todas essas tendências, e naturalmente antes de todas a opressão e a exploração do homem pelo homem, assumem a mais desumana das suas formas na sociedade capitalista – exatamente por seu caráter reificado e objetivação aparente – todo verdadeiro artista e todo verdadeiro escritor é um adversário instintivo de qualquer alteração do princípio do humanismo, independentemente do grau (maior ou menor) em que seja alcançada a consciência disso nos espíritos criadores individualmente considerados. (LUKÁCS, 1968, p.23).

Pode-se observar, assim, como a literatura reflete a base econômica do sistema capitalista “independentemente da subjetividade dos escritores” (LUKÁCS, 1968, p.26). Com efeito, a análise empreendida por Lukács aponta para o fato de que,

com a anuência do autor apenas para atender motivos técnicos de edição. Neste estudo, pautaremos nossas análises na edição da Grijalbo dos anos de 1966 e 1967, abrangendo assim os quatro volumes, com os dois primeiros (1966) versando, respectivamente, sobre *Questões preliminares e de princípio*, e *Problemas da mimesis*; e os dois últimos (1967) sobre *Categorias psicológicas e filosóficas básicas do estético*, e *Questões liminares do estético*. Como a referida edição está escrita em espanhol, as citações presentes na tese são traduções nossas para o português no intuito de facilitar o entendimento do texto pelo leitor.

⁶ In: **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Uma tese fundamental do materialismo dialético sustenta que qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações, etc., dos homens. (1968, p.28).

Nesta dinâmica, a obra de criação artística se insere na teoria geral do materialismo dialético, constituindo-se em “uma parte singular, com características próprias da teoria materialista dialética do conhecimento” (LUKÁCS, 1968, p.28).

A pretensão de Lukács com suas investigações estéticas, pontuada no prólogo de sua *Estética* (1963), esclarece ao leitor que o estudo realizado na obra se trata de uma aplicação, mais correta possível, do marxismo nos problemas da estética. E menciona a contribuição do materialismo dialético e do materialismo histórico, ressaltando que durante o período estalinista as manifestações das tendências vulgarizadoras do marxismo se reportaram a esses materialismos como ciências distintas e que, devido a isso, se formaram especialistas para cada uma. Avançando nas reflexões sobre as determinações fundamentais da arte e da literatura, o filósofo ressalta a centralidade da vida cotidiana como uma realidade material na qual surgem os diferentes tipos de atividade do homem, dentre eles, o pensamento filosófico, a práxis artística, a produção material e o comportamento ético.

No âmbito da gênese da arte e da literatura no interior da doutrina do materialismo histórico-dialético, tem-se também o aprofundamento da análise da arte associada ao desenvolvimento do gênero humano no interior de um sistema de produção capitalista e a ênfase dada ao trabalho enquanto momento central da gênese ontológica do ser social e condição para que o homem pudesse desenvolver a faculdade estética, apontando o lugar que ocupa o sentimento estético dentro da personalidade humana. Além disso, o materialismo histórico-dialético menciona o princípio do humanismo aludido por Lukács e necessário à obra de criação artística, desvelando a luta da estética marxista contra o Naturalismo de uma arte que não represente o real em sua totalidade.

Por fim, ao considerar a arte e a ciência como formas puras de reflexo, Lukács estabelece a distinção entre elas se reportando ao modo como ocorreu o distanciamento desses reflexos da vida cotidiana. Enquanto a arte revestiu-se de um caráter antropomórfico ao totalizar os fatos oriundos do cotidiano, à ciência coube a desantropomorfização da realidade na tentativa de libertar o homem da superstição para que ele pudesse aproximar-se das leis objetiva do mundo.

Nesta tese, intitulada *A estética literária de Graciliano Ramos: a formação da personagem Luís da Silva em Angústia (1936)*, o método de investigação sobre a estética literária de Graciliano Ramos e a constituição da personalidade do narrador-personagem Luís

da Silva tem como principais aportes teóricos as obras de maturidade de Georg Lukács: *Estética* (1963) e *Para a ontologia do ser social* (1960-1971). Além de outras produções do filósofo que abordam a arte e a especificidade literária, como também obras de críticos e pesquisadores em literatura, e de historiadores.

É incontestável o lugar ocupado por Graciliano Ramos no cenário literário brasileiro e a polêmica narrativa de *Angústia*, que apresenta conexões marcantes entre indivíduo e sociedade. A particularidade estética desta obra literária, entendida a partir de um processo que remete à sua totalidade e que vai além da mera reprodução artística da realidade, é uma característica que aponta para um dos momentos ontológicos do ser social, a personalidade, que a nosso ver, é o caráter de originalidade desta tese e será abordada a partir da perspectiva teórica do filósofo húngaro Georg Lukács.

A opção por uma abordagem lukacsiana foi suscitada pelo próprio objeto de estudo, uma vez que a confirmação das hipóteses acerca da relevância estética e histórico-social do romance, além dos limites impostos ao desenvolvimento da individualidade sob o capital na esfera pública ou privada, encontra respaldo em suas obras. Sendo assim, essa aproximação ao universo categorial lukacsiano revelou-se necessária para a análise literária da criação artística de Graciliano Ramos em *Angústia* e do movimento histórico-dialético de relações sociais que se interpenetram e se interdeterminam reciprocamente em uma totalidade social⁷.

Nos escritos lukacsianos, um importante tema do pensamento humano-social é abordado: a personalidade enquanto substância da individualidade. O tratamento dado por Lukács a esse objeto surge inicialmente em sua *Estética* para tempos depois ser aprofundado, em *Para a ontologia do ser social*. Embora não se apresente como tópico específico nas referidas obras, e sim em momentos pontuais de suas reflexões, essa temática é recorrente nas colocações do filósofo húngaro.

Desde *Estética*, quando empreende um estudo acerca da peculiaridade do estético, o problema da personalidade é apresentado como um momento da práxis social na relação entre

⁷ A concepção de totalidade social em Lukács consiste em atos singulares dos indivíduos em situações sociais concretas, tendo em vista que todo ato humano singular acontece no interior de uma totalidade social. Sendo assim, fora da totalidade social não existe individualidade. Isto remete a constatação de Lukács de que a individuação e a sociabilidade são indissociáveis, pois sem esses elementos não há reprodução social. Quando os indivíduos respondem às demandas que surgem na cotidianidade se constroem enquanto individualidades e constroem a totalidade social. Outro ponto importante é que o fundamento ontológico nesse processo é a generalidade humana, que se origina no trabalho e torna social toda ação individual. E nesse movimento da totalidade do ser social ocorre a elevação da singularidade humana em individualidade autêntica. Sobre a categoria da Totalidade em Lukács ver as seguintes obras: *Estética* (1963) e *Para a ontologia do ser social* (1960-1971) ...

sujeito, vida cotidiana, arte e trabalho. Em sua *ontologia*, a aproximação a esse problema se torna mais ampla a partir do processo de reprodução social do homem, na evolução da sociabilidade e da individualidade. Com isso, Lukács analisa os traços ontológicos da personalidade, estabelecendo sua conexão com o trabalho e apreendendo-a como um momento ontológico do ser social.

A visão marxista da sociedade e a estética marxista entendem a evolução histórica pelo viés de que “o homem se cria e cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho”, e que as circunstâncias sociais, objetivas ou naturais são determinadas a partir do nível de desenvolvimento desse trabalho, de suas características, etc. Na concepção lukaacsiana “a ideia central do marxismo no que se refere à evolução histórica é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio trabalho” (1968, p.17).

A caracterização do trabalho enquanto momento central da gênese ontológica do ser social, “modelo de toda práxis social, de qualquer conduta social ativa” em Lukács é de uma posição teleológica que pertence exclusivamente ao homem, indicando que os fenômenos sociais presumem o trabalho direta ou indiretamente com suas consequências ontológicas. Em termos ontológicos, os elementos que tornam o homem (ser meramente biológico) em um ser social surgem no ato do trabalho, que em seu sentido originário e estrito caracteriza-se por ser um processo no qual os atos humanos inclinam-se para transformar em valores de uso os objetos naturais. E Lukács acrescenta em sua *Ontologia* que é preciso esclarecer o que permitirá a distinção do trabalho no sentido das formas mais ulteriores e mais evoluídas da práxis social:

Destaca-se em primeiro plano a ação sobre outros homens, cujo objetivo é, em última instância – mas somente em última instância -, uma mediação para a produção de valores de uso. Também nesse caso o fundamento ontológico-estrutural é constituído pelos pores teleológicos e pelas cadeias causais que eles põem em movimento. No entanto, o conteúdo essencial do pôr teleológico nesse momento – falando em termos inteiramente gerais e abstratos – é a tentativa de induzir uma outra pessoa (ou grupo de pessoas) a realizar, por sua parte, pores teleológicos concretos. (LUKÁCS, 2013, p.83).

Essa problemática surge assim que o trabalho se torna social, porque necessita do auxílio de outros homens. Logo, o autor afirma que “não se pode falar razoavelmente de gênese da arte senão a propósito de um nível determinado do trabalho humano” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.269), porque: a origem, a formação e a extensão das atividades humanas não podem ser entendidas mais do que em sua interação com o desenvolvimento do trabalho, com a conquista

do mundo circundante, com a transformação do próprio homem graças a essa conquista. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.237).

Apoiando-se no fato de que a condição para o desenvolvimento da faculdade estética foi o trabalho, cabe também salientar que, o processo de desenvolvimento humano além de contraditório é desigual e seus compostos categoriais não nascem todos no mesmo momento histórico, de modo que a arte em sentido preciso surge em estágios avançados do desenvolvimento humano. A partir da premissa da arte como uma manifestação humana de caráter histórico-social, a historicidade presente em toda obra de arte ao revelar o que é típico ao homem acaba por eternizar um momento da evolução histórica do gênero humano.

No contexto de uma sociabilidade capitalista, o trabalho ao partir da realidade cotidiana se aproxima da objetivação científica e revela um traço essencial do ser e do pensar cotidiano presente no vínculo entre teoria e prática. Na evolução social, essa aproximação encontra-se atrelada aos resultados obtidos no trabalho intermediados pelo desenvolvimento da ciência. No entanto, ao contrário do que possamos supor, não significa que “os objetos da atividade cotidiana foram objetivamente, em si, de caráter imediato”. O que nosso autor constata é “a consequência de um ramificado, múltiplo e complicado sistema de mediações cada vez mais em curso na evolução social.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.44).

O campo da arte e da literatura – sobre o aspecto do desenvolvimento da sociedade humana – representam para Marx e Engels um retorno à “individualização dos traços essenciais do presente, da evolução moderna” (LUKÁCS, 1968, p.21). Em contraponto com as sociedades primitivas, o surgimento das sociedades organizadas em classes significou um elevado grau econômico no âmbito do processo de desenvolvimento dos sistemas de produção de exploração de classes. Quando analisamos esse fato à luz das considerações de Marx, é possível apreender o quanto o sistema capitalista é nocivo ao desenvolvimento da literatura e da arte.

Nas sociedades primitivas, a ordem social estabelecia uma relação direta com a ordem do mundo, sendo a arte uma produção coletiva e não individual, pois não se pensava o indivíduo sem relacioná-lo à coletividade. Este nível de pertencimento era tão forte que se separar do grupo ou ser excluído por ele representava a morte. Nesse contexto de comunidade primitiva, a arte e suas expressões era uma atividade social e com a passagem para uma sociedade dividida em classes esse caráter coletivo não foi totalmente perdido. A paulatina ruptura da unidade do homem com a natureza (magia), o propósito da identidade do que existia, tornou a arte uma expressão da origem da alienação.

A separação gradativa entre homem e natureza, entre o homem e o mundo exterior acarretou neste homem uma perturbação, uma vez que a unidade da tribo foi gradualmente destruída pela divisão do trabalho, pela propriedade privada. Ao refletir sobre a sociedade dividida em classes, Fischer (1981, p.50) expõe que nesse tipo de sociedade “as classes procuram recrutar a arte – a poderosa voz da coletividade – a serviço de seus propósitos particulares”. O feiticeiro, representante do coletivo em uma sociedade primitiva tribal, tem sua função modificada e passa a assumir diferentes papéis na nova sociabilidade, dentre eles, o de artista, conforme exporemos nesta tese.

Esse percurso investigativo nos permitiu apreender o papel desempenhado pela literatura ao refletir a realidade e a importância expressa pelas determinações do tempo histórico no qual as personagens vivem e agem, especificamente quanto à constituição da personalidade do narrador-personagem de *Angústia*. Diante desse suporte teórico, avançamos na pesquisa bibliográfica sobre a criação artística de Graciliano Ramos, a particularidade estética do romance *Angústia*, o momento histórico de sua produção, os principais referenciais que analisam o romance, a relevância da arte e da literatura para o desenvolvimento humano-genérico, e a teoria lukacsiana de personalidade, sendo o procedimento escolhido para sua realização a análise imanente de texto.

Este procedimento de análise para Lessa (2007, p.17) consiste em uma abordagem na qual “o próprio texto se converte em ‘caso’ e, dentro de limites e parâmetros que sempre devem ser explicitados, pode ser o palco de experiências e campo de provas de conceitos e das suas inter-relações lógico-teóricas”. Nesta direção, o autor sinaliza que os textos quando convertidos em objeto de estudo são portadores de dois momentos: “a) o conteúdo do qual o texto se silencia, o que o texto *não diz* e; b) aquilo que o texto afirma implícita ou então dedutivamente” (2007, p.17). Ao converter o romance *Angústia* (1936) em campo de investigação, evidenciamos as dimensões dos textos em análise em termos do que os autores dizem sobre a realidade por eles investigada, expondo analiticamente o que está implícito ou pode ser percebido e relatado na obra literária em análise.

Com esta postura metodológica foi possível buscar as peculiaridades do pensamento de cada autor com relação à realidade da qual trata, respeitando a integridade dos textos conforme cada autor o concebeu e expressou na perspectiva de guardar fidelidade à sua autonomia. A recomposição dos textos nos propiciou a produção de um novo texto que se propõe a remeter para além daqueles originais, numa síntese e reflexão que buscou explicitar a interpretação do objeto de estudo.

A análise da coerência interna presente na produção literária de Graciliano Ramos, sobretudo, na sua capacidade de refletir de forma mais aproximada possível o real, permitiu que observássemos não apenas o que o texto nos diz, mas o porquê da opção do escritor em apresentar o texto do romance daquela forma. Um processo minucioso que exigiu decompor as ideias do texto; perceber como essas ideias se articulavam para reconstruir o texto; levantar hipóteses para a interpretação e identificar as determinações históricas para, por fim, elaborar a teoria interpretativa da narrativa através dos elementos teóricos que foram extraídos.

A grandeza do romance *Angústia* (1936), seu valor estético, o lugar que a obra ocupa no período marcado pelo romance social de 1930, os reflexos da questão social delineados pelo contexto sócio-histórico e a relevância de Graciliano Ramos no cenário da literatura brasileira foram os elementos iniciais que impulsionaram este estudo. Durante o processo de investigação, os posicionamentos favoráveis e desfavoráveis dos críticos representaram para nós o impacto causado pela narrativa no período, e nos sinalizaram que muitas vezes uma fragilidade ou defeito pontuado é justamente o que demarca a originalidade no romance e nos remete à essência do gênero humano, retratando um tipo comum que lida com o dilema da não aceitação da sua atual condição social e, por isso, busca reconstituir do passado a condição anterior.

A posição que Graciliano assume diante das suas obras é de insegurança e desconfiança do valor de seus escritos. Comentários elogiosos sempre lhe causavam desagrado, conforme podemos observar no trecho da carta enviada pelo escritor a Antonio Candido, ocasião em que comenta sobre o fato de Otávio Dias Leite o comparar a Dostoievski: “Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro, e alguns, verdadeiros disparates, me exasperaram, pois nunca tive semelhança com Dostoievski nem com outros gigantes.” (CANDIDO, 2006, p.10).

Cabe ainda ressaltar que algumas análises sobre *Angústia* são contraditórias e destacam aspectos que valorizam o narrador-personagem, mas descaracterizam a própria obra; elevam seu valor estético, mas a consideram demasiado excessiva, a exemplo de Antonio Candido. Em outros momentos, é a própria escritura o alvo das discussões. E elas oscilam desde sua forma diferenciada de abordagem até uma narrativa marcada por momentos alucinatórios, conforme sinaliza Hermenegildo Bastos (2012).

Diante do exposto até o momento, optamos por delinear nesta tese o percurso de nossas reflexões em três capítulos. No primeiro capítulo, *A poética de Graciliano Ramos*, discorreremos sobre a estética que emerge de sua produção literária, na sua escolha estilística diante das condições da realidade objetiva e, sobretudo, na concepção de mundo presente na sua criação artística e na forma como ele critica o socialmente posto, como evidencia em *Angústia* (1936)

os problemas literários a partir dos problemas sociais. Um percurso no qual nos propomos a ir além da literalidade presente na produção literária de Graciliano Ramos para evidenciar a relação entre arte e literatura em uma sociabilidade capitalista, que diante das alternativas que são postas aos indivíduos exerce papel decisivo em suas escolhas.

Para isso, tornou-se essencial expor brevemente o contexto histórico-social e político dos anos de 1930 em que o romance *Angústia* (1936) está ambientado, bem como o que se denominou na literatura brasileira de romance social na década de 1930, ressaltando aspectos importantes sobre o período literário do Realismo e da fase denominada Romance Social de 1930. Uma contextualização fundamental para compreendermos como o romancista compõe seus textos, seus personagens tipo⁸ situados no processo social, a forma como lida com a escritura, a sua escolha estilística, e o uso da ironia, trazendo sobre essas questões a contribuição de diferentes críticos e pesquisadores do romance.

Nas reflexões sobre a especificidade estética do romance *Angústia* (1936), consideramos necessário abordar sua estrutura narrativa; sua construção em primeira pessoa; o modo alucinatório de narrar de seu narrador-personagem, bem como sua relevância, que traz no romance o registro do conflito entre indivíduo e sociedade presente no estilo peculiar de Graciliano Ramos retratar homens concretos inseridos em uma realidade concreta. Desta análise emergem as relações de Luís da Silva com Marina, com Julião Tavares e demais personagens, desvelando que sua busca pela realização pessoal esbarra sempre no fator econômico. Além disso, os conflitos e as escolhas de Luís ao longo da vida conduzem toda a narrativa de uma angústia que o acompanha. E ele esclarece e justifica ao leitor cada ato, meticulosamente planejado, no percurso de sua narrativa.

No segundo capítulo, *A teoria do reflexo estético e a particularidade estética em Angústia (1936)*, propomo-nos a apreender o processo de criação da personagem Luís da Silva à luz da estética lukacsiana, uma vez que o campo da estética é portador de peculiaridades que não permitem confundir este tipo de pôr estético com outros reflexos. Além disso, enfatizamos a gênese da arte e da literatura no interior da doutrina do materialismo histórico-dialético, ressaltando o trabalho enquanto momento central da gênese ontológica do ser social e condição

⁸ À luz da teoria lukacsiana, toda obra de arte autêntica apresenta uma hierarquia de tipos que se incorporam na constituição da base da composição. Esses tipos, no sentido do conteúdo estético, ao serem criados representam homens e situações concretas trazendo em si o caráter da particularidade. Sendo assim, “em toda obra de arte notável, os diversos tipos iluminam-se reciprocamente, tornam-se mais plásticos (ou antes, adquirem vitalidade artística) precisamente através de suas semelhanças, de seu paralelismo e do contraste entre o caráter e o destino de cada um”. (LUKÁCS, 1978, p.278).

para que o homem pudesse desenvolver a faculdade estética, apontando o lugar que ocupa o sentimento estético dentro da personalidade humana.

Com essa base teórica, coube-nos destacar na estética lukacsiana a centralidade da vida cotidiana, sendo ela a referência inicial para fazer qualquer análise. É que das necessidades da vida cotidiana os reflexos científico e estético da realidade se originam e para ela regressam. Na análise da cotidianidade de Luís da Silva em *Angústia*, constatamos sua necessidade de reproduzir a realidade e esclarecer ao leitor, a partir de suas experiências e escolhas, o motivo de sua angústia.

Esse caminho nos direcionou para um ponto fundamental: a particularidade como categoria central do reflexo estético, e de seu significado como ponto médio entre a individualização e a generalização. Esta observação conduz a um importante esclarecimento de Lukács: o fato de que os problemas de uma época são questionados em sua totalidade na obra de arte, na busca do artista para compreender os fenômenos da vida. Por último, reconhecemos que a situação típica segue no mesmo viés de entendimento do tipo humano, sendo definida assim quando nela prevalecerem as determinações universais e que a compreensão da peculiaridade essencial da individualidade da obra, isto é, sua fisionomia intelectual, constitui-se no recurso essencial para definir uma personalidade.

No terceiro capítulo, *A formação da personagem Luís da Silva em Angústia (1936)*, a aproximação ao objeto de estudo foi marcada, inicialmente, pela retomada da análise da categoria do trabalho, agora na *Ontologia* (1960-1071) lukacsiana, visando ao entendimento da efetiva relação que essa categoria estabelece com a personalidade no processo de reprodução social. Neste momento, o retorno à reflexão sobre o trabalho foi necessário para aprofundar a percepção que Luís da Silva tem do trabalho, de como ele reage ao ambiente das relações produtivas e do impacto que isso representa na constituição de sua personalidade. Isto porque no processo de reprodução das individualidades a categoria social da personalidade em Lukács se revela no processo de sociabilidade e de individuação fundado no trabalho.

Com essas reflexões, chegamos ao elemento nuclear deste estudo, a formação do narrador-personagem Luís da Silva no tocante à constituição da sua personalidade, expressa na narrativa por intermédio das suas escolhas, da forma como age em cada situação e na relação com outras personagens na sociabilidade em que estão inseridos. Não obstante, as percepções de Luís da Silva sobre si mesmo, sobre o que acontece ao seu redor e sobre o mundo o distingue das personagens de *Angústia* (1936), estabelecendo um padrão de comportamento que diante das situações de sua vida, ora se mantém, ora se revela, constituindo-se em ações determinadas

pela sua personalidade por meio das suas experiências e de como ele estabelece a relação com o mundo.

Os comportamentos do narrador-personagem Luís da Silva no trabalho e na vida cotidiana se constituem em expressões de sua consciência individual, que ao serem exteriorizadas revelam em seus atos a individualidade. A forma como ele reage e avalia a realidade, resolve os seus conflitos e faz escolhas tem origem nas situações concretas da vida cotidiana.

2 A POÉTICA DE GRACILIANO RAMOS

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispensei as vírgulas e os traços.

Angústia, p.204

Quando nos referimos à *poética* de Graciliano Ramos entendendo-a como a estética que surge de sua obra, amparamos nossa análise em uma teoria de base filosófica, que apreende que tal poética desvela a escolha estilística do escritor alagoano em meio as condições presentes na realidade objetiva para a composição do texto literário. Na escrita literária de Graciliano Ramos percebemos a dialética presente na obra literária do romancista a partir da vida cotidiana de suas personagens, revelando a postura crítica do autor sobre a realidade e as contradições presentes na sociabilidade ao captar a essência das questões humanas em seus romances, com cada obra sofrendo as determinações da sociedade de seu tempo, compreendendo a realidade em seu cerne.

A grandeza da criação artística do romancista reside na capacidade de permitir ao leitor experimentar por meio de suas personagens as relações humanas da vida cotidiana, a se reconhecer e a partir deste processo de catarse estética se perceber como parte do gênero humano. Mas isso não significa que a obra contemple unicamente a subjetividade do escritor, mas sim um modo particular dele totalizar os acontecimentos alcançados em sua vida, suas experiências, e provocar no leitor a defesa da integridade humana. E, nesse movimento dialético, no qual o romancista remete o leitor não especificamente a sua subjetividade, mas a consciência de si do gênero humano, destaca-se a função social da arte, que é a de captar o homem em sua essência, totalidade; e sua existência – pelo viés da teoria lukacsiana – consiste na relação entre sujeito e objeto, somente necessária em um campo da atividade humana: a estética.

Em decorrência desta abordagem, a importância das grandes obras de arte consiste na forma como elas organizam as contradições que representam, refletindo a essência do real em uma visão de conjunto. Neste sentido, a arte como um fenômeno social é muito mais intensa do que a vida cotidiana. O artista ao se posicionar diante da realidade objetiva é capaz de realizar tanto uma obra de arte significativa – do ponto de vista de sua profunda ligação com a essência da realidade social – quanto uma obra sem nenhum valor artístico, servindo unicamente às leis

de mercado. Sendo assim, a autenticidade da arte estará condicionada ao tempo histórico e a forma como o artista reflete sua concepção de mundo.

Fischer, no seu estudo acerca da necessidade da arte, assinala que nos primórdios da arte a sua função esteve associada ao poder sobre os inimigos, sobre a natureza, sobre o parceiro das relações sexuais, sobre a realidade, “poder exercido no sentido de um fortalecimento da coletividade humana” (1981, p.45). Constatamos nesta observação um período no qual a arte era uma produção coletiva e não se relacionava com a beleza, com a contemplação estética, mas sim como uma ferramenta utilizada coletivamente visando à sobrevivência humana.

O homem ao confrontar-se com a natureza na tentativa de dominá-la – fosse pela imitação, identificação, feitiçaria, imagens, linguagem – era auxiliado pela magia. O início desse exame de observação do fenômeno da natureza e seus desdobramentos conduziu o homem primitivo a inúmeras conclusões falsas, e também a estabelecer analogias que se construíram em ideias equivocadas. Porém, com a criação da arte, houve um aumento significativo de seu poder e, conseqüentemente, um enriquecimento da vida.

As reflexões de Lukács sobre a magia na *Estética* sinalizam que ela “reúne, sistematiza e desenvolve várias tendências da vida cotidiana”, e reforça a facilidade deste processo ao esclarecer que no funcionamento tanto da magia quanto da vida cotidiana não é preciso mudança de direção ou transformação qualitativa, mas apenas uma “ampliação e uma intensificação do que já existe”. Isto acontece porque “o mais importante que é a mimese se encontra no centro dessas sínteses” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.36).

A intenção presente na representação mimética, mesmo quando faz referência ao fantástico e ao que nunca foi visto ou ouvido, não é algo sem mundo para Lukács. Sob o signo da mimese, o que é criado emerge como pretensão de ser realidade, sendo esta criação caracterizada por um processo dialético de aproximação. E enfatiza: “nem os reflexos mais primitivos próprios da vida cotidiana têm o caráter de uma fotocópia da realidade nem podem tê-lo, salvo que já neles se manifeste sua essência dialética” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.37).

O autor também adverte que para a representação mimética é necessário apreender os momentos dispersos na própria realidade, um destaque enérgico do “essencial do fim buscado, uma eliminação das inumeráveis causalidades reais”. Porém, quando os fragmentos de realidade se constituírem como “fotocópias mecânicas”, significa que faltou “esforços artísticos sobre-humanos para uni-los em uma tal totalidade”, tornando estas totalidades “incompreensíveis para alguns homens acostumados a uma percepção não mecânica da

realidade”. Assim, o filósofo compreende o início da origem dessas formações e seu efeito evocador a partir da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1966, v.2, p.37).

A representação mimética na *poética* de Graciliano Ramos permite o entendimento do fenômeno literário não somente como reprodução artística da realidade, mas uma crítica ante o socialmente posto, revelando sua tomada de posição sobre o mundo humano. Em decorrência desta postura, suas personagens vivem e agem de forma prática ao se confrontarem com os dilemas sociais. Todavia, é preciso deixar claro que a complexidade e a riqueza de uma obra vão além do que dizem os autores na vida cotidiana, e que podemos evidenciar entre a obra e o expresso pelos autores algumas coincidências, embora não perfeitas, nessa relação. E, tampouco, que a ideologia dessa obra é a ideologia do autor.

No tocante à arte literária e a sua peculiaridade, convém mencionar que Lukács não trata especificamente deste aspecto em sua *Estética*. Na referida obra, a literatura emerge como exemplo no contexto das discussões sobre o estético. O ponto relevante, central, é a concepção do mundo que surge da obra. E, nesse aspecto, Graciliano se revela um cuidadoso observador da realidade, com uma produção literária que supera a realidade imediata abstraída nos moldes da estética literária. A definição do estético para Lukács tem sua origem na vida cotidiana e mantém relação com duas configurações de homem: o homem inteiro, ou seja, o da vida cotidiana; e o homem inteiramente configurado, que está presente na obra de arte.

Na discussão inicialmente empreendida na *Estética*, nosso autor estabelece uma linha metodológica que traça os liames da arte na relação com a ciência e a religião. Um trabalho cauteloso que o faz observar a autonomia da arte, embora a reconheça como possuidora de uma gênese social. E seu método de análise do estético tem uma proposta diferenciada. Para o filósofo, deve-se partir de questões elementares até chegar a uma definição do estético, em outras palavras, parte-se da vida cotidiana e retorna-se a ela.

Ao refletir sobre a relação entre o estético e o cotidiano, há que se pontuar que o comportamento cotidiano possui um caráter heterogêneo e que o meio homogêneo determina a forma artística. Sendo assim, o homem em sua trajetória de vida põe em prática as suas capacidades, mas suas forças serão reduzidas a uma única homogeneidade na recepção estética. Isto acontece porque, ao adotar determinados procedimentos que permitem ao homem conhecer a vida cotidiana, tais procedimentos não coincidem com os que acontecem no reflexo estético, independente deles expressarem a mesma objetividade.

A tendência filosófica do materialismo histórico-dialético, cujos princípios gerais da estética marxista e da história marxista da literatura encontram-se presentes, constitui-se a base a partir da qual Lukács apreende a gênese da arte e da literatura, ressaltando a concatenação da teoria marxista com o processo unitário da história, que representam para Marx e Engels a existência de uma ciência da história que assimila como um único processo histórico a sociedade, a evolução da natureza e do pensamento, etc.

Isto remete a constatação de que a estética marxista e a história marxista da literatura compõem o materialismo histórico. Entretanto, essa percepção não se configura em um relativismo histórico, pois em sua essência o método dialético estabelece uma unidade entre a verdade absoluta – possuidora de elementos relativos associados às circunstâncias, ao tempo e ao lugar – e a verdade relativa como um reflexo da realidade caracterizada por uma validade absoluta, expressando a utilização do materialismo dialético pela estética marxista.

No Prólogo da *Estética* (1963), ao discorrer sobre a essência objetiva do estético, o materialismo dialético predomina em virtude de seus métodos, posto que “indicam com clareza quais são os caminhos e como se deve percorrê-los se se quer levar a realidade objetiva a conceito, em sua verdadeira objetividade, e aprofundar na essência de um determinado território de acordo com sua verdade.” O materialismo dialético é o pressuposto que possibilita com sua investigação “construir corretamente a estética marxista” ou aproximar-se de sua essência verdadeira (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.16). Não obstante, a percepção do nosso teórico sobre as determinações e peculiaridades históricas da gênese das artes recorre ao materialismo histórico. Seu esclarecimento para esse uso pauta-se, sobretudo, no estudo “do problema do desenvolvimento desigual da gênese, no ser estético, nas obras e no efeito das artes”, que rompe com “toda vulgarização sociológica sobre a origem e a função das artes” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.14).

Dentre as questões gerais básicas do materialismo histórico, nosso filósofo húngaro em *Ensaio sobre literatura* (1968, p.16) alerta para a necessidade de:

Distinguir com clareza o autêntico marxismo (a verdadeira visão dialética do mundo) da sua vulgaridade deformadora, que [...] comprometeu da maneira mais perniciosa o marxismo aos olhos de um vasto círculo de pessoas.

No intuito de analisar essa distinção, Lukács ressalta que, “o materialismo histórico discerne na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico”. E, ao apoiar-se na conexão entre o materialismo histórico e o processo evolutivo,

ênfatiza o aparecimento das ideologias (por exemplo, a literatura e a arte) como superestruturas que somente determinam o materialismo histórico por via secundária.

Com essas colocações, Lukács aponta a superestrutura no materialismo vulgar como uma “consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas”, enquanto que no materialismo histórico – inserido no processo “plurilateral” e repleto de “estratificações” de evolução da sociedade – “o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações” (1968, p.16). Esse procedimento metodológico é capaz de alcançar a questão das ideologias, mesmo que superficialmente. Todavia, na reflexão de Lukács, se nos restringirmos a ver nas ideologias “o produto mecânico e passivo do processo econômico que lhes serve de base”, não seremos capazes de perceber como elas se desenvolvem e tampouco sua essência. O resultado será uma “imagem deformada e caricatural do marxismo” (1968, p.17).

Quando consideramos a intenção ontológica das obras de arte ao criarem mundos específicos, observamos nessa reprodução da realidade o modo pelo qual o homem apreende a sua vida em sociedade e na relação com a natureza e com todos os problemas que dela emergem. As obras se relacionam com o desenvolvimento da humanidade e nos possibilitam resgatar o passado humano. No caso de *Angústia*, Graciliano evidencia os problemas literários a partir dos problemas sociais.

Neste primeiro capítulo, centramos nossas reflexões na especificidade estética do romance *Angústia*. Um estudo que se propõe a ir além da literalidade presente na produção literária de Graciliano no intuito de apreender a concepção de mundo que emerge a partir de sua criação artística, evidenciando como as relações entre arte e literatura são estabelecidas no contexto de uma sociabilidade capitalista e de que forma essa sociabilidade exerce um papel decisivo nas escolhas que os indivíduos fazem diante das alternativas que lhe são postas.

Dadas estas considerações, o percurso de nossa análise abrange, inicialmente, uma necessária exposição dos contextos econômico, sócio-histórico, e político nos quais a obra em estudo foi produzida, ressaltando nesse processo aspectos importantes sobre o período literário do Realismo e da fase denominada Romance Social de 1930. Logo depois, buscamos apreender a produção literária de Graciliano Ramos e seu estilo peculiar de retratar homens concretos inseridos em uma realidade concreta, desvelando as contradições entre indivíduo e sociedade. Um percurso necessário, a nosso ver, para a partir da estrutura narrativa do romance em análise apreender o processo de escritura de Graciliano Ramos.

2.1 O Realismo e o Contexto Sócio-Histórico do Romance de 1930

Lukács apreende a estética como uma capacidade humana fundamental, inserida na dialética das relações entre a objetividade e a subjetividade. Em suas reflexões, a obra de arte ao mesmo tempo em que é autônoma está condicionada pela sociedade e pela história, e seu processo de objetivação acontece mediante a subjetividade do artista. Todavia, não se pode reduzir a obra de arte às condições da sua gênese histórica e social, uma vez que seus resultados não se esgotam no dado momento em que surgem.

A grande arte para o filósofo húngaro é sempre realista e sua grandeza se revela pela capacidade de sobreviver a sua época. A perfeição artística de uma obra associada a forma como o artista apresenta o real, as relações humanas quando diante dos conflitos humanos, coloca esse artista a favor do homem sem se deixar envolver por questões particulares.

Tendo em vista que a reprodução artística da realidade foi o objetivo da maioria dos grandes escritores, a estética marxista lutou contra qualquer tipo de naturalismo e tendência pautados na reprodução da superfície do mundo exterior. E no que abrange a essência da verdadeira arte, segundo as concepções dos mestres da literatura mundial, “à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia quanto do puro jogo (vazio em última instância) com as formas abstratas” (LUKÁCS, 1968, p.30).

Esta constatação é importante para entender como no romance *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, “a concepção marxista do Realismo é a do Realismo da essência artisticamente representada”, ou seja, “a aplicação dialética da teoria do reflexo ao campo da estética” (LUKÁCS, 1968, p.34). O escritor ao optar pela postura realista assume uma posição diante da realidade, evidencia a condição humana e a defende das formas desumanizadoras. Convém também mencionar que:

Para a estética fundamentada em Marx e Engels, o realismo na arte não consiste em fazer das obras panfletos políticos ou em explicitar uma opinião superficialmente tendenciosa favorável às forças progressistas da sociedade. Pelo contrário, a tese subjacente à obra deve surgir da própria narrativa, da própria conexão entre as ações colocadas em conflito. Uma tese forçosamente imposta à narração soa artificial [...]. (CARLI, 2012, p.27).

A concretização deste fato representa o momento de *trunfo do realismo* – formulação teórica de Engels, que “acontece quando a *apropriação estética da realidade surge ‘naturalmente’ no decorrer da criação, seja o criador pessoalmente favorável à realidade*

refletida ou não” (CARLI, 2012, p.27, grifos na obra). É a realidade se sobrepondo ao autor independente de suas opiniões pessoais. Tal fato na acepção marxista representa a ruptura com a apreensão vulgar da arte e da literatura, que “deduz mecanicamente o valor da obra literária a partir das concepções políticas do escritor, da sua pseudopsicologia de classe” (LUKÁCS, 1968, p.41).

Em seu texto *Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura* (1935), Lukács traz sua acepção sobre o Realismo – e enfatiza na discussão não se tratar da escola literária, mas sim de um método que apresenta artisticamente a realidade e serve para julgar a criação artística –, um procedimento que investiga a realidade e no qual o artista deve buscar essa realidade nos momentos em que estabelece a relação com o homem, sem se reportar as suas pequenas qualidades acidentais. Isto resulta em uma realidade atravessada pela subjetividade do artista. Assim, a defesa do filósofo é a do verdadeiro Realismo em literatura, construído histórica e dialeticamente, no qual “a arte reflete a realidade objetiva e, portanto, que ela pretende possuir valor de verdade objetiva” (LUKÁCS, 2010, p.44).

Dando continuidade a estas reflexões segue uma colocação acerca do que nosso autor classifica como Realismo verdadeiramente grandioso:

O Realismo verdadeiramente grandioso, que extrai sua força do profundo conhecimento das transformações históricas da sociedade, só pode alcançar este conhecimento se abarcar realmente todos os estratos sociais, se destruir a concepção “oficial” da história e da sociedade e se acolher – no vivo processo criador – as camadas e as correntes sociais que operam a verdadeira transformação da sociedade, a verdadeira formação desses novos tipos humanos. Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através de sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura. (LUKÁCS, 2010, p.45).

O filósofo húngaro defende o Realismo como uma forma de reprodução da realidade objetiva característica de toda arte autêntica. E apoiado na estética marxista revela: “[...] o traço dominante dos grandes realistas é, pois, a tentativa apaixonada e espontânea de captar e reproduzir a realidade tal como ela é, objetivamente, na sua essência”. Mas não descarta os equívocos que emergem dessa concepção no sentido de que a estética marxista “subestima a ação do sujeito” e a “eficácia do fator artístico subjetivo na criação da obra de arte” (LUKÁCS, 1968, p.35). E ao analisar a capacidade do sujeito artístico de criar algo “radicalmente novo” e do que envolve essa atividade afirma:

[...] se a estética marxista identifica o maior valor da atividade criadora do sujeito artístico no fato dele assumir nas suas obras o processo social universal e torná-lo sensível, experimentalmente acessível, e se nessas obras se cristaliza a autoconsciência do sujeito, o despertar da consciência do desenvolvimento

social, nada disso implica subestimação da atividade do sujeito artístico, e sim, pelo contrário, temos uma legítima valorização desta atividade, mais elevada do que a de qualquer outro critério precedente. (LUKÁCS, 1968, p.35).

A vitória do Realismo – na observação do autor – é alcançada quando os grandes artistas mantêm uma relação “profunda e séria” com a integridade do homem, mesmo não conscientemente reconhecida, e ressalta que o princípio do humanismo foi posto no cerne da estética por Marx e Engels. O posicionamento de Lukács face as tendências contrárias ao Realismo, como bem observado por Frederico (2013, p.91), é o de que elas:

Costumam fixar-se de forma unilateral ou na essência ou na aparência da realidade refigurada. Este é o contexto teórico das polêmicas travadas contra o Expressionismo (que deforma a aparência visando realçar a essência) e o Naturalismo (prisioneiro da aparência feitichizada).

O entendimento da essência da arte a partir desta concepção traz à tona um problema central da teoria do conhecimento do materialismo dialético: a relação entre essência e fenômeno que, de acordo com a perspectiva lukacsiana, ao compor a autêntica dialética constitui momentos da realidade objetiva não gerados pela consciência humana, mas sim pela realidade:

No entanto – e esse é um importante axioma do conhecimento dialético – a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que se transformando com a mudança das circunstâncias. (LUKÁCS, 1968, p.31).

Nesta forma de conceber a dialética da essência e do fenômeno, uma síntese muito geral, porém significativa sobre a obra artística, consiste na afirmação de que:

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. Quer dizer: ela, a verdadeira arte, aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se àqueles, e sim apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. (LUKÁCS, 1968, p.32).

Esses momentos singulares encontram-se em relação uns com os outros em um movimento dialético que os conduzem a uma superação. E, neste aspecto, a verdadeira arte representa a vida humana em seu próprio movimento, em sua evolução e no seu desenvolvimento. Constata-se, então, na acepção da estética marxista, a grandiosidade do

escritor presente na forma como ele permite a condução livremente de suas personagens, sem a interferência de suas convicções e valores, revelando uma interação com a dialética da realidade. Uma grandiosidade expressa na criação artística de Graciliano Ramos.

O entendimento da obra literária como reflexo artístico da realidade é resultado de um amplo processo evolutivo do homem. A riqueza da variedade e vivacidade das personagens e o conjunto das relações estabelecidas entre realidade e problemas sociais, ressaltando o que Lukács pontua como fisionomia intelectual – presente em grandes obras-primas da literatura mundial – é perceptível na produção literária de Graciliano Ramos. Em *Angústia* (1936), essa fisionomia intelectual encontra-se delineada por meio das personagens-tipo e remete à compreensão profunda e ampla dos fenômenos da vida, reacendendo os problemas de sua época e colaborando para o entendimento dos fenômenos atuais.

Apreendendo o fenômeno literário sob o prisma da teoria marxiana, vê-se o Realismo crítico de Graciliano não como uma escola literária, mas um posicionamento, uma reflexão que denuncia o socialmente posto. O Realismo – na perspectiva lukacsiana aqui adotada – é tomado como necessário para a investigação da realidade e a busca desta realidade pelo artista deve acontecer nos momentos em que ele estabelece a relação com o homem. Neste sentido, em *Realismo crítico hoje* (1957), Lukács assevera que “Os melhores escritores que se ligam ao Realismo crítico criam também, bem entendido, imagens da vida social, que podem classificar-se como globais e que não são destituídas de movimento.” (LUKÁCS, 1991, p.139-140). Trata-se, pois, de obras que abarcam questões humanas universais e reforçam a relação entre homem e sociedade no desenvolvimento do gênero humano.

Coutinho (1967, p.107) enfatiza que, “uma obra de arte é realista quando manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva”, embora uma obra na condição de realista com finalidades estéticas 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 que se faz presente no interior das próprias personagens. 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* (1936), Graciliano apresenta o movimento da história dos anos de 1930, reforçando uma tendência marcante também entre os autores do romance social dessa década ao revelarem em suas produções as condições históricas concretas presentes na sociabilidade de uma realidade socioeconômica marcada por desigualdades que refletem 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.

Durante todo o percurso da narrativa de *Angústia* (1936), os acontecimentos que compõem o cenário histórico permitem observar a interação entre indivíduo e sociedade a partir das reflexões do narrador-personagem Luís da Silva sobre sua vida, apresentando a história de uma angústia que tem como pano de fundo a análise da estrutura social brasileira diante de uma nova realidade após as transformações políticas, sociais e econômicas dos anos de 1920 e 1930.

Estas questões são postas em diversas passagens de *Angústia*, com seu protagonista observando, refletindo e denunciando uma realidade que o incomoda. No início, a observação em torno da redução do nome do pai simboliza as perdas financeiras e de posição social da família. O avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que Luís da Silva só conheceu “velhíssimo”, traz na extensão do nome a representação de uma classe de produtores agrícolas e antigos proprietários de escravos que após a queda do Império foram perdendo seu poder econômico e político. Segundo Caio Prado Jr. (1993, p.219), a classe dos antigos proprietários de escravos foi atingida por uma abolição que se realizou sem nenhuma indenização prejudicando a lavoura, pois a mão de obra escrava abrangia cerca de um terço da população colonial, em uma fase marcada por uma forte crise financeira que teve início nos primeiros anos após a proclamação da República.

Na trajetória da família, o filho de Trajano é reduzido a Camilo Pereira da Silva e herda do pai uma fazenda cujos negócios “andavam mal”. Inserido neste contexto, Luís da Silva presencia a partir dos dez anos o fim de sua família com a morte do avô e depois, já na vila, a do pai. Desde cedo, sempre esteve só e foi obrigado pelas circunstâncias a passar por dificuldades e a fazer escolhas que lhe moldaram a personalidade. Em nossa percepção, as idas e vindas ao passado acontecem na narrativa no intuito de esclarecer ou justificar as suas ações no presente, as ações de um “Luís da Silva qualquer”, como ele se autodenomina.

Em várias passagens do romance essas dificuldades, especificamente a de ordem financeira, são apresentadas ao leitor de forma explícita ou implícita em determinadas situações, denunciando uma fase crítica que começa no campo e se expande para os centros urbanos com

uma parcela da população sofrendo com a ausência de trabalho, com a miséria, com o descaso do poder público. Conforme apresentaremos nesta tese.

Embora o problema da personalidade seja aprofundado mais adiante neste estudo, cabe aqui mencionar que no contexto socioeconômico, histórico e político apresentado por Graciliano Ramos em *Angústia* (1936) encontramos o delineamento dos reflexos da realidade social que é notadamente registrado pela forma como são realizadas as escolhas individuais das personagens em circunstâncias determinadas, e que incidem sobre a formação de suas personalidades.

Explicita-se, assim, que o narrador-personagem Luís da Silva não expressa ser um mero produto de seu ambiente, pois em seu processo de individuação é necessário considerar que a sociedade atua sobre os indivíduos em sua interioridade compondo a substância da individualidade humana, isto é, a personalidade como manifestação da interioridade do sujeito humano. Sendo assim, no desenvolvimento da sociabilidade, observa-se como expressão da essência humana a formação da individualidade como um processo no qual os homens reagem às alternativas criadas pela vida cotidiana, e no qual a personalidade emerge como substância da individualidade.

Na tentativa de apreender a ênfase dos reflexos da realidade social na obra literária em questão, iniciaremos uma breve abordagem sobre o que Caio Prado Jr. classificou como crise de transição na passagem do Império para a República em seu livro *História Econômica do Brasil* (1993), período marcado por significativas transformações no cenário nacional, no intuito de compreender o momento histórico e como ele está registrado no romance em estudo. Além disso, nosso objetivo também é perceber a relação dos acontecimentos desse período com a arte e a literatura, sobretudo, na forma como eles incidiram na constituição do Romance Social de 1930.

A década de 1930 significou um marco na história brasileira por representar um período de incertezas e de instabilidade nos âmbitos político, econômico e social em meio a tentativa de legitimação do novo regime político, a ascensão da burguesia industrial, ao crescimento do proletário urbano e suas reivindicações, tendo como aliados os trabalhadores rurais. Diante deste quadro, o governo concentrava poderes e agia com morosidade na implantação de um regime constitucional democrático.

Em momentos pontuais do romance essa situação emerge, a exemplo de quando no percurso de bonde Luís pensa em uma “ditadura militar, em paradas, em disciplina.” (RAMOS,

2009, p.12). O clima tenso do período permeia a narrativa, mostra uma sociedade em que existe a ausência de trabalho, milhões de desempregados, miséria, no qual se cogita uma revolução, menciona-se as opiniões revolucionárias de Moisés e seus panfletos incendiários, porém, nada que represente uma ruptura desse *status quo*, como se as pessoas fossem guiadas pela conformidade. E Luís recorda uma conversa com o diretor na repartição:

- Precisamos um governo forte, seu Luís, um governo que estique a corda. Esse povo anda de rédea solta. Um governo duro.
E eu havia concordado, naturalmente:
- É o que digo, doutor. Um governo duro. E que reconheça os valores.
(RAMOS, 2009, p.45).

A própria vida de Luís é conduzida por uma ordem a qual ele tenta romper.

Os reflexos da crise de 1929 foram devastadores no Brasil. Houve uma queda de receita nas exportações de café, açúcar, borracha e cacau com a desvalorização do preço destes produtos, enquanto a produção aumentava e se acumulava nos armazéns. Em contrapartida, o país investia na compra de máquinas industriais devido à exportação de produtos agrícolas, fato que no período impulsionava o crescimento brasileiro rumo ao progresso urbano. Em contrapartida, o desemprego nos grandes centros urbanos atingia índices consideráveis e os salários diminuam. A respeito das repercussões graves dessa crise mundial no Brasil Caio Prado Jr. comenta:

O valor dos produtos fundamentais em que assentava a sua vida econômica (em particular o café), cai brusca e consideravelmente. As exportações sofrem em consequência grande redução. [...] Ao mesmo tempo, não só se interrompe o afluxo regular de capitais estrangeiros que dantes normalmente alimentavam a economia do país e que se tinham tornado indispensáveis, nas condições vigentes, para o equilíbrio de suas finanças externas, mas inverte-se o movimento em consequência do apelo dos grandes centros financeiros internacionais em crise a todas suas disponibilidades no exterior. (1993, p.291-292).

Tais fatos desencadearam o desequilíbrio das contas externas do país com a moeda desvalorizando de forma acelerada, embora tenham sido adotadas restrições cambiais. Não obstante o esforço do governo Provisório para reorganizar a economia, as empresas estrangeiras para enfrentar a crise transferiram os recursos financeiros para suas sedes, e isto agravou ainda mais a situação da economia brasileira, uma vez que essa atitude provocaria no país o esgotamento de moedas fortes.

Na análise de Prado Jr. (1993, p.266), “o período que vai de 1924 a 1930 será uma fase sombria para as indústrias brasileiras; muitas fracassam e perecem, e todas ou quase todas se manterão muito próximas do nível mínimo de subsistência”. A solução encontrada foi a

monopolização da compra e venda de moeda estrangeira pelo Banco do Brasil, fato que promoveu o controle total do Estado sobre o comércio exterior. Porém, isso gerou escassez de moeda estrangeira no país e pressões para liberação do câmbio pelos governos estrangeiros e empresas, que precisavam de receber empréstimos e enviar dinheiro para o exterior.

A redução nas exportações afetou a economia interna e levou o governo de Getúlio Vargas a estabelecer um controle mais rigoroso do Estado sobre as compras no exterior. E, em 1931, a comprar os estoques dos cafeicultores no intuito de dar um novo destino ao produto, sendo cogitada na época a possibilidade de utilizá-lo como adubo, combustível, matéria-prima para a extração de gás e na fabricação de plástico. Mesmo assim, essa medida não foi capaz de evitar que todo o excedente fosse queimado devido à crise econômica e à queda nas exportações, além do alto custo para armazenar o produto.

O contexto sociopolítico da década de 1930, conforme aponta Brunacci (2008, p.31-32), “constitui um momento complexo na vida nacional, em que um Brasil ‘remoto’ – atrasado e arcaico – contém e está contido num Brasil que se moderniza nas metrópoles”. Neste contexto, o Nordeste emerge nas narrativas dos romances como o espaço onde os reflexos da crise no país apresentam-se de forma acentuada. E, segundo Coutinho (1967), isto não ocorre ao acaso, uma vez que a região retratava as contradições sociais presentes no país. Fato que colaborou para que o romance nordestino da década de 1930 estivesse inserido no “movimento literário mais profundamente realista de nossa literatura”, e, no interior desse processo, Graciliano Ramos é evidenciado por Coutinho como “a figura mais alta e representativa”. E justifica sua classificação: “É ele quem mais radicalmente se liberta da mistura de romantismo (‘revolucionário’ ou reacionário) e de naturalismo, que ainda vemos existir em grande parte de seus contemporâneos.” (1967, p.140).

A produção literária anterior a 1930 esteve pautada em uma “ideologia de permanência, representada sobretudo pelo purismo gramatical, que tendia no limite a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa” (CANDIDO, 2011, p.224). Os recursos estilísticos que começaram a romper com esse paradigma e trouxeram uma nova proposta de composição literária surgiram durante a primeira fase do Modernismo (1922-1930), conhecida como heroica, com uma valorização do cotidiano, juízos de valor da realidade brasileira, busca de originalidade e ruptura com as tendências literárias anteriores. (PROENÇA FILHO, 2012).

O Modernismo significou uma aproximação com as raízes brasileiras inseridas em uma nova concepção de mundo e de homem por meio da análise crítica da relação do homem com a sociedade, abrangendo novos temas, recorrendo ao uso da linguagem coloquial, à sátira e ao

humor. Fatos estes que romperam com as normas e técnicas de criação artística pré-estabelecidas. Assim, não se pode ignorar o fato de que a partir do modernismo o romance de 1930 foi definido e, segundo Bueno (2006, p.80): “[...] certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país. ”

No período que compreende a segunda fase do Modernismo (1930 a 1945) – Geração de 1930 – a literatura brasileira adota uma linguagem que abrange inovações formais e estéticas. Notadamente, a prosa brasileira encontrou terreno fértil para denunciar as mazelas sociais, tais como fome, miséria, desemprego mediante as crises e as inquietações sociais resultantes do cenário político nacional com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, e do cenário internacional com a Grande Depressão econômica (1929) e seus reflexos no mundo. Diante desse contexto, coube ao romance de 1930 “Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país” (BUENO, 2006, p.77). Uma fase em que despontaram grandes nomes da literatura brasileira. Sob esse prisma, torna-se imprescindível ressaltar que,

Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram em sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 2011, p.220).

A respeito da nova perspectiva do romance brasileiro a partir de 1930, Bosi (2006, p.392) identifica quatro tendências que abrangem a “crescente tensão entre o ‘herói’ e o seu mundo”: 1) *romances de tensão mínima*, o conflito apresenta-se sob a forma de oposição verbal, sentimental, com personagens que pouco se destacam da estrutura e da paisagem em que se encontram inseridas; 2) *romances de tensão crítica*, há oposição e resistência do herói às pressões da natureza e do meio social; 3) *romances de tensão interiorizada*, não há enfrentamento do herói e o conflito é subjetivado; e 4) *romances de tensão transfigurada*, o conflito presente no herói pela transmutação mítica ou metafísica da realidade é o que ele busca ultrapassar.

Frente a essas considerações, Bosi reconhece na produção de um mesmo escritor a existência de “áreas fronteiriças”, enfatizando autores que transitaram com suas obras entre uma tendência e outra. No tocante a Graciliano Ramos, Bosi (2006, p.392) menciona ser *Angústia* um romance de tensão crítica no qual o escritor “introjetou o seu *não* à miséria do cotidiano”. Com efeito, nos romances que atingiram a tensão crítica,

Os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as grandes lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade oral e uma verdade histórica muito mais profunda. (BOSI, 2006, p.393).

Esta verdade histórica, na perspectiva de Adonias Filho, consiste em um romance brasileiro de documento, marcado pelo testemunho. Porém, não se trata de um documento em si mesmo, e sim um veículo para o documento, ressaltando que a infraestrutura literária é maior do que a documentária. Para o crítico,

Há um mundo do lado de fora a tomar-se como acontecimentos, problemas e cenários. As personagens como figuras humanas ou tipos sociais, robustecem o testemunho. E, embora dentro da variação estilística, mantendo experiências de construção e renovação técnicas, a verdade é que há nele um sentido brasileiro – direto, ostensivo, flagrante – resultante de suas próprias origens. (ADONIAS FILHO, 1969, p.11).

Em função disto, as percepções dos romancistas de 1930 possibilitam o encontro do país com sua identidade por intermédio do testemunho ao apresentar o universo brasileiro “em quadro e imagem, problema e drama, linguagem e paisagem, ficcionalmente se movendo no poder de uma temática que oferece, com os mitos e os símbolos, o caráter nacional e a personalidade do povo” (ADONIAS FILHO, 1969, p.12). Uma fase do romance brasileiro marcada pelo registro das realidades regionais, sobretudo a nordestina, trazendo à tona as injustiças, os reflexos das mudanças sociais, políticas e culturais.

Conforme já salientamos, a produção literária dos anos de 1930 representou uma revolução na linguagem, com uma prosa de ficção marcada pela linguagem oral, pelos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos (BOSI, 2006, p.385). Houve um deslocamento da fase heroica anterior para um projeto ideológico que elevou o debate acerca da vida do homem no campo e na cidade, a desigualdade social, a modernização, a situação da seca, reconfigurando a função da literatura, o papel do escritor, e o modo como as ideologias influenciavam as artes.

Sobre este aspecto, “Graciliano Ramos, em sua singularidade, acrescentará ao regionalismo o estilo requintado, a expressividade da linguagem, o vigor crítico do Realismo e a densidade psicológica.” (MORAES, 2012, p.75). Esta nova fase da nossa produção literária possibilitou a formação de uma conscientização em torno do atraso e das desigualdades que se acentuaram com o desenvolvimento capitalista em implantação no nosso país, permitindo um contexto no qual:

[...] Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma

mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. (BUENO, 2006, p.78).

Bueno ainda frisa que este papel é desempenhado nas obras pelo operário, pelo camponês, pela burguesia, pela mulher, e no caso de *Angústia* pelo intelectual. O papel de intelectual de Luís da Silva, neste caso, é o de quem adquiriu consciência e meios intelectualizados para exercê-la através das suas reflexões sobre a vida cotidiana e da ocupação no Tesouro e no jornal, desempenhando um trabalho relacionado ao uso da linguagem com suas estratégias e organizações linguísticas.

Isto o diferencia das outras personagens do enredo, estabelece distância e estranhamento entre elas, pois Luís se coloca em uma posição que oscila entre superioridade – quando se refere a Julião Tavares – “Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados na rua do Comércio, vestidos de brim de linho, viviam escondidos por detrás dos fardos e eram uns ratos. ” (RAMOS, 2009, p.105); e de inferioridade ao se considerar, por exemplo, pior do que os vagabundos que bebiam cachaça e de quem ele tentava em vão se aproximar. Assim, conclui:

Todas aquelas pessoas entendiam-se perfeitamente. Diferiam muito umas das outras, mas havia qualquer coisa que as aproximava, com certeza os remendos, a roupa suja, a imprevidência, a alegria, qualquer coisa. Eu é que não podia entendê-las. – ‘Sim senhor. Não senhor’. [...] Afinal que estava eu fazendo ali, sentado num caixão, diante de um copo vazio? (RAMOS, 2009, p.143).

No Realismo dos anos de 1930, temos a narrativa em primeira pessoa marcada pelo depoimento de um protagonista que se encontra em uma condição de dificuldade, sem alternativa, enfim, um tipo comum na sociedade do período. Luís se encaixa nesse perfil, é destituído de grandeza, um tipo comum que busca entender a realidade, que tenta encontrar uma saída para sua angústia. Uma personagem que cresce dentro da obra. As lembranças da infância permitem a ele estabelecer comparações com a dor que sente. E ao procurar recordar uma dor humana constata: “a verdade é que o pessoal lá de casa sofria pouco” e que dores, só as dele, “mas estas vieram depois” (RAMOS, 2009, p.34).

Sobre a década de 1930, Bueno ressalta a produção de “um grande número de títulos, vários *best-sellers*, a ponto de pela primeira vez o romance brasileiro servir de fato como entretenimento dentro do próprio país. ” (2006, p.210). A fase do romance nordestino que se inicia nessa década trouxe obras que se aproximavam do “documentário social” pelo fato de salientarem “uma região sacrificada pelas desigualdades do modelo de desenvolvimento capitalista em implantação no país”. No entanto, para a escritora Raquel de Queiroz não se

tratava de um documentário social, pois em sua percepção o que os autores faziam era “romance-documento, romance-testemunho.” (MORAES, 2012, p.75).

A tendência das obras literárias da década de 1930, ao representar homens reais em situações reais, fala a partir da situação analisada, de dentro dela. A escrita, por sua vez, rompe com a linguagem tradicional em busca de uma nova expressão artística nacional. Na abordagem lukacsiana isto remete a uma reprodução estética da realidade que apresenta ao homem uma cotidianidade muito mais rica do mundo e o conduz a uma autoconsciência do gênero humano. E sobre este reflexo estético, trataremos em outro momento.

Para Bosi (2006, p.389), os romancistas brasileiros de 1930 preferiram uma “visão crítica das relações sociais”, que deu a obra de Graciliano “a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento.” A nosso ver esta colocação é bastante limitada, pois em sua reprodução artística da realidade Graciliano não realiza um testemunho das relações sociais tampouco julgamentos. O que percebemos em suas narrativas e personagens são retomadas dos elementos da realidade em uma estreita conexão entre meio social e gênero humano. Tal constatação demonstra um Realismo que não se limita ao Realismo ficcional da primeira metade do século XIX voltado para a narrativa dos costumes de sua época, mas, sobretudo, uma postura diante da realidade.

De acordo com Moraes (2012, p.102), em *Angústia* “[...] Graciliano Ramos capta a atmosfera exterior sombria da primeira metade da década de 1930, transformando a província em microcosmo dos conflitos que assolavam o Brasil e o mundo”. E sobre este aspecto cabe destacar que o contexto histórico presente na obra é a base sob a qual o romancista desvela os conflitos, as mazelas e os dilemas das suas personagens.

De maneira abrangente, o romance de 1930 apresenta o homem em sua relação com o espaço habitado, na crítica as relações sociais, no impacto do espaço sobre o indivíduo e no seu comportamento. O que a vida econômica produz no homem em uma sociabilidade regida pelo capital e a consequência de suas decisões frente às alternativas concretas da vida cotidiana. Nesse âmbito, a consciência artística de Graciliano, conforme afirma Bueno (2006, p.622), é a de um homem que:

Escreveu num tempo em que o romance tinha que dar um recado político e pronto. Ele certamente percebia que o projeto de *Angústia* exigia uma prosa diferente da de *S. Bernardo*, por exemplo [...] Em *S. Bernardo* o eu, de uma forma ou de outra, mantém o controle da situação, evitando cair de vez no impasse que é encarar o outro. Em *Angústia* não. *Angústia* é o impasse. As eventuais repetições, como tudo que se afasta do estilo espartano do escritor – e é sempre bom falar que esse afastamento é mínimo e Graciliano está inteiro

como escritor em *Angústia* – tem relação direta com o tipo de narrativa que se constrói. (BUENO, 2006, p.622-623).

Todavia, é preciso mencionar que fenômeno literário do romance de 1930 não exclui a participação da figura feminina ou de outras figuras anteriormente marginalizadas. Assim, encontramos nas obras do período um tipo de personagem feminina representado pela mulher pobre, dividida entre os estereótipos de namoradas/esposas ou prostitutas. Bueno (2006, p.302) assinala os anos de 1933 a 1936 como o período cujos romances “problematizaram essa figura reduzida de mulher”, destacando as personagens femininas de Graciliano Ramos: Madalena, em *São Bernardo*, e Marina, em *Angústia*.

Não menos evidente do que essa abordagem do proletariado e da mulher no romance de 1930 foi o movimento obtido para além dos limites estabelecidos pela intelectualidade brasileira. E, mesmo tendo ultrapassado esses limites, é incontestável sua presença na produção de obras direcionadas para as classes mais altas. Em princípio isso se configurou:

Pelo perfil ideológico dos autores – eram no geral católicos –, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a percepção que predominou foi a de que essa seria a “outra via” da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos com esse feitiço, depois de 1935, foi dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo. (BUENO, 2006, p.333).

Em suas análises, Bueno aponta outra figuração importante: do Outro e do Mesmo. E afirma ser a partir do choque entre eles que alguns autores, a exemplo de Graciliano Ramos, foram além ao edificar sua obra e “puderam construir aquilo que se poderia chamar de figuração do outro em choque com o mesmo” (BUENO, 2006, p.399). Em *Angústia* (1936), esse conflito está presente em toda a narrativa. A relação com o outro é intensa para Luís da Silva e seu “passado permite apagar o outro porque remete a uma ordem em que tudo está em seu lugar e, portanto, não há infelicidade.” (BUENO, 2006, p.624).

Por isso Luís revisita o passado. Lá onde estava em vigor uma ordem que o colocava em um patamar de superioridade, onde não existia sofrimento, nenhuma dor humana. As pessoas que povoavam a sua infância eram felizes com suas vidas, não reclamavam diante da condição em que viviam. E Luís faz um esforço para mostrar ao leitor a veracidade de sua constatação quando traz informações que desvelam contrastes que bem poderiam ser razão para sofrimento, mas existia inércia, conformismo, e ele reforça:

Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva caducava; meu pai vivia preocupado com os doze pares de França; Quitéria, coitada, era bruta demais

e por isso insensível. Os outros moradores da fazenda, as criaturas que viviam em ranchos de palha construídos nas ribanceiras do Ipanema, não se queixavam. José Baía falava baixo e ria sempre. Sinha Terta rezava novenas e fazia partos pela vizinhança. Amaro vaqueiro alimentava-se, nas secas, com sementes de mucunã lavadas em sete águas, raiz de imbu, miolo de xiquexique, e de tempos a tempos furtava uma cabra no chiqueiro e atirava a culpa à suçarana. (RAMOS, 2009, p.34).

Ao fundir a vida social com a íntima, estabelecendo o conflito com o outro pelo viés da exploração psicológica, Graciliano empreende “a mais bem acabada fusão que o romance de 30 foi capaz de urdir” (BUENO, 2006, p.641).

2.2 A Produção Literária de Graciliano Ramos

A produção literária do Mestre Graça é marcada por momentos em que suas personagens revelam e se confrontam com dilemas sociais. Não percebemos a existência de exageros na escrita de Graciliano, pois tudo parece estar milimetricamente calculado. E sua preocupação com o texto bem escrito está presente em várias de suas personagens, que carregam em suas composições os questionamentos acerca da importância do texto lapidado ou a denúncia que esta ausência remete. Inclusive, Luís da Silva em *Angústia* (1936) completa a renda com suas produções escritas e revisões.

Distraía-me com leituras inúteis. Quando me caía nas mãos uma obra ordinária, ficava contentíssimo:

- Ora, muito bem. Isto é tão ruim que eu, com trabalho, poderia fazer coisa igual.

Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a começar. (RAMOS, 2009, p.39).

Para Luís, um processo difícil que pelos registros na obra vai desvelando pouco a pouco suas escolhas e lhe moldando a personalidade. “Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam.” (RAMOS, 2009, p.53-54). Quando menciona não ter estudado, Luís se refere à continuidade dos estudos, a formação profissional, pois existem na obra referências de Luís frequentando a escola, da figura do professor.

Meteram-me na escola de seu Antônio Justino, para desasnar, pois, como disse Camilo quando me apresentou ao mestre, eu era um cavalo de dez anos e não conhecia a mão direita. Aprendi leitura, o catecismo, a conjugação dos verbos. O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes,

esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis que marcava duas horas. Saíamos em algazarra. (RAMOS, 2009, p.15).

A angústia de Graciliano pela produção textual bem redigida, sem excessos, e as inquietações que sentia ora enaltecendo, ora menosprezando suas obras – presentes em seus depoimentos orais e escritos ao longo da vida – revelam a insegurança do romancista. Nenhuma obra escapou de sua rigorosa crítica, nenhuma estava completa, sempre havia um ajuste, uma correção a ser realizada. E, embora o escritor alagoano não tenha concordado com os elogios as suas obras, o fato é que ele soube produzir narrativas autênticas eliminando os fetiches da cotidianidade.

É perceptível, na composição das obras de Graciliano, as lutas individuais travadas por suas personagens em contraposição às alienações que compõem uma sociabilidade regida pelo capital. Seus heróis problematizam o real, pertencem a uma diferente classe social, são tipos autênticos que na percepção de Coutinho (1967, p.145), “expressam em suas ações o máximo de possibilidades contidas nas classes sociais a que pertencem”.

Desta forma, sua representação da realidade emerge com profundidade e traz à tona as contradições sociais em um processo que instiga o leitor a refletir e questionar, assumindo uma nova posição em relação ao socialmente determinado. A obra do escritor alagoano, em sua totalidade, conforme a análise de Coutinho (1967, p.145), “[...] nos apresenta um painel desses diferentes ‘heróis problemáticos’, ou seja, uma análise literária das diversas atitudes típicas das classes sociais brasileiras (à exceção do proletariado) em face do ‘mundo alienado’”.

O julgamento na maioria das vezes depreciador em relação aos seus textos era característica marcante em Graciliano. Em sua biografia, várias são as passagens que enfatizam sua autocrítica ao menosprezar a qualidade de suas produções literárias. Com *Angústia* não foi diferente. E considerando o romance “mal escrito” tenta na carta a Candido esclarecer seu julgamento:

Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo o gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. Matei Julião Tavares em vinte e sete dias; o último capítulo, um delírio enorme, foi arranjado numa noite. Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me essa operação. A 3 de março de 1936 dei o manuscrito à datilógrafa e no mesmo dia fui preso. Nos longos meses de viagens obrigatórias supus que a polícia me houvesse abafado esse material perigoso. Isto não aconteceu – e o romance foi publicado em agosto. Achava-me então na sala da capela. Não se conferiu a cópia com o original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só muito mais tarde os vi. Um assunto bom sacrificado, foi o que me pareceu. (CANDIDO, 2006, p.11).

São também conhecidas as passagens no romance *Memórias do Cárcere* que trazem juízo de valor a escritura de *Angústia*. A abordagem de Graciliano no contexto de seu livro de memórias remete a uma análise autocrítica do romance *Angústia*, sobretudo no que tange a estrutura narrativa, o narrador-personagem Luís da Silva e o elemento nuclear sobre o qual a obra é desenvolvida: o assassinato de Julião Tavares. E ao remeter suas lembranças ao processo de composição da escrita de *Angústia*, assinala:

Na casinha da Pajuçara fiquei até a madrugada consertando as últimas páginas do romance. Os consertos não me satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas. Alguns capítulos não me pareciam muito ruins, e isto fazia que os defeitos medonhos avultassem. (RAMOS, 2008, p. 21).

Sobre o protagonista, Graciliano considera Luís da Silva um “falastrão”, que “vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda a parte.” (RAMOS, 2008, p.21). A narrativa do assassinato também é alvo de crítica ao informar que foi:

[...] realizado em vinte e sete dias de esforço, com razoável gasto de café e aguardente, dava-me impressão de falsidade. Realmente eu era um assassino bem chinfrim. O delírio final se atamancara numa noite, e fervilhava de redundâncias. Enfim não era impossível canalizar esses derramamentos. (RAMOS, 2008, p. 21-22).

É perceptível nesta e em outras passagens, seja em *Memórias do Cárcere* ou em outros escritos do romancista a sua insatisfação por ter publicado um romance sem uma revisão criteriosa. Segundo ele, “no livro abundavam desconexões, talvez irremediáveis. Necessário ainda suar muito para minorar as falhas evidentes.” (RAMOS, 2008, p.22). Contudo, é importante evidenciar que apesar de sua autocrítica, *Angústia* foi para Graciliano o romance que mais o inquietou e o fez oscilar entre elogios e desagradados.

Otto Maria Carpeaux afirma ser no estilo do escritor alagoano que reside sua “mestria singular”:

É muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. (CARPEAUX, 1978, p.25).

Isto está imbricado com o que Carpeaux menciona ao atribuir a Graciliano a postura de um ‘experimentador’, desvelando o infernal mundo interior de suas personagens e onde evidencia ser o motivo principal do romancista a “cobiça de propriedade”: “Propriedade de terra, de mulher, em *São Bernardo*; aqui e em *Angústia*, a forma extrema desta cobiça, o ciúme.

” (CARPEAUX, 1978, p.31). Reconhecemos que a “cobiça de propriedade” é um dos reflexos da própria configuração da sociabilidade capitalista.

Todavia, não consideramos que esta cobiça pontuada por Carpeaux seja o principal motivo da escrita graciliânica, sobretudo em *Angústia*, pois o escritor vai muito além do reflexo da realidade social nesta obra e nos propõe a refletir a própria condição humana nesse sistema. Luís da Silva, por exemplo, move-se na narrativa imbuído pelos desejos de ter outra condição de vida, de sair da situação precária que se arrasta desde a infância, de ter o amor de Marina, mas o ciúme é apenas uma ponta desse *iceberg* de questões humanas que se apresentam no romance.

Não obstante essas considerações, Rocha (2015, p.28) assinala que, geralmente, Graciliano em seu projeto estético-literário “confronta as suas personagens com um *destino* inexorável, do qual elas não conseguem se desvencilhar”, revelando uma escritura “marcada, portanto, pela limitação humana diante da morte, da perda, do vazio.” No entanto, há algumas ressalvas sobre a colocação da autora. É preciso ir além da mera conformação de um destino “inexorável” das personagens para entender o fenômeno da escritura de Graciliano, tampouco podemos considerar suas personagens como mero produto do seu ambiente, uma vez que ao longo da vida elas lidam com a realidade fazendo escolhas mediante as alternativas que lhes são postas.

A escolha estilística que marca a trajetória de Graciliano na literatura foi o da escrita em primeira pessoa, apesar de seu primeiro texto literário ter sido escrito em terceira pessoa. A escrita autobiográfica, seja ela de confissão ou memórias, ao passar da primeira pessoa do singular para a do plural, demarca um narrador que recorre ao leitor para lhe dar explicações, acompanhar seus juízos de valor, solicitar-lhe apoio. Nestes termos, destaca-se na narrativa do romancista a presença de um narrador que é ao mesmo tempo a personagem principal. E mediante esta abordagem:

[...] o narrador não é desconhecido nem minimizado, por inevitável, mas apresenta-se como autêntico intermediário entre as pessoas do autor e do leitor. É mediador voluntariamente querido, porque o autor o utiliza conscientemente em modalidades diversas, ciente dos efeitos poéticos a que a sua manipulação se presta. (CRISTOVÃO, 1977, p.2).

A tomada de posição do romancista ao adotar a perspectiva do narrador-personagem contribui para as articulações entre passado e presente, e estimativas de futuro. Cabe a ele as decisões importantes da narrativa, o modo de interagir com o leitor e de mantê-lo interessado na trama, a ordem da apresentação dos fatos e a intervenção das personagens secundárias. A

objetividade de Graciliano encontra-se bem definida nas narrativas em primeira pessoa. Característica que lhe é peculiar e representa a busca pela aproximação com o real, o uso da experiência, a organização das ideias, e as reflexões sobre a linguagem. Cumpre aqui registrar que, na composição das suas personagens, Graciliano Ramos possui uma forma peculiar de situá-las no processo social. Brunacci (2008, p.16) ressalta que,

Não é por acaso que os narradores-personagens desse autor são todos escritores – ou têm pretensão de sê-lo – e estão às voltas com o fazer literário como atividade árdua, dolorosa, reflexiva e insuficiente para as suas necessidades de expressão.

Sob este aspecto, o protagonista de *Angústia* faz ao longo da narrativa diferentes confissões, que na perspectiva de Carvalho (1983, p.26-27) significam uma tentativa de:

[...] recuperar, em posterioridade e no exercício de sua escritura, a gênese de seu ato criminoso, isto é, a primeira manifestação inconsciente (ao tempo da ação histórica) do desejo agressor. Enquanto relata, o desejo revivescido desencadeia reminiscências obsessivas, que afloram no discurso, rompendo-lhe a linearidade. Cenas de perseguição, prisão, tortura e morte, antecipam, ao nível do enunciado, a visão do crime e do morto, e se enxertam como enclaves ao corpo da narrativa nuclear.

A forma como Graciliano trabalha as palavras faz com que seu leitor vivencie os acontecimentos narrados e fique envolvido com suas personagens – tipos autênticos que representam a interação entre indivíduo e classe – ao ponto de sentir suas dores, angústias, tristezas, revoltas e alegrias. Este trabalho do escritor convida o leitor a se responsabilizar pela narração, a ser solidário com o ponto de vista do narrador. Isto acontece na narrativa com a mudança da primeira pessoa do singular para a primeira do plural e com a forma verbal utilizada, reafirmando o compromisso com o leitor, induzindo-o a cumplicidade e a apreensão de determinadas situações.

Além disso, as cenas mencionadas por Carvalho no fragmento acima compõem o conturbado movimento histórico dos anos de 1930, que Graciliano sinaliza sutilmente ao longo da narrativa. Em um desses momentos, ele faz alusão a impossibilidade de uma Revolução que de fato não chegou a existir em nosso país: “– História! Esta porcária não endireita. Revolução no Brasil! Conversa! Quem vai fazer revolução? Os operários? Espere por isso. Estão encolhidos, homem. E os camponeses votam com o governo, gostam do vigário” (RAMOS, 2009, p.57). Em outra passagem, justifica para o leitor a sua conformação diante do que não pode realizar: “Muitos crimes depois da revolução de 30. Valeria a pena escrever isto? Impossível, porque eu trabalhava em jornal do governo” (RAMOS, 2009, p.115).

Outra característica peculiar, normalmente não atribuída a Graciliano Ramos, é a sua ironia, que já lhe aparece antes mesmo de se tornar um autor renomado com a publicação no Diário Oficial do Estado de Alagoas dos famosos Relatórios, referentes a sua gestão como prefeito de Palmeira dos Índios/AL (1929 e 1930). Neles, transparece seu talento literário, sua honestidade na atuação pública e sua visão crítica. De maneira peculiar, Graciliano revela ironicamente nos documentos oficiais uma denúncia que, nas palavras de Elizabeth Ramos demonstram “a preocupação do administrador público diante da condescendência, das iniquidades sociais e do rigor aplicado apenas aos pobres diabos desprotegidos”, tudo isso “sem abandonar suas convicções ideológicas e o senso de justiça”, que acompanhou Graciliano desde a infância. (RAMOS, 2013, p.18).

A forma como os Relatórios são escritos, fugindo ao padrão convencional socialmente para este documento, apresenta ao leitor a visão crítica do autor em doses apimentadas de ironia e humor, uma vez que se tem uma ruptura com a narrativa esperada, exigindo que o leitor supere o lugar do provável, conforme se pode observar no trecho inicial do primeiro Relatório:

Havia em Palmeira inúmeros prefeitos: os cobradores de impostos, o comandante do destacamento, os soldados, outros que desejassem administrar. Cada pedaço do Município tinha a sua administração particular, com prefeitos coronéis e prefeitos inspetores de quarteirões. Os fiscais, esses, resolviam questões de política e advogavam. (RAMOS, 2013, p.25).

Além dos Relatórios, constata-se em várias obras de Graciliano, e inclusive em suas entrevistas e nos textos inéditos reunidos publicados em *Garranchos* (2013), que as atitudes e expressões humanas que conduzem ao riso questionam a presunção de verdade. Existe algo de involuntário ao se provocar o riso que está relacionado a inteligência de Graciliano Ramos e a sua tão alardeada rigidez e aspereza no trato com aqueles que de alguma maneira lhe provocasse indignação, revolta, ou não possuísse ética. Em *Infância* (1945), a rigidez nas observações de Graciliano dirige-se a todos que possam ser alvo de suas mais ferinas críticas. No episódio *Venta-Romba*, nem o pai do narrador escapa de sua ironia:

Ofereceram a meu pai o emprego de juiz substituto e ele o aceitou sem nenhum escrúpulo. Nada percebia de lei, possuía conhecimentos gerais muito precários. Mas estava aparentado com os senhores de engenho, votava na chapa do governo, merecia a confiança do chefe político – e achou-se capaz de julgar. (RAMOS, 2012, p.237).

As personagens na obra literária do Mestre Graça são compostas, em sua maioria, por um humor muito inteligente e compõem um processo irônico. Ao transitar entre o humor e a ironia, Graciliano em suas obras enfatiza o que nem sempre se percebe nas relações sociais e,

ao provocar o riso, torna o simples algo que nos inquieta, incomoda. Nada em sua escritura é exagero ou posto ao acaso. Tudo tem peso e medida certa. Algo que somente os grandes têm a capacidade de produzir.

Ao mencionar que na vasta obra de Graciliano Ramos encontramos humor no mau humor e leves doses de ironia pode parecer estranho ao leitor mais desatento quando a menção se relaciona a uma figura a qual sempre se associa uma segura e rudeza na linguagem. Nos escritos de Graciliano o pouco é muito e suas palavras transbordam significados múltiplos para o leitor, revelando a grandeza humana e os traços da decomposição social em uma sociedade reificada. Com o romance *Angústia* não poderia ser diferente, assim como em tantos outros escritos e falas do romancista, existe em sua narrativa o inesperado, provocando o riso, embora a narrativa de *Angústia* seja um tanto sombria, carregada de conflitos internos e dilemas de seu personagem-narrador.

Complexo e ao mesmo tempo fascinante, em *Angústia* encontram-se várias passagens nas quais o leitor é provocado a rir, embora em algumas o riso seja de constrangimento, fruto da ironia do mestre Graça. A exemplo do trecho em que, após pagar uma refeição para uma prostituta, o narrador-personagem a acompanha até seu “quartinho sujo” (RAMOS, 2009, p.98), entrega-lhe dez mil-réis e ela se recusa a receber o dinheiro dizendo: “Pode guardar. Nós não fizemos nada. Além disso pagou a ceia. Eu estava com fome. ” (RAMOS, 2009, p.100). A cólera de Luís da Silva diante da recusa por duas vezes nos provoca o riso acompanhado de constrangimento diante de sua grosseria:

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, 2009, p.101).

A situação experimentada remete o leitor a se solidarizar com o ponto de vista do narrador-personagem e reconhecer que, apesar da ocupação de desprestígio social, a atividade realizada pela prostituta merece respeito e sua devida compensação financeira, para que não ocorra a exploração tão comum às classes marginalizadas. O leitor também se depara com outras colocações que, por serem inesperadas na narrativa, provocam o riso, enfatizando as inúmeras dificuldades financeiras pelas quais Luís da Silva e as demais personagens enfrentam, dentre elas, uma conversa com d. Adélia:

- Tudo pela hora da morte, seu Luís.
- É verdade, tudo pela hora da morte d. Adélia. A senhora já reparou no preço dos remédios? A farmácia tem uma goela! (RAMOS, 2009, p.61).

As críticas do narrador-personagem acerca do cotidiano fazem o leitor perceber, com doses bem sutis de ironia, a miséria a qual estão submetidas as personagens, seja ela social, política ou econômica: “Fui ao jornal, li os telegramas. Eram notícias sem importância, mas julguei perceber neles graves sintomas de decomposição social.” (RAMOS, 2009, p.95). Em outro fragmento Luís da Silva vai dosando sua ironia: “Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição.” (RAMOS, 2009, p.106).

Nem mesmo sua atividade em uma repartição pública escapa aos seus comentários: “Apressava-me. Três horas metido entre as paredes de uma catacumba oficial.” (RAMOS, 2009, p.198). Indignações da personagem em relação às hierarquias que não fazem jus ao lugar social que ocupam também permeiam a narrativa de *Angústia* (1936) “O doutor juiz de direito, que mentia demais, contava casos do Amazonas. Como o Amazonas era longe e ninguém ia apurar a veracidade das narrações, o doutor juiz de direito mentia à vontade.” (RAMOS, 2009, p.182).

As pitadas de ironia nas produções de Graciliano vão de um humor inocente ao ácido, provocando muitas vezes certo desconforto. Os acontecimentos sociais que servem de moldura para o risível acentuam as reações das personagens diante da realidade posta e permitem observar as relações entre indivíduos e sociedade a partir de suas reflexões sobre sua vida.

No livro *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*, compilação dos escritos estéticos de Lukács realizada por Carlos Nelson e José Paulo Netto, tem-se uma valorosa contribuição à temática no texto *A questão da sátira*. Nele, o filósofo analisa a sátira a partir das concepções de Schiller, Hegel e Vischer, e baseando-se no que estes pensadores apresentam, esclarece a impossibilidade de tratar o problema da forma da sátira sem que do ponto de vista da estética se tome uma posição. E constata que eles não evitaram o problema e expressaram suas opiniões, sobretudo, porque representavam teoricamente uma classe em ascensão. O resultado, embora com suas:

Distorções generalizantes, abstratamente idealistas [...] as soluções visivelmente embaraçadas que eles propõem como resposta, não podem anular o fato de que neles – e, antes de mais nada em Hegel – foram formuladas as questões fundamentais sobre a forma satírica. (LUKÁCS, 2011, p.168-169).

Neste percurso, são apresentadas passagens que “mostram os limites contra os quais a estética burguesa, mesmo em suas expressões mais avançadas, tinha necessariamente de se chocar em suas tentativas de apreender teoricamente a questão da sátira” (LUKÁCS, 2011, p.166). Sendo o idealismo de classe e o interesse de classe de uma burguesia os limites aos

quais se refere. O problema da sátira traz à tona os limites da estética burguesa de forma nítida e bastante acentuada, principalmente quando comparado com as demais questões literárias. Lukács realça assim que,

A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o *porquê* e o *contra o quê* se combate, nem o próprio combate: é a *própria forma da figuração* que, em seu princípio e de modo imediato, assume a característica de um *combate aberto* (2011, p.168, grifos do autor).

Tendo em vista que na vida social a sátira extrai os elementos necessários para sua composição, a dialética entre fenômeno e essência na literatura tem sua base nas categorias econômicas, nas experiências e formas como os homens se expressam em relação ao que se apresenta em sua realidade social e nas ações desenvolvidas a partir da interação com o ambiente. Nessa representação “o dever de toda figuração literária” evoca que, “a situação histórica do escritor, seu pertencimento de classe, o nível de sua concepção do mundo, sua força na figuração” constituem os elementos capazes de determinar em que proporção ele consegue “aprofundar sua pesquisa até chegar às forças motrizes reais da realidade que ele representa e de figurar artisticamente a essência apreendida” (LUKÁCS, 2011, p.170).

Diante disto, tem-se que a dialética entre fenômeno e essência da vida social dos homens está relacionada à autêntica literatura. Contudo, Lukács questiona se a reprodução dessa dialética é evidenciada em toda literatura e de que modo específico a literatura manifesta-se na sátira. Sua resposta, no intuito de apreender a particularidade da sátira, é a de que “aquilo que forma a base do método criador da sátira é a oposição *imediate* entre essência e fenômeno” (LUKÁCS, 2011, p.171, grifo do autor). Sobre a mudança substancial que o acréscimo da palavra “imediate” representa em sua definição, justifica o filósofo exemplificando este emprego a partir do romance, uma vez que nele:

A dialética de fenômeno e essência pode se impor através de todo um sistema dinâmico de *mediações*; mais do que isso, não é de modo algum necessário que esta dialética se manifeste aberta e expressamente, mas é somente por meio deste sistema de mediações que ela pode ser revivida. O mundo dos fenômenos, em sua gênese e em sua eficácia, é assim constantemente figurado em relação com todo o seu ambiente, com todas as interações entre causas e efeitos, com a valorização dos elementos “excedentes”; em função disso, vemos aparecer esta totalidade social, esta imagem universal de uma época ou de um estágio social que o romance tem como tarefa figurar. Ao contrário, *a sátira constantemente afasta estas mediações*. Este afastamento é o fundamento do seu método criador. (LUKÁCS, 2011, p.171, grifos do autor).

Em *Angústia*, o método criador da sátira de Graciliano Ramos revela em diferentes pontos da narrativa seu nível de rejeição aos modelos instituídos socialmente que rotulam,

excluem e denigrem os indivíduos. Além disso, há nesses momentos de criação a presença da degradação do homem no tipo de sociabilidade representada no romance e uma acentuada referência à linguagem das personagens, a forma como se comportam socialmente, suas características físicas, suas relações com o dinheiro e o poder. A profundidade dessa abordagem da sátira e sua precisão é para Lukács "uma questão de *conteúdo*: trata-se precisamente de saber se e como o sistema em questão é caracterizado de modo *verdadeiro*, é apreendido de modo *verdadeiro* mediante a forma de caracterização" (2011, p.175, grifos do autor).

A imagem de mundo criada pela sátira gera através do reflexo da realidade uma aproximação com o real. No entanto, devemos reconhecer que o fato gerador da sátira é detentor de uma estrutura que em muito se diferencia da realidade que reflete. Para Lukács (2011, p.176), essa diferença qualitativa emerge quando o escritor satírico realiza o esforço no sentido de "elevar o efeito satírico tomando os detalhes e suas relações na realidade imediata, para assim duplicar ainda com maior acuidade o contraste global entre o elemento 'contingente' no evento que desencadeia todo o processo e sua necessidade satírica". Há que se considerar também que esse processo não exclui a diferença qualitativa do reflexo da realidade, por mais realista que se apresente. Assim, quase todos os grandes realistas ao combinarem as partes dessa figuração não estabelecem correlação com a estrutura da realidade porque ultrapassam a verossimilhança cotidiana e vão além do típico.

A sátira atinge o efeito típico precisamente na medida em que faz coincidir a essência e o fenômeno; mas deve ficar claro que esta coincidência imediata (e, ao mesmo tempo, contraditória) é obtida por meio do contraste entre, por um lado, os detalhes não típicos, e, por outro, a verdade do conteúdo, a exatidão do conjunto da composição. O típico é assim alcançado por meio da abolição da forma contraditória no seio do conteúdo adequado de sua própria contradição. (LUKÁCS, 2011, p.177).

A concepção de mundo do escritor, sua sensibilidade, sua capacidade de invenção são pontos importantes e indispensáveis à sátira. A realidade apresentada pela sátira deve provocar inquietação e nesse sentido ao criar o texto satírico o autor contempla personagens, situações e uma história que "não pode se apoiar na vantagem que viria de uma argumentação fundada na análise, na dedução, etc.". Isto porque, "a despeito de seu caráter fantástico, os pressupostos sensíveis da sátira devem ter uma evidência imediata, uma capacidade de sugestão instantânea, a concepção de mundo do autor satírico deve se encarnar imediatamente em figuras sensíveis" (LUKÁCS, 2011, p.178).

Com efeito, o autor satírico está sempre travando uma luta com uma situação social, uma classe, uma sociedade de classe. E Graciliano Ramos tem um jeito bastante peculiar de

lutar, revelando com doses exatas de humor e ironia as relações de classe estabelecidas e contra as quais ele questiona e denuncia.

Ao descrever as personagens em *Angústia*, Luís da Silva recorre em vários momentos à sátira para ridicularizar defeitos ou vícios das personagens, inclusive dele: “um sujeito feio: os olhos baços, o nariz grosso, um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é uma desgraça” (RAMOS, 2009, p.42). Este tipo de descrição de homem que foge aos padrões étnicos que correspondem a classe social de maior poder aquisitivo justifica para o narrador-personagem sua condição social de inferioridade diante do leitor.

Para cada personagem os traços evidenciados remontam a aspectos que se associam ora a condição social, na intenção de denegrir a imagem como acontece com seu antagonista Julião Tavares comparado aos ratos: “tinha os dentes miúdos e afiados” (RAMOS, 2009, p.53), ora a imagem feminina marcada pelo exagero no vestir e pintar-se ou em traços grosseiros que possuíam, a exemplo de sua empregada Vitória que tinha “queixo cabeludo” (RAMOS, 2009, p.38) e da antiga vizinha, “senhora idosa, cheia de rugas” (RAMOS, 2009, p.40). Nessa perspectiva constatamos que essas descrições do narrador-personagem além de satirizar refletem a sua intenção de se posicionar em condição de superioridade. E o recurso encontrado foi a depreciação da imagem do outro perante o leitor.

Outro aspecto analisado na produção literária de Graciliano por Nelly Novais Coelho refere-se ao drama humano da solidão, ao isolamento e à incompreensão das personagens, independentemente de suas posições na narrativa. Coelho (1978, p.63) assinala essas personagens como “estruturadas a partir de uma mesma constante: a Solidão interior que brota quase sempre da rejeição afetiva, da infância sem amor e que leva à luta pela própria afirmação, dentro do meio circundante”. Uma afirmação de suas personalidades, uma vez que seus problemas estão fincados na relação entre o indivíduo e a sociedade. A solidão na reflexão da autora é a da inteligência humana face ao problema da vida. E nesta perspectiva, as personagens do romancista:

[...] estão sós com suas almas, cujas queixas ou anseios não encontram eco nos outros; permanecem isoladas entre si, sem comunicar-se. A personalidade de cada uma guarda zelosamente o seu segredo e no seu isolamento os impulsos negativos nascem, crescem, agigantam-se destruindo tudo. (COELHO, 1978, p.72).

A solidão do narrador-personagem é demarcada em duas passagens interessantes. Na primeira, ao sair da escola, ele diz: “ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só.” (RAMOS, 2009, p.15). Na segunda, a justificar a solidão,

Eu queria gritar e espojar-me na areia como os outros. Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino. (RAMOS, 2009, p.143-144).

É incontestável que, na composição de suas personagens, Graciliano constrói tipos situados no processo social. Essa característica é marcante no âmbito de sua representação literária. Segundo Lukács (2010, p.162), esse fenômeno literário é interessante porque permite visualizar como as personagens, por intermédio de suas tomadas de posição, tornam o desenvolvimento de suas personalidades “amplo e profundo na ação”. Isto ocorre devido a maneira como elas “reagem diante dos acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos”.

E, conforme nos alerta o filósofo húngaro, para que “as aventuras mais extraordinárias” não se tornem “vazias e destituídas de conteúdo”, faz-se necessário revelar os “traços humanos essenciais”, além de expressar “as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais” (LUKÁCS, 2010, p.162).

A expressão compositiva de Graciliano possui uma aprofundada concepção de mundo que reflete artisticamente a realidade. E é na ligação entre a realidade social e os seus problemas – estabelecida pelos personagens do mestre Graça – que reside a grandeza da produção literária do romancista. As escolhas estilísticas do escritor tornam sua obra autônoma, e em *Angústia*, o narrador-personagem Luís da Silva é possuidor de traços bem particulares, de um modo de pensar, de uma ideologia diferenciados em relação as demais personagens.

Lukács ao analisar a trajetória e algumas considerações sobre o romance literário em outro escrito estético intitulado *O romance como epopeia burguesa*⁹ contribui para nossas reflexões inicialmente afirmando ser este gênero o mais típico da sociedade burguesa, tornando-se a forma de expressão dessa sociedade. Em seguida, evidencia que foi na doutrina de Marx e Engels sobre a arte que pela primeira vez as bases de uma teoria científica do romance foram postas.

Ainda em suas observações, o filósofo destaca algo que para nós é bem pontual, o fato do romance recorrer ao passado para “explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento

⁹ In: **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

ulterior do personagem” (LUKÁCS, 2011, p.203). E, na narrativa de Luís da Silva, essas idas ao passado tem uma função bem demarcada em *Angústia* e nos permitem na análise apreender como se constitui sua personalidade:

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 estes últimos tempos, nunca existiram. Volto a ser criança. (RAMOS, 2009, p.12).

No tocante a forma do romance, Lukács ressalta ser o ponto central o problema da ação. Não desconsiderando que nesse gênero as contradições existentes na sociabilidade são pressupostos de sua forma, e não a forma em si. Notadamente, “todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação”. Por isso, a descrição dos fatos e situações deve ser “um momento ativo ou retardador da ação”, caso contrário será “algo morto e vazio” (LUKÁCS, 2011, p.205).

A dinâmica da ação é singular em *Angústia*. Não existe um momento descritivo que não seja devidamente nuclear para a compreensão dos acontecimentos narrados, representando homens reais em interação com a sociedade e a natureza e atendendo a necessidade de máxima aproximação com a realidade refletida. Sem dúvida, concordamos que,

Somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independente de que ele o saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão. A fantasia poética do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação nas quais se expresse ativamente esta “essência” do homem, ou seja, o elemento típico do seu ser social (LUKÁCS, 2011, p.205).

Assim, Luís descreve a casa onde mora para enfatizar sua condição: “Pago cento e vinte. Um roubo maior, que aquilo não é casa. Uns quatinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. ” (RAMOS, 2009, p.62); a vizinhança também não escapa as suas observações, colaborando na composição desse cenário de pobreza:

Água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas, a sombra da mangueira. Por cima do muro baixo ao fundo veem-se pipas, montes de cisco e cacos de vidro, um homem triste que enche dornas sob um telheiro, uma mulher magra que lava garrafas. (RAMOS, 2009, p.24).

Na representação artística da realidade, a posição que o escritor assume diante da vida e dos problemas da cotidianidade social exprimem a essência do homem através da práxis. Portanto, a produção literária de Graciliano Ramos desvela a concepção de mundo do escritor em um método que exhibe nos hábitos cotidianos, nas experiências, nos fracassos e nos sucessos das personagens suas individualidades.

No ensaio *Narrar ou descrever?*¹⁰, a crítica literária empreendida por Lukács aponta que essa concepção de mundo é necessária ao escritor e deve ser “inteiriça e amadurecida”, uma vez que ele “precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários” (LUKÁCS, 1968, p.83). A essência artística desse tipo de composição infere que, na habilidade de narrar sua concepção de mundo, Graciliano nos conduz a uma compreensão da vida que extrapola os limites de uma mera descrição superficial dos fenômenos sociais.

Esta maneira de Graciliano observar a vida sem descrevê-la superficialmente nem tampouco de atribuir relevância abstrata aos fenômenos sociais constitui, na perspectiva de Lukács (1968, p.95), atribuições de um grande escritor que cumpre a tarefa de “captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada. ”

2.3 A Estrutura Narrativa de *Angústia* (1936)

Conforme mencionado anteriormente, *Angústia* (1936) insere-se em uma fase da literatura nacional denominada de “era do romance brasileiro” – entre os anos de 1930 e 1940 – período que revelou grandes romancistas brasileiros cujas produções apresentam técnicas novas de composição, uma forma diferente de representação da realidade, uma denúncia social com vistas a discutir a realidade do país, e que reforçou a relação viva dos homens com o mundo.

O romance começou a ser esboçado por Graciliano Ramos em meados de 1935, um ano após a publicação de seu segundo romance *São Bernardo*, e sua escritura foi construída enquanto o escritor trabalhava como diretor da Instrução Pública de Alagoas, cargo ocupado

¹⁰ In: **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

desde 18 de janeiro de 1933, ano da publicação de seu primeiro livro *Caetés*. No entanto, a publicação do livro somente aconteceu após a prisão de Graciliano em março de 1936, durante o governo Provisório de Getúlio Vargas.

Bueno (2006, p.620-621) ao apresentar um momento em que Graciliano Ramos respondendo a enquete de Murilo Miranda: “qual o seu melhor livro?” – para a **Revista Acadêmica** em 1940 – aponta que quase prefere o Relatório publicado no Diário Oficial do Estado de Alagoas em 1929, quando prefeito de Palmeira dos Índios, para, em seguida, mencionar que *Angústia* é o seu melhor livro. No entanto, um posicionamento completamente contrário de Graciliano é revelado em trecho da carta escrita ao crítico literário Antonio Candido em 12 de janeiro de 1945, posteriormente transcrita no livro *Ficção e confissão*:

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 devagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas em seu terceiro artigo. (CANDIDO, 2006, p.10-11).

No referido livro, além de observações 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, 2006, p.47). E, avançando nas reflexões, manifesta ser *Angústia* o livro mais complexo de Graciliano 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, 2006, p.113).

Não se pode negar que a escrita de *Angústia* é diferenciada e provoca no leitor angústia igual ou pior do que a vivenciada por Luís da Silva. Uma angústia que advém dos excessos, das partes “gordurosas” e “corruptíveis” que a nosso ver colaboram para o clima de angústia da narrativa presente no discurso delirante do narrador-personagem. E neste aspecto Rocha (2015, p.36) evidencia no romance uma escrita marcada pela manipulação das palavras, destacando que “a angústia da personagem parece emergir a cada instante, a cada parágrafo lido, contamina o cenário, as demais personagens e o próprio leitor.”

A observação da história narrada e do seu modo de narrar em *Angústia* representam para o crítico Hermenegildo Bastos momentos alucinatórios. E sobre este último aspecto menciona: “O modo de narrar ‘sujo e abafado’ mimetiza a sociedade suja e reificada.” (BASTOS, 2012,

p.87). Isto sem contar que em todo o processo de leitura do romance, “O leitor tem à sua frente a representação de uma região (e, por extensão, do país) em que a passagem para a modernidade capitalista não se completou de todo e onde se preservam as velhas estruturas econômico-sociais.” (BASTOS, 2012, p.95).

Na narrativa de *Angústia* (1936), os reflexos da questão social que se delineia encontram-se marcados nos relatos de Luís da Silva, considerado por Candido (2006, p.47) a personagem “mais dramática da moderna ficção brasileira.” Em suma, uma personagem que,

[...] espelha, em sua impotência trágica, a consciência do despreparo das massas para assegurar uma efetiva transformação social. Desconfia e descrê a ação coletiva para redirecionar o processo político, hegemônico pela burguesia emergente em associação com as oligarquias remanescentes da República Velha e com os interesses internacionais. (MORAES, 2012, p.102).

Diante destas circunstâncias, o “lugar singular” que *Angústia* ocupa na obra de Graciliano Ramos é enfatizado por Bueno (2006, p.624) ao ressaltar que,

O início da narrativa é um momento de crise. O começo da história da relação com Marina, motor do acontecimento-chave do romance, o assassinato de Julião Tavares, se dá em um momento de tranquilidade para ele. E para Luís da Silva a tranquilidade significa assumir uma posição de espectador.

Em seus registros, Luís da Silva traça uma realidade sem possibilidade de mudança, composta por indivíduos inertes e conformados que revelam, por intermédio de suas mazelas, decepções e angústias cotidianas, a condição de descaso, abandono e ausência de perspectivas:

Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. E a dureza, a incrível dureza desse pequeno mundo sem dinheiro nem horizonte, cuja existência é uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas cavilações. (CANDIDO, 2006, p.50).

Esta caracterização evidencia “um narrador frustrado e desequilibrado, em cuja vida o sentimento de inferioridade econômica tem papel preponderante”, e em sua narrativa se observa que é “prisioneiro da estrutura de consciência de sua classe social” (BRUNACCI, 2008, p.63). Todavia, sua personalidade é constituída a partir de suas escolhas mediante as alternativas socialmente determinadas pelas condições objetivas da vida cotidiana, e não simplesmente como resultado do seu ambiente.

Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.

Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, minha carcaça meio bichada. Enquanto pegarem e soltarem as alças, reversando-se no mister piedoso e cacete de carregar

defunto pobre, procurarão saber quem será meu substituto na diretoria da fazenda. (RAMOS, 2009, p.10).

Ambientado em Maceió/AL na década de 1930, a narrativa do romance é estruturada na primeira pessoa a partir do relato de seu narrador-personagem Luís da Silva, um funcionário público de trinta e cinco anos, tímido e solitário, que frente às condições objetivas de sua vida é conduzido a mudar-se para a cidade. Nela, ele almeja modificar sua condição social. A constituição da personagem Luís da Silva expressa suas angústias, sua vida solitária, seu inconformismo e sua impotência diante da realidade, que marcam o conflito indivíduo e sociedade nele presente.

Percebemos na frequência das observações de Luís da Silva na narrativa, sua forma de projetar nos outros a tristeza que sente. Tal constatação está presente em todos os momentos da vida social dele em Maceió, colocando-se na posição de observador que, embora se sinta algumas vezes incomodado, também lhe é agradável. (BUENO, 2006). E assim ele segue observando as pessoas no bonde, na repartição, no bairro onde mora e no café, conforme ele confessa: “estive algumas semanas sem ir ao café, com receio de ver o judeu. E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras” (RAMOS, 2009, p.27). E esclarece ao leitor que divide sua atenção nesse ambiente entre ouvir Moisés e observar: “Os ouvidos são para ele, os olhos para as figuras habituais do café” (RAMOS, 2009, p.29).

O quintal da casa de Luís é descrito em várias passagens da narrativa como um espaço de observação. A sua relevância está no fato de lá ter visto Marina pela primeira vez, e do local servir, posteriormente, para seus encontros amorosos.

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanações desagradáveis, mas havia silêncio, havia sombra. (RAMOS, 2009, p.47).

No relato da personagem, percebemos o anseio por mudança e sua frustração diante de sua condição social, realçando as contradições presentes na sociabilidade capitalista, sobretudo no que tange a classe média urbana. Essa condição econômica e social de inferioridade é revelada em diversos trechos da narrativa, momentos nos quais Luís deixa transparecer o seu fracasso, a sua revolta e o seu inconformismo diante da realidade: “considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor. ” (RAMOS, 2009, p.46). Este sentimento de frustração também se estende a casa de Luís, local que apesar de ele mencionar

não ter grande importância, emerge na narrativa reforçando sua condição e o fato dele ter vivido em:

Numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou capaz de recordar-me das divisões de qualquer deles. Não esperem a descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis, fora a pena de água. (RAMOS, 2009, p.46).

A busca pela realização pessoal de Luís da Silva esbarra sempre no fator econômico. O Capital e sua lógica destrutiva permeiam as relações, minam o indivíduo e o faz capaz de degradar-se a depender de suas escolhas. E o narrador-personagem revela ao leitor: “Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas? Se eu as pratiquei!” (RAMOS, 2009, p.60). Evidencia-se, assim, que “para conseguir um precário equilíbrio econômico, Luís da Silva foi obrigado as mais graves concessões e compromissos: a bajular, a se vender como jornalista e como artista” (COUTINHO, 1967, p.163). Neste aspecto,

Graciliano, através de seu auto-irônico narrador fictício, descreve com exatidão a vida mesquinha de seu personagem, dividida entre a repartição onde trabalha mecanicamente e a redação do jornal onde vende, não sem conflitos íntimos, a sua consciência (COUTINHO, 1967, p.163).

Ao apaixonar-se pela vizinha Marina, moça ambiciosa que anseia por uma vida diferente de sua condição social, Luís vislumbra no casamento a possibilidade de mudança em sua vida tão sem graça, acuado pelos cantos como um animal abandonado. No entanto, existem as limitações financeiras que permeiam essa relação estabelecida pelos gritos dos desejos de Luís e os caprichos de Marina. Entre eles, a aproximação acontece em encontros no quintal, e mesmo Luís reconhecendo em Marina “certas inclinações imbecis e safadas” que o aborrecem, propõe casamento e gasta as poucas economias que possui com o enxoval. Nessa relação com Marina, há uma confissão importante:

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. (RAMOS, 2009, p.82-83).

A relação entre eles se assemelha a um pacto no qual o amor não faz parte. Marina deseja mais do que a vida modesta que Luís pretende lhe oferecer. Ligada às futilidades, Marina gasta as poucas economias de Luís e desfaz o noivado quando é seduzida por Julião Tavares, literato e bacharel, filho de família rica negociante de secos e molhados. Porém, seu destino

não é diferente do de muitas mulheres pobres que são enganadas por homens ricos. Ao engravidar é abandonada por Julião. Diante do fato, Luís constata que,

Marina não poderá ser dele, mas o outro também não a quer mais, já fez o uso necessário, comum à classe dominante, que se utiliza dos trabalhadores e depois os abandona, como ele próprio viu na fazenda do avô, quando a seca e a má administração do pai acabaram com tudo (MAGALHÃES, 2006, p.74).

A revolta de Luís da Silva com o rompimento do noivado e a ideia fixa de matar Julião Tavares não significam que o ato esteja relacionado com Marina. O que se percebe é que a morte de Julião simboliza a destruição do que ele representava. Luís identificava na figura de Julião Tavares uma contradição: o que ele desejaria ser e o que ele desprezava. Por isso, ele nutria a não aceitação de sua condição social, seu ódio à burguesia, sua indignação e o desejo de pertencimento à outra classe social.

O fato de Julião ser rico incomodava Luís da Silva ao ponto de imputar a ele e a família a caracterização de *ratos*. Assim, separados pela posição social que ocupavam, a relação entre eles seria impossível e no mínimo incomoda. Em várias passagens Luís da Silva enfatiza o quanto a presença de Julião o incomodava. Todavia, ao cometer o assassinato de Julião Tavares:

Luís da Silva não destruirá a máquina capitalista de exploração, a deificação do dinheiro, que são os fatores que possibilitam a existência e a ação do repelente comerciante, nem tampouco – e este é o conteúdo da “conversão” final de Luís, da tomada de consciência da inutilidade de seu ato gratuito – lhe permitirá reconquistar a dignidade perdida, atingir a liberdade e a verdadeira realização individual (COUTINHO, 1967, p.166).

Ao contrário do que Luís esperava o assassinato lhe foi inútil e sua vida continua solitária. O relato de seu estado físico e emocional após o delito reforçam a sua constatação e em casa, diante do espelho, ele se vê: “Diferente, magro, velho, as pálpebras empapuçadas, rugas, terra seca na barba crescida”. (RAMOS, 2009, p.254). Na sequência emerge a angústia, e as consequências de sua atitude subtraem o pouco que lhe resta de dignidade. Atormentado, tenta se purificar lavando as mãos, os cabelos, cortando e limpando a terra das unhas. E se questiona: “Seria tudo ilusão?” (RAMOS, 2009, p.260). Um processo no qual, inevitavelmente, adoece: “Todos os dias acontecem desgraças. Estava doente, ia piorar, e isto me alegrava” (RAMOS, 2009, p.261). Todo o esforço foi em vão, Luís da Silva continua a ser um cidadão qualquer e constata sua impotência diante da realidade que o aprisiona.

O modo de narrar alucinatório de Luís da Silva permeia todo o romance a ponto de o narrador-personagem não saber “distinguir o realmente acontecido daquilo que é fruto da alucinação” (BASTOS, 2012, p.87). Ele ouve vozes, pensa estar “tresvariando”, reconhece que

tem alucinações e nessas perturbações imagina-se sendo interrogado e preso, confessando o crime e repete para si mesmo em desespero: “Trinta anos de prisão. Trinta anos de prisão” (RAMOS, 2009, p.244). Ainda sobre este aspecto, Bastos destaca que “o alucinatório da narrativa é, assim, ao mesmo tempo sinal de gratuidade absurda e de determinismo igualmente absurdo” em virtude “da ausência de sentido para a vida e para o mundo”, desvelando-se “cruelmente gratuito”. Sendo assim, “a gratuidade e o determinismo da história invadem o modo de narrar, que ganha todas as características de alucinação” (BASTOS, 2012, p.91).

Neste processo alucinatório do narrador-personagem, a estrutura narrativa de *Angústia* conduz o leitor a refletir sobre a realidade através de suas conexões e rupturas. Ao reviver os fatos, Luís tem a preocupação de ser o mais fiel possível aos acontecimentos e, na condução desse percurso expositivo, ele analisa e critica aqueles com quem mantém contato. Desta maneira, insistentemente, ele tenta convencer o leitor da veracidade dos fatos e dos seus julgamentos de valor. Tais fatos demarcam na narrativa a perspectiva de realidade a partir da posição social de Luís da Silva. Logo, na relação entre as personagens, Graciliano expõe:

O ideário da pequena burguesia e a exploração do capitalismo, ao mesmo tempo em que enfatiza, através de um aparente caso de amor, a necessidade de compreensão da realidade para buscar formas de intervenção da subjetividade e investigar criticamente a moral social burguesa, a partir da visão de uma classe média que se forma dentro do aparato do Estado, portanto, atrelada à lógica do capital. (MAGALHÃES, 2006, p.58).

As observações da autora nos remetem à condição de insatisfação de Luís da Silva com sua classe social, o reconhecimento da exploração a qual não consegue se desvencilhar e seu desejo de ascender socialmente, que pelas evidências na obra somente é vislumbrado caso ele ganhe na loteria:

- 16.384, gemia o cego batendo com a bengala no cimento.

Ou seria outro número. Cem contos de reis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores.

- 16.384.

Vestido de pijama, fumando, olharia lá de cima os telhados da cidade, os bondes pequeninos a rodar quase parados e sem rumor, os focos da iluminação pública, os coqueiros negros à noite. Uns quadros à óleo enfeitariam a minha sala. Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços.

- 16.384.

Um tapete fofo, sem dúvida. E a cama teria uma colcha bordada cobrindo o colchão de paina, uma colcha bordada em seis meses. (RAMOS, 2009, p.88-89).

A nosso ver, estes três momentos são muito significativos no romance, pois nos permitem identificar a associação do dinheiro à felicidade gerada a partir do que se pode comprar: o conforto, a tranquilidade, o bangalô. Depois, ao olhar “lá de cima os telhados da cidade”, temos a clara distinção entre as classes sociais. Os ricos morando no alto e os pobres às margens da lagoa, no desconforto da cidade.

A posse do que não é comum vem com os “quadros à óleo”, o “colchão de paina”, e o “tapete felpudo”. Por fim, reafirmando a exploração do homem pelo homem, existe a representação da colcha bordada em seis meses, confirmando que a mudança na escala social o tornaria não somente igual, mas talvez pior do que Julião Tavares. Essas passagens estabelecem um parâmetro na narrativa entre a vida cotidiana de mediocridade de Luís e a vida cercada de luxos e regalias dos que ele tanto deseja ser.

Além desses fatores, a exigência de uma ordem, conforme menciona Bastos (2012, p.107), está presente em toda a narrativa de *Angústia*. “A alucinação que toma conta do personagem é a de uma sociedade em que algo está mudando. Passa-se de uma ordem para outra. A passagem é perigosa, daí a expectativa de um governo forte, autoritário.” Luís da Silva, submerso neste contexto, também deseja essa ordem, afinal ele é um “homem de ocupações marcadas pelo regulamento” (RAMOS, 2009, p.40), porém Marina ao fugir do seu controle representa sua incapacidade para manter a ordem. A referência à ordem perpassa vários momentos no romance, seja nas observações de Luís ou das outras personagens, “Pus-me a rir como um idiota. Continuaría a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas. – ‘Perfeitamente’. O riso sem-vergonha concordando com tudo. ‘Perfeitamente’” (RAMOS, 2009, p.270).

Devido a sua classe social, Luís está sempre na posição de quem recebe comandos. Não é permitido a ele romper com as hierarquias. E ele age como quem marcha, anestesiado, movendo-se na execução das ordens, preso a elas. Assim relata quando se dirige à casa da nova amante de Julião Tavares no intuito de assassiná-lo:

Nessas marchas compridas a que me habituei – um, dois, um, dois – a fadiga adormece e quase não penso. Exatamente como se uma vontade estranha me dirigisse, um sargento invisível que se descuidasse do exercício e fosse pelo campo, embrutecido pela cadência – um, dois, um, dois – esquecido da voz do comando, pensando nos versos de um Julião Tavares ou nos bilhetes de outra Marina. Ando meio adormecido. Se alguém me gritasse: “- À direita, à

esquerda”, volveria à direita, volveria à esquerda, sem procurar saber de quem foi a ordem. (RAMOS, 2009, p.228).

A angústia do protagonista acompanha toda a narrativa em um tempo psicológico marcado pelo crime de assassinato. Luís da Silva ao narrar a sua história recorre à memória e se coloca em posição de superioridade em relação as demais personagens, que pertencem ao relato como referências que aludem a veracidade dos fatos. Desse novo lugar, Luís se sente livre para esclarecer e justificar cada ato para o leitor em um percurso narrativo cuidadosamente planejado.

No capítulo seguinte analisaremos, a partir da teoria lukacsiana do reflexo estético, os elementos que viabilizam o entendimento da categoria da particularidade em *Angústia* (1936) e seus desdobramentos, que remetem a construção do tipo Luís da Silva. Um estudo acerca da arte e da literatura, da distinção entre os reflexos artístico e científico para uma melhor apreensão do papel social exercido pela arte e o lugar central que ocupa a vida cotidiana na estética lukacsiana.

3 A TEORIA DO REFLEXO ESTÉTICO E A PARTICULARIDADE ESTÉTICA EM *ANGÚSTIA* (1936)

*Quando a realidade me entra pelos
olhos, o meu pequeno mundo desaba.
Angústia, p.96*

No percurso histórico das ideias estéticas de Georg Lukács, evidencia-se um salto, que emerge com o seu amadurecimento estético de bases materialistas e cunho ontológico. A mudança é registrada pelo filósofo no prefácio escrito para o segundo volume das obras completas em alemão, editadas por Suhrkamp. E, posteriormente, disponibilizado a pedido do filósofo nas edições posteriores de *História e consciência de classe* (1923). No referido prefácio, Lukács relata seu processo de aprendizado do marxismo e atribui aos seus principais textos de 1918-1930 um “caráter experimental”.

Nesta reflexão, as ideias estéticas de juventude são analisadas pelo viés dos eventos históricos vivenciados por Lukács e que representam um passo importante na sua ruptura com as bases hegelianas. E sobre essa questão menciona as “oposições abruptas” de seus escritos, que seus ensaios de caráter literário “excedem em idealismo agressivo e paradoxal”, embora ao mesmo tempo caminhem para o “processo irresistível de assimilação do marxismo” (LUKÁCS, 2003, p.4).

O fundamento em Marx – presente em seus textos estético-literários do final da década de 1920 – é o início da trajetória dos escritos de maturidade do filósofo marxista, enquanto que os textos produzidos entre os anos de 1930 e 1960 formulam na percepção de Tertulian (2008, p.48) a “síntese teórica de sua vasta atividade de crítico e de historiador literário”, e demarcam sua evolução intelectual acerca do pensamento estético, sobretudo com sua *Estética*, que “representa um ato de verdadeira *descompressão* de todo o universo intelectual de Lukács” (grifo do autor).

Na *Estética* (1963), Lukács realiza um trabalho ontológico no qual a vida cotidiana ocupa o lugar central, servindo de base para refletir as determinações fundamentais sobre a essência e a especificidade da arte. Sob este parâmetro, o filósofo húngaro reconhece que a vida cotidiana é o ponto de partida para se fazer qualquer análise, pois das necessidades surgidas a partir da cotidianidade se originam “formas superiores de recepção e reprodução da realidade”, tendo em vista que das necessidades da vida cotidiana tem-se início e para ela regressam as formas de reflexo científico e estético da realidade. Isto permite que a ciência e a arte sejam

distintas e possuam finalidades específicas, logo, por meio dessa especificidade alcançam sua forma pura. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.11).

Na análise do universo estético de Graciliano Ramos, a representação artística da vida cotidiana é alicerçada em suas experiências, em sua formação cultural como leitor de grandes escritores nacionais e internacionais, e da primeira leitura da obra de Marx anos antes da revolução bolchevique. A apreensão da cotidianidade e sua reprodução estética na produção literária do escritor alagoano são mostradas criticamente através de sua concepção de mundo, despidas de qualquer subserviência às pressões sociais e políticas existentes no período de cada composição; na sua maneira de escrever, de narrar os acontecimentos; de criar personagens que possuem uma fisionomia intelectual com seus dilemas e destinos ligados à realidade social, apresentando ao leitor suas concepções de mundo, suas qualidades e defeitos, como se posicionam e reagem aos problemas.

No comportamento cotidiano do narrador-personagem Luís da Silva, em *Angústia* (1936), tem-se desvelada a sua necessidade de reproduzir a realidade, ao mesmo tempo em que esclarece ao leitor as circunstâncias que o conduziram à angústia em que vive. No processo de reprodução da sua realidade, Luís analisa o presente estabelecendo conexões com as experiências do passado na fazenda do avô e passa toda a narrativa fazendo reflexões: “Apesar de haver atravessado uma existência horrível, sempre encontrara nela, mesmo nos tempos mais duros, ocupações que me entretinham.” (RAMOS, 2009, p.80).

Na perspectiva lukacsiana, a estética que emerge da vida cotidiana precisa responder aos seus problemas e retornar à vida cotidiana com seus resultados. Uma dinâmica que torna a vida cotidiana mais rica, mais profunda, elevando-a a níveis superiores de desenvolvimento. Esta consideração é para o filósofo húngaro “imprescindível”, pois não se pode esquecer “a dupla interação com o pensamento da vida cotidiana nem a peculiaridade específica e em desenvolvimento das duas formas diferenciadas.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.35).

Na *Estética* (1963), arte e trabalho são formas de objetivação do ser social¹¹ que possibilitaram ao homem separar-se da natureza, adequando-a consoante seus anseios e necessidades, conferindo-lhe o *status* de objeto. A arte na acepção marxista é uma atividade

¹¹ Em termos ontológicos, a reprodução social encontra-se associada à existência do ser social fundada no trabalho. Nesta perspectiva, o ser social é composto por vários complexos inter-relacionados entre si em contínuo movimento, de caráter histórico e dinâmico que apenas existe no processo de reprodução em que os momentos sociais se sobrepõem aos momentos naturais. O ser social, bem como sua reprodução na sociedade, será analisado detalhadamente no próximo capítulo.

que não é superada por nenhuma outra forma de objetivação, possui um caráter humano e humanizador, além de ser considerada um produto histórico tardio por se tratar de um desdobramento do trabalho que pressupõe um nível de desenvolvimento das forças produtivas.

Apreendidas em sua gênese, função e estrutura, as objetivações estéticas se tornam possíveis com o surgimento do trabalho enquanto categoria central do processo de hominização do ser social. Esta categoria, por sua vez, incide no cotidiano e faz com que formas superiores de reflexo se desprendam dela. Nesses termos, a vida cotidiana se enriquece incessantemente “com os supremos resultados do espírito humano, os assimila em suas cotidianas necessidades práticas e assim dá logo lugar, como questões e como exigências, a novas ramificações das formas superiores de objetivação.” (LUKÁCS, v.I, 1, 1966, p.12).

Importa ainda destacarmos que, apreender quais necessidades sociais originam e despertam o consumo das obras, seja na arte ou na ciência, demandam um estudo aprofundado de suas complicadas inter-relações. “Somente a partir dessa dinâmica da gênese, a exibição, a autonomia e a raiz da vida da humanidade, podem conseguir-se as peculiares categorias e estruturas das reações científicas e artísticas do homem para a realidade” (LUKÁCS, v.I, 1, 1966, p.12).

Na interação da vida cotidiana com a arte e a ciência, o materialismo histórico-dialético é a base filosófica capaz de investigar os problemas e as contradições presentes na realidade objetiva e que os reflexos surgem na interação do homem com o mundo, afirmando estar no homem as investigações contidas em sua obra. Na análise do pensamento da vida cotidiana, Lukács identifica ser a ciência e a arte na vida cotidiana objetivações muito fechadas, enfatizando que a vida cotidiana não carece de objetivações, porque não se pode imaginar a vida humana nem tampouco seu pensamento, seu sentimento, sua prática e sua reflexão sem objetivação. Neste aspecto, as objetivações autênticas são relevantes na vida cotidiana, e que o trabalho e a linguagem – formas básicas da vida humana – possuem o caráter de objetivações.

Lukács, apoiando-se no fato de que a vida cotidiana é uma realidade material, enfatiza os diferentes tipos de atividade do homem que dela surgem se constituírem como tentativa de elevação ao nível da vida cotidiana. Lukács ainda pontua em suas reflexões iniciais sobre os problemas do reflexo na vida cotidiana que, a principal dificuldade consiste na ausência de investigações prévias acerca da separação dos reflexos científico e estético da realidade objetiva, destacando o fato deles serem formas de reflexo formadas e diferenciadas no curso da evolução histórica e possuírem na vida real seu princípio e realização última. Diante disto:

Sua peculiaridade se constitui precisamente na direção que exige o cumprimento, cada vez mais preciso e completo, de sua função social. Por isso, na pureza – surgida relativamente tarde – em que descansa sua generalidade científica ou estética, constituem os dois polos do reflexo geral da realidade objetiva; o fecundo ponto médio entre esses dois polos é o reflexo da realidade próprio da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.34).

Cabe ressaltar que é a partir da interação do homem com o mundo circundante que surgem os reflexos reais, “sem que a seleção, a ordenação, etc., que isso implica tenha que ser por força de uma ilusão ou deformação subjetiva, mas sem dúvida seja em muitos casos”. E nosso filósofo exemplifica esclarecendo que em algumas situações na vida cotidiana para que o homem possa captar o fenômeno que lhe interessa dominar de forma mais exata necessitará eliminar uma parte da realidade a refletir. Uma manipulação quase instintiva que o conduz ao reflexo no trabalho, no experimento e até na ciência e na arte. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.36). Isto acontece quando fechamos os olhos para ouvir melhor, quando além de ver precisamos pegar o objeto para sentir sua textura etc.

Os reflexos reais que surgem da interação de Graciliano Ramos com o mundo circundante estão presentes em suas narrativas e na composição de suas personagens. A forma elevada de consciência do narrador-personagem de *Angústia* (1936) reforça sua aptidão para manifestar sua própria concepção de mundo, que ele demarca na narrativa a partir de suas observações sobre as pessoas: “Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa.” (RAMOS, 2009, p.7); ou sobre sua real condição:

Não posso pagar o aluguel da casa. Dr. Gouveia aperta-me com bilhetes de cobrança. Bilhetes inúteis, mas dr. Gouveia não compreende isto. Há também o homem da luz, o Moisés das prestações, uma promissória de quinhentos mil-réis, já reformada. E coisas piores, muito piores. (RAMOS, 2009, p.9).

Luís não se assemelha a nenhum outro personagem. Seu modo de pensar, sua personalidade e ideologia são únicos. *Angústia* (1936) é um grande romance, uma obra estética valiosa que se mantém atual e mostra uma etapa típica da história da sociedade brasileira dos anos de 1930. Sobre o romance¹² Jorge Amado afirmou que: “Nada lembra exagero nesse livro e por isso mesmo ele é tão intenso e tão forte. A alucinação de Luís da Silva se processa naturalmente e em todas as páginas desse grande romance é um ser humano que vive.” (2011, p.253). E seu pensamento se assemelha ao de Lêdo Ivo:

¹² As análises de Jorge Amado, Lêdo Ivo e Murilo Miranda sobre *Angústia* (1936) que foram utilizadas compõem a fortuna crítica da Edição comemorativa de 75 anos do romance. In: RAMOS, G. **Angústia: (75 anos)**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

[...] *Angústia* é um desses livros fixados no sonho e no desespero da tragédia humana [...] Seu “herói”, se assim podemos classificar Luís da Silva, a figura central do livro, deu lugar a um tipo fracassado bem sugestivo para o estudo de uma determinada figura de nossa história social, e parece renovar-se a cada instante, a cada releitura da obra. (1944, p.276).

Murilo Miranda, por sua vez, analisa a obra de forma inusitada:

Eis que aparece de novo o grande romancista de *São Bernardo*. Aparece com *Angústia*, esse livro que, malgrado as aparências, é excelentemente confortador. Parecerá estranho. Confortador um livro como *Angústia*, um livro cheio de sofrimento, doloroso, pungentemente doloroso? Confortador, sim. É antes de tudo uma afirmação do homem, demonstrando que as condições de vida criadas por ele pretendem esmagá-lo. (2011, p.262).

Jorge Amado, Lêdo Ivo e Murilo Miranda convergem para uma percepção da obra enraizada na vida cotidiana, uma forma de reflexo que tem no comportamento cotidiano do homem o desenvolvimento da ação humana, desde o início até o final. Tal fato ressalta a ligação entre indivíduo e sociedade presente em *Angústia* que constrói um mundo próprio, muito mais rico e intenso do que o vivenciado pelos homens na cotidianidade. Assim, os referidos escritores percebem na criação artística de Graciliano personagens típicos vivendo em consonância com situações típicas que lhes são apresentadas.

No contexto da relação com a arte e a ciência, o homem inteiro é transformado em homem inteiramente, ou seja, presente na obra de arte em um nível de elaboração não encontrado na vida cotidiana. Essa transformação do homem inteiro em homem inteiramente representa um salto. E Lukács nos esclarece que neste salto o alcance do resultado “não é a magnitude ou a intensidade dos talentos do sujeito”, mas sim “o modo como a combinação e proporção dos mesmos corresponde ao meio homogêneo e, dentro dele, a cada problema concreto”. Uma dialética que emerge, de forma especial, nas ciências sociais. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.194).

Outro ponto a considerar é que não somente nas ciências sociais, mas em todas as ciências, um meio homogêneo é criado no intuito de esclarecer e de captar melhor as relações, as leis e as propriedades de parte da realidade investigada. Esta constatação de Lukács remete a uma relevante consideração do filósofo: a de que o meio homogêneo determina toda forma artística, portanto, sua realização se encontra nas obras de arte. E mesmo que esse meio possua uma natureza concreta, trata-se de um elemento da vida e da prática humana que emerge do fluxo contínuo da realidade. Sobre a questão menciona:

O meio homogêneo se converte em fundamento da prática e da criação artística, na qual a imersão do artista no meio homogêneo de sua arte, por sua

realização na qualidade específica da própria personalidade, abre a possibilidade da criação [...] de um “mundo” próprio como reflexo estético da realidade. (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.320).

Tal constatação, para Lukács, remete ao esclarecimento acerca da produção de um meio homogêneo no reflexo da realidade objetiva, na transformação do *em-si* no *para-nós*, que não se configura em novidade. Esta menção é colocada pelo filósofo de forma abstrata e geral. No que diz respeito ao meio homogêneo, nosso autor reforça que ele carrega em si uma alusão à arte em geral, constituindo-se em um princípio particular formativo das objetividades e suas vinculações. Além disso, afirma: “A verdadeira objetividade está, como é natural, submetida a um constante controle da realidade.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.321).

O meio homogêneo, no reflexo estético, manifesta o caráter concreto da subjetividade e liga-se ao sujeito de tal maneira que “recebe sua significação precisamente por essa raiz na personalidade humana.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.321). É preciso ainda esclarecer que, de acordo com o que se propõe, o meio homogêneo tem função semelhante à do conhecimento: aproximar o reflexo da realidade objetiva. Tal fato consiste em uma “redução do objeto ao essencial, com objetivo de que se desprendam de sua imediatez as determinações que realmente estão mais estreitamente com o ato do reflexo”. (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.321).

Neste capítulo, que tem como referência basilar a *Estética* (1963) lukacsiana e os *Prolegômenos a uma estética marxista*¹³ (1957), apresentaremos a discussão empreendida por Lukács sobre a teoria do reflexo estético no intuito de esclarecer a relevância deste tema para a análise do romance *Angústia*. Uma discussão que se amplia com o exame da particularidade, categoria central do reflexo estético, e da elevação da individualidade à tipicidade na construção do tipo Luís da Silva.

3.1 A Teoria Lukacsiana do Reflexo Estético

No intuito de apreender o complexo de questões que abrangem a peculiaridade do estético, Lukács empreende um estudo filosófico em sua *Estética* e afirma que “se queremos

¹³ Conforme já mencionado, a tradução utilizada nesta tese é a de **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

estudar o reflexo na vida cotidiana, na ciência e na arte, interessando-nos por suas diferenças, temos que recordar sempre claramente que as três formas refletem a mesma realidade” (1966, v.I, 1, p.35). E ainda que estas formas de reflexo reflitam a mesma realidade objetiva, entre elas há diferenças importantes, indicando que não significam a mesma coisa, cada uma delas tem peculiaridades específicas.

As considerações do filósofo húngaro sobre a peculiaridade do estético estão pautadas na essência do estético apreendida na concepção de que os homens vivem em uma realidade unitária e estabelecem constantes inter-relações com essa realidade, evidenciando que o conceito de essência do estético só pode ser estabelecido a partir da relação do homem com os outros modos de reação, destacando entre eles a ciência, a ética e a religião.

A incursão de Lukács na especificidade do estético permitiu a ele estabelecer a diferença entre arte e ciência, e entre arte e magia/religião. No tocante a distinção entre arte e ciência, nosso autor adota uma abordagem antropológica e identifica que nos estágios iniciais de desenvolvimento do homem essa diferença não era tão significativa e a interpretação da realidade natural era permeada de projeções humanas sem que houvesse entendimento do que realmente acontecia, porque o homem não possuía as ferramentas adequadas.

Com o avanço do desenvolvimento, pode-se constatar que arte e ciência são possuidoras de essências distintas e Lukács embasa sua explicação acerca da questão pontuando que a arte é antropomorfizadora e a ciência desantropomorfizadora. Ao refletir sobre a ciência o filósofo afirma que a desantropomorfização que a conduz serve para que o homem domine o mundo, uma vez que a ciência trata de ser objetiva, significando que deve apreender o *ser-exatamente-assim do objeto* e que o sujeito precisa suprimir na análise do objeto suas expectativas e receios pessoais. Trata-se de um passo em direção a consciência que tem início com o trabalho. Assim,

O trabalho e a forma consciente mais alta nascida dele, o comportamento científico, não é, pois, somente um instrumento de domínio do mundo e dos objetos, senão também, por ser isso, um desvio que, pelo descobrimento cada vez mais rico da realidade, enriquece o próprio homem, o faz mais completo e mais humano do que poderia ser sem ele. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.167).

A associação da desantropomorfização ao desenvolvimento das forças produtivas no contexto do capitalismo reforça o quanto esse processo é necessário quando se trata da prática humana. E isto precisa ser observado desde quando a imagem cósmica objetiva do homem se modificou. Com efeito, “O reflexo desantropomorfizador da realidade é o instrumento com o qual o gênero humano conta para poder desenvolver-se, para dominar seu mundo”, mas para isso ele não deve esquecer que esse processo é “do desdobramento humano, da ampliação e

aprofundamento de suas capacidades e da concentração de todas elas”, cujos resultados para o conjunto da personalidade são bastante significativos. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.190).

Diferentemente do reflexo artístico, nas ciências o desenvolvimento da tendência desantropomorfizadora se revela, visto que “o caráter unitário, infinito-total do objeto, da realidade em-si se preserva tendencialmente de modo mais fiel possível”. Sobretudo, se o que for abordado “é conscientemente somente uma peça do mesmo metodologicamente isolada”, sem cobrar uma independência absoluta, autonomia fechada dessa parte, seja como objeto ou como aspecto, da mesma forma que acontece no reflexo artístico. Ao mesmo tempo, também não se converte em um mundo próprio como no reflexo artístico, “mas também conserva sempre seu caráter parcial, objetiva e metodologicamente” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.191).

Avançando nas reflexões, o reflexo científico da realidade utiliza-se dos resultados de outras tentativas sem modificá-los, enquanto que na mimese estética “o meio homogêneo de cada obra representa algo único e último, de tal modo que a recepção de elementos alheios, formais ou de conteúdo, e ainda quando se trate de obras do mesmo autor, pode constituir sempre um perigo para o artista”. De forma oposta, no reflexo científico o meio homogêneo é em última instância “algo unitário para todos os ramos da ciência” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.191).

Na exposição sobre o nascimento do estético, Lukács realça que na vida cotidiana é natural a presença de uma “intenção evocadora-mimética” na qual:

[...] os movimentos, os modos de comportamento – já em si miméticos – das ocupações cotidianas do homem em seu tráfego com os demais são por sua vez imitadas; e esses reflexos de reflexos convertidos em ações já não imitam para determinados fins práticos imediatos determinados fenômenos da realidade, mas também agrupam suas imagens segundo princípios plenamente novos: se concentram na intenção de despertar no espectador determinadas ideias, convicções, determinados sentimentos, paixões, etc. (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.38).

Neste âmbito de análise, a vida cotidiana constitui-se em um momento desse tráfego humano que na representação artística se transforma em princípio organizador do reflexo. Ao tratar dessas “conformações estéticas”, Lukács destaca que a realização das finalidades requer que elas formem previamente uma unidade artificial determinada, considerando-se seus modelos orientados a finalidades reais, sem esquecer que são “processos reais cuja natureza, cujo alcance, começo, final, etc., estão determinados em cada caso de um modo diverso pelas dificuldades de realização dos fins”. (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.39).

Atentando para o fato de que a realidade apresenta um outro quadro, o autor admite que “[...] sabemos muito pouco sobre a verdadeira origem das atividades e das capacidades humanas” e menciona ser esta origem despreendida “da totalidade das tradições que as manifestações iniciais dos reflexos miméticos com finalidade evocadora são na realidade de origem mágica” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.39). E isto para Lukács é o suficiente para justificar o estudo filosófico da gênese do reflexo estético:

Por uma parte, descobrir os princípios comuns à magia imitativa e ao reflexo especificamente artístico da realidade, compreendendo-se, assim, porque o estético pode nascer, desenvolver-se e crescer envolto durante tanto tempo quase impenetravelmente pela magia. Por outra parte, e ao mesmo tempo, mostrar que – objetivamente, não na consciência dos homens – o unido em uma unidade aparente plena, e até manifesta como identidade plena, funda-se em tendências objetivamente divergentes, as quais, ainda quando muito lenta e contraditoriamente, acabam por impor-se e provocam a separação definitiva da arte e da magia. (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.39).

A propósito da magia e suas finalidades evocadoras, nosso filósofo afirma ser nos povos primitivos o modo de expressão central: “central enquanto uma ‘concepção do mundo’ – e central desde o ponto de vista ‘prático-social’ –, que é a magia entendida no mais amplo sentido”. E justifica sua colocação acerca dessa influência evocadora na comunidade alertando que ela não se restringe a uma “fé cega” despertada pelas cerimônias mágicas, mas, também pela incidência negativa ou positiva das relações entre as “raízes profundas nas concepções mágicas básicas, com as forças naturais” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.35-36).

Neste sentido, o filósofo faz uma advertência a respeito da necessidade de conhecer as principais categorias do reflexo estético antes de realizar um estudo conclusivo sobre o processo de separação do estético em relação ao mágico e ao religioso, tendo em vista que o caráter antropomorfizador é o princípio básico comum da arte e da magia (religião), sendo a magia mais ingênua e espontânea do que a religião.

Não obstante, a antropomorfização surge quando o sujeito enfrenta o mundo objetivo com a identificação ingênua de suas forças motoras, e que tanto o reflexo da natureza mágica quanto o religioso fazem menção a uma realidade transcendente. Além disso, reforça serem os momentos comuns no estudo da gênese do estético os de seu principal interesse e que tanto os momentos da diversidade quanto os da contraposição encontram-se nesse nível de forma abstrata.

Neste contexto, o poder da tribo em uma caçada aumentava quando precedido pelas danças tribais; na guerra, o indivíduo se sentia mais audaz e capaz de assustar o inimigo

utilizando a pintura e os gritos de guerra; a segurança e superioridade do caçador sobre a presa acontecia por intermédio das pinturas de animais nas cavernas; e as cerimônias religiosas serviam para introduzir a experiência social aos membros da tribo, tornando-os parte do corpo coletivo. Assim: “O homem, aquela fraca criatura que se defrontava com uma natureza perigosa e incompreensivelmente aterradora, era muitíssimo ajudado em seu desenvolvimento pela magia.” (FISCHER, 1981, p.46).

Em uma análise sobre a relação entre a arte e a magia (religião) na sociedade recém-dividida em classes, Fischer (1981, p.51) comenta que, “o papel do feiticeiro era repartido entre o do artista e o do sacerdote, aos quais se acrescentaram depois o médico, o cientista e o filósofo. O íntimo vínculo entre a arte e o culto só gradualmente veio a ser rompido”. E, após esta ruptura, o artista permanece como representante e porta-voz de sua sociedade, pois sua função social deixa de ter uma abordagem particular de sua vida e sua personalidade torna-se irrelevante. Neste momento, o que prevalece é a forma como ele reflete as experiências da vida cotidiana de sua classe e de seu tempo. Logo, sua tarefa como artista é a de:

[...] expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. Cabia-lhe elevar o sentido de autoproteção do povo da sua cidade, da sua classe, da sua nação; cabia-lhe libertar da insegurança de vida e das angústias de uma individualidade ambígua e fragmentada os homens que tinham emergido da sólida comunidade primitiva para o mundo da divisão do trabalho e dos conflitos de classe; cabia-lhe conduzir a vida individual de volta à existência coletiva, unir o pessoal ao universal; cabia-lhe *restaurar a unidade humana perdida*. (FISCHER, 1981, p.52, grifos na obra).

É preciso ressaltar que essa tarefa não foi fácil. Toda a transformação resultou em um processo de alienação do homem em relação a si mesmo e à natureza. Quando observamos a essência de gênero, a evolução da humanidade como uma espécie, não podemos desconsiderar que o reflexo estético corresponde ao amplo desenvolvimento do homem atrelado a capacidade do trabalho. Em outras palavras, com o trabalho o homem foi capaz de desenvolver a faculdade estética.

As formas de reflexo da vida cotidiana, da arte e da ciência, embora compartilhem da mesma materialidade, refletem a mesma realidade e separam dela as suas categorias, apresentando diferenças estruturais e resultados distintos. Isto direciona um trabalho no qual se deve contemplar com as mesmas categorias todos os campos presentes no reflexo da mesma realidade, pois diferentemente do idealismo subjetivo, o materialismo dialético “não considera

as categorias como resultado de alguma enigmática produtividade do sujeito senão como formas constantes e gerais da mesma realidade objetiva”. Portanto, não se pode dizer que o reflexo da realidade objetiva seja mais adequado do que se “a refiguração na consciência conter também essas formas como princípios formadores do conteúdo refletido” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.57). Nesta dinâmica, a objetividade dessas formas categoriais foi durante muito tempo utilizada para refletir a realidade sem que houvesse consciência desse caráter de categorias.

Embora referente à mesma realidade, no mundo humano, a peculiaridade do reflexo estético é muito distinta tanto do reflexo da ciência quanto do reflexo do cotidiano, especialmente porque “o reflexo estético se orienta imediata e exclusivamente a um objeto particular” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.249). Ou seja: “Para a compreensão da diferença decisiva entre reflexo científico e o estético era imprescindível sublinhar que o particular, o que no reflexo científico figura como ‘campo’ mediador, tem que se converter no reflexo estético no centro, em ponto central organizador” (LUKÁCS, 1967, v.I, 2, p.269-70). Deste lugar se estabelece uma função fundamental da particularidade no reflexo estético.

Existem também múltiplos reflexos estéticos que foram se diferenciando como um resultado do processo histórico originando tipos peculiares de manifestação artística como a música, a pintura, a dança, a literatura etc. De modo que a unidade estética dos diversos tipos de reflexo estético, bem como a gênese independente dos diversos tipos de arte é resultado de um amplo processo evolutivo do homem. Esta evolução é um processo que, embora produzido pelos próprios homens, ocorre independentemente da consciência dos homens que participam dele. Por isso mesmo que a necessidade de produção de conhecimentos e a tarefa peculiar das ciências sociais seja a de transformar o essencial do processo em um *para-nós*, trazendo à consciência dos homens o processo como algo realizado por eles, ainda que essa consciência possa ser verdadeira ou falsa ela é portadora de traços de autoconsciência. Sentimentos, ideias, atos, independentemente de que sejam bons ou maus do ponto de vista da autoconsciência, no fluxo da evolução se convertem em momentos de mudança importantes ao desenvolvimento humano.

No campo da estética intervém, além disso, de modo decisivo outro momento que é a inserção da subjetividade no qual “o momento subjetivo é aqui um componente orgânico fundamental da objetividade específica precisamente desse objeto” (LUKÁCS, 1967, v.I, 2, p.318). Deste modo, a subjetividade criadora reflete algo que lhe é intrínseco justamente porque se trata de um momento essencial do próprio processo objetivo. Lukács entende que,

A profunda verdade vital do reflexo estético descansa, não em último lugar, em que, embora sempre aponte para o destino da espécie humana, não separa nunca esta dos indivíduos que a constituem, não pretende fazer nunca dela uma entidade existente com independência dos indivíduos mesmos. O reflexo estético mostra sempre a humanidade na forma de indivíduos e destinos individuais. (1966, v.I, 1, p. 259-60).

Assim, tal reflexo indica a profunda articulação entre gênero humano e indivíduo, pois sua peculiaridade emerge:

Por um lado, no modo como esses indivíduos são portadores de sua imediatez sensível, que se destaca da vida cotidiana precisamente pela intensificação de ambos os momentos, e, por outro lado, no modo como está presente nesses indivíduos, mesmo sem suprimir sua imediatez, a tipicidade da espécie humana. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.260).

Sem descartar a objetividade, o *em-si* contém o elemento subjetivo que,

Se julga não só pelo fato de que seu modo imediato de manifestação - sem dúvida vinculado profundamente com sua essência - se concentra em torno de indivíduos ativos, impressões individuais etc., mas também porque esses objetos seriam inapreensíveis e incompreensíveis se não contivessem já em sua coisidade objetiva, claras alusões, inequívoca intencionalidade à vida intelectual e emocional dos indivíduos. (LUKÁCS, 1967, v.I, 2, p.318).

O pôr estético na qualidade de reflexo é a atividade humana que revela de modo mais imediato a subjetividade e a individualidade. Tanto que não há “nenhuma atividade humana em que o momento pessoal tenha uma importância tão constitutiva de toda objetividade, tão decisiva para toda conexão como na esfera do estético” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p. 256). Justamente por isto essa atividade permite a ascensão do homem em sua imediatez cotidiana acima da mera particularidade. Mas isso é determinado pelo seu caráter de objetivação. Para o autor:

Só a arte, exclusivamente a arte cria - com a ajuda da mimese - uma contra figura objetivada do mundo real, figura que ela mesma se arredonda como ‘mundo’ que possui um Para-si nessa auto consumação na qual certamente se supera a subjetividade, porém, de tal modo que a preservação e a elevação a um nível mais alto seguem sendo os momentos abarcantes, dominantes do fenômeno. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p. 256).

O caráter formal de uma obra de arte a coloca entre a subjetividade e a objetividade de tal modo que rompe com o caráter unilateral dos extremos que são subjetividade e objetividade. Libera a subjetividade de uma particularidade fechada em si e, ao mesmo tempo, libera a objetividade de seu distanciamento do homem. Logo:

Ao realizar a obra de arte, como formação central da esfera estética, uma unidade orgânica da interioridade do homem com seu mundo externo, ao dar

forma a uma unidade da personalidade humana com seu destino no mundo se produz a superação desses dois extremos no mundo do homem, da *humanidade*. (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.234, grifo na obra).

No interior desse movimento, o reflexo estético visa a “compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explícita riqueza de conteúdos e formas”. Em decorrência disto, a particularidade não pode ser superada, uma vez que sobre ela funda-se o mundo formal das obras de artes. Sendo assim, “tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade” (LUKÁCS, 1978, p.161).

Caminhando em suas reflexões, Lukács nos esclarece que por se tratarem de objetos da vida cotidiana, estarão “sempre dispostos, e o sistema de mediações que os produz aparece completamente esgotado e apagado em seu imediato e desprovido ser e ser-assim.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.44-45). Essa imediatez é percebida nos “fenômenos técnico-científicos” e nos de “natureza econômica complicada”, na forma como são utilizados na vida cotidiana e como figuram nela. Na análise que desenvolve acerca dos níveis de evolução mais primitivos, Lukács diz que neles:

A maioria dos instrumentos, etc., da vida cotidiana são produzidos pelos mesmos que os utilizam, ou bem ao menos se produzem segundo um modo de produção universalmente conhecido, este tipo de imediatez é muito menos desenvolvido e chamativo. Somente uma divisão social do trabalho que está já muito desenvolvida e faz de cada ramo da produção e de seus momentos parciais outras tantas especialidades tangentemente delimitadas impõe ao homem meio ativo na vida cotidiana essa imediatez. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.45).

Ao apreender o trabalho como ato teleológico exclusivamente humano cujos momentos determinantes são reflexo da realidade objetiva na cotidianidade, Lukács recorre a Marx, sinalizando que as transformações ocorridas representam um processo histórico tanto objetivo quanto subjetivo. No trabalho, “se produz uma determinada espécie de objetivação (igual à da linguagem, que constitui também um momento fundamental da vida cotidiana)” – isto acontece no produto do trabalho e em seu processo – e ele constata: “em cada processo concreto de trabalho existe ao menos a possibilidade abstrata de separar-se das tradições presentes, inventar algo novo ou atuar, em certas condições, sobre o velho para modificá-lo.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.41).

Essa abordagem geral ainda não é capaz de permitir na prática dos científicos uma diferença essencial, já que na vida cotidiana dos homens eles vivenciam sua própria cotidianidade. Assim, o comportamento individual do científico no que se refere à objetivação

de sua própria atividade não requer uma diferenciação qualitativa em relação às atividades não profissionais, sobretudo, no início da divisão social do trabalho, considerando-se seu pouco desenvolvimento.

Da mesma forma que os resultados do trabalho, os da ciência são modificados com o enriquecimento e o aprofundamento do processo de reflexo da realidade, sendo decisivo em nível de abstração o “afastamento a respeito da prática imediata da vida cotidiana, com a qual desde cedo ficam em todo caso vinculados uns e outros tanto em seus pressupostos quanto em suas consequências”. E Lukács ao observar a situação não somente do ponto de vista do sujeito, mas também do objeto, constata significativas diferenças qualitativas. A esse respeito diz:

Os resultados da ciência ficam fixados como formações independentes do homem com muito mais energia do que os do trabalho. Esse desenvolvimento se manifesta no fato de que uma formação é corrigida e substituída por outra sem perder sua objetividade antes fixada. E isto até se acentua na prática das ciências enfatizando geralmente as modificações praticadas. Nos produtos do trabalho essas variações podem, em troca, produzir-se inclusive como fenômenos individuais; o que frequentemente dê a conhecer explicitamente – como ocorre no capitalismo – tem finalidades de mercado. (1966, v.I, 1, p.42).

A despeito do capitalismo, Lukács ainda ressalta sua tendência geral de aproximar o trabalho e seu resultado com a estrutura da ciência. Na concepção do nosso autor, as categorias científicas têm hoje uma importância muito maior do que no passado, mas que não impede a base da peculiaridade do pensamento da cotidianidade, tampouco a recepção pelo trabalho dos elementos científicos é capaz de transformá-lo em um comportamento que seja realmente científico. Desta forma, tem-se que o trabalho está mais próximo da objetivação científica.

É importante esclarecer neste momento que o nível de objetivação da atividade dos homens está subordinado a seus modos de comportamento. Para Lukács, ao alcançar o nível mais alto de objetividade, as atividades e “suas leis objetivas determinam o comportamento humano a respeito das conformações produzidas por elas mesmas”. Uma conveniente apreensão dos modos de comportamento, suas diferenças, sua relação com a cotidianidade e oposição com o comportamento cotidiano precisa considerar que a ciência e a arte se ocupam “da relação do homem inteiro – por estar alienado e deformado – com a realidade objetiva ou com as objetivações humano-sociais que reflitam essa realidade e a medeiem.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.74).

Cabe ainda mencionar que a ciência e a arte no que abrange as atividades subjetivas possuem critérios de seleção, agrupamento etc. e apresentam-se de forma muito mais determinadas e delimitadas do que em outras manifestações da vida. Os reflexos cotidiano,

estético e científico quando dispostos em relação uns com os outros somente em parte se sobrepõem. Esta característica nos permite observar que na realidade cotidiana é o homem inteiro que está comprometido. Com efeito, “a essência da arte não pode se separar de suas funções na sociedade e não se pode estudar senão em estreita conexão com sua gênese, com seus pressupostos e condições.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.83).

3.2 A Categoria da Particularidade em *Angústia* (1936)

As considerações iniciais de Lukács (1967, v.I, 3, p.199) sobre a particularidade, categoria central do reflexo estético, remete à “particularidade como aquela categoria na qual se expressa de modo mais adequado a natureza estrutural do estético”. E argumenta neste aspecto que o esclarecimento sobre o assunto deve ser antecedido pelo conhecimento da natureza das seguintes categorias: generalidade, particularidade e singularidade. Isto porque “somente a união de sua identidade objetiva, como reflexo da realidade objetiva unitária, com sua diversidade no reflexo científico e estético pode iluminar plenamente este complexo”.

O significado dessa categoria é ser um ponto médio entre a individualização e a generalização, como uma força de síntese ativa que quando eficaz reúne em cada objeto e em cada relação a singularidade viva e um grau relativamente alto de generalização. Pode-se compreender, assim, o papel desempenhado pelo trabalho no processo de generalização:

O trabalho impõe uma captação muito mais precisa da objetividade e, conseqüentemente, uma expressão mais exata que guarda inequivocadamente as determinações específicas do objeto de que se trate, mas abarcando ao mesmo tempo as conexões, relações, etc., que são imprescindíveis para a execução do processo de trabalho. (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.201).

No interior desse processo de generalização são produzidas gradações cada vez mais intensas e diferenciadoras que possibilitam captar a particularidade da particularidade. Por sua vez, o processo pleno da generalização, segundo Lukács (1967, v.I, 3, p.201), “é um processo de determinação”, que ao se conscientizar como processo de determinação “aparecem nele os primeiros problemas da particularidade, de suas relações com a generalidade e a singularidade; a consciência os percebe e os converte em objetos do pensamento”. Segue nosso autor em suas análises enfatizando que,

A particularidade não é meramente uma generalidade relativa, nem tampouco somente um caminho que leva da singularidade a generalidade (e vice-versa),

mas também a mediação necessária – produzida pela essência da realidade objetiva e imposta por ela ao pensamento – entre a singularidade e a generalidade. (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.202).

Tendo como afirmação que o mundo da arte é o mesmo do homem, Lukács (1978, p.163) afirma que, “toda obra de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época”. Tal fato se apoia na generalização da própria vida e de seus fenômenos concretos desempenhada por grandes artistas e com a colaboração da ciência e da filosofia. No entanto, é fundamental apreender que essa “ajuda só é verdadeiramente fecunda quando aparece não como teoria, pronta para ser usada, mas como instrumento para compreender com maior profundidade, riqueza e amplitude os fenômenos da vida. ”

Neste sentido, a grande arte pode elevar-se ao mais alto nível sem perder nada de sua peculiaridade e autonomia artística. Com efeito, a particularidade e a singularidade se mantêm em constante processo de superação, com ênfase na conservação. Isto é, exige-se que a singularidade ao ser superada no particular mantenha-se conservada. Destaca Lukács (1978, p.164) que,

Quanto maior for o conhecimento que o artista tiver dos homens e do mundo, quanto mais numerosas forem as mediações que ele descobrir e (se necessário) acompanhar até a extrema universalidade, tanto mais acentuada será esta superação.

Em relação à força criadora do artista, acrescenta que quanto maior ela for “mais sensivelmente ele retransformará as mediações descobertas em uma nova imediatez, concentrando-as organicamente nela: ele formará um particular partindo do singular” (1978, p.164). Em função disso, a arte deve lutar para afirmar a singularidade, embora somente possa considerá-la algo artístico quando superada no particular.

Além disso, para Lukács, “a particularidade como categoria estética é uma expressão formal da vinculação aqui buscada das ações, dos sentimentos etc., humanos individuais com sua significação no processo evolutivo da humanidade” (1967, v.I, 3, p.318). O papel que a categoria da particularidade tem na estética torna-se cada vez mais concreto na análise das questões singulares, uma vez que “não pode existir um só momento da obra de arte – por mais que seja possível objetivá-la em si – que possa ser concebido independentemente do homem, da subjetividade humana” (LUKÁCS, 1978, p.192).

Como individualidades, nas obras de arte:

O que basta para limitar uma situação única, aparentemente paradoxica sem se formular conceitualmente, do *Para-nós* no terreno estético: se trata de um

reflexo da realidade formado como figura fixa, que pretende validade geral e – em princípio – por cima do curso temporal, mas que ao mesmo tempo – e também de acordo com seu princípio – tem um caráter individual concluído. (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.320).

De acordo com o filósofo, na natureza do *para-nós* revela-se a não superação de uma componente subjetiva presente no *em-si* do âmbito estético que ele corresponde e reflete. Este momento subjetivo encontra-se associado a “validade objetiva da obra como encarnação da refiguração estética da realidade, como *para-nós* estético”. Além disso, não se pode desconsiderar o quanto essa subjetividade é a essência da obra, pois, enquanto formação estética, ela “não poderia existir mesmo se não fosse uma individualidade.” (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.320).

Ao afirmar que a individualidade de uma obra é sempre algo definitivo, Lukács nos esclarece que a obra individual deve expressar um momento importante da evolução da humanidade que sirva para as futuras gerações, ressaltando que sua eficácia é de natureza histórica e, por isso, o juízo estético dos fatos abordados consiste sempre em uma aproximação como qualquer outro juízo científico. As grandes oscilações históricas as quais o juízo se submete fazem com que os autores desapareçam “para o gosto de épocas inteira, e logo ressuscitem repentinamente”, fato que torna “a história dessa eficácia das obras e dos artistas um campo especial da investigação histórico-materialista, a qual tem que se esforçar para averiguar as causas sociais de tais oscilações.” (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.321-322).

Por esse viés interpretativo, a individualidade de *Angústia* (1936) nos conduz a perceber que, tanto a crítica do período de sua publicação quanto a atual, apresentaram limitações para apreender a relevância dessa obra literária e a composição de Graciliano Ramos ao refletir esteticamente a realidade histórica, que com o passar dos anos mantém no cerne do seu enredo uma forma inusitada de trazer à tona, através de suas personagens, as grandes questões humanas, a relação entre os indivíduos em sociedade, a formação de suas personalidades.

Desde os Relatórios produzidos no período em que esteve à frente da prefeitura de Palmeira dos Índios, a escrita graciliânica se revelou comprometida com a crítica da realidade. Inclusive, esses Relatórios servem atualmente de base para enaltecer suas qualidades, sua postura e rigor na condução deste cargo público e de outros que assumiu ao longo da vida. Além disso, são referências de que é possível realizar no setor público um trabalho ético e que traga bons resultados. As denúncias e os questionamentos da realidade, e o senso de justiça acompanharam a produção literária de Graciliano Ramos na forma das personagens agirem e reagirem diante da realidade.

Tais considerações nos remetem ao fato de Graciliano Ramos ser um artista autêntico que se revela:

No fato de que nele cobram voz os elementos e as tendências do Em-si orientadas ao sujeito, a autoconsciência do homem (da humanidade), razão pela qual não se mantém preso em uma subjetividade privada, nem na generalização das singularidades sucumbe a uma abstração que rebaixe o humano, mas procure e encontre o centro no qual o destino de um homem torne-se a voz do destino da humanidade, o fugaz *hic et nunc* se converte em indicador de alguma importante transformação histórica do gênero humano, o indivíduo se transforma em tipo e cada imagem em expressão imediata e sensível de sua essência. (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.325).

A apreensão deste fenômeno artístico pela categoria da particularidade estética acontece porque essa categoria permite identificar na expressão artística as conexões entre singularidade e universalidade. Um fundamento metodológico que estabelece as condições para que o crítico perceba “a reflexão realizada pelo artista alcançando, assim, o equilíbrio entre os aspectos da realidade (cotidiano) sobre o qual o artista está refletindo (singularidade) e as problemáticas que a humanidade traz para si no seu desenvolvimento (universalidade).” (MAGALHÃES; FERREIRA, 2017, p.43)¹⁴.

Sobre este aspecto, a configuração de uma obra individual está atrelada ao correto entendimento da particularidade como ponto central organizador e, conseqüentemente, com a relação que este ponto estabelece com a singularidade e a universalidade. Deste modo,

O estilo, o tom e a atmosfera de uma obra artística podem permanecer perfeitamente unitários mesmo se – no quadro desta unidade – dominarem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximarem mais do que outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que estes movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que todos mantenham entre si estreita relação ideal e formal. (LUKÁCS, 1978, p.173).

A fim de que não incida em uma limitação, a obra de arte deve recorrer ao seu ponto central para direcioná-lo no sentido da universalidade. A determinação dessa peculiaridade artística requer, em torno desse centro, uma movimentação na esfera do particular, tendo em vista que as formas de reflexo abarcam do conteúdo que refletem as máximas generalizações, preservando o caráter específico da particularidade. Assim,

Por meio da análise da particularidade é possível entender a realidade de modo mais concreto, pois é esta categoria que realiza a mediação dialética entre os âmbitos da singularidade e da universalidade e efetiva as determinações

¹⁴ Crítica Literária dialética: do trabalho à particularidade estética em Lukács. In: MORAES, A. P.; MAGALHÃES, B.; MOREIRA, L. (Orgs.). **Estética e crítica literária** – Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

objetivas que interferem nos dois extremos. Por esse conjunto argumentativo, a análise da particularidade é substancial para se desvelar as determinações que perpassam a exteriorização do reflexo da arte. (TEÓFILO; SANTOS, 2017, p.12)¹⁵.

Ao conservar seu caráter específico de campo mediador entre o singular e o universal no sistema de categorias do reflexo estético, a particularidade exerce um papel diferente do que tem no sistema científico, embora mantenha a mesma posição essencial e estrutural. Com base nessas colocações, retomamos o fato de que na teoria do reflexo a reprodução científica e estética da realidade refletem a mesma realidade objetiva. Na análise de Lukács,

A realidade objetiva, independente da consciência, contém em si objetivamente todas as três categorias (singularidade, particularidade e universalidade) e que, portanto, se o reflexo abandona o terreno da imediata singularidade, isto não significa abandonar a objetividade, não se trata de uma “economia do pensamento” nem de uma “criatividade soberana” do eu cognoscente ou artístico; mas que, por outro lado, as categorias da universalização (e portanto também a particularidade) não possuem nenhuma forma autônoma na realidade mesma, que elas são antes imanentes a esta realidade como determinações que necessariamente reaparecem, e que, portanto, isolá-las e erigi-las em formas dotadas de uma existência que se pretenda fundada em si mesma é uma falsificação – idealista – da essência e da estrutura da realidade objetiva. (LUKÁCS, 1978, p.176).

No intuito de esclarecer o caráter específico do reflexo estético, Lukács esclarece que a obra de arte – forma autônoma da particularidade – é no primeiro momento uma criação do homem, sem a pretensão de ser igual a realidade objetiva. Essa obra de arte se apresenta como uma realidade sem que possamos modificar a sua existência, cabendo a nós apenas aceitá-la, aprovando-a ou rejeitando-a subjetivamente. Outro ponto é que,

A “realidade” da obra de arte é uma realidade sensível; a superação da singularidade imediata do reflexo artístico é ao mesmo tempo – ao contrário do reflexo científico – sempre uma conservação, e precisamente no sentido mais literal; a particularidade não recebe uma forma autônoma como oposição à singularidade; mas, precisamente como o universal na realidade objetiva, ela está manifestamente presente em todas as formas fenomênicas da singularidade imediata, jamais sendo destacável destas formas. (LUKÁCS, 1978, p.177).

Diante do exposto, a reflexão de Lukács em torno da forma autônoma consiste no fato dela ser “um reflexo de nexos e de formas fenomênicas essenciais da própria realidade”, e, por isso, “ela reflete fielmente a estrutura da realidade objetiva”. (LUKÁCS, 1978, p.177). Dadas estas condições, procuramos realizar neste estudo do romance *Angústia* (1936) uma análise coerente com a função que tanto o crítico como a estética precisam assumir: o de pesquisar,

¹⁵ Ibidem.

Em cada caso concreto, se o ponto central do particular escolhido pelo artista corresponde ao conteúdo de ideias, à matéria, ao tema, etc. da obra, se – buscando-lhes dar expressão adequada – não se fixou o ponto muito alto ou muito baixo. [...] Indagar, por exemplo, se na obra considerada estas leis foram legitimamente ampliadas, etc. E, finalmente, na obra de arte singular, considerada como obra de arte, deve-se ainda pesquisar como a escolha do ponto central, no amplo sentido acima indicado, determina e influencia a vitalidade estética da composição das figuras, dos detalhes, etc., como a coerência da execução (e, se ocorrer, um aparente desvio desta coerência) favoreça ou impeça a unidade e a vivacidade estética. (LUKÁCS, 1978, p.178-179).

No decurso da investigação sobre *Angústia* (1936), constatamos na análise do ponto central organizador da criação estética de Graciliano Ramos uma estrutura que adere aos elementos exigidos pela obra e mantém sua unidade e vivacidade. Cabe ainda ressaltar que a relevância da categoria da particularidade não se restringe apenas ao âmbito da estética. Esta consideração baseia-se no fato de que ao investigar a realidade o artista aponta questões necessárias acerca da produção do conhecimento.

3.3 A Construção do Tipo Luís da Silva em *Angústia* (1936)

No ensaio *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos* (1936)¹⁶, Lukács aponta como uma particularidade essencial de toda grande arte o Realismo e suas determinações. Não obstante, nosso autor enfatiza que a autenticidade da arte consiste no fato de que ela reflete a realidade objetiva, tornando o leitor partícipe das experiências do gênero humano. Sendo assim, é detentora de uma dimensão realista que estabelece a relação entre arte e sociedade.

Ao analisar a vivacidade das personagens no *Banquete* de Platão, Lukács conduz sua reflexão na peculiaridade de cada uma delas, ressaltando não ser “a verdade sensível com a qual são descritos o homem e o ambiente” a característica essencial da figuração, mas sim no fato de que as “ideias dos personagens singulares não são resultados abstratos e gerais, contudo é toda a personalidade de cada um deles que se concentra na argumentação, no modo de colocar e resolver o problema. ” (LUKÁCS, 2010, p.187-188). Logo, nos traços distintivos da personalidade da personagem, no seu modo de reagir, de enfrentar os problemas, tem-se a essência de seu ser.

¹⁶ In: LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Seleção, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Graciliano Ramos ao construir o tipo Luís da Silva em *Angústia* (1936) tornou a vida íntima do narrador-personagem não somente conhecida, conectada no enredo da narrativa como proposição e resultado de uma ação individual, mas, sobretudo, significativa. Assim, o papel desempenhado por Luís no romance não é simplesmente o de quem angustiado descreve as razões que o conduziram a praticar o delito, e sim de quem está ligado à realidade social e aos seus grandes problemas. Essa aproximação com a vida para Lukács permite uma fiel reprodução artística da realidade intermediada pela concepção de mundo da personagem, sua mais elevada forma de consciência.

Tendo em vista que “os homens do mundo real não agem um ao lado do outro, mas um em favor do outro ou contra o outro”, e com isso, “esta luta é o fundamento da existência e do desenvolvimento da individualidade humana”, no reflexo artístico da realidade objetiva a própria realidade surge em sua riqueza e profundidade. Uma realidade que, através de seu narrador-personagem Luís da Silva, Graciliano soube retratar não somente em *Angústia*, mas no conjunto de sua obra. Um processo no qual os fenômenos típicos e universais se constituem simultaneamente em “ações específicas, paixões individuais de homens determinados”, cabendo ao artista inventar “situações e meios expressivos através dos quais se torna evidente que as paixões individuais transcendem os limites do mundo puramente individual. ” (LUKÁCS, 2010, p.191).

Esta constatação na perspectiva lukacsiana eleva “a individualidade à tipicidade sem privá-la dos traços individuais, mas, ao contrário, intensificando-os” (LUKÁCS, 2010, p.191). Percebe-se, então, que a tipicidade e a significação do personagem artístico estão associadas à capacidade do autor em conseguir:

Revelar as múltiplas conexões que relacionam os traços individuais de seus heróis aos problemas gerais da época, quando a personagem vive diante de nós os problemas de seu tempo, mesmo os mais abstratos, como individualmente seus, como algo que tem para ele importância vital. (LUKÁCS, 2010, p.192).

De fato, Luís da Silva revela em cada observação, em cada lembrança, em cada diálogo estabelecido com os demais personagens o essencial para que o leitor apreenda a profundidade de suas colocações, dos grandes dilemas que precisa de enfrentar. Tudo colabora para definir sua fisionomia intelectual e, conseqüentemente, os traços de sua personalidade individual. A posição que assume diante da vida não é a de quem se limita a descrição dos acontecimentos. Suas necessidades sociais esbarram nas contradições e nas dificuldades da vida capitalista e ele

assume o lugar central na composição de Graciliano Ramos, protagonizando de forma rica e aprofundada seu destino, sua relação com o universal.

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que me estirava no colchão duro, longe de tudo. Nos rumores que vinham de fora as pancadas dos relógios da vizinhança morriam durante o dia. E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz arrelviada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim, e era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. (RAMOS, 2009, p. 272-273).

Lukács reforça em *Introdução a uma estética marxista* (1957)¹⁷ a ideia de que do ponto de vista estético a individualidade da obra possui uma fisionomia intelectual, entendendo a fisionomia intelectual como “o instrumento fundamental para definir uma personalidade em toda sua vivacidade” (1978, p.194). Podemos compreender, assim, que no romance em análise a forma como as personagens apresentam as suas ideias e seus argumentos e a forma de exposição e resolução dos problemas, não são resultados abstratos e gerais. Nesses termos, em *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos* (1936) o filósofo afirma:

Diante de nós está um grupo de homens em carne e osso, indelevelmente impressos e inesquecíveis em suas qualidades humanas; e, não obstante, é apenas e exclusivamente sua fisionomia intelectual que caracteriza e distingue entre si todos esses homens e deles faz indivíduos que são ao mesmo tempo tipos. (LUKÁCS, 2010, p.188).

A fisionomia intelectual é delineada nas grandes obras-primas da literatura mundial, remetendo a vivacidade das personagens e ao conjunto das relações estabelecidas entre realidade e problemas sociais. Entretanto, quando os escritores negligenciam essa fisionomia, ela se torna pobre e manifesta a decadência da literatura. Segundo Lukács (2010, p.188), “a

¹⁷ A publicação aqui utilizada é LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Trata-se de uma tradução do italiano da editora Riuniti, cujo título original é *Prolegomeni a un'estetica marxista* (1957).

aptidão dos personagens artísticos para expressar a sua própria concepção de mundo constitui um elemento importante e necessário da reprodução artística da realidade. ”

Para o filósofo húngaro, “a concepção de mundo é a mais elevada forma de consciência”, que ao ser ignorada pelo escritor acaba por suprimir “o aspecto mais importante do personagem que pretende criar”. Assim, a concepção de mundo “é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época. ” (LUKÁCS, 2010, p.189). E em *Angústia*, Graciliano traz à tona com rigor e critério suas mais íntimas inquietações diante das questões humanas que perpassam a realidade sócio-histórica dos anos de 1930 e compõem a sua própria individualidade.

Perto um capitalista fala alto e os cotovelos sobre o mármore dão-lhe na sala estreita espaço excessivo. No grupo da justiça as palavras tombam medidas, pesadas, e os gestos são lentos. Além dois políticos cochicham e olham para os lados.

Moisés comenta o jornal. Nunca vi ninguém ler com tanta rapidez. Percorre as colunas com o dedo e para no ponto que lhe interessa. [...] O que a gente nota é o dedo. O dedo e a voz sibilada, descontente, sempre a anunciar desgraças. Moisés é uma coruja. Acha que tudo vai acabar, tudo, a começar pelo tio, que esfola os fregueses. [...] Prega a revolução, baixinho, e tem nos bolsos folhetos incendiários.

De repente cala-se: foi o doutor chefe de polícia que apareceu e começou a cochichar com os políticos. O dedo de Moisés some-se entre as folhas do jornal, o revolucionário esconde-se por detrás do sorriso inexpressivo. Covardia. Mas afasto este pensamento severo. (RAMOS, 2009, p.29-30).

Outra consideração importante de Lukács (2010, p.189) sinaliza a necessidade de eliminar alguns equívocos cometidos em relação à fisionomia intelectual, esclarecendo inicialmente que, “quando se fala de fisionomia intelectual dos personagens artísticos, não se pretende dizer que suas ideias sejam sempre objetivamente exatas, que sua concepção pessoal do mundo reflita corretamente a realidade objetiva. ” Inclusive, a relação de cada personagem artístico com o mundo revela, de acordo com suas experiências, a maneira como ele se percebe socialmente e seus dilemas. Essa percepção sofre interferências diversas que moldam a sua personalidade.

Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num 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 a distrair-me com a fita. Depois, finda a projeção, instruir-me vendo as caras. Sou uma besta. (RAMOS, 2009, p.96).

Não menos evidente é também o equívoco que abrange “a ideia de que uma completa descrição da fisionomia intelectual implica abstratividade conceitual”, já que “a polêmica

legítima contra a superficialidade do naturalismo conduz, por vezes, a tais conclusões”. (LUKÁCS, 2010, p.189). Uma polêmica que sob o ponto de vista das experiências relatadas por Luís da Silva não encontra fundamento, pois cada circunstância apresentada pelo narrador-personagem na relação com as outras personagens do romance é recorrente na vida cotidiana. A única diferença, e isto é o que o distingue dos demais, é sua capacidade de refletir a realidade social, os problemas que dela emergem por meio das relações que estabelece ao longo da vida, compondo uma fisionomia intelectual acabada e sem abstrações.

Em *Narrar ou descrever?* (1936)¹⁸ Lukács dedica-se a esclarecer essa superficialidade do Naturalismo que não coloca “em primeiro plano experiências vividas pelos homens, relações inter-humanas ilustradas na mediação das coisas”. Ao contrário, o homem é “comumente apenas um ‘acessório’, um material ilustrativo que integra a situação de fato.” (LUKÁCS, 1968, p.91). Todavia, esta ação não é exclusividade do Naturalismo, uma vez que: “o naturalismo leva necessariamente ao fortalecimento de tendências formalistas e se transforma em simbolismo” e acrescenta que:

As tendências formalistas que se opõem ao naturalismo assumem, do ponto de vista ideológico, a mesma posição naturalista superficial em face dos problemas mais importantes da vida humana. A relação entre o homem e a sociedade, entre o individual e o coletivo, é tão deformada e fetichizada no expressionismo e no futurismo como no naturalismo. (LUKÁCS, 1968, p.91).

Isto reflete na forma como os romances naturalistas revelam “a nulidade de um ambiente capitalista” (LUKÁCS, 1968, p.93) ao trazerem os homens servindo de material ilustrativo em composições monótonas cujos enredos se configuram desde o início da leitura pela previsibilidade. Essa monotonia associa-se a uma exposição puramente descritiva que não representa individualidades concretas. Portanto, o homem não é representado por personagens que despertem o interesse e comovam o leitor. Nessa relação, é evidente que a riqueza da vida se perde ao “renunciarmos a representar o intrincado labirinto de caminhos que os indivíduos, consciente ou inconscientemente, querendo ou não, vão percorrendo, e no qual realizam o universal.” (LUKÁCS, 1968, p.93).

No processo de composição, a descrição da fisionomia intelectual para Lukács tem papel relevante. Quando a obra de arte é cuidada na composição apresenta uma hierarquia entre as personagens. Conforme se observa na posição ocupada por Luís da Silva em *Angústia*. Sendo assim, o papel do protagonista “depende, essencialmente, do seu grau de consciência em face do seu próprio destino, da capacidade de elevar – inclusive no plano da consciência – os

¹⁸ In: LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

elementos pessoais e acidentais do próprio destino a um certo nível de universalidade. ” (LUKÁCS, 2010, p.193). Por isso, as análises empreendidas por Luís nos momentos em que busca respostas ou justificativas para as ações do presente encontram respaldo nas idas e vindas ao passado, nos fatos que colaboraram para a constituição de sua personalidade.

O poço da Pedra era uma piscina enorme. Antes de entrar nela, o Ipanema tinha dois metros de largura e arrastava-se debaixo dos garranchos de algumas quixabeiras sem folhas.

Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e liberei-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo. (RAMOS, 2009, p.17-18).

Decerto, para que esse papel central seja ocupado pela personagem literária é imprescindível uma fisionomia intelectual “mais rica, mais nítida e mais aprofundada” (LUKÁCS, 2010, p.193). O escritor, nesse contexto, cria personagens e situações típicos que vão além da observação da realidade cotidiana, capta os elementos essenciais, inventa:

Personagens e situações que sejam absolutamente impossíveis na vida cotidiana, mas que estejam em condições de revelar, à luz da suprema dialética das contradições, as tendências e forças operantes, cuja ação é dificilmente perceptível na penumbra da vida de todos os dias. (LUKÁCS, 2010, p.196).

Em suma, nosso filósofo esclarece que a ausência da fisionomia intelectual inviabiliza a elevação do personagem artístico a fim de que ele possa se “destacar da obtusa acidentalidade da realidade cotidiana”, muito menos o ergue “ao ‘posto’ da tipicidade autêntica, mesmo conservando a plena vivacidade da própria individualidade”. (LUKÁCS, 2010, p.199). De fato, é na “relação e em contraste com outras personagens” que a personagem se torna típico. Neste contexto, o comportamento da personagem em uma dada situação revela os contrastes dos problemas sociais. “Tão somente neste variado e complicado processo, rico de contradições extremas, torna-se possível elevar uma figura a um nível verdadeiramente típico. ” (LUKÁCS, 2010, p.197).

A nosso ver a relação entre as personagens e o ambiente é a relação de personagens que vivem e agem em consonância com as condições objetivas que lhes são apresentadas. E Graciliano soube captar a essência humana não somente em *Angústia*, mas no conjunto de sua obra. A concepção de mundo de Graciliano não é ignorada em suas obras, sendo fundamental

na criação de Luís da Silva e demais personagens. A elevação do narrador-personagem à individualidade, à tipicidade é subsidiada pela consciência concreta que:

Potencia e eleva – tal como ocorre no desenvolvimento pleno, na exasperação máxima das paixões – aquelas capacidades que estão adormecidas no indivíduo e que, na vida real, ele só possui de forma embrionária e latente. A verdade poética do reflexo da realidade objetiva consiste no fato de que, como realidade representada, aparece apenas aquilo que já estava contido no homem como possibilidade. A superação poética consiste em conduzir à plena maturidade estas possibilidades adormecidas. (LUKÁCS, 2010, p.191-192).

A ligação do indivíduo ao universal se efetiva, dentre outros fatores, pela força do pensamento e pela capacidade de abstração da personagem literária que quando atinge a autoconsciência representa na percepção de Lukács “um papel importantíssimo na literatura”. E assinala que as mais diferentes formas na literatura podem ser assumidas pela possibilidade que o destino individual tem de “manter-se acima da pura individualidade, do mero particular”. Com efeito, este momento não está subordinado exclusivamente ao escritor, mas também “no mesmo escritor, da natureza do problema tratado, e da fisionomia intelectual do personagem mais apto a interpretar este problema.” (LUKÁCS, 2010, p.194).

Apoiando-nos em Lukács compreendemos que, na narrativa de *Angústia*, Graciliano compõe o lugar central ocupado pelo protagonista Luís da Silva, sua consciência nesse contexto, como também a necessidade de ele compor esse lugar, que não se configura em uma imposição formalista, mas “um reflexo, ainda que não imediato, da realidade objetiva. E isto porque as categorias verdadeiramente típicas e autênticas de uma situação social, de um tipo histórico-social, encontram sua adequada expressão precisamente neste método compositivo.” (LUKÁCS, 2010, p.195).

Dentro desse esquema de caracterização das personagens, a fisionomia intelectual de Luís da Silva se apresenta ampla, profunda e universal. Em sua figuração na narrativa, “O pensamento se mantém muito acima de qualquer possibilidade cotidiana, mas sem perder jamais o caráter de expressão pessoal, e sim, ao contrário, aprofundando-a.” (LUKÁCS, 2010, p.195). Tal procedimento tem como base a organização desse pensamento para que seja possível compreender “a viva relação entre as experiências do personagem e sua expressão conceitual”. Assim, teremos a exposição de um processo vital e não de um resultado. Ao apreender a sua época e os grandes problemas nela presentes Graciliano afastou a figuração da fisionomia intelectual da mera cotidianidade para ir além da observação da realidade cotidiana, fato que exigiu dele um elevado conceito de tipo para criar personagens e situações típicos.

A superação da realidade cotidiana pode ser constatada na tipicidade do narrador-personagem Luís da Silva e nas situações que ele nos relata. Situações típicas que mesmo contraditórias extraem “dos caracteres humanos seu último e mais profundo conteúdo” (LUKÁCS, 2010, p.196). No Realismo, a representação do tipo em sua mais elevada forma acontece na escolha dos momentos de cólera. Em *Angústia*, o instante do assassinato de Julião Tavares é um desses casos representativos.

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, 2009, p.237-238).

O exame a partir deste relato nos conduz por uma composição narrativa que não se desvencilha da representação do tipo Luís da Silva. Isto acontece porque:

A figuração de situações e de caracteres extremos somente se torna típica na medida em que, no conjunto da obra, fique claro que o comportamento extremo de um homem numa situação elevada ao extremo exprime os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais. O personagem somente se torna típico em relação e em contraste com outros personagens, os quais, por sua vez, encarnem – de modo mais ou menos pronunciado – outras fases, outros aspectos do mesmo contraste que determina seu destino. Tão somente nesse variado e complicado processo, rico de contradições extremas, torna-se possível elevar uma figura a um nível verdadeiramente típico. (LUKÁCS, 2010, p.196-197).

Constatamos nos pensamentos ou atitudes que emergem da relação de Luís com as demais personagens situações extremas e divergentes da narrativa de *Angústia* que, embora apresentem as mesmas contradições objetivas e existenciais, evidenciam o reconhecimento de seus traços típicos. Nestas situações, a função de uma nítida e profunda fisionomia intelectual é decisiva na representação do tipo. A consciência que Luís tem do seu destino expressa a universalidade sob a qual se apoia cada experiência, cada reflexão que faz sobre suas ações. E não se trata de uma reflexão simples, cotidiana da situação, mas da elevação de seu pensamento relacionado ao seu caráter, às suas experiências.

Assim, diante da situação de ter enforcado Julião Tavares, Luís inicia um relato minucioso e atormentado que se prolonga até o final da narrativa de sua tomada de consciência sobre o ato e de suas consequências. Um percurso marcado por situações e personagens do presente e do passado, interferências pertinentes acompanhadas da comprovação de seu estado

fragilizado e de sua angustiante tentativa de superar o impacto da morte de seu antagonista. O fim era apenas o fim. Agora, era preciso lidar com as repercussões do depois.

Os mergulhos que meu pai me dava no Poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. Aquietava-se, inclinava-se para a frente, os joelhos dobravam-se, o corpo amolecia. Eu tinha os braços doídos e as mãos cortadas. Enquanto Julião estivesse com a cabeça erguida, a minha responsabilidade não seria tão grande como depois da queda. (RAMOS, 2009, p.238).

Como todo grande escritor, Graciliano transformou a história de um crime motivado pelo ciúme em uma obra que exprime a universalidade das questões humanas. As situações vividas pelas personagens em *Angústia* extrapolam os limites da singularidade, saltam da narrativa, refletem as relações dos homens entre si em sociedade, constituem-se em formas do reflexo da realidade objetiva. Nas reflexões de Luís sobre a inutilidade de seu ato, dos temores que o afligem, temos um homem que apesar de ter anunciado em vários momentos seu desejo de matar Julião Tavares revela sua fragilidade.

O frio aumentava, comecei a bater os queixos como um caititu. Se alguém surgisse na estrada, eu não teria coragem de fugir. Haveria pessoas ali perto? Julguei perceber um ruído esquisito, mas provavelmente era apenas o eco das pancadas dos meus dentes, que não descansavam. [...] Apertei os queixos, mas as castanholas permaneceram, e veio-me a certeza de que me havia tornado velho e impotente.

- Inútil, tudo inútil. [...]

Certamente Julião Tavares devia ficar ali deitado. Pensei em ocultá-lo, enterrá-lo debaixo de uma camada de folhas. A ideia absurda de leva-lo comigo para a cidade tinha desaparecido. Bem. Pus-me a afastar as folhas e a cavar a terra com as unhas. A tentativa de fazer com os dedos uma cova para enterrar um homem era tão disparatada que me levantei, receoso de tornar-me idiota. (RAMOS, 2009, p.241).

A profundidade com que Graciliano concebe Luís da Silva tem origem na concepção do processo social em que essa personagem está inserida. Luís não está isolado. Ao reviver sua vida, ele tenta compreender os resultados de cada etapa, a sua posição diante dos acontecimentos. Com isso, o escritor alagoano reforça o que Lukács (2010, p.228) define como verdadeira cultura literária ao captar “do modo mais vivo e profundo, e menos esquemático, as relações entre indivíduo e sociedade, bem como entre os próprios indivíduos.” A movimentação de Luís da Silva na narrativa com seus pensamentos e contradições é a de uma

completa figuração de sua fisionomia intelectual que se revela de forma rica e complexa, semelhante ao que acontece na própria realidade.

Quando Luís compreende a gravidade de seu ato, seus mais íntimos temores se acentuam: “A ideia de que Julião Tavares era um cadáver estremeceu-me. Não tinha pensado nisto. Horrível o corpo imóvel, esfriando.” (RAMOS, 2009, p.242). Era necessário encontrar uma saída para aquela situação e Luís pensa primeiro em levar o corpo para a cidade, depois ocultar, enterrar Julião debaixo de uma camada de folhas e, por fim, decide que ele deveria ficar pendurado em um galho como um suicida.

A solução foi executada com dificuldade. A descrição deste momento é conduzida por conjecturas e questionamentos enquanto Luís realiza o trabalho de guindar o corpo: “O corpo devia estar todo erguido, e os meus ossos estalavam. O galho curvava-se. Ia quebrar-se, atirar-nos no chão. Tudo perdido. A polícia, a cadeia. Denunciar-me-ia no primeiro interrogatório.” (RAMOS, 2009, p.243). A elaboração deste momento expressa o conflito de um indivíduo cuja existência encontra-se pautada no que poderá lhe acontecer, caso seja descoberto, e de como a sociedade o julgará. Enfim, no que o destino lhe reservava.

A ideia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. Tentei levantar-me, as pernas vergaram. Arrastei-me chorando, apalpando o chão, a procurar qualquer coisa. Procurava o chapéu, caído na luta, mas não sabia o que procurava. [...] Nova tentativa e consegui levantar-me, lá fui caminhando lentamente, amparado à cerca. Faltou-me de repente o amparo, andei como uma criança que ensaia os primeiros passos. Se pudesse correr... Evidentemente o perigo crescia. [...] Consegui reunir uns restos de força e correr. Uma carreira bamba e trôpega, a boca aberta, contrações na carne enregelada. Corria e chorava, certo de que o esforço era perdido, porque o meu chapéu tinha ficado à beira do caminho, sobre as moitas. (RAMOS, 2009, p.247-248).

Convém neste ponto ressaltar o que Lukács entende por tipo em *Introdução a uma estética marxista* (1957), antes de seguir com a análise acerca da construção do tipo Luís da Silva. Inicialmente, “o conceito de típico é subordinado ao da conformidade às leis universais. Portanto, ele tem imediatamente, na vida como na ciência, o caráter da particularidade” (1978, p.262). Isto posto, tem-se o típico como uma categoria da vida que desempenha seu papel tanto na arte quanto no reflexo científico. Ainda segundo o nosso autor,

A definição do tipo é tão mais justa cientificamente quanto mais alto for o nível de generalização ao qual esta definição e sua síntese no tipo foi elevado, na ação recíproca dialética que assim surge deve prevalecer o momento da universalidade, ainda que também o da particularidade permaneça como uma característica ineliminável do tipo. (LUKÁCS, 1978, p.262).

A situação típica segue no mesmo viés de entendimento do tipo humano, sendo definida quando nela prevalecerem as determinações universais. Conforme anteriormente mencionado, a particularidade como categoria central da estética assume necessariamente a forma do típico, que é, “com efeito, o terreno intermediário no qual se concentra tal significação generalizada da individualidade dos homens, situações, atos etc., sem abandonar por isso sua individualidade, pelo contrário, intensificando-a.” É claro que um reflexo adequado de tal classe de objetividades não é possível a não ser evocadoramente (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.316).

Mais adiante Lukács acrescenta que, por derivar da particularidade, a tipicidade assume seu “verdadeiro sentido”. Sendo assim,

São típicos os caracteres, as situações, as intenções etc., que aludem claramente ao aspecto indicado da evolução da humanidade, que o faz destacar com plasticidade significativa e sensível. A determinação do típico, sua delimitação a respeito do termo médio e do excêntrico, não pode realizar-se filosoficamente de outro modo. A natureza da tipicidade não pode esclarecer-se realmente além de quando ocupa essa posição no complexo problemático Em-si – Para-nós (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.318).

Com respeito à evocação anteriormente mencionada o autor expõe:

Em toda análise estética se encontra em primeiro plano o caráter evocador da arte; do ponto de vista de nossas considerações aqui esse caráter não é senão a referência retrospectiva elementar do mundo do homem ao homem mesmo. Nas ciências sociais esse mundo do homem se converte simplesmente nos fatos, relações, etc., constituídas pelos homens mesmos. Na arte, ao contrário, o processo evolutivo da humanidade se refere imediatamente a cada homem singular. Pois a evocação artística se propõe, antes de tudo, que o receptor viva como coisa própria a refiguração do mundo objetivo dos homens. (LUKÁCS, 1967, v.I, 3, p.308).

Deste modo, “a força e a profundidade reais da evocação artística se dirigem antes de tudo à interioridade do homem”, provoca assim “o despertar de novas vivências no homem as quais ampliam e aprofundam sua imagem de si mesmo, do mundo com o qual tem a ver no mais amplo sentido da palavra.” (LUKÁCS, 1966, v.I, 2, p.334).

Notadamente, percebe-se, nas indagações que cercam e afligem Luís da Silva, uma mistura de presente e passado, um olhar no qual a personagem reflete sobre como os indivíduos respondem de forma prática aos dilemas socialmente postos. Bueno (2006, p.621-622) sublinha que em Graciliano Ramos “a psicologia não se separava da vida social, e em *Angústia* fica muito claro o quanto há de recalque social na crise psicológica que leva Luís da Silva a matar Julião Tavares.”

Candido (2006, p.27) traz outra consideração importante a respeito do romance:

[...] à evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atira o acontecimento ao moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que, de dentro, rói o espírito e as coisas.

Neste percurso, o leitor é conduzido a mergulhar no universo delirante de Luís da Silva, a compartilhar sua angústia no processo de reconstituição do crime através dos fatos de seu passado, quase sempre relacionados à morte, ao caos. Não se consegue ter precisão se nessa volta ao passado o protagonista revive ou inventa histórias devido ao seu estado atormentado. A grandeza dessa personagem, sua elevação à categoria de tipo é marcada por uma narrativa que revela um homem concreto atormentado por uma realidade concreta que o aprisiona. Seu isolamento aparece associado “a características psicológicas muito marcantes”, dentre elas a sua “mania de limpeza”. (BUENO, 2006, p.625).

Este aspecto é representado pela água em várias passagens da narrativa: primeiro pela chuva, que ele observa cair e lhe recordava a forma como gostava de se lavar quando menino, conduzindo-o a um estado de leveza, de felicidade e de liberdade, valorizado por um banho simples de chuva, mas purificador.

A trovoada ainda roncava no céu, e já me preparava. [...] Eu tirava as alpercatas, arrancava do corpo a camisinha de algodão encardida, agarrava um cabo de vassoura, fazia dele um cavalo e saía pinoteando, pererê, pererê, pererê, até o fim do pátio, onde havia três pés de juá. Repetia o exercício, cheio de alegria doida, e gritava para os animais do curral, que se lavavam como eu. Fatigado, saltava no lombo do cavalo de fábrica, velho e lazarento, galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra. As cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam. (RAMOS, 2009, p.17).

Logo em seguida, a água se associa a tortura das tentativas do pai para lhe ensinar a nadar no poço da Pedra, e ele lamenta não poder “fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro.” (RAMOS, 2009, p.18), revelando a raiva e o desejo de vingança de Luís da Silva em relação à traição de Marina. Neste momento, a água se configura esteticamente como ferramenta que representa o contraste entre a sublimação do inocente banho de chuva e a decadência da personagem associar seu uso com requintes de crueldade.

A menção a água estagnada que Luís observa no quintal de casa remete um pouco essa decadência. Só que desta vez a água é imóvel e está ligada a outros elementos que reforçam esta condição, e que refletem seu estado emocional e financeiro. E Luís não se reconhece. Não se sente o menino de outrora. Perdeu a inocência e a tranquilidade nas andanças pela vida. As

determinações sociais presentes nas situações concretas que experimentou consigo e com os outros exigiu dele fazer escolhas, e elas lhe moldaram a personalidade, conduziram-no até aquele momento.

Outra passagem que remete a água está na referência de Luís à parede compartilhada dos banheiros de sua casa e de Marina: “Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. ” Mas apenas os banhos compridos de Marina lhe retinham a atenção, proporcionavam-lhe prazer. E mesmo depois do rompimento, aquele momento era esperado e a ele dedicado atenção especial. Nesse conteúdo artístico figura um homem concreto em uma situação concreta mediatizada pela água, refletindo a realidade. E Luís da Silva narra as etapas desses banhos no movimento real de Marina que,

Surgia como um pé de vento e despia-se às arrancadas, falando alto. [...] Notavam-se todas as minudências do banho comprido. Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. (RAMOS, 2009, p.164).

Para o narrador-personagem, o contato com a água é essencial. A conexão da água com o mundo representado é artisticamente justificada em cada instante da narrativa em que ela se faz presente. Quando Luís pressente que pode ser preso, a possibilidade da vida na prisão comparada a sua vida não poderia ser pior. Porém, o amedronta o fato das portas, das grades de ferro e dos móveis da prisão serem sujos e pretos, e de ele ser impedido de lavar as mãos.

Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso muita água e muito sabão. [...] Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. Podia o resto do corpo ficar sujo, podiam os piolhos tomar conta da cabeça e as roupas esfrangalhadas cobrir mal a carne friorenta. Se me dessem água para lavar as mãos, estaria tudo muito bem. (RAMOS, 2009, p.192-193).

No sentido do conteúdo estético, a base do tipo Luís da Silva “deve conseguir representar o significado do típico em homens e situações, deve fornecer uma síntese cujo objeto seria o tipo puro e simples. ” Todavia, é preciso ter clareza de que a arte não se restringe a estabelecer simplesmente o típico, pois “no conjunto da obra nasce uma tipicidade superior: o aspecto de uma etapa típica do desenvolvimento da vida humana, de sua essência, de seu destino, de suas perspectivas. ” (LUKÁCS, 1978, p.263).

A criação de uma figura típica, independente dela predominar na narrativa,

É sempre apenas um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade. (LUKÁCS, 1978, p.264).

Em *Angústia*, que consideramos uma autêntica obra de arte, temos uma hierarquia de tipos incorporados ora por suas semelhanças, ora por suas diferenças, compondo a base da narrativa. Essa hierarquia não se ampara no valor social de cada tipo, “mas na base de cada lugar concreto que cabe a cada membro em vista do problema que se deve representar”. A partir desta “totalidade concreta e bem ordenada, nasce na obra a imagem de uma particularidade concreta: precisamente a reprodução artisticamente generalizada de uma determinada etapa do desenvolvimento.” (LUKÁCS, 1978, p.265).

Neste sentido, a definição do típico e seu caráter de particularidade na arte requer a averiguação de seu conteúdo de verdade objetiva, para que “a verdade estética não seja concebida como uma simples cópia da científica, nem que sua negação abstrata conduza a um relativismo estético.” (LUKÁCS, 1978, p.266). A representação da vida pela arte deve estabelecer a correspondência entre a unidade compositiva dessa arte e o conjunto de leis da vida. Além disso, essa arte precisa ser autônoma, uma totalidade construída. E este “ser-concluída-em-si-mesma” é “uma questão de conteúdo; ela é a essência do reflexo estético da realidade do ponto de vista do conteúdo.” (LUKÁCS, 1978, p.268).

Mais próximo da vida, o reflexo artístico reproduz a totalidade da vida e depende do mundo particularmente representado. Dessa forma, a representação artística dos tipos sob o ponto de vista da elaboração adequada do conteúdo, prescinde que os problemas das formas artísticas sejam postos a partir de um conteúdo coerente aos princípios do reflexo estético. Nesta direção, o conteúdo deve possuir caráter artístico. A respeito do lado formal do típico, da sua capacidade de provocar experiências, Lukács afirma que do conteúdo decorre organicamente a forma e:

A elaboração formal constitui o verdadeiro princípio decisivo, ao passo que a elaboração estética do conteúdo é um simples trabalho preliminar, que em si tem ainda pouco valor artístico; e isto porque a permanência na simples elaboração do conteúdo tem como resultado não um produto artístico inferior, mas simplesmente algo que não tem nenhum valor do ponto de vista estético. Esta falta de autonomia, contudo, em nada diminui a prioridade do conteúdo, ou seja, a absoluta insubstituíbilidade daquele trabalho artístico preliminar sobre o conteúdo para a última realização formal realmente artística. (LUKÁCS, 1978, p.272).

No tocante a forma da grande arte, o filósofo diz que “o típico não é, *ele torna-se*” (grifo do autor). Nesta perspectiva, a forma artística ao contribuir para que o típico se concretize:

Produz uma unidade evidente, não mais destacável, dos traços que fazem das figuras singulares seres plenamente caracterizados e daqueles nos quais se exprime a sua essência típica, cada traço típico contendo superadas em si determinações socialmente universais. (LUKÁCS, 1978, p.275).

Na maioria das vezes que Luís se apresenta para o leitor a descrição é pejorativa. Em sua caracterização temos um sujeito feio, pobre, tímido, que não inspira confiança e com sentimento de inferioridade em relação a pessoas que estejam acima dele na escala social. Da janela ele observa e comenta sobre os tipos que o cerca. No entanto, ele sempre encontra uma maneira de colocar-se diferente das outras personagens como se ele fosse superior.

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, e é necessário puxá-lo, ajeitá-lo, sujeita-lo com o cinto, que se afrouxa. Estes movimentos contínuos dão-me a aparência de um boneco desengonçado, uma criatura mordida pelas pulgas. A camisa sobe constantemente, não há meio de conservá-la estirada. Também não é possível manter a espinha direita. O diabo tomba para frente, e lá vou marchando como se fosse encostar as mãos no chão. Levanto-me. Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. (RAMOS, 2009, p.145).

Amparados em Lukács, não podemos esquecer que o conjunto de uma obra representa algo de típico. E que, “da especificidade do conteúdo artisticamente refletido, como vimos, nasce a possibilidade da individualidade da obra de arte em si completa. Mas tal individualidade só pode ser realizada através da elaboração formal.” (LUKÁCS, 1978, p.277). Sendo assim,

Aquilo que do ponto de vista do conteúdo, aparecia apenas como uma hierarquia de tipos, revela-se agora como um particular e concentrado conjunto de destinos humanos. O conjunto dos diversos tipos singulares que se refletem um no outro, em sua aproximação e em sua subordinação recíproca, nas mútuas influências dinâmicas que daí decorrem, eleva-se a ponto de se tornar uma totalidade unitária espiritual-sensível, cuja força evocadora é certamente condicionada pela justeza de um conteúdo, pelo justo acordo – do ponto de vista do conteúdo – de todos estes motivos, mas que não deixa de ser algo diverso, algo mais do que uma pura síntese dos seus elementos. (LUKÁCS, 1978, p.280).

Portanto, é merecedor do título de obra de arte o “produto artístico” que, “nesta totalidade como totalidade, encontra expressão algo decisivamente típico, algo que seja inelutavelmente típico para a humanidade.” (LUKÁCS, 1978, p.280).

No próximo capítulo exporemos os traços essenciais da personalidade e da individuação no processo de reprodução social que nos permitiram analisar na formação do narrador-personagem Luís da Silva como a sua personalidade foi constituída.

4 A FORMAÇÃO DA PERSONAGEM LUÍS DA SILVA EM *ANGÚSTIA* (1936)

*Considerava-me um valor, valor
miúdo, uma espécie de níquel social,
mas enfim valor.*

Angústia, p.46

No percurso escolhido para as reflexões preliminares necessárias ao desenvolvimento do nosso objeto de estudo – a constituição da personalidade do narrador-personagem Luís da Silva no romance *Angústia* de Graciliano Ramos – optamos por uma sequência que, a nosso ver, seria a mais adequada ao correto entendimento do trabalho ontológico de Lukács, estabelecendo as devidas conexões com a arte e a literatura que nos permitissem evidenciar a relevância de Graciliano Ramos no cenário literário brasileiro, a atualidade de *Angústia*, e de um personagem literário que abarca a dialética dos processos sócio-históricos de uma existência cotidiana.

As reflexões do esteta marxista apresentadas na *Estética* são as de quem apreende a arte como consciência de si do gênero humano, o que não se constitui em evento isolado, pois essa consciência está vinculada ao conhecimento do mundo exterior no qual os homens estabelecem os problemas a serem resolvidos, buscando as resoluções na realidade em que vivem. Em sua *Para a ontologia do ser social* percebemos uma retomada de temas importantes do pensamento humano-social, dentre eles, a individualidade e a personalidade no processo de reprodução social, desvelando um caminho investigativo no qual o trabalho é a categoria fundante do ser social, a base ontológica fundamental, e a partir dele tem-se início o desenvolvimento humano. Ao analisar as etapas do pensamento estético de Georg Lukács, Tertulian (2008, p.190) percebe nas últimas grandes obras do filósofo: *Estética e Para a ontologia do ser social* “os alicerces mais profundos de sua concepção final quanto às formas do espírito, em geral, e da arte, em particular.”

Na *Estética*, a dialética das relações entre subjetividade e objetividade é marcante no tratamento dado a arte e a especificidade literária ao estabelecer suas distinções tendo como ponto de partida a vida cotidiana, sobretudo, porque da cotidianidade emergem os diferentes tipos de atividade do homem. Com esse trabalho, o filósofo realiza um inusitado método de análise crítica literária que une dois pontos de vista: o estético e o sócio-histórico. Ao manifestar que a arte possui uma gênese social, Lukács nos alerta que para uma melhor apreensão dessa

questão é preciso ter clareza da posição ocupada pelo sentimento estético na personalidade humana.

Nesta perspectiva é que se observa em seu tratado estético um embasamento na constituição da subjetividade humana e na filosofia da gênese. É preciso indicar também a originalidade desse pensamento estético, sobretudo no tocante a função desempenhada pelo artista e sua subjetividade no ato da criação, que para Tertulian (2008, p.258):

[...] reside justamente no modo como é desvelada a importância excepcional do momento da *objetividade* no *devir* do ato de criação, sem alterar ou diminuir, em quem quer que seja, a tese que coloca no centro da finalidade do referido ato de criação o esforço e a expansão ilimitados da subjetividade humana. É o sentido exato que convém conceder a seu conceito fundamental de *mimesis*. Os impulsos e tensões da subjetividade constituem o princípio germinal da atividade estética. (Grifos do autor).

O sentido amplo e profundo da criação artística e da conservação das obras de arte são percebidos na estética lukacsiana relacionados ao desenvolvimento humano, porque a arte associada aos grandes eventos históricos permite conhecer o passado da humanidade, o movimento contínuo do homem na forma como ele se relaciona com a sociedade e a natureza. Contudo, esse processo dos acontecimentos serem conservados na arte é complexo, uma vez que a vivacidade ou não da arte e da literatura passa por contínuas alterações. Outro ponto que Lukács nos chama a atenção é o de que a conservação das obras de arte, na perspectiva da ontologia da arte, acontece quando essas obras se relacionam com o desenvolvimento da humanidade e o resultado pode atingir o efeito desejado em variadas formas de interpretação.

As atitudes e as escolhas realizadas pelo narrador-personagem Luís da Silva, embora reproduzam a sua vida particular, são tomadas em consonância com os processos sociais em que ele é submetido, e de uma forma ou de outra reproduzem sua vida particular. A este fenômeno Lukács denomina de individualidade ou personalidade humana. A partir da singularidade de Luís da Silva se desenvolve a sua individualidade, sem perder de vista que é um ser que responde ao seu ambiente, e essa resposta tem por base a sua realidade.

No processo de individuação de Luís da Silva constatamos que em seu isolamento “o que ele almeja não é propriamente a solidão”. Seu distanciamento e observações em relação à “vida dos outros de certa maneira acaba compondo a sua e é como se ele também, em troca, participasse da deles”. Além disso, “ele não quer se alhear de todo, ele quer mesmo é esse isolamento ligado aos outros não pelas mãos, que se sujariam, mas pelos olhos, que a tudo devassam mas permanecem limpos do mundo”. (BUENO, 2006, p.627).

Do seu lugar social de observador Luís se mantém distante dos vizinhos para não ser confundido com eles, especificamente com a condição miserável em que vivem, com suas atitudes repugnantes.

Antônia, a criada de d. Rosália passou bamboleando-se, foi até a esquina da rua Augusta e esteve algum tempo conversando com um soldado de polícia. Voltou, sempre se rebolando e com as pernas abertas. É uma criatura ingênua, meio selvagem. Acredita em tudo quanto lhe dizem e tem grande necessidade de machos. Quando pega um, entrega-se inteiramente. Não escolhe, é uma rede. (RAMOS, 2009, p.65).

Nos espaços sociais de prestígio não consegue interagir e permanece por perto analisando cada grupo nos cafés, nas livrarias, no Instituto: “os olhos estão quase invisíveis por debaixo da aba do chapéu, e uma folha da porta oculta-me o corpo.” (RAMOS, 2009, p.29).

Em entrevista a Hans Heinz Holz (1966)¹⁹ acerca do sentido ontológico da arte em sua *Estética*, Lukács (2014, p.42) assevera ser a arte, “uma reprodução do processo mediante o qual o homem compreende a própria vida, na sociedade e na natureza, como vida que se refere a si mesmo, com todos os problemas e com todos os princípios vantajosos e todos os obstáculos que a determinam”. Com esta afirmação, nosso filósofo reafirma a importância da ontologia do ser social para a arte, que “não está separada de sua gênese em sentido desantropomorfizador”.

Retomando a subjetividade estética, convém mencionar que ela contém propriedades ligadas à manutenção das ações que lhe deram origem, trata-se, pois, de uma forma evoluída e alterada da relação primária sujeito-objeto. Na interferência de diferentes formas de contato com a realidade objetiva, a subjetividade sofre em sua totalidade, fato que nos remete ao que Lukács assinala como dupla particularidade do reflexo estético, que significa: “o conhecimento de si supõe inevitavelmente o conhecimento dos acontecimentos objetivos que contribuíram para forjar a personalidade”. Nesse sentido, a *mimesis* estética tem como consequência “a presença da realidade objetiva e do automovimento da subjetividade para uma indestrutível unidade”. (TERTULIAN, 2008, p.199).

Quando Lukács reflete sobre a caracterização geral do pensamento cotidiano em sua *Estética* (1963), constata que desde as formas mais básicas da vida humana, o trabalho e a linguagem possuem em sua essência o caráter de objetivações. São eles que distinguem o homem do animal e possibilitam entender que na vida humana os elementos que a compõe são

¹⁹ Em 1966, LUKÁCS concedeu entrevistas a Léo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz, que foram publicadas no Brasil pela primeira vez e em única edição em 1969. Com o passar dos anos, a referida obra tornou-se uma raridade e quase inaccessível às novas gerações de leitores até a iniciativa do Instituto Lukács de promover uma nova edição em 2014.

inimagináveis sem objetivações. Assim, ao reafirmar o trabalho como um ato teleológico que pertence exclusivamente ao homem, nosso filósofo se propõe a estudar os momentos do trabalho que embasam o reflexo da realidade objetiva na cotidianidade. Para isso, como já colocado anteriormente, recorre a Marx para fundamentar suas reflexões.

No transcorrer de suas análises, o filósofo enfatiza ser a atividade artística aquela que “conserva determinados traços do trabalho simples e do estudo da realidade objetiva vinculado sempre com o trabalho”. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.251). Deste modo, com o desenvolvimento social e, conseqüentemente, do trabalho, os homens passaram a criar conceitos sobre as coisas durante o processo de trabalho para atender as suas necessidades. Cabe ressaltar que nessa relação de socialização os homens acrescentam algo de novo que não existia anteriormente na natureza. E a arte, enquanto fenômeno social, somente terá sua gênese entendida a partir de um determinado nível do trabalho humano. Não obstante, em cada atitude de reprodução da vida particular dos homens no processo social emergem suas singularidades e a partir delas o desenvolvimento de suas individualidades.

Quando escreve *Para a ontologia do ser social* (1960-1971), Lukács retoma a categoria do trabalho para estudar os homens dentro da reprodução social. Tal estudo, parte do pressuposto de que é necessário o ato do trabalho para que os homens se reproduzam, pois, com ele é possível modificar o mundo em que vivem. A essência do trabalho humano para Lukács tem origem na luta que os homens travam pela sobrevivência, permitindo a passagem do ser meramente biológico para o ser social. Nisto reside o fundamento ontológico do ser social: os homens, pelo trabalho, constroem um ambiente e um processo histórico completamente novos com a presença de mais atos humanos do que pelas leis da natureza. Dessa forma, a gênese e a autonomia do ser social encontram-se fundamentadas no trabalho, na permanente concretização dos pores teleológicos.

Na *Ontologia* lukacsiana o desenvolvimento humano iniciado pelo trabalho traz consigo outras bases ontológicas: objetivação/exteriorização, alternativa, substância, luta de classe e sexualidade, que na percepção de Gilmaisa Macedo da Costa – em seu estudo sobre a teoria de personalidade na referida obra – constituem momentos a partir dos quais a personalidade tem origem. Comenta a autora que, a temática da personalidade “emerge no interior da obra como consequência da reflexão do autor sobre o desenvolvimento das capacidades dos homens no processo de reprodução social iniciado com o trabalho e de sua dialética relação com a construção da interioridade dos sujeitos.” (COSTA, 2007, p.13).

Neste capítulo, não abordaremos em profundidade a categoria do trabalho. Apenas evidenciaremos pontos que se constituem essenciais para o melhor entendimento do nosso objeto de estudo na efetiva relação que se estabelece entre trabalho e personalidade assinaladas por Lukács. A opção por realizar a análise em *Para a ontologia do ser social* (1960-1971) foi devido a profundidade das reflexões do autor húngaro sobre o trabalho no processo de reprodução social, sobre a personalidade revelada por meio do produto do trabalho, e das atividades e das relações dos homens na cotidianidade presentes na obra.

Neste estudo dos nexos entre trabalho e personalidade também foi necessário investigar no romance *Angústia* qual o significado que o trabalho tem na percepção de Luís da Silva, tendo em vista apreender pontos importantes para a análise da constituição de sua personalidade, uma vez que na sua relação com o trabalho é possível identificar como ele reage ao ambiente, quais seus principais dilemas, suas insatisfações e demais sentimentos que aos poucos desvelam na narrativa um homem amargurado e preso a uma condição social que o atormenta.

Por fim, retomaremos os elementos que nos permitem a análise da constituição da personagem Luís da Silva, considerando suas expressões humanas – seu modo de ser, de sentir, de agir, de relacionar-se com os outros – como resultado das alternativas que se apresentam em sua vida e das escolhas realizadas em circunstâncias determinadas compondo sua própria história, sua essência, sem perder de vista que as decisões tomadas por Luís da Silva ao longo da vida na relação com os outros indivíduos impulsionam a elevação ou o rebaixamento da sua individualidade. Nesta direção, a personalidade do narrador-personagem se expressa na interação com a realidade, em seus atos de exteriorização ao reagir as exigências impostas no curso da vida em sociedade.

4.1 Trabalho e Reprodução Social

Em nosso processo de investigação acerca dos momentos ontológicos da sociabilidade: a individuação e a personalidade, desde a *Estética* (1963) e de forma aprofundada em *Para a ontologia do ser social* (1960-1971), buscamos os pressupostos fundamentais para compreender, em termos ontológicos, a concepção lukacsiana de personalidade e de como ela se constitui no narrador-personagem Luís da Silva em *Angústia*. Essa aproximação ao problema da personalidade nos conduziu, inicialmente, a uma reflexão basilar em Lukács, que consiste

na existência de três esferas ontológicas distintas e ao mesmo tempo articuladas: a inorgânica, a biológica e o ser social. Essa articulação consiste no fato de que não existe vida sem a esfera inorgânica, e sem ela não há ser social. Neste percurso, constata-se um ponto relevante: a existência do ser social e sua reprodução acontecem de forma ineliminável e contínua na relação que mantém com a natureza.

O trabalho é também um processo histórico que compõe a reprodução social. Esta última, por sua vez, é um processo composto por sociabilidade e individuação. A sociabilidade tem origem, mais precisamente, na objetivação, enquanto a individuação tem por base a exteriorização. No processo de individuação, os indivíduos se tornam individualidades e personalidades.

É conteúdo central da história [...] o modo como o homem se desenvolveu da simples singularidade (exemplar singular do gênero) para o homem real, para a personalidade, para a individualidade. Inclusive é característico desse desenvolvimento que, quanto mais as comunidades humanas adquirem um caráter social, quanto mais bem delineado este se torna, tanto maior é o número de casos em que o homem pode figurar também em tais singularidades abstratas. Todavia, não só em singularidades desse tipo. A imagem ontologicamente correta do homem no curso do desenvolvimento social constitui igualmente um *tertium datur* diante de dois extremos que levam a uma falsa abstração: considerar o homem um simples objeto da legalidade econômica (segundo o modelo da física) falsifica a factualidade ontológica tanto quanto a suposição de que as determinações essenciais de seu ser homem poderiam ter raízes últimas, ontologicamente independentes da existência da sociedade, de modo que o que estaria investigando, em determinados casos, seria a inter-relação de duas entidades ontológicas autônomas (a individualidade e a sociedade). (LUKÁCS, 2013, p.279-280).

Desde o seu estágio mais primitivo o ser social é entendido como um complexo de complexos de caráter histórico e dinâmico que estabelece interações contínuas entre os complexos parciais e entre o complexo total e suas partes. Para Lukács²⁰ (p.201), a existência do ser social só é possível em sua ininterrupta reprodução. Sendo assim, sua substância enquanto ser encontra-se sempre em transformação no curso da reprodução. Logo, as mudanças que ocorrem produzem os traços substanciais específicos do ser social tanto quantitativamente quanto qualitativamente e de forma cada vez mais ampla.

Nesses termos, o ser social é composto de inúmeros complexos inter-relacionados entre si, em contínuo movimento, no qual os momentos sociais se sobrepõem aos momentos naturais. O fato do homem ter surgido originalmente da natureza orgânica faz com que o ser social

²⁰ LUKÁCS, G. **Para a Ontologia do Ser Social II**. Trad. Nélcio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2013. Devido ao recorrente uso da obra neste capítulo, optamos por mencionar somente o número das páginas.

preserve os traços ontológicos permanentes da sua origem e adquira gradativamente caráter cada vez mais social desde que o trabalho impulse o seu desenvolvimento, permitindo a criação de uma outra esfera do ser distinta da esfera natural.

Portanto, embora evolua continuamente na medida em que os momentos sociais se sobrepõem aos naturais, o caráter natural do homem não pode ser inteiramente abolido, mas este se afasta da simples naturalidade e se torna mais e mais social em decorrência do seu desenvolvimento como um todo. Além disso, o ser social possui em sua estrutura básica “a polarização de dois complexos dinâmicos” (p.202) que se colocam e se retiram continuamente no processo reprodutivo: o indivíduo e a própria sociedade. Estes dois momentos no processo de reprodução social são compreendidos como indissociáveis, com uma dinâmica própria de desenvolvimento não encontrada anteriormente na natureza.

Em termos ontológicos, a reprodução social se encontra associada à existência do ser social fundada no trabalho. Quando Lukács aponta o homem como um complexo também biológico, como parte da natureza orgânica, não quer dizer que tal caracterização seja inerente somente ao homem, pois todos os seres vivos desde as formas mais elementares, pertencem à natureza orgânica. A distinção entre o homem e outros seres naturais com relação ao processo reprodutivo começa a ser feita quando o filósofo afirma que, na vida orgânica, a preservação de si e da espécie são reproduções no sentido estrito, isto é, “reproduções do processo vital que perfaz o ser biológico de um ser vivo”, enfatizando “apenas mudanças radicais do meio ambiente” como produtoras de “alguma transformação radical desses processos”. E que, a reprodução no ser social encontra-se, “por princípio, regulada pela mudança interna e externa” (p.160).

Com efeito, a reprodução social inicia-se com o trabalho. Na realidade, o trabalho só existe de fato como parte da reprodução social. A categoria social da personalidade consiste no resultado do processo histórico humano-social. Em tal processo, ela se revela como expressão da exteriorização dos sujeitos ao criar novas objetivações. A articulação entre a objetividade da natureza e a subjetividade humana é imprescindível para que haja um processo de trabalho. Essa junção entre categorias distintas para a realização de um trabalho é denominada por Lukács de objetivação, por se tratarem de categorias que evidenciam a relação da teleologia com a causalidade, convertendo-a em causalidade posta. No entanto, a produção de algo novo somente acontecerá caso haja uma apreensão real das leis que regem a objetividade e, ao mesmo tempo, uma reorganização desses elementos originários em novas formas de relações do “ser-em-si”.

Quando nosso autor se propõe a expor ontologicamente as categorias específicas do ser social, ressalta que o seu desenvolvimento, a sua articulação, a sua fundamentação e a sua distinção em relação às formas de ser precedentes devem iniciar com a análise da categoria do trabalho. Essa consideração parte do princípio de que “no trabalho estão contidas *in nuce* todas as determinações que constituem a essência do novo no ser social” (p.44, grifo do autor). Explicita-se, portanto, que o trabalho é “o fenômeno originário, o modelo do ser social”. No entanto, é importante esclarecer que a menção de Lukács ao trabalho como protoforma do agir humano não determina que no processo de reprodução social todos as ações humanas sejam reduzidas a atos de trabalho, pois o filósofo reconhece nesse processo a presença de outros atos além do trabalho.

A justificativa de Lukács para atribuir ao trabalho um lugar privilegiado e essencial no processo e para o salto da gênese desse ser social é simples. Começa ele dizendo que, todas as categorias do ser social possuem um caráter social em sua essência, ou seja, “suas propriedades e seus modos de operar somente se desdobram no ser social já constituído; quaisquer manifestações delas, ainda que sejam muito primitivas, pressupõem o salto como já acontecido”, e nessa direção, somente o trabalho, mediado pelo intercâmbio do homem com a natureza, “assinala a transição do homem que trabalha, do ser meramente biológico ao ser social” (p.44).

Este modo de Lukács conceber o trabalho não significa que as determinações do ser social estejam limitadas a ele, isto não acontece porque existem outras categorias que também atuam de modo decisivo na reprodução do ser social: a linguagem, a cooperação e a divisão do trabalho. Sendo assim, nenhuma delas pode ser concebida e autonomizada isoladamente, pois elas fazem parte da totalidade social.

Ao caracterizar o trabalho como momento central da gênese ontológica do ser social e, portanto, uma posição teleológica que pertence exclusivamente ao homem, Lukács recorre a Marx (1988, p.142-143) para enfatizar a essência do trabalho e seu pertencimento exclusivo ao homem com a célebre analogia entre as semelhantes operações realizadas pela aranha e pelo tecelão; e da abelha que na construção de sua colmeia deixaria muitos arquitetos envergonhados. Para Lukács, é nesse momento em que Marx indica o trabalho como categoria ontológica central, como modelo de toda práxis social.

A peculiaridade observada por Marx, entre os processos de trabalho da abelha e do arquiteto, ressalta pontos essenciais para a apreensão de que todo o trabalho é uma atividade que se destina a um fim previamente idealizado. E neste momento específico, somente o homem

é capaz de conscientemente determinar os meios e os objetos necessários para que seu trabalho se realize. Além disso, Marx (1988, p.144) ainda assevera que,

No processo de trabalho a atividade do homem efetua, portanto, mediante o meio de trabalho, uma transformação do objeto de trabalho, pretendida desde o princípio. O processo extingue-se no produto. Seu produto é um valor de uso; uma matéria natural adaptada às necessidades humanas mediante transformação da forma. O trabalho se uniu com seu objetivo. O trabalho está objetivado e o objeto trabalhado.

Portanto, na gênese de toda ação humana existe sempre a orientação para um fim específico, e a partir dessa determinação primeira são definidos ou selecionados os meios para efetivar a ação pretendida. Na percepção de Lukács, tanto a posição do fim teleológico como a dos meios para executá-lo, funcionam de modo causal. Deste modo, elas “jamais se dão, enquanto atos de consciência, independentemente um do outro” (p.94). O próprio processo de trabalho requer a separação destes atos a fim de que se possa compreender o seu significado na ontologia do ser social.

Em síntese, nosso autor considera o trabalho a base ontológica do ser social e se propõe na *Ontologia* a examinar onde na totalidade social as ações e reações na inter-relação dos complexos emergem e consolidam o trabalho, entendendo que esta categoria “é de importância fundamental para a peculiaridade do ser social e fundante de todas as suas determinações”. Lukács também evidencia ao tratar dos problemas gerais da reprodução que todo fenômeno social, direta ou indiretamente, pressupõe o trabalho “com todas as suas consequências ontológicas” (p.159). E destaca como um dos resultados importantes de suas reflexões o fato dos atos de trabalho apontarem para além de si mesmos.

Para que haja um processo de trabalho, faz-se necessário a articulação entre a objetividade da natureza e a subjetividade humana. Por sua vez, estas categorias distintas ao serem articuladas para a realização de um trabalho, evidenciam a relação da teleologia (prévia ideação) com a causalidade (realidade natural) convertendo-a em uma causalidade posta (ser social). É importante esclarecer que nesse processo de objetivação, ou seja, de realização na prática, a prévia ideação corresponde ao momento de planejamento que antecede e dirige a ação.

Com isso o resultado da ação é idealizado, projetado na consciência antes de ser concretizado. Eis que na distinção ontológica (no plano do ser) e concreta entre o sujeito e o objeto Lukács traz à tona o fundamento ontológico da exteriorização (*Entäusserung*), que representa na concepção do nosso autor o momento do trabalho que corresponde ao confronto

entre os conhecimentos e as habilidades que emergem da subjetividade com o objeto socialmente criado.

Lukács, ao afirmar que, em Marx, “o trabalho não é uma das muitas formas fenomênicas da teleologia em geral, mas o único ponto onde se pode demonstrar ontologicamente um pôr teleológico como momento real da realidade material” (p.51), define que a teleologia é uma categoria do trabalho, portanto, que não se encontra presente em todas as esferas do ser. Assim, a teleologia não é uma categoria universal do ser, é uma categoria particular do ser social e não há qualquer teleologia anterior ao trabalho no decurso da história humana. Como categoria presente no trabalho, a teleologia é responsável pela determinação de todas as fases do processo de trabalho.

Referindo-se ao fato de Marx entender a teleologia como categoria do trabalho, ou ainda da práxis humana mais geral, Lukács nos lembra de que ao suprimir a teleologia de todos os outros modos do ser não ocorre limitação de seu significado, mas sim uma elevação à medida que nos conscientizamos de que,

O mais alto grau do ser que conhecemos, o social, se constitui como grau específico, se eleva a partir do grau em que está baseada a sua existência, o da vida orgânica, e se torna um novo tipo autônomo de ser, somente porque há nele este operar real do ato teleológico (p.52).

Neste sentido, Lukács apreende a teleologia como uma “categoria posta: todo o processo teleológico implica o pôr de um fim” (p.48), ou seja, uma consciência que estabelece um fim, significando que, por ser uma atividade fundante, o trabalho funda todas as outras posições, ou seja, ele é uma posição teleológica primária. Ainda segundo o filósofo húngaro, a gênese do ser social, “o seu distinguir-se da sua própria base, seu tornar-se autônomo, baseiam-se no trabalho, isto é, na contínua realização de pores teleológicos” (p.52).

A concepção da teleologia como uma categoria típica da práxis humana significa que no trabalho há uma existência “concreta, real, necessária, entre causalidade e teleologia” (p.52). Diante disso, consideramos relevante ressaltar que essa essência, segundo Lukács, consiste num projeto ideal que se realiza materialmente, significando que “o pôr pensado de um fim transforma a realidade material, insere na realidade algo de material que, no confronto com a natureza, representa algo de qualitativamente e radicalmente novo” (p.53).

Todavia, é preciso perceber, nesse contexto, que algo de novo somente será produzido se houver uma real apreensão das leis que regem a objetividade e uma reorganização em novas formas de relações do “ser-em-si” destes elementos originários. Caso contrário, eles

permanecem “um sistema de complexos cuja legalidade continua a operar com total indiferença no que respeito a todas as aspirações e ideias do homem”. Por intermédio desta via, Lukács reflete sobre a dupla função que a busca dos meios representa durante o processo de trabalho, por um lado evidenciando “aquilo que governa os objetos em questão independentemente de toda consciência”; e do outro lado, descobrindo “neles aquelas novas conexões, aquelas novas possibilidades de funções através de cujo pôr-em-movimento tornam efetivável o fim teologicamente posto” (p.54).

Através do trabalho o homem tem a possibilidade de agregar novas propriedades aos objetos e, dessa forma, conferir a eles novas funções, novos modos de atuar. No entanto, Lukács (p.55) nos diz que,

Isto só pode acontecer no interior do caráter ontológico insuprimível das leis da natureza, a única mudança das categorias naturais só pode consistir no fato de que estas – em sentido ontológico – tornam-se postas; esse seu caráter de terem sido postas é a mediação da sua subordinação ao pôr teleológico determinante, mediante o qual, ao mesmo tempo em que se realiza um entrelaçamento posto de causalidade e teleologia, tem-se um objeto, um processo, etc., unitariamente homogêneo. Natureza e trabalho, meio e fim chegam, desse modo, a algo que é em si homogêneo: o processo de trabalho e, por fim, o produto do trabalho.

Com esta reflexão, Lukács suscita alguns pontos interessantes a respeito do duplo caráter da posição do fim no processo de trabalho. Insiste nosso autor que, esta posição mesmo tendo sua origem a partir de uma necessidade social, também requer a satisfação dessa necessidade, mesmo reconhecendo que, “a simples subordinação dos meios ao fim” não seja “tão simples como parece à primeira vista” (p.56). E nos alerta para o fato de que a concretização ou até mesmo o fracasso da finalidade depende de como se tenha conseguido na busca dos meios transformar a causalidade natural em uma causalidade (ontologicamente) posta.

Portanto, ao nascer de uma necessidade humano-social, a finalidade, na perspectiva lukacsiana, necessita para que seja uma “verdadeira posição de fim” que, na busca ou investigação dos meios,

O conhecimento da natureza, tenha chegado a um certo estágio adequado; quando tal estágio ainda não foi alcançado, o pôr do fim permanece um mero projeto utópico, uma espécie de sonho, como o voo foi um sonho desde Ícaro até Leonardo, e até um bom tempo depois. Em suma, o ponto no qual o trabalho se liga ao pensamento científico e ao seu desenvolvimento é, do ponto de vista da ontologia do ser social, exatamente aquele campo por nós designado como investigação dos meios (p.57).

Conforme exposto, percebemos que, os meios utilizados no mais simples processo de trabalho serão sempre determinados e regulados pela posição do fim. Em função disto, o homem determinará os meios para atingir um determinado fim sempre em consonância com o conhecimento que possui sobre eles. E nesse intercâmbio orgânico, nesse processo entre o homem e a natureza já apontado por Marx em *O capital*, o momento social é o momento predominante.

Um outro aspecto levantado por Lukács é que, a realização do fim além de ser uma categoria nova do ser – o ser social – resulta na constatação de que a “consciência humana, com o trabalho, deixa de ser, em sentido ontológico, um epifenômeno” (p.62). No trabalho a consciência ultrapassa uma simples adaptação ao ambiente, ela interfere na natureza provocando alterações que os animais jamais poderiam conceber. Esta análise empreendida por Lukács, consiste tanto na “superação da animalidade através do salto para a humanização no trabalho” quanto do “caráter epifenomênico da determinação meramente biológica da consciência” (p.73), uma vez que com o desenvolvimento do trabalho elas tendem a tornarem-se universais.

O homem ao superar a animalidade por meio do ato do trabalho é impulsionado para além de si mesmo a desenvolver novas habilidades e necessidades mediadas por categorias sociais cada vez mais complexas, possibilitando a evolução do conhecimento e dos meios para a reprodução social. No trabalho toda atividade tem como pressuposto uma necessidade do ser social. E nessa relação, uma nova objetividade surge, tornando o trabalho o modelo de toda práxis social.

Ao considerar o trabalho como forma originária do ser e, portanto, modelo para compreensão de outros pores socioteológicos, Lukács afirma que o pôr teleológico que se realiza no trabalho “é uma experiência elementar da vida cotidiana de todos os homens, tornando-se isso um componente imprescindível de qualquer pensamento, desde os discursos cotidianos até a economia e a filosofia” (p.47).

Com base nessas afirmações, o autor nos remete ao trabalho como uma posição teleológica que faz a mediação entre a necessidade e a satisfação. Contudo, a mediação acontece por intermédio de “uma cadeia de alternativas”, isto é, o sujeito que trabalha (autêntico devir homem do homem) quer o sucesso da atividade que se propõe a desenvolver, porém,

Ele só pode obtê-lo quando, tanto no pôr do fim quanto na escolha dos seus meios, está permanentemente voltado para capturar o objetivo ser-em-si de

tudo aquilo que se relaciona com o trabalho e para comportar-se em relação aos fins e aos meios de maneira adequada ao seu ser-em-si. (p.78-79).

Não é difícil perceber nesta situação que, a produção do efeito real das causalidades naturais em sua heterogeneidade e indiferença em relação à finalidade constitui-se em uma das premissas objetivas, ontológicas do trabalho, e converte-se em causalidade posta a serviço da posição teleológica. Desta forma, “as alternativas concretas do trabalho implicam, em última instância, tanto na determinação do fim como na execução, uma escolha entre certo e errado. Nisso está a sua essência ontológica.” Esta constatação de que as alternativas do trabalho têm a capacidade de transformar a *dýnamis* aristotélica em uma realização concreta é “o ontológico ser-propriadamente-assim do trabalho” (p.79).

Não menos evidente, no trabalho, a alternativa representa uma categoria que concretiza no real o que antes era apenas uma possibilidade. Portanto, essa transformação antes concebida como um ato meramente instintivo passa a ser regida por atos de consciência que sugerem, do ponto de vista do sujeito, um processo contínuo em que emerge um novo problema, uma nova alternativa, a cada etapa do trabalho. Como resultado, o sucesso do trabalho tem seu fim com a percepção adequada do que foi concretizado se sobrepondo ao elemento meramente instintivo.

É preciso considerar também que no processo de trabalho as alternativas que surgem jamais terão a mesma relevância ou serão do mesmo tipo. Por isso quando o trabalho, em sentido estrito, se realiza “a alternativa revela ainda mais claramente sua verdadeira essência: não se trata apenas de um único ato de decisão, mas de um processo, uma ininterrupta cadeia temporal de alternativas sempre novas” (p.71).

Enquanto ato de consciência, a alternativa se repete em cada detalhe do processo de trabalho, porque os atos individuais de execução do trabalho devem considerar a realidade da forma mais correta possível. Nessa dinâmica, “O desenvolvimento do trabalho contribui para que o caráter da alternativa da práxis humana, do comportamento do homem para com o próprio ambiente e para consigo mesmo, se baseie sempre mais em decisões alternativas” (p.73).

A complexidade que tem a decisão diante das alternativas concretas para realizar o pôr teleológico intensifica sua importância enquanto salto da possibilidade à realidade. A escolha pautada em circunstâncias concretas mediante as quais as alternativas se orientam para o trabalho não estão relacionadas à realidade em geral. Trata-se de uma escolha concreta cujo resultado final não é produzido pelo “sujeito que decide, mas pelo ser social no qual ele vive e opera” (p.76). Sendo assim, o ser social delimita as decisões.

A respeito das decisões que decorrem das escolhas individuais mediante as alternativas possíveis que se apresentam na realidade imediata, criadas pela sociedade em que o indivíduo faz parte, afirma-se que os traços de sua consciência estão presentes na escolha que realiza, compondo a sua personalidade. Nesse momento de exteriorização em que ao fazer uma escolha o indivíduo revela a sua personalidade, acontece a interação do homem com a sociedade. Esta discussão será realizada mais adiante quando tratarmos da constituição da personalidade do narrador-personagem em *Angústia*. Sigamos, agora, para um ponto importante de reflexão para se chegar à personalidade de Luís da Silva que é a sua relação com o trabalho e suas mediações.

4.2 O Significado do Trabalho na Percepção do Narrador-personagem Luís da Silva

Nas diferentes situações narradas e experimentadas por Luís da Silva em *Angústia* (1936) o trabalho se apresenta ora como um tormento ora como uma salvação, uma fuga das chateações da cotidianidade. Nesta contradição, percebemos um homem aprisionado a uma rotina de trabalho fatigante, que não permite sua realização, tornando-o limitado e voltado para si mesmo. Um contexto em que não existe possibilidade de realização pessoal e o ato do trabalho se restringe a mera sobrevivência, sem aspirações a uma vida plena de sentido.

A condição de classe, o histórico familiar, o trabalho que realiza, as atitudes e comportamentos de Luís da Silva constituem-se em resultados de sua interação com as determinações sociais, em uma tomada de posição diante da realidade. A angústia do narrador-personagem deriva de uma luta que desde o início da narrativa ele já considera perdida: o pertencimento a outra classe social, a uma vida sem exploração e com perspectivas de melhorias. Uma ascensão social que a nosso ver é impossível de se concretizar nesta sociabilidade.

Em vários momentos do romance as dificuldades financeiras de Luís são evidenciadas e constatamos que todo o movimento em busca do passado, da sua gênese, representa uma alternativa para encontrar as explicações que tanto necessita para justificar seu processo de alienação diante dos atos cometidos, a exemplo do assassinato de Julião Tavares, e apreender os fatos que impulsionaram sua queda na posição de classe, isto é, sua passagem de proprietário para assalariado representada na narrativa quando Luís revisita sua infância e faz observações sobre a situação da família acompanhadas dos relatos que ouvia do passado familiar em relação à posição social do avô proprietário de fazenda e escravos, e de seu prestígio social.

Ao compartilhar com o leitor suas memórias de infância, Luís mostra as consequências decorrentes dessa queda de posição de classe da família. Sobre o avô, informa que o conheceu “velhíssimo” em um período no qual “os negócios na fazenda andavam mal”, e a avó, sinhá Germana, “passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam”. Sua percepção sobre o pai diante dessa situação é a de um homem reduzido que “ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava” (RAMOS, 2009, p.13).²¹ Comparado a eles, Luís é o primeiro da família a exercer atividade remunerada.

O fim de cada uma dessas personagens é mostrado em sequência. A morte da avó Germana é a única que não possui um relato específico. Ela surge após o comentário sobre a caduquice do avô aos cem anos, que continuava a chamar por ela sem se recordar de seu falecimento: “- Homem, você não me dirá onde está sua mãe? Aqui mais de uma hora chamando essa mulher! – Morreu. [...] Morreu o ano passado. ” (RAMOS, p.15). A nosso ver, uma passagem muito significativa da inexistência da presença feminina nos laços familiares afetivos, pois não se fala da mãe e o pouco que se diz sobre a avó são breves menções, servindo apenas para antecipar um momento mais importante de outra personagem. A representação feminina, e de certa forma maternal, vem apenas da lavadeira Rosenda, a única mulher a confortar o pequeno Luís pela perda do pai:

Quem me acordou foi Rosenda, que me trazia uma xícara de café.
 – Muito obrigado, Rosenda. E comecei a soluçar como um desgraçado.
 [...] até hoje, que me lembre, nada me sensibilizou tanto como aquele braço estirado, aquela fala mansa que me despertava.
 – Obrigado, Rosenda. (RAMOS, p.22-23).

No relato da morte do avô Trajano, Luís diz: “Acabou-se numa agonia leve que não queria ter fim. E enterrou-se na catacumba desmantelada que nossa família tinha no cemitério da vila” (RAMOS, p.15). Aos dez anos, a morte de Trajano é bastante simbólica para Luís. Observamos neste trecho uma referência do narrador-personagem à decadência da família, marcando a transição que vai da casa grande na fazenda a uma *catacumba desmantelada*. Um processo de decadência ao mesmo tempo presente na deterioração dos bens da família:

Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e da linha da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catingueiras sem folhas. ((RAMOS, p.13).

²¹ As citações do romance *Angústia* (1936) utilizadas neste capítulo serão apresentadas pelo sobrenome do escritor e número da página entre parênteses.

Após a morte do avô, Luís e o pai mudam-se para a vila. As memórias desse período relacionadas ao pai e, principalmente, a sua perda aos catorze anos teve grande impacto na vida de Luís. Ao revivê-las, pouco a pouco ele desvela a angústia desse momento que inicia com a notícia ao voltar da escola e encontrar o pai “estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça”. Apenas os pés estavam expostos, “que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme.” (RAMOS, p.20). Tais momentos emergem na narrativa revelando ao leitor uma relação quase sem afeto, áspera, registrada pelos gestos rudes do pai ao tentar lhe ensinar as primeiras lições do alfabeto e a nadar. E Luís revela: “Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar.” (RAMOS, p.21).

Com a perda da figura paterna, último membro da família, o narrador-personagem associa a morte ao sentimento de solidão e abandono: “Que ia ser de mim, solto no mundo?” Diante desta situação, sentia frio, pena de si mesmo e “desejava em vão sentir a morte” de seu pai. Uma sensação que ele define como “desagradável”. (RAMOS, p.21). E, se antes ele menciona que tentou chorar, este choro acontece espontaneamente quando o cadáver do pai é levado para o cemitério e Luís corre para a sala. Mas o fato não estava associado ao pai e sim a “xícara de café de Rosenda”. Uma lembrança que ele analisa: “consegui enganar-me e evitei remorsos.” (RAMOS, p.23).

No dia seguinte ao enterro, o desfecho de uma sequência de perdas com a chegada dos credores identificados por Luís como “tipos desconhecidos”, que entravam na loja medindo “peças de pano”, “invadindo os quartos” da família. Homens que “batiam os pés com força, levavam as mercadorias, levavam os móveis”, sem sequer olhar para Luís ou Quitéria, “que se encolhia gemendo ‘Misericórdia’, como quando o trovão rolava no céu e os bichos iam abrigar-se no copiar da fazenda” (RAMOS, p.23). A casa, a loja, tudo a partir daquele momento tinha outro dono.

Embora tantas perdas e sentimentos de angústia e medo, é no ato de voltar a ser criança que Luís experimenta momentos de acalento, um mecanismo de defesa que alivia suas dores interiores e tormentos. Em tal percurso, a figura do pai Camilo, do avô Trajano e da avó Germana, a fazenda em decadência, os bichos, Amaro vaqueiro, mestre Domingos (ex-escravo do avô), padre Inácio, Rosenda, José Baía e tantos outros povoam suas memórias afetivas e o ajudam a suportar a realidade que o aflige. Cada um dessas personagens possui um papel significativo na cadeia de relações de Luís, representando fragmentos de sua existência e que, de uma forma ou de outra, o fazem reavaliar sua conduta de vida diante do ato cometido.

A história de Luís da Silva acontece em paralelo com a história da classe social a qual pertence e nessa relação o trabalho e suas exigências exercem sobre ele acentuada insatisfação, fazendo-o questionar e confrontar em várias passagens do romance os antagonismos existentes na sociedade em que vive. E o alvo de suas constatações não se restringem apenas ao seu trabalho, mas também ao trabalho dos que convivem com ele. A maioria das reações de Luís desvalorizam e posicionam o trabalho na condição de ato que o escraviza e o degrada. Assim, ele declara ser o seu trabalho um osso que ele rói com ódio (RAMOS, p.32).

Não existe uma alternativa para sua situação, e ele lamenta:

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 até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra. (RAMOS, p.10).

As diferentes reações do narrador-personagem ao seu ambiente se refletem na relação conflituosa que ele mantém com a atividade profissional que desempenha, e suas tarefas cotidianas se constituem em desafios postos que o direcionam para além de si próprio em uma conexão ontológica com a reprodução social, um processo que transforma não somente Luís, mas a totalidade social. E, enquanto indivíduo, seus atos singulares concretos se realizam em situações sociais concretas. Nesses termos,

A essência ontológica do dever-ser no trabalho dirige-se, certamente, ao sujeito que trabalha e determina não apenas seu comportamento no trabalho, mas também seu comportamento em relação a si mesmo enquanto sujeito do processo de trabalho. (LUKÁCS, 2013, p.104).

Na vida cotidiana de Luís da Silva o trabalho no Tesouro é uma “ocupação estúpida” que lhe rende um ordenado de quinhentos mil-réis, um dinheiro classificado por ele como suado e mesquinho. E, embora seja um cargo público, o que ganha não é o suficiente para lhe garantir o conforto e o padrão social que tanto almeja. Isto reflete uma posição na ordem social em que ele não se reconhece, não se aceita. Aos trinta e cinco anos, ele se define como um “homem de ocupações marcadas pelo regulamento” (RAMOS, p.40). E esta regulamentação do trabalho impulsiona os indivíduos a uma vida limitada em que suas capacidades são exploradas no intuito de acumulação de riqueza para os detentores do poder. Um tipo de exploração evidente para Luís da Silva. A questão da exploração do homem pelo homem é parte das constatações de Marx em *O Capital* quando ele analisa a lei geral de acumulação capitalista. Uma lei de base capitalista na qual os meios de trabalho empregam o trabalhador. Sendo assim,

Quanto mais elevada a força produtiva do trabalho tanto maior a pressão do trabalhador sobre seus meios de ocupação e tanto mais precária, portanto, sua condição de existência; venda da própria força para modificar a riqueza alheia ou para a autovalorização do capital. (1988, p.200).

Também não deixam de ser curiosas no romance as observações em torno da hierarquia presente nas relações de trabalho e que se estendem às relações sociais. O narrador-personagem esclarece que na frente de chefes habituou-se a “falar baixinho” (RAMOS, p.236). Uma clara demonstração das intimidações sofridas no ambiente de trabalho e as quais necessitava se submeter para não perder o emprego. Afinal, o contexto histórico do romance sinaliza uma situação econômica em que nos grandes centros urbanos havia falta de trabalho. Além disso, Luís receava voltar a ter as privações de uma vida sem ocupação, de mendicância, uma vida anteriormente porca e safada, mas que “Agora estava menos porca e mais safada. Adulações, medo de perder o emprego, de voltar às estradas, à caserna, aos bancos dos jardins, à mesa da revisão” (RAMOS, p.266).

Na condição de assalariado, Luís, mesmo inconformado, acatava as ordens de seus superiores sem questionar: “só se dirigiam a mim para dar ordens: - Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isto, seu Luís. Fora daí, o silêncio, a indiferença” (RAMOS, p.30). Indiferença em virtude da distância social que mantinham, não sendo possível um outro tipo de relação fora desse ambiente. Em outra passagem, o sentimento de indignação que lhe consome é descrito: “De que me servia aquela verbiagem? – ‘Escreva assim, seu Luís’. Seu Luís obedecia. – ‘Escreva assado, seu Luís’. Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros. Que miséria! ” (RAMOS, p.176).

As determinações objetivas da realidade geram em Luís um sentimento angustiante de tempo perdido, de execução de uma atividade profissional que em nada o acrescenta, pelo contrário, suprime toda e qualquer possibilidade de desenvolvimento social. Nesse confronto, ele afirma: “Quatro paredes. As quatro paredes da repartição esmagavam-me” (RAMOS, p.280). Um sentimento marcado pelo desejo de se libertar daquela atividade massacrante: “Imaginava o que teria podido acontecer nessas três horas e aterrorizava-me” (RAMOS, p.198). Estes momentos sufocantes são reveladores das consequências de uma rotina de trabalho degradante e sem sentido, que impulsiona os indivíduos a agir mecanicamente no cumprimento de suas tarefas. Referências à burocracia Estatal que Luís assinala: “- Um homem de repartição habitua-se a não ver nada fora dos processos” (RAMOS, p.200).

Novamente, aqui, recorremos a Marx para reforçar nossa reflexão de que no sistema capitalista a elevação da força de trabalho acontece através da utilização de métodos que aplicados ao desenvolvimento da produção transformam-se em:

Meios de dominação e exploração do produtor [...] degradam-no [...] aniquilam, com o tormento de seu trabalho, seu conteúdo, alienam-lhe as potências espirituais do processo de trabalho na mesma medida em que a ciência é incorporada a este último como potência autônoma: desfiguram as condições dentro das quais ele trabalha, submetem-no, durante o processo de trabalho, ao mais mesquinho e odioso despotismo, transformam seu tempo de vida em tempo de trabalho. (MARX, 1988, p.200-201).

Além da repartição, Luís exercia uma atividade paralela que lhe garantia um complemento da renda.

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam-me os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos, e *acontece-me defender sujeitos que deviam ser atacados*. Além disso recebo de casas editoras de segunda ordem traduções feitas à pressa, livros idiotas, desses que Marina aprecia (RAMOS, p.54, grifo nosso).

A respeito desta atividade, observamos o resultado de um trabalho vendido sem escrúpulos em troca de dinheiro. Para ele, não importa que outras pessoas se apropriem do seu texto, mas sim que ele sirva para atender as necessidades da encomenda e lhe traga ganhos financeiros, por isso ele defende “sujeitos que deveriam ser atacados”. Na dinâmica dessa práxis social cotidiana do trabalho, percebemos em Luís da Silva um impulso a realização dos processos da escrita como uma alternativa que o torna útil e necessário, quando na verdade ele se percebe como “um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer” (RAMOS, p.26).

É através da linguagem que ele se diferencia dos indivíduos de sua classe social. Ela é a ferramenta de que dispõe para negociar sua força de trabalho e sobreviver em meio as contradições e dificuldades. Todavia, a linguagem que Luís utiliza para o trabalho é uma adaptação requerida pelo contexto. Ele adverte o leitor:

A minha linguagem é baixa, acanhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam, mas é a minha maneira ordinária de falar quando não estou na presença dos chefes. (RAMOS, p.59).

Quando aborda a relação da linguagem com o trabalho na *Estética* (1963), Lukács ressalta que na cotidianidade a linguagem se apresenta como um sistema de mediações complexas utilizado pelo sujeito de forma imediata. Desde a palavra mais recorrente no cotidiano temos uma síntese complicada de vários fenômenos. E na história da linguagem revela-se “até que ponto se trata realmente de um largo processo de mediação e generalização, ou seja, de afastamento da imediatez, da percepção sensível” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.59).

Do ponto de vista da origem da linguagem e sua evolução, a atribuição de nomes aos objetos e aos processos surgidos das necessidades do trabalho “reduz situações e operações complicadas em si mesmas, elimina suas diferenças individuais únicas e acentua ou fixa o comum e o essencial em todas elas”. O resultado é o favorecimento da sua continuidade e,

[...] até a mais primitiva fixação de objetos e conexões pela palavra já eleva a intuição e a representação a um nível conceitual. Assim surge paulatinamente um passo-a-consciência da dialética do fenômeno e da essência; certo que ele ocorre a princípio de um modo inconsciente, e isso durante muito tempo, mas a significação da palavra, nunca completamente rígida, a troca de sentido das palavras usadas, indica que a síntese e a generalização intelectuais das propriedades sensíveis na palavra têm necessariamente um caráter fluido, determinado pela evolução social. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.60).

Essa dialética da essência e do fenômeno permite uma flexibilidade maior dos homens em face de novas situações e ocorre muitas vezes sem consciência ao passo que se utiliza da significação da palavra. Nas relações estabelecidas pelos homens entre si e com o mundo, a linguagem encontra-se ligada ao comportamento do sujeito individual e apresenta na vida cotidiana uma contradição: “por um lado abre ao homem um mundo externo e interno maior e mais rico do que seria imaginável sem ele”, e, ao mesmo tempo, dificulta ou impossibilita sem prejuízos a recepção desses mundos. (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.61).

Lukács constata que este processo dialético entre a linguagem e os mundos interno e externo se torna complicado e provoca de certo modo uma indeterminação e confusão na própria linguagem devido a sua rigidez simultânea. Uma superação dessa tendência encontra-se proposta na terminologia científica, contudo, “seria unilateral e errôneo não ver que nela trabalham também intenções de rebaixar a rigidez da linguagem” (LUKÁCS, 1966, v.I, 1, p.62).

Na *Ontologia*, a linguagem é posta como uma determinação decisiva do ser social que surge com o trabalho para estabelecer a comunicação entre homens reunidos para realizar um trabalho. Em *Angústia*, o uso da linguagem, da palavra, tem um valor especial para Luís da Silva, servindo como ferramenta para a análise das demais personagens. E, por ele ter uma ocupação relacionada ao uso da linguagem, seu poder de criticidade em relação à fala do outro

e bastante acentuado. Várias são as passagens em que esses julgamentos aparecem. Quando fala de Moisés diz que ele tem “sintaxe medonha e pronúncia incrível. Faz rodeios fatigantes, deturpa o sentido das palavras e usa esdrúxulas de maneira insensata” (RAMOS, p.29). Até a carta de recomendação de um deputado escrita para ele foi alvo de desprezo: “cada solecismo horrível” (RAMOS, p.44). Seu antagonista Julião Tavares também não escapa de seus comentários: “Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum” (RAMOS, p.52), “Linguagem pulha” (RAMOS, p.60).

Percebemos, no entanto, que mesmo a linguagem das personagens não sendo perfeita, é possível seu entendimento, e, portanto, tem “sentido comunicável no contexto da linguagem a qual pertence” (LUKÁCS, 2013, p.162). Nos diferentes momentos da narrativa em que Luís retoma essa questão constata-se sua preocupação e, de certo modo, angústia, em relação ao mau uso da palavra, na sua manipulação pelos sujeitos que buscam através dela algum benefício. A adequação da linguagem aos contextos também é considerada, inclusive pelo próprio narrador-personagem, que rotula as personagens da narrativa pelo modo como se expressam. E sua crítica vai da oralidade à linguagem escrita, sendo esta definida como “uma safadeza” inventada “para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (RAMOS, p.96), ou seja, uma ferramenta de manipulação a serviço daqueles que aprenderam a dominá-la.

A atividade profissional de Luís acontece na repartição, no jornal e em sua casa, especificamente em sua sala de jantar, que segundo ele “é o seu gabinete de trabalho” (RAMOS, p.52). Além disso, ele aceita de jovens que o procuram encomendas de artigos e composições poéticas que ele vende “a dez, a quinze mil-réis” (RAMOS, p.39). Nesses diferentes espaços de realização do trabalho têm-se a constatação da impossibilidade de sobreviver com apenas um. E, para ele, essa luta pela sobrevivência é torturante. Uma forma de exploração do trabalhador que nos permite identificar na narrativa o que hoje é bastante evidente, o trabalho extrapola o espaço oficial de realização e se estende para a vida privada do trabalhador, intensificando uma existência alienada que, sob o capital, se reduz a uma vida carente de sentido.

Esforçava-me por me dedicar às minhas ocupações cacetes: escrever elogios ao governo, ler romances e arranjar uma opinião sobre eles. Não há maçada pior. A princípio a gente ler por gosto. Mas quando aquilo se torna obrigação e é preciso o sujeito dizer se a coisa é boa ou não é e por quê, não há livro que não seja um estúpido. (RAMOS, p.108).

Em outras palavras, essas “ocupações cacetes” revelam um indivíduo que mesmo discordando da forma como realiza o trabalho, luta pela sua manutenção, desenvolvendo e produzindo os elementos que garantem sua interação com o ambiente. Não existe outra

alternativa. E no movimento de produção da sociedade as experiências que resultam da relação de Luís com o trabalho são avaliadas por ele no transcorrer do romance: “É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda” (RAMOS, p.55). Mediante esta reflexão, cada ato singular de venda de seu trabalho intelectual constitui-se em uma posição teleológica. E nesses processos sociais diversos Luís da Silva reproduz sua vida particular, desenvolve sua individualidade.

A lembrança dos momentos de miséria como morador de rua e pedinte, da luta pela sobrevivência e da espera por “um auxílio qualquer” são passagens da sua vida apresentados na narrativa como forma de dizer ao leitor que ele superou as adversidades e conseguiu mudar de vida. O que de fato se constitui em um evento isolado e não uma constante no tipo de sociabilidade em que ele vive. E sobre essa fase destaca: “a fome triturava-me a barriga, uma fome de muitos dias, enganada com pedaços de pão e cálices de aguardente”. (RAMOS, p.120).

Neste momento da narrativa, percebe-se sua obstinação em busca de uma ocupação: “apanhava os jornais esquecidos nos bancos e procurava os anúncios miúdos para ver se descobria trabalho, mas as letras dançavam, fugiam. [...] Qualquer serviço que me dessem seria bom”, porém, revelava ter “uma inclinação maluca para os jornais” (RAMOS, p.120). Convém aqui frisar que não há no romance uma passagem que esclareça ao leitor como ele foi ajudado e por indicação de quem conseguiu a colocação no Tesouro. Observa-se apenas uma menção ao fato de que ele possuía uma carta de recomendação e que se habituou a escrever:

Sou um ignorante, e julgo que meus escritos não prestam. Mas adquiri desde cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada (RAMOS, p.53-54).

Parece-nos, contudo, que a conquista do emprego não representou a liberdade e a realização que tanto desejava. Apesar do trabalho ser para Luís um fardo, um tédio, contraditoriamente em algumas passagens têm-se o relato dessa atividade como um momento de escape das “aporrinhações”, da mediocridade de sua vida.

Nas horas de serviço conseguia distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a companhia 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 uma falta, o diretor mostra o parágrafo e o artigo adequado ao caso (RAMOS, p.196-197).

Ao mesmo tempo em que se evidencia no fragmento acima a tranquilidade proporcionada “nas horas de serviço”, Luís denuncia as péssimas condições para realização da sua função, mas que não o impedem de realizar sua atividade. Nessa perspectiva, Lukács (2013, p.300) nos traz a reflexão de que “o homem trabalha [...] para satisfazer de modo bem imediato as suas necessidades bem particulares (fome etc.), mas o seu trabalho tem [...] tanto em sua execução como em seu resultado, elementos e tendências da generidade”. Um processo marcado por decisões que emanam do ambiente social e estão relacionadas ao ser que toma as decisões.

A sala, ambiente reservado para o trabalho em sua casa, não é diferente. Ele compartilha o espaço com ratos que não o deixam “fixar a atenção no trabalho” e roem a sua paciência, “corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim” (RAMOS, p.109). A descrição do ambiente em que vive é sempre o de um local inadequado, uma casa “inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada” (RAMOS, p.108), e que às vezes “havia um cheiro de podridão” (RAMOS, p.109).

A nosso ver, os ratos têm um papel importante no enredo de *Angústia*, simbolizando a degradação do lugar e do próprio narrador-personagem. Os ratos afrontam Luís, mexem em seus chinelos “sem vergonha, sem medo” (RAMOS, p.109). A presença deles denuncia sua condição de pobreza, lembrando de que ele é “um infeliz” e não tem “onde cair morto” (RAMOS, p.63), inclusive, com dificuldades para pagar o aluguel em meio as dívidas que só aumentam. E enquanto a situação financeira se agrava, os ratos não descansam, trabalham, “alguns roíam a madeira do guarda-comidas, outros deviam estar lá dentro no armário, devastando os manuscritos, morrendo na literatura” (RAMOS, p.110).

Não é por acaso que os ratos buscam refúgio no armário dos livros de Luís, transformando-o em “cemitério de ratos”. A conexão entre os ratos e a destruição dos livros reforça as determinações de natureza tanto econômica quanto social de desvalorização da atividade linguística que desempenha, e da literatura. Luís sabe quando e onde os ratos vão agir e assiste a cada movimento sem reagir, afinal não é possível transformar aquela realidade que o incomodava. E, assim, suas obras prediletas eram escolhidas para sepultura daqueles “miseráveis”, porém, ele menciona que antes “faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever” (RAMOS, p.109).

Em seu pequeno mundo, Luís analisa, além do lugar que ocupa, a literatura e a sociedade. Declara o compromisso que a literatura deve assumir para refletir esteticamente a realidade social, ao tempo em que denuncia e provoca questionamentos no leitor, colocando-se

em uma relação estreita com a sociedade. Na página inicial do romance, essa posição da literatura é assumida por Graciliano quando ele critica a literatura enquanto produto. Sobre essa questão, Gledson (2003) em *O funcionário público como narrador: O amanuense Belmiro e Angústia*, resgata do início da narrativa uma afirmação solene do narrador-personagem de que tanto os livros quanto os autores expostos nas livrarias vendem-se como as prostitutas e, assim,

Somos brindados com diatribes contra os literatos locais: os membros do Instituto Histórico, dos quais o nauseante Julião Tavares faz parte. A literatura barata (histórias românticas ruins etc.) também aparece muito, assim como tipos de escrita que servem de maneira mais óbvia a fins imediatos e concretos, como os libelos que o jornalista Luís redige a pedidos de fazendeiros analfabetos, ou os sonetos que ele vende no varejo. Mas também em *Angústia* a literatura representa uma esperança de libertação. (GLADSON, 2003, p.206-207).

Esta libertação é alimentada por Luís no romance através do desejo de escrever um livro. Uma ideia que o perseguia às vezes dias e dias, mas que havia desaparecido, sendo apenas retomada após o assassinato de Julião Tavares. Mesmo que essa decisão de contar em minúcias o que aconteceu desde quando conheceu Marina represente um esforço do narrador-personagem que, diante das atuais circunstâncias, sente-se impossibilitado de trabalhar.

As lembranças do passado surgem em *flashes* desencadeadas por outras situações. Em uma delas 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 ele 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, p.140). Mas os “modos corretos” de Luís geravam descrédito em suas palavras. Seu papel era o de um repórter colhendo informações e ele pontua:

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).

As diferenças entre Luís e os “vagabundos” são evidentes e nesse reviver as dificuldades de outrora questiona-se por onde andariam os “vagabundos” de seu tempo, faz suposições que denunciam a miséria e a condição desumana a qual eram submetidos: teriam morrido em “hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas” (p.140). No entanto, Luís também vislumbra a possibilidade de que “alguns, raros” tenham como ele

conseguido “um emprego público” e se tornaram “parafusos insignificantes na máquina do Estado” (RAMOS, p.140-141).

A condição de “parafusos” enfatiza a prisão, a morte pelo e no trabalho. O próprio movimento do parafuso em torno do seu eixo, afundando na superfície, tornando-se imóvel, revela as limitações socialmente impostas pelo trabalho alienado, embrutecedor, porque sobre os indivíduos é exercido um controle que os mantêm presos a uma realidade que não pode ser alterada, não permitindo que eles desenvolvam suas capacidades. Uma expressão de que “cada trabalhador reage individualmente ao modo como as suas alienações retroagem sobre a sua personalidade” (LUKÁCS, 2013, p.584). Ao continuar as observações sobre os indivíduos ao seu redor, não mais os classificando como vagabundos, Luís procura em suas características físicas evidenciar as profissões que realizam.

De modo análogo, emerge uma projeção interessante sobre o futuro das crianças que “dançavam e cantavam na rua molhada”. E a referência ao parafuso com a expressão “torcer-se no mesmo canto” ganha um novo sentido. Para Luís, algumas daquelas crianças, em vinte anos, seriam parafusos, mas somente as que “gostassem de torcer-se no mesmo canto”, ignorando “o que existisse longe delas, mas conheceriam perfeitamente as coisas por onde passassem as suas roscas” (RAMOS, p.142). As indicações deixadas pelo narrador-personagem explicitam o que Marx e Lukács consideram no capitalismo como a subordinação dos indivíduos ao poder das coisas. Uma consequência de a não-liberdade do homem como ser humano genérico na interação que estabelece na sociedade com a sua classe social de origem. Nesse sentido, Luís se coloca como um indivíduo que possui “modos de parafuso” e cada viagem ao passado é um momento de “torcer-se como parafuso” (RAMOS, p.143), isto é, reviver e retornar à realidade a qual está aprisionado.

Os comentários de Luís sobre a sua atividade profissional estão na narrativa desde o início. E, como bom observador, ele não se limita a comentar apenas o seu trabalho, mas também analisa as ocupações alheias e nos transmite o sentimento de que, semelhante a ele, os indivíduos apenas cumprem ordens mecanicamente e rodopiam como parafusos em seus próprios eixos. Não há reflexão dos indivíduos sobre a atividade que desenvolvem, não questionam, não se rebelam.

O guarda-civil do relógio oficial veio para a cidade e arranhou emprego. É um sujeito magro como eu, civilizado como eu. Se houver barulho na rua, ele apita. Se houver greve nas fábricas e lhe mandarem atirar contra os grevistas, atira tremendo. As greves acabam. E ele voltará para a chateação do ponto, magro, triste. É pouco demais ou menos como eu. (RAMOS, p.195-196).

Ao tecer esses comentários, Luís vai estabelecendo um paralelo entre as atividades do trabalho regulamentado e as atividades do cotidiano, revelando-nos que em sociedade os homens constroem a sua história e determinam a sua essência, apesar de algumas circunstâncias não serem escolhidas por eles, constituindo-se em estratégias de sobrevivência. Nessa perspectiva informa ao leitor acerca dessas rotinas: “os homens nas oficinas, nos estribos dos bondes da Nordeste, nos quartéis, em todos os infernos que há por aí; as mulheres lavando roupa, amando por dinheiro, preparando a comida ruim e insuficiente” (RAMOS, p.203). Interessante observar que as ocupações são comparadas a “infernos”, revelando que não existe realização e sim um ato quase que mecânico do indivíduo, impulsionado a suprir suas necessidades com o trabalho.

Na interação com o ambiente e com o trabalho, as ações individuais dos homens na reprodução social, suas escolhas diante das alternativas e a classe social a qual pertencem exercem papel decisivo sobre a personalidade, conduzindo-os a elevação ou ao rebaixamento. A sistematização da rotina e a burocratização do trabalho impulsionam os indivíduos a uma morte no trabalho que a depender do tipo de atividade colabora para sua desumanização. Esta situação é denunciada por Luís da Silva:

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 maquinista parasse, não daríamos por isso: 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 (RAMOS, p.197).

O trabalho também é um divisor social no sentido da classificação dos indivíduos, pois o tipo de atividade exercida está presente no romance associado ao nível de escolarização, a condição social e a atuação profissional. Segundo Lukács (2013, p.46), as condições de reprodução dos homens em sociedade são criadas pela “divisão gerada pelo trabalho na sociedade humana”.

Uma divisão que em *Angústia* encontramos demarcada em várias passagens, a exemplo da declaração da impossibilidade de existir amizade entre Luís e seu antagonista Julião Tavares, porque, “em primeiro lugar o homem era bacharel” e isso “os distanciava” (RAMOS, p.58), além de terem educação diferente e que diante dele Luís se “sentia um estúpido” (RAMOS, p.59); e no percurso de bonde do centro até sua casa Luís menciona estar do lado esquerdo “as casas de gente rica, dos homens que me amendrontam, das mulheres que usam peles de conto de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína” (RAMOS, p.11). Ao trazer esta comparação entre

Marina e as mulheres ricas, observamos claramente que, na narrativa, não há possibilidade de Marina ser como elas. Na escala social elas se encontram muito distantes.

O relato da posição social dos indivíduos emerge também em espaços de socialização como o da cafeteria. Neste local, Luís tem o hábito de passar uma hora por dia a observar os frequentadores e como eles se organizam no ambiente. Assim declara:

Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem me empurram as pernas. Contudo, não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraíndo-me. (RAMOS, p.27-28).

No fragmento, fica claro o sentimento de não pertencimento de Luís ao próprio ambiente. Ele é apenas alguém que observa de um “lugar incômodo” e procura não incomodar. Outro ponto curioso no relato é o fato dele ser funcionário público e não se incluir nesse grupo, denunciando o sentimento de inferioridade que nutre em relação àqueles que possuem uma condição financeira superior a dele. Sendo assim, registra-se seu isolamento e, de certa forma, Luís está invisível e condenado a uma “vida de sururu”²².

Há vários momentos no romance em que Luís relata as dificuldades para se conseguir trabalho – não havia concurso, os cargos eram ocupados por cartas de recomendação de pessoas influentes – e do quanto foi penoso sair da condição de mendicância mediante a difícil situação econômica do período, sobretudo, nos centros urbanos: “cidade grande, falta de trabalho” (RAMOS, p.11). Quando d. Adélia (mãe de Marina), por considerá-lo um homem bem relacionado, pede-lhe para arranjar um emprego para a filha, Luís alega a dificuldade e que “é preciso pistolão” (RAMOS, p.63), ou seja, indicação de alguém influente, além de que uma recomendação dele em nada adiantaria, afinal Luís é um infeliz que não tem onde cair morto.

²² O sururu é um molusco rico em proteínas e muito apreciado na culinária alagoana. Ele também serve de sustentação alimentar para as pessoas de baixa renda que sobrevivem precariamente da sua pesca artesanal nas lagoas. Os chamados catadores de sururu são homens, mulheres e até crianças, que vendem seu produto por um valor inferior aos empresários locais que preparam a iguaria e a vendem por um preço bem superior em restaurantes, bares, e lojas especializadas, fato que denuncia a exploração da mão de obra dessa classe social. O sururu vive em sua concha, enterrado na lama da lagoa. Graciliano Ramos ao usar a expressão “vida de sururu” reporta-se ao aprisionamento de Luís da Silva a uma vida fechada em si mesma sem muitas expectativas de mudança, a um trabalho monótono e estúpido.

Isto nos faz refletir uma prática em que nem sempre os cargos são ocupados por pessoas qualificadas à função. Luís ao comentar sobre a missão que foi conferida diz:

Fazia uma semana que eu andava cavando uma colocação para ela. Arranjar emprego, como não ignoram, é dificuldade. As pessoas a que a gente se dirige sorriem. Tudo fácil, às ordens, perfeitamente. Escutam as choradeiras com paciência e escrevem cartões a outras pessoas. Estas escrevem outros cartões, e assim por diante. Cada um se desaperta (RAMOS, p.68).

Na busca de uma colocação para Marina, o narrador-personagem menciona o uso de “uma cambada de mentiras inúteis” (RAMOS, p.69) sobre as qualificações e atributos de Marina proferidas na repartição onde trabalha, noutras repartições, nos bancos, nos armazéns, nas redações. Não havia emprego público, “tudo fechado, tudo escuro” (RAMOS, p.74). Quando conversa com Marina sobre o pedido de d. Adélia, percebe a indiferença dela com a situação ao não demonstrar entusiasmo em saber o resultado da busca, mesmo Luís relatando as dificuldades. E o que era de se esperar, a colocação em uma loja não é bem aceita por Marina: “– Numa loja? Disse Marina com um risinho mau. Obrigação de aturar pilhérias e até descomposturas dos fregueses. E beliscões dos empregados. Muito bom” (RAMOS, p.75).

A reação de Marina desvela um dado importante relacionado à generidade em-si, que progride a partir do desenvolvimento e da divisão social do trabalho nas relações dos homens entre si. Neste quesito, Lukács faz uma importante reflexão na *Ontologia* que tem início com a relação homem e mulher. Para ele, o desaparecimento do matriarcado representou na história humana o domínio do homem e a opressão da mulher e estabeleceu novas bases para o convívio social que persistem até hoje. Sendo assim,

As funções socialmente modificadas que surgem por essa via na relação entre homem e mulher como momentos da divisão social do trabalho ocasionam – independentemente das intenções, dos propósitos dos indivíduos – novas relações sociais sumamente importantes, sem, no entanto, produzirem necessariamente transformações profundas no plano imediato da relação humana entre homem e mulher, mas criando também reiteradamente campos de ação de possibilidades para tais transformações. (LUKÁCS, 2013, p.597).

A condição de opressão e inferioridade feminina em relação à posição que as mulheres ocupam no mercado de trabalho está presente em *Angústia* nas funções que elas desempenham nesse espaço antes restrito apenas ao homem. São elas prostitutas, mulheres que cuidam da casa, lavadeiras, secretárias, mulheres que sobrevivem às custas dos amantes, atendentes em lojas, etc. Os comentários destinados a elas são repletos de conotações preconceituosas.

Não obstante, são frequentes as colocações que remetem aos desejos do narrador-personagem associados diretamente as mulheres, mesmo constatando que elas não prestavam

atenção nele. Fragmentos como: “o rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea” (RAMOS, p.71), e sobre os encontros com Marina no quintal: “Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a, beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isto, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo” (RAMOS, p.75), indicam em Luís uma sexualidade acentuada que tem na mulher um objeto de sua satisfação: “as mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas.” (RAMOS, p.42).

Quando Marina cede as investidas de Julião Tavares, a revolta do narrador-personagem se acentua. E observamos que a perda não está relacionada à mulher no sentido da companheira, mas sim no “objeto” feminino que poderia tornar seus dias menos amargos, solitários e com seus desejos saciados. Isto é tão enfático que em diferentes momentos da narrativa Luís se refere à Marina no sentido pejorativo: “lambisgóia”, “guenza”, “tipinha”, “coisinha loura”, “mulherinha”. Não há relatos de afinidades, companheirismo e até mesmo amor entre eles. Apenas uma menção: “meu coração”, em toda a narrativa. No fragmento abaixo, após pontuar descrições de si mesmo como alguém feio, tímido, boca muito grande etc., ele justifica seu interesse por Marina:

Apesar dessas 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? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas. (RAMOS, p.42).

O trabalho do escritor assume lugar importante no contexto do romance. A relevância da literatura e sua função social são reconhecidas por Luís na capacidade que o escritor tem de refletir a realidade cotidiana dos indivíduos, um tipo de identificação que o narrador-personagem reforça:

Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romance familiarizam-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam (RAMOS, p.208).

Escrever um livro também é um desejo acalentado por Luís, que como mencionamos anteriormente, chega a escrever alguns contos, mas desiste dessa atividade por considerá-los sem valor. No início do romance, ele informa ao leitor: “Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu” (RAMOS, p.16). Esta passagem remonta aos momentos posteriores ao assassinato de Julião Tavares nos quais nosso narrador-personagem

se encontra temeroso sobre a descoberta do delito e sua eventual prisão. E se posiciona: “Faria um livro na prisão, estudaria, arranjaria camaradagem com dois ou três presos mansos. Habituar-me-ia” (RAMOS, p.265).

Contudo, à medida que o tempo passava, sua angústia aumentava e o desejo pela escrita do que aconteceu aparecia-lhe com regularidade, mas sempre ambientada pelo prenúncio da prisão: “o livro só poderia ser escrito na prisão, em cima das pedras, na esteira, na rede, sob as cortinas de pucumã²³. Um livro escrito à lápis, nas margens de jornais velhos” (RAMOS, p.268).

Essa insistência de Graciliano em relacionar a escritura de um livro com a prisão é decorrente do tumultuado contexto político dos meses que antecederam a conclusão de *Angústia*. Inclusive, o romance foi entregue a datilógrafa na manhã em que o escritor foi preso. Em *Memórias do cárcere* (1953), o relato das dificuldades com a escrita permanece. Só que desta vez para escrever em um ambiente inadequado ao ofício da escrita as memórias do que aconteceu durante o período em que ficou preso. Registros que ele foi obrigado a descartar ao sair da prisão e que tentou recuperar na memória muitos anos depois para compor o livro.

Pelo que expusemos até o momento, o trabalho é para Luís da Silva um ponto de partida para analisar a realidade em que vive e as contradições que ela apresenta. Obviamente, essas etapas de reflexão sinalizam que as conexões entre trabalho e personalidade são muito fortes no contexto do romance e possibilitam identificar em cada atividade que ele desenvolve na narrativa sinais de sua personalidade, que emerge na relação que estabelece com o mundo. No entanto, esse processo é angustiante e ele conclui: “Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, p.24).

4.3 A Constituição da Personagem Luís da Silva

No processo de reprodução das individualidades, os homens ao se relacionarem em sociedade apresentam diferentes comportamentos diante das mesmas circunstâncias sociais, tal fato provoca nos indivíduos questionamentos em torno dessa distinção que impulsiona cada ser

²³ O termo retrata o ambiente insalubre da prisão, uma vez que o sentido remete ao acúmulo de poeira e teias de aranha.

a agir e a fazer escolhas de determinada maneira e não de outra. Essas atitudes variadas do indivíduo, ao mesmo tempo que o distingue uns dos outros, estabelecem um padrão de comportamento que se mantém e se revela em cada situação de sua vida, definindo a percepção sobre o que acontece a sua volta, e o entendimento sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive. Essas ações dos indivíduos são determinadas pela personalidade, que é constituída ao longo das experiências dos homens e da maneira como eles se relacionam com o mundo desde a infância, presente no modo de ser, na história de vida e nas crenças, determinada pelas relações de classe.

Conforme nos sinaliza Oldrini ao tratar em seu livro sobre *A via marxista para o conceito de pessoa*, o conceito filosófico de pessoa é “ambíguo, incerto e controverso”. Desse modo, “quanto mais se fala nele, tanto mais o enfatiza como um pressuposto irrenunciável – e ao mesmo tempo, uma prova – do elevado nível de desenvolvimento alcançado pela sociedade moderna, tanto menos se penetra na sua essência” (2017, p.339).

Na perspectiva de análise de Oldrini, o fato das acepções que conduziram as teorias personalistas apontarem, em geral, para diferentes caminhos desde o “personalismo ‘analítico’ às teorias da pessoa em termos de *lebensphilosophische* ou fenomenológica ou hermenêutica, sem falar nem mesmo das muitas variantes teóricas de ordem psicanalítica”; e de que “no âmbito sociológico todos os problemas relativos terminam embaraçados na exuberância inquieta das exposições de caráter semântico-comunicativo” (2017, p.340); são acepções que resultam no domínio do espiritualismo que, ao se ocupar dessas questões, assume para si o posto de “depositário autorizado, com direitos exclusivos” para tratar da relação entre a identidade do conceito de pessoa e a da alma como se existisse uma relação pacífica.

A partir dessa constatação, Oldrini dedica-se em seu texto ao perfil ético-filosófico do espiritualismo, ressaltando que sua análise é independente dos significados que o conceito de pessoa assume na acepção científico-psicológica e jurídica. Um tema que ele define como “extraordinariamente complexo, vastíssimo, delicado, intrincado, difícil de dominar”, mas que “merece da parte marxista [...] mais atenção do que até agora lhe foi dada” (2017, p.340). Os apontamentos de Oldrini sobre as linhas interpretativas para o conceito de pessoa e o percurso de seu esclarecimento pela via marxista são relevantes para que possamos apreender nos últimos grandes escritos lukacsianos a afirmação da personalidade como uma categoria social.

Oldrini relembra que desde o início da carreira de Marx, em sua tese de doutorado, ele enfrentava o problema da individualidade. E nos esclarece:

Não por acaso o ponto de partida, mas também o óbice, da questão referente ao conceito de pessoa está na asserção da VI das *Teses sobre Feuerbach* – sempre reevocada e discutida sistematicamente por toda a literatura marxista sobre o assunto – segundo o qual “a essência humana (*das menschliche Wesen*) não é algo de abstrato que é imanente ao indivíduo singular”, mas, ao invés, na sua realidade, “o conjunto das relações sociais”. (2017, p.341).

No entanto, apesar do Feuerbach materialista elevar o problema do homem singular ao do homem como gênero, ele não conseguiu apreender “a ligação da essência humana com a totalidade real das relações sociais, a sua gênese a partir do desenvolvimento destas últimas”. Assim, Marx o conduz a uma “dupla inconsistência”, ao mesmo tempo que lhe revela e atribui: a abstração do curso da história quando pressupõe “o homem como indivíduo igualmente abstrato, isolado”; e o empobrecimento do conceito de essência humana. (OLDRINI, 2017, p.341-342).

Para Oldrini, tanto na *Estética* quanto na *Ontologia*, Lukács tenta esclarecer pela via marxista o conceito de pessoa afirmando ser a personalidade uma categoria social. Especificamente na *Ontologia*, Lukács retomando a partir da lógica de Hegel a universalidade, a particularidade e a individualidade consegue com o auxílio de Marx demonstrar o oposto do que a maioria das teorias éticas modernas sustentavam: “que a individualidade não pode de modo algum ser concebida como um *prius* abstrato, um dado imediato, um ponto de partida. ”. Antes, ela resulta “daquele ‘por si’ que vem a ser gradualmente, por meio de atos conscientes e escolhas alternativas, no curso do desenvolvimento objetivo do ser social. ” (2017, p.347-348).

Diante dessas colocações, chegamos com Oldrini a reflexão pela via marxista filosófica do conceito de pessoa:

É a pessoa na sua integralidade, aquela que é como tal integralmente formada, do simples imediatismo da vida cotidiana se eleva a centro espiritual de escolhas, a órgão produtivo ativo no plano das objetivações superiores. À medida que, com o desenvolvimento da sociedade, a vida humana adquire um caráter social e se multiplicam para o indivíduo as exigências de reações adequadas, para ele torna-se indispensável equipar-se de todo modo a dar a essas reações também uma ordem subjetiva. (2017, p.351).

Esse ponto de reflexão permitiu a Lukács “apreender com perspicácia o *médium* ético concernente à pessoa”, pela sua experiência como crítico, “do que a autofruição da personalidade (*Selbstgenuß der Persönlichkeit*) significa no campo da literatura. ” (2017, p.351). Nesta direção, o posicionamento de Oldrini contra: “todo resquício de crença no caráter espiritualístico ou jusnaturalístico” é o de quem considera:

Plenamente aceito que individualidade pessoal, pessoa em sentido autêntico o homem não o é já, de súbito, por natureza, mas se torna à medida que se eleva para além do seu egoísmo particularista, à medida que transcende em direção ao gênero humano. (2017, 352).

Não obstante nesta tese, atribuímos à *Angústia* (1936) a definição de autêntica obra de arte pelo viés do pensamento lukacssiano por apreendermos nela uma adequada e elevada forma de expressão da autoconsciência da humanidade. Isto posto, a análise da formação da personalidade do narrador-personagem Luís da Silva prescinde termos clareza de que:

É o próprio processo histórico, o desenvolvimento social que, ampliando o campo de manobra da possibilidade de reação dos homens ao real, ao mesmo tempo, torna possível o desenvolvimento da personalidade (ontologicamente, a gênese da categoria da individualidade): que, portanto, longe de preceder, figura na estrutura ontológica total do real como a resultante última de um longo e complicado processo de mediação, como um resultado das transformações objetivas. (OLDRINI, 2017, p.354).

O que Lukács indica como pessoa nada mais é do que:

O resultado de uma dialética social que reveste as bases reais da vida do indivíduo e acerta as contas com a estrutura econômica, as condições, as relações de classe etc., em suma, com o “campo de manobra histórico-social concreto” no interior do qual aquela vida se desenvolve. No entanto, nem todas as formações econômico-sociais favorecem evidentemente do mesmo modo o desenvolvimento da personalidade. (OLDRINI, 2017, p.356).

As considerações acerca do ser social e do trabalho no processo de reprodução social do homem, bem como as marcas presentes na narrativa em torno da relação do narrador-personagem de *Angústia* com o seu trabalho, tornaram-se necessárias no decorrer de nossa análise para que pudéssemos evidenciar como a personalidade do narrador-personagem Luís da Silva é constituída e se revela no romance diante das alternativas possíveis que se colocam socialmente e das escolhas que ele realiza.

Na busca das bases ontológicas presentes na *Ontologia* de Lukács que nos permitisse investigar o problema da personalidade, constatamos que no desenvolvimento da mera singularidade à individualidade emerge a concepção de personalidade enquanto categoria social, sem esquecer que para Lukács a categoria social da personalidade se manifesta no processo de sociabilidade e de individuação fundado no trabalho.

A apreensão das complexas articulações entre trabalho e totalidade social no movimento de evolução do homem como ser humano-genérico tem na categoria do trabalho a protoforma da práxis social na reprodução humana, iniciando o desenvolvimento de um novo complexo do ser. Ao estabelecer um modelo para toda prática social, o trabalho desde sua forma mais

primitiva dá origem a novas objetividades e subjetividades que possibilitam ao ser social estar em constante processo de transformação e diante de novos desafios em sua reprodução. A importância das possibilidades que emergem com o trabalho e das transformações que ele provoca em uma determinada realidade e no próprio sujeito reside no fato de que o trabalho, como já pontuava Marx, é uma necessidade humana em qualquer forma de sociedade. E sobre essa questão Lukács reflete em sua *Ontologia*:

Desde o primeiro trabalho enquanto gênese do devir homem do homem até as resoluções psíquico-espirituais mais sutis, o homem confere forma ao seu meio ambiente, contribui para construí-lo e aprimorá-lo e, concomitantemente com essas suas ações bem próprias, partindo da condição de singularidade meramente natural, confere a si mesmo a forma de individualidade dentro de uma sociedade (p.284).

Assim, conforme examina ontologicamente Lukács, tem-se homens concretos cujos atos concretos acontecem em parte concreta da sociedade concreta. Este homem age conscientemente ao definir os meios que satisfaçam e respondam a sua necessidade e a da realidade em que vive por meio do trabalho. Nesse processo de interação com o ambiente, a natureza do homem também é modificada gerando um domínio consciente sobre si mesmo. O homem que trabalha reage de forma individual de acordo como suas alienações têm efeito sobre a sua personalidade. E no desenvolvimento das forças produtivas, as capacidades humanas se ampliam a partir de um processo que sacrifica os indivíduos. E Lukács (p.286) constata: “o homem é o resultado de sua própria práxis”.

Quando o homem singular compreende a sua própria vida como parte do desenvolvimento do gênero, experimentando e concretizando uma conduta de vida e comprometimento com si próprio, decorrentes do contexto dinâmico desse processo, é que ele consegue estabelecer uma “ligação real e não mais muda com a sua própria generidade”. E, se realmente pretende alcançar esse tipo de generidade em sua própria vida, “o homem conseguirá apropriar-se de sua própria elevação acima de seu ser-homem meramente particular – pelo menos como obrigação perante si mesmo” (LUKÁCS, 2013, p.601).

Diante das alternativas que se apresentam socialmente, as decisões também são impostas pela sociedade e se constituem em respostas que vão muito além de uma submissão às normas estabelecidas, pois os conflitos vivenciados pelos homens ocorrem no plano individual, em casos particulares. “O desdobramento da individualidade nunca é o resultado de um processo posto em marcha a partir de dentro, mesmo que seja só num primeiro momento.

A razão disso é que o homem é um ser que responde; a sua individualidade mais ainda” (p.602-603).

No contexto de *Angústia*, a relação que Luís da Silva estabelece com o mundo requer dele respostas a cada conflito que se apresenta. Isto nos faz perceber o quanto esses conflitos estão relacionados à sociedade. Cada decisão tem como pressuposto as determinações sociais e cabe a ele acatar ou infringir as normas estabelecidas. As consequências de suas decisões afetam e compõem, pouco a pouco, a sua personalidade.

Todavia, é preciso pontuar também que, por ser um momento essencial do sujeito, a personalidade não deve ser reduzida ao puro subjetivismo, porque ela se constitui e se apresenta de forma objetiva ao interagir com a subjetividade e a objetividade com o homem fixando suas características pessoais nas objetivações sociais. Sem esquecermos de que toda subjetividade é social. Assim, no decorrer do processo do tornar-se homem emerge a sua consciência social, “mediada pelo caráter alienado de toda práxis humana”, cuja:

Extensão de suas singularidades naturais sempre existentes para uma individualidade constitui o resultado de um demorado desenvolvimento socioeconômico, no qual a complexidade crescente da divisão social do trabalho, a complexidade cada vez maior das atividades propostas aos homens singulares por tais complexos, transmuta sua singularidade natural gradativamente em individualidade social. (p.487).

Através da evolução do indivíduo de mero exemplar singular ainda mudo para uma individualidade genérica que supera a mudez natural emerge a personalidade. No afastamento das barreiras naturais tem-se o desenvolvimento da sociabilidade humana e da individuação, compondo o processo de reprodução social em sua totalidade. Então, o trabalho na reprodução da vida social mediada pelo desenvolvimento das forças produtivas exige cada vez mais dos indivíduos o desenvolvimento de suas capacidades humanas, fato que remete ao surgimento da personalidade enquanto substância da individualidade.

No desenvolvimento humano-social, além do trabalho, a compreensão da linguagem decorre da exteriorização dos homens a partir da categoria do trabalho desde o surgimento do modo de produção propriamente capitalista, ocorrendo:

De forma mais individualizada, revelando mais facilmente através dela sua personalidade do que em sociedades precedentes. Assim sendo, embora Lukács não torne clara a razão pela qual isso ocorre, ele estabelece o vínculo entre personalidade e exteriorização no trabalho e na linguagem, no sentido de que, nestes atos, embora de forma diferenciada, a exteriorização expressa a essência do indivíduo. (COSTA, 2007, p.33).

A essência do indivíduo, no caso de Luís da Silva, torna-se mais evidente porque a sua história é construída mediante as escolhas que faz na interação com a vida social, na forma como apreende o mundo, na percepção do que acontece ao seu redor, com o trabalho. Um trabalho diretamente associado à linguagem. E, como forma de exteriorização no ato de criar novas objetivações, Luís deixa nos trabalhos que realiza no Tesouro, no jornal, nas encomendas de seus textos, os traços da sua personalidade.

Há que se considerar também o quanto o desenvolvimento social promove a criação da personalidade como substância da individualidade. E a essência dessa individualidade para Lukács é construída nas relações sociais através da forma como os indivíduos agem e reagem em sociedade, seus sentimentos e maneiras de pensar. Assim, Luís da Silva vai compondo sua história pessoal a partir das escolhas entre alternativas que se apresentam e, conseqüentemente, suas escolhas apresentam traços de sua consciência, revelam sua personalidade.

A ação nuclear de *Angústia* reside no tormento do narrador-personagem Luís da Silva ao reviver todo o percurso que antecede o assassinato de seu antagonista Julião Tavares, bem como as conseqüências angustiantes que o ato cometido desvela em seu ser. Uma retrospectiva intercalada por lembranças de momentos específicos de sua meninice e que, de certo modo, representam tentativas para justificar seu delito, compondo um processo de avaliação crítica de sua conduta de vida que abrange desde as escolhas realizadas na infância até o ato cometido. No início da narrativa seu estado de exaustão, delírio e autorreflexão é enfatizado:

Levantei-me a cerca de 30 dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, p.7).

Tendo como pressuposto que a personalidade é o ser precisamente-assim das decisões alternativas de um homem (LUKÁCS, 2013, p.285), o resultado do delito afetou sua saúde física e comprometeu suas atividades de trabalho. Uma constatação de que diante das alternativas possíveis a escolha realizada significou o rebaixamento da sua personalidade: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas, inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram” (RAMOS, p.8). Diante da situação concreta de decepção com Marina, a escolha de Luís manifesta sua reação ao conflito vivido, expressa em um comportamento anteriormente avaliado pela sua consciência. E no processo de avaliação de sua conduta, Luís está moldando a sua personalidade.

No modo de expressão da sua consciência percebemos que o ato cometido está relacionado não somente à Marina, mas, principalmente, a tudo que Julião Tavares representa: uma posição social superior, uma situação financeira confortável, os favorecimentos que possui. Enfim, fatos que geravam revolta em Luís, pois representam as contradições presentes em uma sociabilidade que, no percurso de seu desenvolvimento, revelam uma injusta divisão de classe e exploração dos menos favorecidos. Contradições que penetram na vida humana em suas mais íntimas expressões e, na narrativa, legitimam o fato de Luís ter assassinado seu antagonista e não Marina, que na escala social estava no mesmo patamar que ele.

Cada reação de Luís à realidade social é resultado das suas decisões, compondo o seu caráter, a sua personalidade. Nessa situação não podemos desconsiderar que as determinações sociais em torno dos acontecimentos característicos do período vivido por Luís na narrativa conduzem a uma resposta já esperada, embora no contato direto com a realidade social caiba a ele estabelecer as suas escolhas. E sua essência é determinada por essas decisões. Nesse movimento de formação da personalidade do indivíduo Lukács ressalta que:

Toda sociedade defronta-se com o indivíduo atuante na forma de antagonismos e muitas vezes até de antinomias, que são dados e confiados às suas ações como fundamento, como espaços de manobra para as alternativas de sua vida, de sua práxis. (2013, p.282).

Assim, em sociedade, na relação entre indivíduos e em seus atos, a personalidade do homem é constituída, com ele refletindo sobre seus atos no curso desse processo. Não obstante, “assim como o ser social se constrói de encadeamentos dessas decisões alternativas que se cruzam de muitas maneiras, assim também a vida humana singular se constrói de sua sequência e de sua separação” (LUKÁCS, 2013, p.284). O caráter da alternativa é relevante na investigação do problema da personalidade, pois é o fundamento das escolhas que os homens realizam durante a vida. A partir disso,

Como mediação necessária à criação do novo, a alternativa age desde as formas mais simples do trabalho. Constitui os atos de escolha dos homens na realização das suas atividades diante das possíveis alternativas para cada situação concreta ante o desafio da matéria natural. A decisão entre alternativas existentes permite à consciência transformar em ato aquilo que potencialmente está contido na prévia ideação do sujeito. Neste sentido, a alternativa está ligada à possibilidade de transformação de algo ainda não existente em existente. (COSTA, 2007, p.57).

Em *Angústia*, vários são os momentos nos quais as escolhas de Luís da Silva diante das alternativas da realidade objetiva são precedidas da avaliação do presente, do retorno ao passado, e da projeção de cada escolha no futuro. Isto é bem expressivo na narrativa quando

expõe o desejo de matar Julião Tavares. O comportamento do narrador-personagem decorre do seu relacionamento com o seu ambiente e com ele mesmo no fluxo das decisões alternativas. Isto nos direciona para o fato de que “a sucessiva cadeia de decisões alternativas compõe o conjunto dos atos humanos que se dirigem à reprodução social e à reprodução das individualidades” (COSTA, 2007, p.58).

A aversão declarada a Julião Tavares desde o início do romance sinaliza para o leitor que todo o problema e as inquietações estão relacionados ao seu antagonista e, por esse motivo, Luís decide contar o que aconteceu. Há, com isso, uma declaração de que escolhas foram realizadas, e, conseqüentemente, elas revelam a sua personalidade. No enredo, a primeira menção a Julião Tavares é um sinal de que ele é peça importante em seu processo de reflexão e de que sua lembrança causa desconforto e repulsa ao narrador-personagem. Além disso, por duas vezes ele menciona a dificuldade de escrever, de exercer seu ofício naquele preciso momento, pois a aparição de Julião Tavares causa-lhe incômodo. E no primeiro momento, enquanto tenta se restabelecer após trinta dias afastado em decorrência de que aconteceu, Luís comenta:

Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. (RAMOS, p.8).

E quando reforça seu abalo emocional, sua raiva e tristeza, eis que retoma a figura de Julião Tavares:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. (RAMOS, p.9-10).

E como se tentasse reforçar ao leitor o desprezo que nutre por seu antagonista e sobre o fato de não querer ser um “rato” como ele e sua família de negociantes e membros influentes da Associação Comercial, Luís pontua: “Enxoto as imagens lúgubres. Vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por desviar o pensamento dessas coisas. Não sou um rato, não quero ser um rato. Tento distrair-me olhando a rua” (RAMOS, p.10-11). E a narrativa segue o fluxo de idas e vindas ao passado, de comparações com o presente, até que Luís retoma o momento em que Julião Tavares começou a frequentar a sua casa, período que coincide com a chegada da vizinha Marina:

Foi por aquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembra-se dele. Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor. No relógio oficial, nos cafés e noutros lugares frequentados cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade:

- Como vai, Luís?

À noite chegava-me a casa, empurrava a porta e, quando eu menos esperava, desembocava na sala de jantar [...] e lá vinham intimidades que me aborreciam. (RAMOS, p.51-52).

O registro de quando Luís conheceu “esse monstro” é o de uma festa de arte no Instituto Histórico: “Pelo meio da função um sujeito gordo assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico”. (RAMOS, p.52). E que à saída deu-lhe um encontrão, segurou-lhe um braço o impedindo de despencar escada abaixo. Depois do incidente, seguiram conversando pela rua do Sol. Ao lembrar esse percurso, Luís declara: “o achei terrivelmente antipático”. E, em clara demonstração do sentimento de inferioridade, a reação de Luís diante da curiosidade de Julião Tavares em saber quem ele era é registrada: “Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada. – Luís da Silva. Rua do Macena, número tanto. Prazer em conhecê-lo.” (RAMOS, p.53).

Segundo a narrativa, foi a partir desse encontro que Julião começou a frequentar a casa de Luís. E que, em uma dessas visitas, Luís ao chegar em casa experimentou a maior decepção:

À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta brutalmente, o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas. O homem perturbou-se, sorriu amarelo, esgueirou-se para o sofá, onde se abateu. (RAMOS, p.91).

Movido pela cólera, por duas vezes Luís questionou: “Tem negócio comigo? ”, ao mesmo tempo que ignorando as respostas não compreendia o que ele dizia. Nesse acesso de fúria, a classificação de seu antagonista como “canalha” é seguida de um esclarecimento ao leitor, que percebemos como uma forma encontrada pelo narrador-personagem para evidenciar que desde o princípio ele estava certo e de que Julião por esta e outras condutas merecia morrer:

Meses atrás se entalara num processo de defloração, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando uma surra. E um cachorro daqueles fazia versos, era poeta. (RAMOS, p.91).

Na sequência Luís revela seu desejo de insultá-lo, expresso sutilmente em comentários enfatizando a diferença entre eles, ora pela comparação dos sapatos, ora pela ocupação. Os sapatos de Luís, embora novos, “estavam mal engraxados, cobertos de poeira. Pés de pavão”

(RAMOS, p.91), enquanto que os de Julião Tavares brilhavam. Quanto à ocupação, Luís se declara um homem ocupado e faz insinuações pejorativas sobre a atividade de Julião: “Uma coisa é jogar frases em cima do trabalho alheio, outra é pegar no pesado.” (RAMOS, p.92).

Todo o momento desse relato é angustiante para o narrador-personagem. Inclusive, quando Luís resgata a lembrança das cobras na fazenda de seu avô. Cobras que ao se arrastarem no pátio eram alvo dos seixos miúdos que ele arremessava contra elas até matá-las. Atitude que ele define como uma brincadeira. Em meio a essas lembranças, um fato curioso: o relato do dia em que uma cascavel se enroscou no pescoço de seu avô Trajano. Acontecimento que, semelhante a outros, tem relação com a forma como seu antagonista foi morto. No retorno ao presente, a “voz azeitada” de Julião Tavares provocava-lhe o desejo de “atirar todos aqueles paralelepípedos” em cima dele. (RAMOS, p.93).

Em seguida, uma nova viagem ao passado inicia. Uma fuga dessa situação perturbadora. Embora a lembrança o traga de volta com o mesmo impulso de eliminar Julião Tavares.

Estremeci. Os meus dedos contraíram-se, moveram-se para Julião Tavares. Com um salto eu poderia agarrá-lo. Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Parei no meio da sala, aterrado com a imagem medonha que me apareceu. O pescoço do homem estirava-se, os ossos afastavam-se, os beijos entreabriam-se, roxos, intumescidos, mostrando a língua escura e os dentinhos de rato. (RAMOS, p.94).

Desejos semelhantes de matar Julião Tavares permeiam toda a narrativa. E observamos cada um deles seguir um fluxo que se intensifica acompanhado pelas avaliações de Luís. Nessas reflexões, o narrador-personagem apresenta ao leitor justificativas para respaldar uma provável concretização de seu desejo de matar Julião Tavares. Isto caracteriza para Luís o controle de seu destino pessoal, ao mesmo tempo em que sua futura escolha perpassa a avaliação da sua consciência diante das condições de uma situação concreta. A partir do momento em que a sua escolha torna realidade a possibilidade, temos o que Lukács assevera como a continuidade do seu processo de individualidade.

Enquanto o assassinato de Julião Tavares era apenas uma ideia, Luís imagina o que poderia lhe acontecer caso realizasse seu desejo. E declara que a polícia não lhe inspirava receio, que não havia motivo para ter medo de Julião Tavares. Sobre a opinião pública afirma:

Medo de opinião pública? Não existe opinião pública. O leitor de jornais admite uma chusma de opiniões desencontradas, assevera isto, assevera aquilo, atrapalha-se e não sabe para que banda vai.” (RAMOS, p.193).

Em seguida, Luís constata:

Não há opinião pública: há pedaços de opinião, contraditórios. Uns deles estariam do meu lado se eu matasse Julião Tavares, outros estariam contra mim. No júri metade dos juízes de fato lançaria na urna a bola branca, metade lançaria a bola preta. Qualquer ato que eu praticasse agitaria esses retalhos de opinião. Inútil esperar unanimidade. Um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos.

Eu não podia temer a opinião pública. E talvez temesse. Com certeza temia tudo isso. (RAMOS, 2009, p.194).

Dentre as possibilidades que pudessem apaziguar a mágoa e revidar a traição, tem-se referência a cordas e mãos apertando o pescoço. Até que em determinado momento, quando imagina Julião e Marina indo ao teatro, emerge na narrativa uma afirmação solene: “Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo.” (RAMOS, p.150). E, como a reforçar o que anteriormente disse, afirma em seguida: “Julião Tavares seria enforcado. Marina trabalharia no asilo das órfãs.” (RAMOS, p.151). Cabe aqui uma observação interessante de Costa (2007, p.62) amparada em Lukács:

As escolhas feitas pelos indivíduos, componentes da cadeia de alternativas como característica da continuidade de sua pessoa, não estão limitadas a simples expressões da liberdade individual. Essas escolhas são determinadas socialmente pelas circunstâncias sociais, familiares, de classe, costumes, tradição, enfim, condições objetivas de vida, desde o nascimento do próprio indivíduo. A qualidade dessas circunstâncias também compõe o campo de respostas, do tipo e da qualidade das reações do indivíduo ante a realidade, as solicitações que a vida lhe faz e para as quais elabora respostas práticas e desenvolve generalizações a partir destas mesmas respostas.

A luta de Luís para se desvencilhar de Marina e das recordações dos momentos de intimidade é evidente. Embora ele continuasse de longe a ser um observador atento de seus passos. Os pensamentos, as reações, os pequenos gestos cotidianos, tudo terminava com alguma referência a Marina. Até o mais insignificante acontecimento, uma colisão com uma senhora na rua, é posta na narrativa como algo que lhe “dissipou as fumaças mesquinhas da vingança”. E o resultado é a constatação de que: “Certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente. Vamos andando sem nada ver, o mundo é empastado e nevoento.” (RAMOS, p.158).

A colisão remete à análise dessa mulher, definida como “uma criatura enorme”, “uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa” (RAMOS, p.160). A gestação avançada incomoda Luís e as suposições emergem:

Era o tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida. O homem para um lado, ela para o outro, arrastando a filha pequena, a barriga deformada, estazando-se, aguentando pancada nos

olhos. Talvez estivesse na véspera de ter menino, talvez estivesse no dia, talvez já sentisse as entranhas se contraírem. Rebolar-se-ia dentro de algumas horas na cama dura, a carne cansada se rasgaria, os dentes morderiam as cobertas remendadas. E o macho ausente, ninguém para ir chamar a parteira dos pobres. Uma vizinha tomaria conta da casa, faria o fogo, prepararia tisanas, aos repelões, rosnando:

- Porcaria. Que gente!

Depois ofereceria consolações:

- Tenha paciência. Isso vai logo. Faça força. (RAMOS, p.161-162).

A lembrança específica desse acontecimento parece algo sem propósito, mas é preciso reconhecer que na escrita graciliânica nada está fora do lugar. A aparente lembrança logo se liga à Marina, uma associação que se insinua ao leitor como o prenúncio de uma tragédia.

Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara. Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornavam-se louros. A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul.

Eu fervia de raiva. Se tivesse encontrado Julião Tavares naquele dia, um de nós teria ficado estirado na rua. (RAMOS, p.162).

Os tormentos de Luís não cessam. A cada instante sua angústia é alimentada pelas recordações. Sua vida cotidiana é preenchida pelas idas e vindas de Marina, e essas aparições advêm sempre de fatos corriqueiros, a exemplo do banheiro da casa de ambos, que mencionamos no capítulo anterior. Nele, os banhos de Marina exerciam sobre Luís um determinado fascínio, eram momentos que o encantavam.

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. [...] A torneira se abria. Lá estava Marina outra vez nova e fresca, enchendo a boca e atirando bochechos nas paredes, resfolegando, sapecando frases desconexas. (RAMOS, p.165).

E é justamente observando e comparando o banho de Marina que Luís percebe seu jeito estabanado e alegre se transformar em momento reservado e silencioso: “Os movimentos dela eram tão vagarosos que eu o percebia a custo”. E a suspeita que isto gera em Luís é pouco a pouco confirmada. Marina estava grávida e “Julião Tavares, tinha levado sumiço.” (RAMOS, p.166). A triste constatação de um fato que ele já havia premeditado diante das circunstâncias e atitudes de Julião. Ao reviver a situação, Luís evidencia um misto de sentimentos: compaixão diante do acontecimento com Marina, aumento de seu ódio por Julião Tavares e remorso pelo seu despeito em ter dito a D. Adélia para perder as esperanças porque a filha não se endireitava.

Também causa estranhamento e espanto em Luís o fato de mãe e filha não aludirem nenhuma vez a Julião Tavares, “Nenhuma referência àquele patife”. No lugar, o fatalismo de ambas e a resignação de Marina. E ele afirma:

Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer. (RAMOS, p.173).

A frase que se repete “Julião Tavares devia morrer” indica para o leitor não existir outra saída. Em seguida, acometido pelo crescimento do ódio que sempre o inspirou, Luís diz: “Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços. ” (RAMOS, p.173). E intensifica seu desejo com requintes de crueldade: “Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. ” E esta ideia o persegue acordado ou em sonhos quando “via-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua para fora. ” (RAMOS, p.173-174). Podemos apontar com base nessas situações que a gênese da constituição da individualidade e da personalidade de Luís está presente em seu cotidiano, a partir dos problemas reais existentes no âmbito social.

Existe um momento na narrativa de Luís em que ele relata o dia em que seguiu Marina, sem ser visto, até um bairro que descreve como “uma desgraça”, devido ao “mato nas calçadas, lixo, cães soltos, um ou outro maloqueiro [...] casas sujas. ” (RAMOS, p.203). Neste local, Marina entrou em uma “casinha” cuja placa indicava: “Albertina de tal, parteira diplomada. ” (RAMOS, p.204). Enquanto aguardava em uma bodega no fim da rua, Luís revela ao leitor: Desejei retirar-me dali, ingressar de novo na sociedade dos funcionários e dos literatos. ” (RAMOS, p.205). Uma declaração de que ele não pertencia àquele ambiente.

A demora de Marina na casa de d. Albertina inquieta Luís. Ele sabia que a presença dela naquele local significava que: “O filho de Julião Tavares rebentaria como um tumor” (RAMOS, p.212). E d. Albertina realizaria o aborto. Com isto:

O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga, mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos de jardim, amolar-se nas repartições, adular nos jornais o governo. E a família de seu Ramalho nada sofreria. (RAMOS, p.213).

As projeções deste filho se relacionam com a vida do narrador-personagem, representam sua trajetória de vida. Esta semelhança não é à toa, pois, o destino da criança naquela condição seria o de quem “nasceria às escondidas e não passaria daquilo” (RAMOS, p.209). Seria mais um Luís da Silva qualquer. Quando, finalmente, Marina saiu da casa Luís teve a impressão de

que ela “envelhecera e se purificara depois do trabalho da outra. Inutilizara nas entranhas uma coisa ruim que se atormentaria se vivesse, aguentaria coices por onde andasse” (RAMOS, p.214).

Quando reflete sobre o desenvolvimento da personalidade humana, Lukács afirma que seu campo de ação histórico-social é concreto e específico, e que sua gênese se encontra na divisão social do trabalho. Nesse preciso sentido,

O indivíduo é um polo ontológico do ser social que realiza simultaneamente atividades heterogêneas sempre como ente unitário. A execução de múltiplas atividades desenvolve nele uma síntese de capacidades heterogêneas, exercendo ao mesmo tempo sobre sua subjetividade um impulso unificador à constituição de uma personalidade complexa que em sua unidade é síntese de múltiplas capacidades. (COSTA, 2007, p.91).

Lukács na *Ontologia* evidencia que, o desenvolvimento das forças produtivas gera o desenvolvimento das capacidades humanas, mas não especificamente eleva a personalidade humana. Ao invés disso, os indivíduos ou classes inteiras podem ser destruídos. Isto, para o filósofo, se constitui em um problema da categoria da alienação, uma vez que não existe uma equiparação entre esses desenvolvimentos e o que acontece nessa relação é um rebaixamento, uma “coisificação” (reificação) dos indivíduos em um processo produtivo que o limita e o fragmenta. Como se observa com o narrador-personagem em *Angústia*.

A correta apreensão do fenômeno da alienação é a de que a personalidade é uma categoria social. Logo, a análise do problema da personalidade sinaliza a relação entre a personalidade e a alienação. No contexto de uma sociabilidade capitalista, Alcântara (2014, p.50) destaca a incoerência entre o desenvolvimento das forças produtivas e o crescimento das individualidades humanas exprime:

A peculiaridade da primeira formação socialmente pura, de tal modo que nela as alienações são também inteiramente sociais e, como tais, não guardam mais nenhum liame com determinações naturais. Desde o trabalho manufatureiro, embora este constitua, no plano econômico, um progresso em face do antigo artesanato, e enquanto tal desenvolva as capacidades humanas singulares, contraditoriamente, degrada os indivíduos no que eles têm de mais essencial: a construção da sua personalidade. (ALCÂNTARA, 2014, p.50).

A atuação do desenvolvimento das forças produtivas sobre os indivíduos limita o desenvolvimento das personalidades. Isto acontece porque, “relações sociais baseadas na exploração do homem pelo homem reduzem sentimentos e aspirações ao plano do ter e cerceiam a expansão da personalidade no sentido do para-si do gênero humano.” (COSTA, 2007, p.99).

No prosseguimento de nossa análise sobre a constituição da personalidade do narrador-personagem de *Angústia* (1936), não poderíamos deixar de tratar de uma importante reflexão de Lukács acerca da relação dos homens entre si, sobretudo, porque a relação homem e mulher, Luís e Marina, no romance em estudo, tem bastante relevância. A respeito dessa relação, Lukács recorre a citação de Marx²⁴, que embora extensa, abarca o essencial para esta discussão:

A relação imediata, natural, necessária do homem com o homem é a *relação do homem com a mulher*. Nessa relação genérica *natural*, a relação do homem com a natureza é imediatamente a sua relação com o homem, assim como a relação com o homem é imediatamente a sua relação com a natureza, a sua própria determinação natural. Nessa relação, *fica sensivelmente claro*, portanto, e reduzido a um *factum* visualizável, até que ponto a essência humana veio a ser natureza para o homem ou a natureza veio a ser essência humana do homem. A partir dessa relação pode-se julgar, portanto, o completo nível de formação do homem. Do caráter dessa relação segue-se até que ponto o *homem* veio a ser e se apreendeu como *ser genérico*, como *homem*; a relação do homem com a mulher é a relação *mais natural* do homem. Nela se mostra, portanto, até que ponto o comportamento *natural* do homem se tornou *humano* ou até que ponto a essência *humana* se tornou para ele essência *natural*, até que ponto a sua natureza *humana* tornou-se *natureza* para ele. Nessa relação, também se mostra até que ponto a *carência* do homem se tornou carência *humana* para ele, portanto, até que ponto o *outro* homem como homem se tornou uma carência para ele, até que ponto ele, em sua existência mais individual, é, ao mesmo tempo, ser comunitário. (Grifos do autor)

A partir dessas considerações, Costa (2007, p.101) diz que, “A transformação do homem em pessoa, em personalidade, é produto da transformação das relações dos homens entre si em relações cada vez mais humanas, em relações de pessoas com pessoas.” Deste modo, as relações dos homens com as mulheres se constituem em relações do homem consigo mesmo, desvelando o nível de civilização em que estão suas relações.

Na narrativa de *Angústia*, o despertar do interesse de Luís por Marina é posto no início do romance aparentemente sem importância. Envolto na rotina das leituras no quintal de casa, Luís descreve esse ambiente e a primeira aparição que teve de Marina: “Daqui também se veem algumas roseiras maltratadas no quintal da casa vizinha. Foi entre essas plantas que, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez, suada, cabelos pegando fogo.” (RAMOS, p.19). Passagens depois esse acontecimento é retomado com detalhes, mas mantendo o tom de quem não constatou nada de relevante naquela presença:

²⁴ MARX apud LUKÁCS. **Para uma ontologia do ser social**, 2. Trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2013. p.595-596.

Foi numa dessas suspensões que percebi um vulto mexendo-se no quintal da casa vizinha. Como já disse, existe apenas uma cerca separando os dois quintais. Do lado esquerdo há um muro, e ignoro completamente o que se passa além dele. Mas daquela banda o que temos é a cerca baixa, que Vitória conserta sempre por causa das galinhas e para guardar dinheiro nos pés das estacas podres. Para lá dessa linha de demarcação tudo me era familiar: o banheiro, paredes-meias com o meu, algumas roseiras, um monte de lixo que a inquilina, senhora idosa, às vezes queimava. O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados. [...] não havia nada de interessante nela. (RAMOS, p.39-40).

A movimentação agitada de Marina no quintal era a de quem “estava em todos os lugares ao mesmo tempo” (RAMOS, p.40), e passa ao leitor a sensação de que ela deseja mesmo chamar a atenção de Luís. Nessa aproximação, as impressões do narrador-personagem vão se modificando: “Era engraçada o diabo da pequena. Para o inferno. Um homem lido e corrido, pegando trinta e cinco anos, amolecendo, preocupando-se com aquela guenza. ” (RAMOS, p.41).

As observações de Luís sobre Marina trazem declaradamente sua posição de superioridade. Compete a ele orientar, sugerir, persuadi-la das futilidades, encaminhar Marina na vida. E ela, em retribuição, deve ouvir, aceitar e permitir. Inclusive, ceder aos impulsos sexuais de Luís que tenta, por várias vezes, tirar-lhe a virgindade:

Pensei nas minhas entrevistas com Marina, alta noite, no quintal. Certamente ela havia esquecido aquilo, mas eu me lembrava de tudo muito bem. As formigas rendilhavam as folhas. Um grilo saltava no canteiro. A iluminação da cidade chegava ali muito reduzida. Quase não tínhamos necessidade de roupa. – “Vamos entrar, meu coração. ” As luzes se tinham apagado e eu conseguira que Marina se despisse. Beijara-a da cabeça aos pés, sentira nos beijos os carocinhos que se formavam na pele macia. Ela curvava-se e cobria os peitos com as mãos. Olhava-a e apenas distinguia uma sombra que se torcia junto ao tronco da mangueira. (RAMOS, p.149).

Quando conheceu Marina, a vida financeira de Luís estava estabilizada. Sem luxos ou dívidas, ele possuía reservas no banco. Todavia, o relacionamento tirou o seu sossego e o fez afundar em dívidas para atender aos caprichos de Marina nas compras do enxoval: “O dinheiro sumia-se, essas alterações chupavam-me as reservas acumuladas com paciência. Eu vivia preocupado, fazendo cálculos na rua. E ainda não havia comprado uma lembrança para Marina. ” (RAMOS, p.90).

A relação de Marina com Julião intensifica o ódio de Luís e ele reflete: “Que me importava se Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. ” (RAMOS, p.124). Torna-se evidente na declaração do narrador-personagem que na relação

entre homem e mulher o papel feminino que ele observa em Marina e em outras personagens é o de mulheres que, ou se submetem, ou se libertam das amarras das relações imutáveis em que estão envolvidas. E nessa busca pela liberdade são julgadas da pior maneira possível.

A dificuldade de manter o relacionamento com Marina é justificada por Luís: “O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta.” (RAMOS, p.125). E, envolto em seus pensamentos, cogita a possibilidade de Marina retornar para ele. Uma declaração de que talvez ele fosse capaz de perdoá-la, uma vez que ela quem fez a escolha errada, e a culpa se restringe a ela. E mais uma vez se constata o ritual de purificação que a água expressa:

Se Marina voltasse... Por que não? A água lava tudo, as feridas cicatrizam. Não valia a pena pensar no outro. Julião Tavares era um caminho errado. Tantos caminhos errados na vida! Quem sabe lá escolher com segurança os atalhos menos perigosos? A gente vai, vem, faz curvas e ziguezagues, e dá topada de arrancar as unhas. A água lava tudo, as feridas mais graves cicatrizam” (RAMOS, p.126-127).

Além da escolha pelo assassinato de Julião Tavares, outra escolha atormentou Luís na narrativa. Uma circunstância específica – não ter vinte-mil-réis para ir ao teatro – desencadeou nele uma reação, um comportamento consciente, uma resposta prática para um desafio social que a vida naquele momento lhe impunha. E, a alternativa encontrada por Luís para solucionar o problema e sua capacidade de avaliar este ato, expressam a sua personalidade. A sequência de sua escolha é apresentada em várias etapas. No primeiro momento, o narrado-personagem constata não ter dinheiro e, em decorrência disso, sente-se fragilizado: “Apalpei a carteira vazia, meti os dedos nos bolsos miúdos, vazios. Sentia-me incompleto e sem ânimo de me aventurar sozinho por aquelas ruas esquisitas. Sentia-se fraco e desarmado.” (RAMOS, p.145).

Algumas passagens depois, a ausência do dinheiro é recuperada. E emerge uma provável solução: um empréstimo.

Agora não tinha dinheiro. De quando em quando metia a mão no bolso. Desarmado e só, inteiramente só. Encostado à janela, ouvindo o barulho dos automóveis. Nenhum desejo de fugir das pessoas que iam ao teatro. Sentia era vontade de ir também, sentar-me numa cadeira junto ao palco, bater palmas, olhar os camarotes. Faltavam-me cinco ou seis dias para receber o ordenado. Agora não havia dinheiro, só restavam níqueis. Um empréstimo, sem dúvida, um empréstimo. Mas quem me iria emprestar vinte mil-réis àquela hora? (RAMOS, p.148).

Envolto neste problema, Luís começa a direcionar sua atenção para as economias de sua criada Vitória. Uma mulher por volta de cinquenta anos, surda, que tinha um papagaio inteiramente mudo e cuja distração era dar lições ao papagaio e acompanhar os navios que

chegavam e partiam. Segundo Luís, “nunca embarcou, sempre viveu em Maceió, mas tem o espírito cheio de barcos.” (RAMOS, p.35). Além disso, no princípio de cada mês ela demonstra uma típica alteração no comportamento com a proximidade da data de recebimento do ordenado:

E faz cálculos que não acabam, cálculos inúteis, porque não gasta nada: usa os meus sapatos velhos e traz um xale preto amarelento que deve ter dez anos. Recolhe a mensalidade e mete-se no fundo do quintal, põe-se a esgaravatar a terra como se plantasse qualquer coisa. Esquece os navios e as lições ao papagaio.

Volta a tratar das ocupações domésticas, mas de quando em quando lá vai rondar a mangueira e acocorar-se junto ao canteiro das alfaces. Dá um salto à cozinha, fala com o louro, tempera a bóia. Minutos depois está novamente remexendo a terra. [...]

Nem à noite a pobre descansa: levanta-se pela madrugada e abre a porta do fundo, cautelosamente. Cautela inútil, pois como é surda, pensa que não faz barulho [...] Ausenta-se uma hora.” (RAMOS, p.35-36).

Ciente deste fenômeno, Luís se recorda que: “Ali, perto da raiz, ao pé da cerca, no canteiro das alfaces, escondia-se a fortuna de Vitória. Aqueles pontos me eram familiares, seria capaz de encontrá-los com os olhos fechados.” (RAMOS, p.149). Essa lembrança desperta nele uma solução para seu problema de dinheiro, que ele apenas insinua para o leitor, ao mesmo tempo em que reflete sobre a provável conduta: “Uma ação indigna. Perfeitamente, ação indigna, mas não ousei confessar a mim mesmo qual era a ação, qual era a indignidade. Horrível fixar aquilo no pensamento. Não queria pensar.” (RAMOS, p.150).

Embora reconhecendo a indignidade desta ação, segue-se na narrativa um novo elemento que soa como uma justificativa: a alusão de Luís ao fato de Vitória recolher as moedas que ele deixava pelo chão ao varrer a casa, e delas surgirem tempos depois na mesa de jantar, nas cadeiras, embaixo dos travesseiros, mas que provavelmente ela se atrapalhasse nas contas e mantivesse algumas enterradas. Sendo assim, era natural que estivessem enterrados vinte mil-réis dele. E, num acesso de indignação Luís decompõe Vitória mentalmente, antecipando uma legitimação do seu pequeno delito: “- Ladra! Estar um homem em dificuldade por causa de vinte mil-réis, uma porcaria, e saber que essa miserável esconde as economias dele, economias suadas, em buracos no chão.” (RAMOS, p.151).

Em momento posterior, o narrador-personagem decide encostar-se no tronco da mangueira. Um declarado impulso para o que pretendia realizar. Ali ele relembra seus encontros amorosos com Marina e a ideia de uma ação indigna reaparece:

Meses atrás estava ali no escuro, nua, o corpo todo coberto por carocinhos miúdos como pontas de alfinetes. Inteira-me, rangia os dentes, pisava com

raiva o chão que escondia o tesouro de Vitória. Debaixo das solas dos meus sapatos, a alguns centímetros de profundidade, estavam as moedas que eu precisava. Raspar um pouco a terra, mergulhar a mão, agarrar um punhado delas. [...]

Uma ação indigna. [...]

As minhas mãos encontravam-se esgaravatando a raiz da mangueira.

- Que miséria! Que miséria! (RAMOS, p.151-152).

Ainda que consciente de que não deveria furtar o dinheiro enterrado de Vitória, Luís continua a cavar a terra repetindo para si mesmo que devolveria tudo com acréscimo em cinco ou seis dias, como se esta atitude amenizasse seu ato. E reforça esse sentimento comentando que Vitória “não tinha a paixão do lucro: apenas enterrava guardado o dinheiro ganho. E queria que, muito ou pouco, ele estivesse em segurança”. Uma segurança que Luís rompe sob a alegação de que “o dinheiro foi feito para circular.” (RAMOS, p.153), e de que não havia ação indigna.

Todo o percurso das reflexões do narrador-personagem sobre sua conduta forja, segundo a concepção de Lukács, a sua personalidade. Diante da situação de conflito entre furtar ou não as economias de Vitória, a escolha de Luís colabora desfavoravelmente com seu desenvolvimento individual e interior, revelando seu caráter, sua personalidade. E ele reconhece em sua “ação indigna” que, introduziu “perturbações muito sérias numa vida” (RAMOS, p.155), pois, ao perceber que alguém havia mexido em seu dinheiro, Vitória demonstra aflição e desalento. E Luís pontua: “Levei o desespero a uma alma que vivia sossegada”, “o céu de Vitória, miudinho, onde grilos e formigas moravam, tinha sido violado”, e Luís estava consciente desta violação. (RAMOS, p.157).

Diante do exposto, recorreremos a Lukács para enfatizar que,

As decisões alternativas postas socialmente que funcionam na vida cotidiana normal não podem ser respondidas a contento com uma simples obediência às normas tradicionais, habituais, jurídicas, morais etc. Os conflitos com que nos deparamos são travados precipuamente no plano individual em casos individuais. Nesse caso, permanece decisivo que, para o indivíduo, a necessidade de tal decisão alternativa é socialmente imposta. (p.601-602).

Portanto, a resposta de Luís ao problema representa uma submissão a um impulso consciente que diverge do que as regras sociais preconizam. A sociedade conduz o indivíduo a tomar decisões, mas a maneira como cada um reage diante das alternativas manifesta a sua personalidade. Por esse viés, Lukács adverte:

O desdobramento da individualidade nunca é o resultado de um processo posto em marcha a partir de dentro, mesmo que seja só num primeiro momento. A razão disso é que o homem é um ser que responde; a sua

individualidade mais ainda. Sem as sínteses pessoais do desenvolvimento das capacidades, sem a formulação de respostas pessoais para as perguntas, a cuja apropriação prática conduz o desenvolvimento das capacidades, jamais teriam surgido individualidades. (p.602-603).

Conforme nos orienta Lukács, a constituição da personalidade do narrador-personagem Luís da Silva não pode ser considerada como um processo puramente interior. Como síntese das capacidades humanas, a personalidade ora se constitui no processo de reprodução social pelas funções que desempenham, ora se produz enquanto possibilidade. Sendo assim, a essência da individualidade é construída pela práxis humana em sociedade, pelas alienações que agem sobre a personalidade. As escolhas que Luís realiza ao longo da narrativa diante das alternativas concretas, revelam traços da sua consciência sobre o que a sociedade determina como válido ou não, e a partir delas ele vai compondo seu caráter e a sua personalidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desvendar o universo literário de Graciliano Ramos e a partir dele encontrar um caminho teórico que nos permitisse demonstrar a universalidade de suas composições artísticas foi um imenso desafio. Nesse encontro com o escritor alagoano cada leitura ou releitura de seus escritos nos conduziu ao entendimento do quanto sua obra é capaz de provocar no leitor os mais variados sentimentos e de perceber que nada escapa a Graciliano ao compor obras que estabelecem conexões entre indivíduo e sociedade indo além de uma mera representação do real. Suas personagens estão envoltas em dilemas sociais que extrapolam suas singularidades em um fazer estético que traz à tona questões humanas presentes na realidade social. E isto, para nós, é um bom indicador da relevância de seus escritos.

Diante das grandes obras de Graciliano Ramos, em *Angústia* (1936) somos conduzidos a uma reflexão sobre a sociedade, sobre as nossas condutas e sobre como se estabelecem as relações entre os indivíduos em um mundo reificado, condicionado ao desenvolvimento das forças produtivas. E, sem desmerecer a relevância de suas produções anteriores, trata-se de um romance que se destaca em relação aos outros por estar ligado à vida cotidiana de uma dada realidade histórica e nos conduzir a reflexão de como a sociedade age na interioridade dos indivíduos e como suas existências são produzidas mediante as decisões que fazem, sem assumir com isso uma posição simplória – através de suas personagens – de que o indivíduo é produto do seu ambiente. Pelo contrário, o comportamento, as escolhas cotidianas, e as atitudes é que vão, pouco a pouco, compondo a sua singularidade específica.

A angústia e o tormento do narrador-personagem Luís da Silva têm origem em suas escolhas e suas decisões encontram-se atreladas à sociedade a qual faz parte. Um percurso no qual Graciliano suscita a reflexão e a análise do leitor acerca de cada movimento de Luís, que ora segue as convenções sociais, ora estabelece uma lógica pautada em princípios resgatados do passado na fazenda do avô, com as pessoas que lá viviam; mas contraditórios quando pensados no contexto urbano. Uma personagem instigante que apresenta questões de âmbito social, psicológico e literário.

No caminho trilhado pela poética de Graciliano Ramos constatamos a grandeza de sua criação artística em seu modo particular de apresentar a realidade e as contradições presentes na sociabilidade por meio da vida cotidiana de suas personagens. A especificidade estética de suas obras literárias remete a consciência de si do gênero humano, trazendo narrativas autênticas que revelam a concepção de mundo e as convicções do romancista. Nessa dialética, Graciliano não

se limita a contemplar nos romances a sua subjetividade, ele vai além e totaliza suas experiências, posiciona-se diante dos acontecimentos e parte em defesa da integridade humana. Um esforço artístico que para Lukács une em uma determinada totalidade os fragmentos da própria realidade, ou seja, tem sua origem na vida cotidiana.

Na relação do estético com a vida cotidiana o escritor alagoano cria em *Angústia* um mundo que se relaciona com o desenvolvimento da humanidade, revelando seu modo de pensar e agir sobre o mundo humano. E, assim, acontece uma forma natural e não mecânica de apropriação estética da realidade e emerge uma realidade que se sobrepõe ao autor. Com efeito, tem-se uma obra que ultrapassa o seu tempo, apresentando as relações humanas e seus conflitos sem se deixar contaminar por questões particulares. Obras com essa característica são para Lukács obras realistas inseridas no contexto da grande arte. Ao representar artisticamente a realidade, o realismo deve se distinguir como autêntico realismo na literatura em uma construção histórica e dialética. E Graciliano Ramos consegue atingir essas determinações e tornar-se um grande escritor realista.

À luz da estética marxista, o comprometimento com a integridade do homem faz parte da essência dos grandes artistas realistas e essa grandiosidade se configura quando o escritor conduz livremente suas personagens sem a sua intervenção. Por esse viés, encontramos na produção literária do mestre Graça o que Lukács denomina de fisionomia intelectual dos personagens, que é delineada através da ampla e profunda compreensão que eles possuem dos fenômenos da vida, evidenciando os problemas sociais de sua época e nos possibilitando estabelecer conexões com os fenômenos da atualidade. No caso de *Angústia* (1936), essa fisionomia se expressa fortemente em Luís da Silva, demarcando por meio de suas reflexões sobre a vida a interação entre indivíduo e sociedade em um período histórico de transformações importantes no cenário brasileiro dos anos de 1930.

A história da angústia de Luís da Silva é tão bem construída que incomoda e angustia o leitor, sobretudo, as passagens em que ele narra todo o percurso que antecede o assassinato de Julião Tavares, o momento do assassinato, e as perturbações, os delírios posteriores. Toda a ação culmina na constatação de que diante das alternativas possíveis para resolver seus conflitos com o antagonista a escolha pelo delito é algo que o conduz ao rebaixamento de sua personalidade. Por isso a febre, as dores no corpo, e uma série de mazelas que se instalam e ele tenta com todas as suas forças amenizar. E a solução que ele encontra é escrever, justificar sua atitude mesmo que para isso precise voltar inúmeras vezes ao passado. E esse ato de lembrar, apesar de necessário, é doloroso.

Um fato curioso de *Angústia* (1936) é que a ambientação e o tempo do romance correspondem ao mesmo período de sua produção. E muitos trechos estão interligados a situações vividas pelo próprio autor, ao seu comportamento, a exemplo da fixação por manter as mãos limpas, da exigência em torno da escrita e da fala burilada, da crítica rigorosa que impõe a si mesmo. Sem contar que a década de 1930 representou para Graciliano uma reviravolta em sua vida com a prisão injusta e tudo que dela decorreu. Tempos difíceis, tempos de angústia. E desde o momento que relata o assassinato Luís da Silva vive a expectativa de ser preso e projeta a escrita do tão sonhado livro na prisão, descrevendo o ambiente insalubre e as condições desumanas as quais são submetidos os indivíduos privados de liberdade. Um relato condizente com a situação do escritor, que foi preso no mesmo dia que entregou o manuscrito do romance à datilógrafa, e na prisão escreveu *Memórias do Cárcere*.

O momento histórico-social, político e econômico dos anos de 1930 no Brasil tem uma presença muito forte na narrativa de *Angústia*, assim como as consequências que dele derivam para a sociedade brasileira. Graciliano capta o que chama no romance de “sintomas de decomposição social” em que se encontra o povo e denuncia o quanto uma sociabilidade reificada pode ser nefasta ao atuar no mais íntimo do indivíduo, rompendo com suas expectativas e gerando incertezas. Sendo assim, o contexto de nosso narrador-personagem é marcado pelas dificuldades financeiras, pela pouca oferta de trabalho, pela miséria e pelos acontecimentos políticos de um regime militar. E todos esses elementos contribuem para que Luís da Silva diante das situações concretas que se apresentam reflita, analise as alternativas e faça suas escolhas, ao mesmo tempo em que avaliar cada ato e escolha constitui o processo de formação de sua personalidade.

Paralelamente a essa questão, o movimento literário realista evidenciou nas obras as contradições sociais do período e as repercussões da crise de 1929 no Brasil trazendo para o centro das narrativas a região Nordeste. Uma situação que favoreceu muito a produção literária de Graciliano Ramos nessa fase conhecida como romance social de 1930. Além de possibilitar a criação de personagens reais vivendo em situações reais através de uma escrita que rompeu com a tradicional e reproduziu esteticamente a realidade com o homem inserido em uma cotidianidade mais rica lhe conduzindo a uma autoconsciência do gênero humano. Uma estreita conexão do meio social com o gênero humano, desvelando uma postura do escritor diante da realidade.

Independente dos comentários e críticas dirigidos a *Angústia* (1936), enaltecendo ou diminuindo sua importância em relação à produção literária do período, o fato é que essa obra

reflete muito mais do que a realidade social. Graciliano soube como poucos captar a essência humana em um projeto estético-literário que não possui exageros ou colocações descabidas. Tudo se encaixa em um texto bem produzido. Uma forma peculiar do escritor alagoano situar suas personagens no processo de reprodução social. E sobre isto, convém ressaltar a presença significativa da valoração da escrita no romance, no poder das palavras, na crítica ao seu mal uso. A linguagem em *Angústia* estabelece parâmetros sociais e articulações que servem como ferramenta para explicar ao leitor o rumo dos acontecimentos, para solicitar seu apoio e fazê-lo entender os juízos de valor que são estabelecidos em detrimento de cada ação.

O fenômeno da escritura em Graciliano Ramos aproxima o leitor da narrativa, envolve-o e, no caso de *Angústia* (1936), o faz sentir as dores, as revoltas, as poucas alegrias e as angústias de seu narrador-personagem. Cada palavra é posta no devido lugar, sem exagero ou de forma descuidada. Uma capacidade própria dos grandes escritores que na dialética entre fenômeno e essência da vida social dos homens estabelece relação com a autêntica literatura. Na representação literária do escritor, as reações de Luís da Silva aos acontecimentos de sua vida têm impacto direto no desenvolvimento da sua personalidade e expressam a ligação da realidade social e de seus problemas.

Grandes narradores, como Graciliano Ramos, conseguem atingir a essência dos problemas sociais e, com isso, representam com muito mais exatidão a totalidade viva e dinâmica das contradições da sociedade em que vivem e da relação que os indivíduos estabelecem entre si, em suas ações, sofrimentos e destinos individuais. Por essa via, a composição de suas personagens abarca as lutas da cotidianidade em uma escrita literária que ressalta as questões socioeconômicas e a conduta ética como fatores que interferem e moldam seus destinos. Em *Angústia*, os acontecimentos singulares vividos pelo narrador-personagem retratam bem essas questões.

As descrições dos fatos e das situações presentes na narrativa devem ser momentos ativos da ação, segundo a concepção de Lukács, e Graciliano evidencia em suas escolhas estilísticas composições descritivas que reforçam e dinamizam as ações que ocorrem em *Angústia*. Esse cuidado na composição evidencia a fisionomia intelectual das personagens e possibilita a hierarquia entre eles, evidenciando o papel do protagonista, que quanto mais consciência tem do seu próprio destino mais capacidade terá de elevar fatos pessoais, singulares, à categoria de universalidade.

A questão financeira tem impacto direto na vida das personagens, sobretudo, na vida de Luís da Silva. É a mola propulsora dos sentimentos que o afligem e empecilho para sua

realização pessoal. Luís da Silva tem dificuldade para inserir-se em sociedade e as frustrações constituem o alicerce no qual ele estabelece relação com o mundo. Uma vivência atormentada pelo sofrimento, pela dor e pela angústia que sente. Ao tentar entender o presente, recorre ao passado e segue estabelecendo as ligações que justificam ou conduzem seus atos. Em sua narrativa a dor é enaltecida através de um discurso fragmentado, mas há espaço para o ciúme, o medo, a miséria, as injustiças sociais, e a ausência de expectativa de futuro.

A nosso ver, o lugar singular que *Angústia* ocupa no conjunto da obra de Graciliano Ramos deve-se ao fato do romance contemplar a articulação entre indivíduo e sociedade. Um processo que expressa artisticamente a interação entre subjetividade e objetividade sem desconsiderar o momento histórico, o desenvolvimento das forças produtivas, o processo de reprodução social em sua totalidade e as alienações. Um enredo que lança luz sobre um aspecto fundamental: a constituição da personalidade de Luís da Silva.

Lukács tendo em vista que somente na estética a relação sujeito e objeto se faz necessária, ressalta que essa relação apenas é possível na arte. O que significa dizer que sem a presença de uma subjetividade não existe arte nem trabalho. Diferentemente do conhecimento científico cuja especificidade é o objeto, a realidade criada pelo artista é pautada no homem, portanto, carregada de sua subjetividade. Esse realismo na obra de arte demarca a existência de uma produção artística que mantém uma relação de proximidade com o homem. A realidade apresentada pelo artista no realismo requer a sua investigação sobre essa realidade, que ele elabora a partir dos momentos em que institui a relação com os homens.

Graciliano Ramos em sua criação artística expressa essa capacidade de produzir uma obra realista cuja existência se baseia em sua subjetividade na interação que estabelece com os homens na cotidianidade. Os momentos que compõem a vida cotidiana das personagens refletem as percepções do escritor diante da realidade e não estão isentas de uma intencionalidade, como em toda práxis humana. O resultado desse processo é a composição de narrativas que, em decorrência dessa proximidade com a realidade, trazem à tona questões humanas que elevam suas obras a categoria de obras universais.

É o caso de *Angústia*. Um romance que vai além de uma simples representação dos dilemas de seu narrador-personagem e de uma realidade histórica e social. Nele, há uma relação materialista, uma relação viva dos homens com o mundo. Outra característica importante é sua estrutura unitária, fechada, detentora de uma complexidade muito maior do que a estrutura social relatada no romance. Luís da Silva problematiza cada evento de sua vida cotidiana, sinaliza a impossibilidade de mudança – reforçando na narrativa que uma mudança apenas será

possível se ele ganhar na loteria – seu ponto de vista é o ponto de vista de classe. Existe nesse percurso a compreensão da realidade além da sua aparência.

Toda grande obra, na perspectiva lukacsiana, assemelha-se no conteúdo e na forma. E para ser fiel a realidade social que deseja refletir exige do escritor uma postura crítica, uma articulação dialética entre essência e fenômeno. A complexidade da obra de Graciliano Ramos nos permite percebê-lo como um investigador que busca entender o mundo que o cerca e as relações estabelecidas entre os homens, e que canaliza essas questões ao cuidar da estrutura narrativa que desenvolve, realçando em sua criação artística os alicerces de uma consciência de si do gênero humano que, na relação com o conhecimento do mundo exterior, rege e sofre as ações dos indivíduos.

Um outro aspecto é que somente com o surgimento do trabalho enquanto categoria central do processo de hominização do ser social pode-se apreender a gênese, a função e a estrutura das objetivações estéticas. Os reflexos reais que surgem da interação que o homem estabelece com o mundo nem sempre acontecem por meio ilusório ou alterado subjetivamente. Essa interação do homem – no caso do narrador-personagem Luís da Silva em *Angústia* – com o contexto histórico e social em que vive é expressa por Graciliano Ramos através da cotidianidade, das relações que nela se estabelecem, dos problemas que emergem. Nesse percurso narrativo, o escritor reflete uma realidade na qual Luís busca resolver os problemas que se apresentam a partir das atividades que desenvolve e das escolhas que faz. Por isso, em cada situação vivida por Luís, há uma clara preocupação de Graciliano em tornar mais próxima do real, mais rica e profunda a vida cotidiana de sua personagem, com ações que vão revelando a formação da sua personalidade.

Com base no trabalho ontológico de Lukács estabelecemos as devidas conexões entre arte e literatura no contexto de uma sociabilidade capitalista para demonstrar a atualidade de *Angústia* e a posição relevante de Graciliano Ramos no cenário literário brasileiro. Nesse aspecto, ao analisarmos em profundidade o romance, percebemos em sua narrativa uma reação de escritor a determinados problemas cotidianos. No entanto, é preciso esclarecer que ao trazer esses problemas a obra não tem como desenvolvê-los ao ponto de atingir positiva ou negativamente os problemas do desenvolvimento da humanidade.

Diante disto foi possível analisar a personalidade da personagem Luís da Silva no contexto do romance, apreendendo que a personalidade é substância da individualidade e integra a totalidade, emergindo da interação do homem com a vida social. Além disso, a individualidade é socialmente determinada. As escolhas de Luís entre alternativas possíveis

representam sua forma de viver e agir em uma determinada sociedade e compõem a sua história pessoal. Em cada escolha temos respostas práticas aos desafios que a vida social impõe ao narrador-personagem, a avaliação de sua conduta e os traços essenciais de sua personalidade, de seu caráter. O processo de Luís tornar-se personalidade é ininterrupto e emerge das necessidades que surgem das situações cotidianas, conduzindo-o a agir não somente para favorecimento próprio, mas também para satisfazer as necessidades como membro de uma comunidade.

6 REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, Norma. *Lukács: ontologia e alienação*. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.
- BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça – ensaios sobre a literatura e crise*. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- _____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: editora Universidade de Brasília, 1998.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. (Pensamento Crítico, 17)
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do romance: Uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1983.
- COSTA, Gilmaisa Macedo. *Indivíduo e sociedade: sobre a teoria da personalidade em Georg Lukács*. Maceió: EDUFAL, 2007.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- CRISTOVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995. - (Didática, I)
- FILHO, Adonias. *O romance de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LESSA, Sérgio. *Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Cortez, 2007b.

LUKÁCS, Georg. **Estética I**. V. 1, 2, Tradución castellana de Manuel Sacristán, Barcelona – México, DF: Edições Grijalbo, 1966.

_____. **Estética I**. V. 3, 4, Tradución castellana de Manuel Sacristán, Barcelona – México, DF: Edições Grijalbo, 1967.

_____. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Para uma ontologia do ser social, 2**. Trad. Nélcio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Seleção, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Realismo crítico hoje**. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1991.

_____. LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento; rev. da trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Tópicos).

_____. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. **Conversando com Lukács**: entrevista a Léo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz; trad. Gisieh Vianna. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

MAGALHÃES, Belmira. A política do favor na modernidade brasileira periférica. In: ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira (org.). **Angústia**: 70 anos depois. Maceió: Catavento, 2006.

_____. **A particularidade estética em Vidas Secas, de Graciliano Ramos**. 2. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Tomo 2. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Economistas)

MORAES, Denis. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

MORAES, A. P.; MAGALHÃES, B.; MOREIRA, L. (Orgs.). **Estética e crítica literária** – Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

OLDRINI, Guido. **György Lukács e os problemas do marxismo no século 20**. 1. ed. Trad. Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2017.

PRADO JR. Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **História econômica do Brasil**. 40. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RAMOS, Clara. **Mestre Graciliano** – confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Coleção Retratos do Brasil, v.134)

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 64. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2009.

_____. **Angústia: (75 anos)**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Memórias do Cárcere**. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Infância**. 47. ed. revisada – Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **Relatórios de Graciliano Ramos publicados no Diário Oficial**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2013.

ROCHA, Darislânia. **A escrita da angústia: uma leitura psicanalítica**. Maceió: EDUFAL, 2015.

TERTULIAN, Nicolas. **George Lukács: etapas de seu pensamento estético**. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima; revisão técnica Sérgio Lessa. São Paulo: Editora UNESP, 2008.