

Narrativa angustiada e consciência fraturada

Por

Victor Figueiredo Souza Vasconcellos

Resumo:

O presente trabalho busca demonstrar de que forma o monólogo interior constrói sentido na obra *Angústia* de Graciliano Ramos. Dessa maneira, será observado o tratamento dado ao tempo na obra. A angústia psicológica do narrador / protagonista será vista a partir da fratura realizada na sequência cronológica da história contada. Essa fratura é ponto chave para o elucidamento formal de uma narrativa tão complexa e tão diferenciada.

Palavra chave:

***Angústia*; Graciliano Ramos; Monólogo Interior.**

1-Introdução

Um dos livros mais diferenciados de Graciliano Ramos é *Angústia*. O estilo empregado na construção lingüística singulariza bastante essa obra. Ela é diferente das construções secas das obras mais conhecidas de Graciliano: *Vidas Secas* e *São Bernardo*. *Angústia*, então, apresenta-se como obra ambiciosa no que diz respeito ao estilo e à técnica literária. Sua construção narrativa é inovadora para os padrões brasileiros da época. Parte do fascínio do romance de Graciliano aumenta se observarmos a seguinte frase do autor em carta endereçada a Antonio Candido: “*Angústia* é um livro mal escrito.”¹. Essa afirmação choca justamente se colocada em oposição a uma recepção crítica interessada na diferenciação estabelecida.

Dessa forma, o romance se encontra logo em uma polêmica em sua construção estilística. Isso se dá, pois a construção sintática, lexical, verbal é abundante e algumas partes chegam a ser taxadas de “gordurosas e corruptíveis” por Antonio Candido. Um texto dessa complexidade merece uma especial atenção. Para isso, podemos fazer algumas anotações iniciais. A primeira observação importante que podemos fazer, nesse sentido, é que ela se desenrola a partir de um fluxo intenso de narrativa que nega a lógica causal ou a linearidade

¹ CANDIDO,2006. P.10.

temporal. Essas características causam inicialmente um estranhamento que já indica a necessidade de um distanciamento crítico primeiro. Como podemos, então, entrar nessa obra literária e destrinchar seus mecanismos formais e suas técnicas literárias aprimoradas?

O primeiro passo é reafirmar a literatura como espaço privilegiado de representação com efeitos estéticos de recriação do real. Isso só ocorre a partir de usos de técnicas específicas dessa forma de discurso. Essas técnicas não são, em si mesmas, as descrições das formas estruturais de manifestações literárias como *Angústia*. Essa crítica foi feita por Bakhtin ao chamar o formalismo russo de “estética material”. O crítico russo empreende uma análise apresentando cinco falhas principais a essa concepção:

“1-A estética material não é capaz de fundamentar a forma artística”;

“2- A estética material não pode estabelecer a diferença essencial entre o objeto estético e a obra exterior, entre a articulação e as ligações no interior deste objeto e as articulações e ligações materiais no interior da obra; por toda parte ela mostra uma tendência a misturar estes elementos;”

“3- Nos trabalhos da estética material ocorre uma constante e inevitável confusão entre as formas arquitetônicas e composicionais. Aliás, as primeiras jamais atingem a clareza de princípio ou a pureza de definição, e são subestimadas;”

“4- A estética material não é capaz de explicar a visão estética fora da arte”

“5- A estética material não pode fundamentar a historiada arte”²

O ponto importante nesse caso é compreender que a crítica de Bakhtin é importante na medida em que diferencia a técnica que é utilizada, os mecanismos usados, da descrição formal propriamente dita. A obra de arte, nesse caso, só pode ser entendida e receber um juízo formal se incluída em um sistema maior de cultura humana, com conteúdo, idéias e discursos que compõem a realidade e toda sua especificidade. O fenômeno literário, então, não deve sofrer de uma descrição formal isolada das idéias e dos debates profundos realizados no âmbito da estética geral. A obra deve ser analisada em suas diversas relações interiores e exteriores, inclusive na recepção, para obter uma apreciação *formal* propriamente dita. Todorov, em seu prefácio a uma edição francesa de outra obra de Bakhtin³, escreve que os formalistas russos prestavam constante atenção aos “‘processos’ narrativos”. Esses processos são importantes de acordo com o crítico russo, Bakhtin, mas são insuficientes para uma análise que se queira mais robusta. A preocupação deve ser com a arquitetônica e não só com

²(BAKHTIN, 1990 p. 19 – 26)

³³ TODOROV, Tzevetan. Prefácio à edição francesa. In BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

o material. A crítica, então, é a toda descrição descontextualizada de mecanismos sem entender suas relações com o conteúdo, com o meio, etc. Todorov, ainda, faz uma genealogia dessa crítica e afirma que o criticado é o viés aristotélico dos Formalistas e de seu respectivo afastamento com as relações intrínsecas da obra.

No entanto, isso é importante em quê para a análise de *Angústia*? A questão é que, no romance de Graciliano Ramos, a técnica do monólogo interior é utilizada de maneira bastante recorrente. Dizer isso, entretanto, não é fazer análise formal e descobrir apenas um “processo” realizado. Isso não faz solitariamente uma análise estética profunda, e o livro do escritor nordestino impõe uma abordagem complexa das relações elaboradas e de alguns efeitos de sentido que a composição formal dessa obra proporciona. Por isso, devemos também entender quais discursos passam pela composição narrativa de *Angústia* e perceber como o narrador se situa em uma posição de intercruzamento de visões e como isso demonstra uma fratura na construção ficcional – psíquica do narrador-personagem.

Nesse sentido, uma percepção da configuração moral do narrador-personagem do romance será necessária também. Luís da Silva está no cruzamento de diversas tendências éticas. Ele se encontra no meio de um ambiente moderno, com novos valores, mas é constituído e criado em um ambiente pré-moderno. É importante o entendimento disso não em função de uma simples descrição. Mas, como veremos mais adiante, isso é importante na constituição da forma narrativa.

A análise em questão se apoiará em considerações de Bakhtin sobre o romance; na bibliografia crítica conhecida, desde Antonio Candido até Rui Mourão, passando por Irenísia Torres de Oliveira e sua descrição geral da fortuna crítica da obra; em algumas considerações sobre o fluxo de consciência, como gênero, e dos procedimentos narrativos da consciência e de todos os seus resultados, sem, contudo, fazer psicologia, pois, afinal, trata-se de literatura e de seus procedimentos ficcionais. Esses fundamentos serão essenciais para uma crítica eficaz de uma narrativa complexa e ambiciosa como a de Graciliano.

2 - *Angústia* e os mecanismos formais de uma narrativa angustiada e de um narrador em crise

O livro de Graciliano é composto por uma narração em primeira pessoa. O narrador é Luis da Silva, um funcionário público que veio do interior ainda jovem. A obra trata da história contada por ele. Luis da Silva tem uma vida média e fica atraído por Marina. Após um ato de força, ele começa a namorá-la. Suas investidas são parcialmente atendidas e a relação esfria de vez com Marina. Os desejos sexuais de Luis não são concretizados e eles se separam. Marina começa a se relacionar com Julião Tavares, uma figura conhecida de Luis da Silva que possui relações, dinheiro e um hábito indolente. Dessa maneira, Luís da Silva vai se isolando progressivamente e remoendo o próprio rancor. Luís da Silva, então, segue Julião Tavares e o mata com o enforcamento. O protagonista adoece e começa a delirar. Depois desse processo é que ele começa a contar. Uma estrutura curiosa, por isso, se torna patente desde o início. Parece que o narrador-personagem está preso em uma estrutura repetitiva

A construção complexa do livro merece, então, uma primeira ressalva sobre a forma de constituição. Ele apresenta essa estrutura circular que foi comparada ao movimento de parafuso em que o prosseguimento se daria a partir de círculos em progressão: “A ação pouco avança. Ao contrário, se enovela sobre si mesma e multiplica-se em si mesma e multiplica-se em variantes, num sistema complexo de repetição.” (HELENA, 1983. P. 23). Ou seja, uma “frase parafuso” provoca esse sentimento de introspecção na psicologia e nos traumas de Luís da Silva. Um personagem fraturado, frustrado, em sua impossibilidade de concretizar suas ambições. A narrativa desse narrador-personagem provoca um sentimento de sufocamento e de ansiedade notada por toda a crítica que recebeu o livro. Há sempre a impressão de prisão e de impotência diante de uma avalanche externa de um contexto imperioso. A construção óbvia de “narrativa angustiada” vem logo à mente. Mas como essa sensação é criada? Não podemos apenas descrever esses efeitos sem procurarmos os andaimes e as vigas que sustentam o “prédio”.

Sem dúvida a técnica do monólogo interior ajuda a causar esse efeito. Ele é notado por boa parte da crítica que apreciou a obra. Irenísia Torres de Oliveira, ao fazer uma leitura da recepção crítica de *Angústia*, nota que Carlos Nelson e Fernando Gil descreveram a técnica do monólogo interior no romance. O primeiro acreditava que esse uso de Graciliano era vanguardista e diferenciado. Já o segundo, postulou que a técnica já vinha sendo empregada há algum tempo por Joyce e por Virginia Woolf e que Graciliano apenas trouxe isso para a literatura brasileira. Por isso, ele seria apenas um inovador no contexto nacional, sem alçar

vãos maiores.⁴ Sem entrar na polêmica apresentada, que não é frutífera para o objetivo do presente trabalho, há nesse caso uma aceção pressuposta do uso da técnica descrita. O que queremos afirmar é que isso acontece com alguma freqüência quando tratamos de *Angústia*. Os críticos garantem a existência do procedimento, mas não apresentam as provas.

Rui Mourão, em nenhum momento, usa a expressão fluxo de consciência. Entretanto, ele faz uma análise minuciosa de trechos da obra. Ele faz afirmações do tipo: “O texto nos vai descobrindo, como se vê, o espetáculo de uma consciência em funcionamento.”⁵, “masturbação mental”, “círculo da consciência”, “avanço caótico, encapelado, incontrolável”. A descrição é poderosa e não nos deixa dúvida de que a consciência é influência fundamental na narrativa, a consciência de Luís da Silva deturpa a realidade de acordo com a sua percepção.

O mesmo acontece em Antonio Candido⁶. Observemos a seguinte afirmação do crítico sobre *Angústia*

Como em *Caetés e São Bernardo*, a narrativa é na primeira pessoa; mas só aqui podemos propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam interlocutor e decorrem de necessidade própria (CANDIDO, 2006. p. 56)

É interessante a afirmação anterior. Antonio Candido declara peremptoriamente que a obra apresenta a técnica em questão. Entretanto, aparece posteriormente uma assertiva que nos parece uma justificativa. O crítico explica a existência do monólogo interior por uma falta de interlocutor. Existiria então um monólogo voltado para si mesmo. A questão, então, é complicada. A consciência é sim usada. Não há como negar que ela é fundamental na constituição narrativa da obra. Toda a recepção crítica do livro reconheceu isso. Mas devemos aprofundar o debate e deixar as questões respondidas de maneira correta. Primeiramente, o monólogo interior é utilizado sim. Entretanto, aquilo que parece a justificativa de Antonio Candido não é a mais correta. Devemos, portanto, definir a técnica e entender como ela é empregada por Graciliano.

O fluxo de consciência é gênero enquanto o monólogo interior é técnica. David Lodge afirma que o monólogo interior é uma das técnicas empregadas para representar a consciência na prosa ficcional. Para ele, no monólogo interior, “o sujeito gramatical do discurso é um ‘eu’

⁴ OLIVEIRA, Irenísia Torres de. P. 140 – 141.

⁵ MOURÃO, 1971. p 94.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

e o leitor ‘escuta’ o personagem verbalizar seus personagens à medida que lhe ocorrem”⁷. Posteriormente ele faz menção à “associação”. Buscando um exemplo do *Ulisses* de Joyce, o crítico em questão coloca o monólogo interior como um fluxo de pensamento que se expande através das associações de ideias ou dos estímulos físicos. Friedman confirma a ideia de que o monólogo interior é uma técnica enquanto o fluxo de consciência seria um gênero do romance. Sem entrar na historiografia do processo, realizada por Friedman ao pesquisar a influência de Édouard Dujardin na obra de Joyce, podemos conceituar monólogo interior como uma livre associação feita em primeira pessoa do discurso que responde a estímulos externos e a uma lógica específica interna. Isso provoca normalmente uma alteração na estrutura sintática da obra, acarretando também um fluxo constante de realidade retorcida. Observemos, então, o seguinte trecho de *Angústia*:

Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos a criancinha crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha. Um disco a rodar sem interrupção a noite inteira. Não.⁸

Nesse momento da narrativa, Luís da Silva já cometeu o assassinato de Julião Tavares e começa o seu delírio final. Delírio esse que se conecta com o início do livro. O fragmento retirado apresenta um primeiro período interessante. Aqui o narrador está no meio de um processo vertiginoso de alucinação. Ele sente que dará um mergulho nas bocas da treva, uma representação simbólica clara da loucura. Ele começa a entrar nesse processo. Nesse progresso, um estímulo externo aparece: a vitrola. Esse artefato embala uma música que desperta no narrador uma reflexão e uma memória. A ligação entre os dois períodos não se dá de forma causal ou por qualquer relação lógica evidente. No momento, há um fluxo contínuo de realidade e de pensamento que se interpenetram. Como diria Antonio Candido, agora com precisão, *Angústia* apresenta “um mundo reconstituído com fragmentos de lembranças, englobados arbitrariamente no devaneio, graças à percepção falha e incompleta.” (CANDIDO, 2006. p. 119). Essa construção fragmentada é importante na constituição interna do monólogo. Esse estímulo externo da vitrola desencadeia uma torção forte da realidade a partir da perspectiva do narrador. A realidade presente vai se transformando em

⁷ LODGE, 2010. p. 53.

⁸ RAMOS, 2003. p. 203

reminiscência. Ela surge na obra agora transfigurando o real e impondo o fluxo de pensamento de Luís da Silva à constituição real. Nesse âmbito, a memória de uma mãe que embala se faz presente no pensamento delirante do narrador. Uma associação a partir de um estímulo externo foi feita. A infância como uma imagem rápida é evocada. O quadro é fugaz. Uma criança embalada pela mãe aparece, mas logo a criança vai envelhecendo, assim como o narrador envelheceu, e a realidade presente retorna a Luis da Silva na figura da vitrola escutada. Um ciclo temporal, então, vai sendo executado através de uma sucessão de evocações associativas que respondem a estímulos externos. A técnica é clara, e a lógica sintática é quase nula. A ligação semântica entre os períodos se dá a partir do preenchimento interpretativo do leitor. A imagem, nesse caso, não surge como um acontecimento marcado com importância, ela era cotidiana e banal. O tempo empregado é o pretérito imperfeito, aquele do passado habitual, sem uma marcação significativa como no caso do pretérito perfeito. Com a fratura da concatenação sintática e uma associação constante, o texto vai se desdobrando nesse momento como um monólogo interior claro. Mas qual o efeito provocado?

Com esse uso constante, Graciliano confere à sua obra um ganho estético interessante. Com a interferência constante da consciência, a narração vai ganhando ares impressionistas e expressionistas. Longe de um acerto de contas com a realidade, Luís da Silva, narrador, entra em consórcio com Luís da Silva, personagem, em busca de um monstro interior que o consome. O processo alucinatório que levou ao assassinato de Julião Tavares é descrito a partir da técnica analisada. Com esse artifício, um efeito de claustrofobia vai emparedando o leitor que se sente aprisionado com a construção do mundo subjetivo do narrador em todas as linhas da obra. Esse efeito de aprisionamento ocorre em função, sobretudo, de um personagem que é radicalmente frustrado com sua vida. Luís da Silva não consegue se realizar sexualmente com Marina, ele não consegue alcançar estabilidade financeira. Um espectro de “trevas”, para usar uma palavra do próprio narrador, vai consumindo a trama.

Uma prova da frustração de Luis da Silva é sua atitude fragilizada diante de uma realidade avassaladora: “Para que banda ficaria o purgatório? Seu Antônio Justino não sabia. Nem eu. Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem a minha raça vagabunda queimada pela seca”⁹. Esse fragmento aparece para justificar a ida do narrador para a cidade grande. Desde o ponto de partida da convivência, Luís da Silva está em pé de desigualdade com seus pares. O trecho em questão traz uma reflexão de

⁹ RAMOS, p. 20.

Luís da Silva narrador, consciente já de seu ato macabro de assassinato. É lícito pensar nesse caso que a narração é marcada por um sentimento de justificativa. É óbvio que Luis da Silva tenta se vitimizar visando a um apoio posterior em função de seu assassinato atroz. Entretanto, não podemos esquecer que o relato é alucinante. As reflexões do narrador entram em consonância com a experiência física do personagem, o impacto emocional dos acontecimentos na percepção física dessa constituição dual, provocando um embaralhamento desse comprometimento narrativo do narrador em primeira pessoa moderno. Ele tenta sim se justificar, mas é inegável que a realidade tem um peso de chumbo nas costas do protagonista. Como bem notou Rui Mourão, Luis da Silva está sempre olhando para baixo, exemplo a passagem em que descreve as pernas de Marina.

O monólogo interior, então, ajuda na constituição do tormento sofrido. Um efeito de constante alucinação, que constitui também boa parte de todo o livro, só pode ser conseguido com a pesquisa profunda da consciência do atormentado. As frustrações do protagonista, por isso, são abertas em feridas claras que deixam expostas sua psicologia fraturada em fragmentos.

Entretanto, a técnica descrita não é o único recurso utilizado. Como observou com perspicácia Antonio Candido, o tempo da narrativa em *Angústia* é tríplice: “a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva”¹⁰. Conforme afirmado anteriormente, o processo narrativo é complexo. Quando a realidade objetiva é narrada, Luis da Silva, metamorfoseado após o assassinato, tenta contar o que aconteceu, há uma dimensão racional entrando em questão no romance. No momento em que há uma consciência subjetiva torcendo a realidade, o narrador entra em contato com a experiência subjetiva do personagem, do protagonista, ele mesmo, e, então, o impacto emocional é entendido e descrito. Dessa forma, o real se apresenta de modo amplo. A racionalidade de um narrador consciente se une à experiência física recebida pelo personagem. Mas e o passado? Por que ele rompe o limite temporal da mediação complexa e surge durante as associações do monólogo interior? Com frequência a lembrança da morte do pai, as influências masculinas, os dramas infantis retornam nos momentos de maior delírio. Por que isso ocorre?

Para entendermos esse processo, a concepção de Bakhtin sobre a arte é importante. Ele acredita que “o romance revela uma influência poderosa sobre o plano extraliterário e a

¹⁰ CANDIDO, 2006. p. 113.

transmissão da palavra do outro”. O autor russo parte da experiência cotidiana para criar o conceito de “palavra autoritária”. Na comunicação diária, todos falam palavras que não são próprias, são retransmissões. Conseguimos ouvir na fala de outro, um discurso que não é de outro, mas assimilado e repassado. Dessa maneira, os discursos seriam o entrecruzamento de outros discursos. “A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas um amálgama química (no plano do sentido e da expressão)...” (BAKHTIN, 1990. p. 141). O sujeito, com isso, escolhe seu posicionamento a partir dos discursos à disposição. Após a assimilação do discurso de outrem, a palavra determina a posição ideológica de cada um. Nesse processo, surge a “palavra autoritária”. Ela é “monossêmica” e surge como irrepresentável na obra literária. A relação dessas reflexões com a obra de Graciliano vai se cristalizando á medida, por exemplo, que entendemos que “a palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico”¹¹. Ou seja, essa palavra ideológica surge já na formação ideológica do sujeito. Não é absurdo pensar, portanto, que Luis da Silva teve sua formação ideológica na infância. Uma infância em um ambiente arcaico com os valores mais moralistas possíveis. Um ambiente em que o conjunto de valores patriarcais domina de maneira inapelável. Uma palavra autoritária vai marcando em todos os sentidos a formação desse personagem / narrador. Essa veia conservadora da personalidade está clara, por exemplo, no caso do aborto de Marina. Ela engravida de Julião Tavares. Luis da Silva sabe disso e segue Marina quando sabe que ela vai fazer a retirada da criança. Reflexões com a mediação complexa, lembrando sempre que se trata do consórcio de narrador e personagem no romance, desse tipo são feitas:

Pensando bem, d. Albertina atentara apenas contra Deus e contra a pátria. Se aquilo fosse julgado pelo júri, o promotor gritaria um discurso patético, e os jurados se arrepiariam com indignação. Se o cura da sé ouvisse um pecado tão grande no confessionário, daria às duas mulheres penitenciária dura. Mas não haveria discurso, não haveria penitência, que elas não se julgavam culpadas e despediam-se de coração leve, Marina ainda confusa, d. Albertina fingindo acreditar que ela era casada.”¹²

D. Albertina foi a parteira de Marina. De maneira óbvia, o conteúdo do parágrafo é marcado por uma tendência conservadora. A palavra autoritária aqui surge claramente junto com a frustração da impossibilidade sexual com Marina. Os discursos religioso e legal se imbricam na condenação feita pela mediação complexa. Com isso, fica clara a constituição da

¹¹ Idem, p. 143.

¹² RAMOS, 2003. p. 167

personalidade ideológica de Luis da Silva. A construção formal fica mais evidente ainda na proximidade do assassinato de Julião Tavares. Há, nesse momento da narrativa, um movimento claro de alternância dos três tempos descritos por Antonio Candido. Com a frequência citada, imagens da infância de Luis da Silva retornam com detalhes descritivos significativos.

(...)Agora tudo mudava. Julião Tavares era uma sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Porque esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava?

José Baía vinha contar-me histórias no copiar, contava mostrando os dentes tortos muito brancos. Era bom e ria sempre. Dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes. Não me ensinou as orações, para não quebrar as virtudes delas, mas ofereceu-me conselhos, que esqueci. Tão bom José Baía! O clavionote dele tinha vários riscos na coronha. Ninguém falava alto a José Baía, ninguém lhe mostrava a cara feia. (...)¹³

Esse trecho é simbólico. Ele é lapidar ao evidenciar o esquema de associação perpetuado por Luís da Silva. Ele está seguindo Julião Tavares marcado por uma avassaladora angústia. A percepção do narrador é alterada em função do delírio. Os devaneios da consciência da instância de enunciação provocam uma forte alteração da percepção da realidade. Julião Tavares vai, então, perdendo a forma, o que demonstra obviamente o desejo do personagem no momento: o desaparecimento do “rival”. Podemos, por isso, afirmar que nesse momento o narrador está aproximado do protagonista tentando descrever seu fluxo do pensamento do instante. Com o crescimento do desejo de sumiço de Julião Tavares, cresce também a raiva do personagem. Isso ocasiona uma reflexão a respeito de sua condição embrutecida. Nesse momento, ele se compara a um cangaceiro. Ele se coloca como um cangaceiro emboscado e se questiona como essa figura da cultura sertaneja interiorana reagiria. Ele busca esse arquétipo como referência em seu repertório cultural fixado. Luís da Silva, logo após se comparar a um cangaceiro, evoca uma cena de sua infância em que um diálogo com um tipo desses acontece. Ou seja, por associação, os valores culturais e morais do personagem vêm à tona no momento próximo ao clímax. Luís da Silva está encurralado em uma sociedade moderna, uma sociedade marcada pela flutuação de valores e de constante inconstância. A forma automática de reação é a volta ao passado e aos valores arcaicos apreendidos durante a infância.

Note-se, nesse sentido, que a associação no nível da sentença ocorre sem nenhuma concatenação lógica. O narrador “cola” no personagem e entende sua intensidade de

¹³ Idem, p. 183-184.

pensamentos a partir de uma ligação livre. Em um parágrafo está sendo narrado o tempo da ação e, logo no seguinte, a cena recordada irrompe, fraturando, por associação, a lógica sintática cotidiana. Dessa maneira, o monólogo interior é uma evidência na narrativa que vai se desenrolando a partir da insurreição de uma palavra autoritária que se opõe a uma realidade experienciada completamente diferente. Aqui é interessante citar algumas palavras de Bakhtin do mesmo texto usado até aqui:

Na história da língua literária trava-se um conflito com aquilo que é oficial, com aquilo que está afastado da zona de contato, com os diversos aspectos e graus de autoritarismo. Assim, a palavra integrada na zona de contato e conseqüentemente têm lugar as transformações semânticas e expressivas (entoativas): o enfraquecimento e a redução de seu modo metafórico, a reificação, a concretização, redução ao nível do cotidiano, etc. Tudo isso foi estudado... no monólogo interior possível do homem em transformação, monólogo de toda uma vida. Diante de nós, apresenta-se o problema complexo das formas deste monólogo (dialogizado).¹⁴

O autor russo, então, afirma que o entendimento da formação ideológica individual passa por uma espécie de monólogo interior. É óbvio que o uso do termo aqui é muito mais amplo e não descreve a técnica analisada. Mas é curiosa essa constatação. Esse monólogo dialogizante representaria uma personalidade cindida, uma ideia de que a palavra autoritária ganha força dentro de um indivíduo que tenta relativizá-la justamente a partir desse “diálogo” consigo mesmo. A palavra autoritária, nesse caso, é um dado inexorável. Ela é parte fundamental da personalidade de Luis da Silva. Sua formação pessoal aconteceu em ambiente pré-moderno. João Baía representa isso. Ele é portador da verdade religiosa, dos segredos das orações, a religião vista na cena do aborto de Marina volta nesse momento. O protagonista é permeado por esse repertório conservador. Isso está amalgamado à consciência do personagem de modo irreparável. Não é à toa que sempre surge em momentos de pico de delírio imagens do passado. O monólogo interior surge como técnica que resolve justamente o conflito que se coloca. Em um mundo marcado pela instabilidade típica da modernidade, Luís da Silva é dado a delírios que se resolvem partindo-se o tempo em três. O passado e as reflexões da infância são justamente esse pé calcado na visão conservadora de uma subjetividade atropelada por valores alheios à própria formação cultural.

Entretanto, longe de ser unívoca no interior do personagem, a palavra autoritária aqui encontra resistência. Parte da crise consciente da subjetividade fraturada surge claramente no momento em que essa palavra autoritária insurge com força e a atitude de Luis da Silva não é imediata. Ele se sente animalizado, em um contexto que não o reconhece e o dilui em uma massa uniforme e irreconhecível. As necessidades materiais do protagonista nunca são

¹⁴ BAKHTIN, 1990. p. 145.

saciadas totalmente. A passagem do mundo arcaico para o mundo moderno da cidade é traumática. Luís da Silva passou fome e morou na rua. Com isso, o protagonista foi se isolando e acumulando frustrações ao longo da sua vida na cidade. Não há uma adaptação progressiva. Ele se sente constantemente humilhado. Diferentemente, “ninguém falava alto com José Baía”. O jagunço a infância parece ter uma dignidade inabalável. Os representantes dos valores conservadores surgem como imunes à humilhação. Nesse caso, a única alternativa possível seria a reação da mesma forma. Essas reflexões surgem de modo conturbado, dialogizado, pois o mundo ao redor do protagonista não parece respeitar os ideais de infância compartilhados e assimilados por um processo duradouro de educação.

Aqui cabe uma ressalva importante. O livro de Graciliano passa longe de ser um exemplo peculiar de romance naturalista. Esse estilo de época é caracterizado por uma concepção determinista da sociedade. Ele surgiu no final do século XIX definitivamente influenciado pela radicalização científica de então. O Darwinismo no caso ajudou a abalar todas as estruturas epistemológicas existentes em função de sua descoberta evolucionista. Querendo conceder uma roupagem científica ao seu ofício, os cientistas sociais usaram o conceito de Darwin de que o meio seleciona o animal mais apto para a sobrevivência e o adaptaram de maneira grosseira para o próprio estudo. Ou seja, do meio seleciona ao meio determina foi um pulo rápido. O homem passou a ser considerado, então, uma “tábula rasa” preenchida e determinada pelo contexto. O livre-arbítrio, com essa concepção, foi ignorado e os personagens constantemente animalizados para dar substância ao posicionamento. Esse tipo de ideologia limitada não está presente na obra de Graciliano. Aqui o homem não é produto do meio, ele não muda existencialmente quando muda para a cidade, um lugar que seria corrupto por natureza. Como bem observou Rui Mourão, já na cena da morte do pai, Luís da Silva demonstra uma submissão quase natural. O livro tem o foco nesse âmbito submetido do homem. Mas, já que acontece em diversos ambientes, em diversas instâncias, essa personalidade domada não é resultado pura e simplesmente de um meio hostil. Na verdade, é facilmente observável uma consciência fragmentada e cindida em diversos níveis. Uma psicologia que vai se constituindo com o devir e que vai se montando de maneira circular, como a estrutura do parafuso já citada. Em certo momento do livro, o narrador afirma: “Sentia-me preso como um cachorro acorrentado, como um urubu atraído pela carniça. Se pudesse dormir...”¹⁵

¹⁵ RAMOS, 2003. p. 97.

O mecanismo formal articulador do livro, então, se baseia em uma técnica de monólogo interior que se articula a um personagem cindido em sua própria condição moral. Um personagem formado no âmbito rural, enquanto vive a trivialidade da cidade. Entretanto, para Irenísia Torres “a fragmentação e estilhaçamento modernos são mais fatores de trivialização da vida, do que de drama”. Para ela, essa constituição moderna é preponderante na fratura da psicologia individual. Ou seja, Luís da Silva não seria vítima de uma construção conflitiva, típica do drama, mas de uma vida tipicamente moderna, baseada na paralisação e na trivialidade.

Todavia, esse posicionamento não tem como abarcar o monólogo final. Um parágrafo único que se desenrola por páginas e páginas. Ali a estrutura tripartida de Antonio Candido é recorrente e as dimensões temporais se interpenetram de modo radical. O passado e a deformação da realidade surgem imperiosamente se opondo à narração objetiva. Uma sensação de incômodo aparece justamente porque tempos estruturais se opõem de maneira recorrente. A trivialidade causada pela fragmentação da vida moderna ajuda sim na criação de uma psicologia fraturada, mas é inegável que o monólogo interior constitui uma oposição constante entre concepções morais conservadoras e visões e atitudes modernas que não respeitam códigos morais arraigados em um contexto pré-moderno.

Algumas considerações finais sobre o estatuto do narrador são importantes. A história começa a ser contada a partir do delírio de Luís da Silva. O livro é narrado em primeira pessoa quando ele já está curado dessa inconsciência. Nesse caso, nota-se uma mudança existencial nesse narrador. O recorte de toda a narração demonstra isso. Luís da Silva toma consciência de sua antiga condição. Ele sabe que foi amarrado em uma intrincada teia de valores conflitantes e controversos. Essa instância de enunciação demonstra como esse processo se deu na psicologia do personagem. Ele abre as entranhas dos processos ambíguos e dialógicos em uma consciência que, a partir de uma clara distância temporal, é fraturada de maneira inexorável. Parece que o raciocínio de Luís da Silva chega à conclusão de que a única maneira de recuperar a autonomia em meio a essa modernidade fragmentada é fazer valer a lei do campo. O narrador metamorfoseado saber disso e expõe de que forma essa concatenação se deu.

Nesse processo, a relação com Marina se dá de forma brutal. Ela é mais um de seus fracassos pessoais. Luís da Silva começa uma relação com ela, mas logo é desprezado, em sua consciência por suas claras limitações financeiras. O narrador autoconsciente propõe que a relação com Marina é o ponto de tensão a partir do qual vai se desenrolar a narrativa. No

início, ela aparece como uma lembrança dolorosa. Quando a tríade temporal está bem definida, ela insurge em alguns monólogos como um tabu. Com o desenrolar da história, chega-se à conclusão de que boa parte do trauma é com relação a ela realmente. Conforme isso vai acontecendo, as descrições do asco pessoal a Julião Tavares vão se tornando mais freqüentes. O narrador vai, então, montando a motivação criminal. Muitas vezes, ele se justifica tentando pintar o quadro à sua volta como interessado e asqueroso. A família de Marina é tida como ligada apenas em questões materiais, assim como ela mesma. Julião Tavares é descrito apenas como um parasita social. Essas justificativas, típicas de um narrador em primeira pessoa interessado, entretanto, não resistem a uma consciência ainda em chamas. O narrador expõe também um machucado rasgado, embora esteja já autoconsciente de tudo o que aconteceu, de todo o processo manipulador.

3 - Último delírio

Livro complexo e formalmente desigual, *Angústia* se constrói a partir de técnica recente na literatura e nunca experimentada pelo autor. Isso demonstra uma constante procura estética de Graciliano, mas apresenta também uma resolução formal para uma ideia ambiciosa. Para pesquisar os recônditos lugares de uma psicologia estilhaçada, esse forma tão bem utilizada por James Joyce busca de maneira ímpar, já que permite a pesquisa de dentro. Pode-se levantar a pergunta: sempre ocorre essa técnica no livro? Não, muitas vezes usa-se uma narrativa convencional. Entretanto, a realidade é sempre retorcida por uma subjetividade radical. Essa pesquisa de uma interioridade que se expande e se retrai é norte fundamental da obra

O monólogo interior, então, apresenta uma cisão entre cultura arcaica e valores celerados modernos. Uma demonstração importante de que a personalidade pode entrar em conflito com a realidade, causando distorções, aberrações e atos nefastos. A crítica que se estabelece, então, está calcada na ideia de que uma personalidade que se deixa subjugar por um real, mesmo que avassalador, acumula frustrações irreparáveis. Longe de se fazer o elogio de busca da vitória a qualquer preço, a obra quer o entendimento de uma condição humana abjeta e que se perpetua através se autoalimentação de um fluxo de pensamento delirante.

BIBLIOGRAFIA:

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do rombo*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

FRIEDMAN, Melvin J. *Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*. London: Oxford University Press, 1955.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: LePM, 2010.

MOURÃO, Rui. *Estruturas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1971.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

