

# O intelectual em *Angústia*: entre o passado, o presente e o futuro; entre o povo e a Nação

Rogério Silva Pereira\*

## RESUMO

Leitura do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, a partir dos conceitos de “política” de Hannah Arendt e de “intelectual” de Daniel Peccault, com o objetivo de circunscrever a posição sócio-histórica de seu personagem-narrador. Para tal, relaciona-se, sempre que necessário, o romance em questão com outras obras de ficção do autor.

1.

O livro *Graciliano*: retrato fragmentado (Ramos, 1992) é uma biografia de Graciliano Ramos, escrita por seu filho, Ricardo Ramos, e publicado em 1992 – ano do centenário do nascimento do escritor alagoano. O livro reúne recordações de seu autor no convívio com o pai e a família. Nada muito rigoroso ou documentado, tudo muito retalhado – como o próprio título sugere. Não se pode deixar de ler o livro como uma crônica ligeira da família Ramos pintada por um de seus filhos. Nessa sumária biografia sobre o pai, Ricardo Ramos anota algumas úteis observações sobre o livro *Angústia*, de que nos valem para, num conjunto de hipóteses, ler *Angústia* e escrever o presente trabalho. A seguir, reproduzimos algumas delas:

---

\* Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC Minas.

*O seu [de Graciliano] livro de eleição conforme todos os indícios era Angústia.* (Ramos, 1992, p. 109)

*Nunca o vi tão satisfeito como após a leitura, numa revista americana, de artigo considerando Angústia (...) a crônica da condição do intelectual nos países subdesenvolvidos da América latina.* (Idem, p. 110)

*Angústia (...) estava acabado e não tinha título, ou pior, tinha três: Um colchão de paina, 16.384, e Angústia* (Idem, p. 73). *Mas Angústia [o título] está aquém do romance.* (Idem, p. 73)

A proverbial dificuldade de G. Ramos para dar títulos a seus romances é reconhecida nesse episódio em que se busca relacionar o título, **Angústia**, com um romance que sequer traz em seu texto a palavra “Angústia”? Algumas questões podem, então, ser levantadas:

- Seria mesmo o título pouco adequado ao romance, como sugere a frase de Ricardo Ramos?;
- Em que medida podemos identificar texto e título?;
- Por outro lado, em que medida podemos entrever ali a crônica da condição do intelectual latino-americano – ou, menos ambiciosamente, do intelectual brasileiro dos anos 30?.

## 2.

O narrador Luís da Silva inicia o romance **Angústia** posicionando-se face à sua família – num processo de autodefinição. Para o leitor, Luís avulta como um desenraizado. Ao lado disso, promove-se uma vertiginosa panorâmica da História que serve de pano de fundo ao trajeto sócio-familiar do personagem-narrador. Não será, pois, difícil entrever nos nomes e condições sociais de alguns personagens, a alegorização da própria História do Brasil, que vai do Império à República: Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, Camilo Pereira da Silva, Luís da Silva. Julião Tavares, Tavares & Cia. No caso de Luís e de seus parentes (os Silva), os decréscimos nos nomes implicam uma evidente e econômica passagem histórica do Império à República; do escravismo ao assalariamento; do sertão-agrário ao litoral-urbano. Com a palavra, Luís:

*Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios da fazenda andavam mal. E*

*meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, (...) lendo o Carlos Magno.* (Ramos, 1979a, p. 11)<sup>1</sup>

O passado escravocrata, agrário, de onde advém Luís da Silva, lentamente vai se desintegrando. Ainda na Fazenda, pai e avô já ostentam em si a decadência de toda uma classe. O pai, preguiçoso, leitor de romances e sonhador, estirado numa rede, lê o “Carlos Magno”, sonhando talvez com seu passado perdido de patriarca. Seu avô, ex-escravocrata, ainda ostenta nome de imperadores romanos: “Trajano” e “Aquino”. Mas só os nomes: os privilégios do Império há muito se foram. Um sonha com a Idade Média (Carlos Magno supôs, já em plena Idade Média, restaurar o Império Romano), o outro é o próprio Império (brasileiro-escravocrata) decadente. Camilo, seu pai, perde exatamente os nomes dos imperadores e o “Cavalcante”, nome daquele que cavalga, do cavaleiro-cavalheiro – seu índice de aristocrata. A “linhagem” de Luís vai perdendo sobrenome à medida que sai do escravismo para o Estado Novo; à medida que deixa de ser proprietária e passa a ser representada pelo funcionário público, Luís da Silva; à medida que sai do campo para a cidade. A certa altura, o narrador diz: “como a cidade me afastara de meus avós!” (p. 97). Nessa sentença lemos várias significações para a palavra “afastara”: afastamento geográfico, temporal e de classe. Ele dirá de si: “Por fora devo ser um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer” (p. 20). Seu nome completo é Luís Pereira da Silva. Mas ele próprio cuida de omitir o “Pereira”. Um funcionário qualquer – ex-aristocrata e agora refém do Estado. Resta o “Silva” que pode ser lido mais como adjetivo do que como sobrenome, pois funciona como índice de impessoalidade e de massificação – “um Luís da Silva qualquer”. Por outro lado, esse “Silva” também pode ser lido como metáfora de sua irascibilidade para com a cidade: silvícola e selvagem, Luís não consegue se adaptar à cidade. Luís quase não chama os parentes por “pai” ou “avô”; chama-os pelos nomes: Trajano, Camilo. Há muito não são parentes. Estão distantes, são outras pessoas, outro mundo, outro tempo com os quais

---

<sup>1</sup> Todas as referências a essa obra serão assinaladas no texto através do número da(s) página(s) entre parênteses.

ele não guarda relação a não ser pela memória. Não recorda, além disso, de sua mãe: não há um nome, ou sequer uma referência a ela. Linhagem de homens: patriarcal, portanto. Seu desenraizamento e atomização estão completos. Eis um imigrante do sertão, desarraigado (cf. Carpeaux, 1979, p. 228), decadente, desaristocratizado, leitor-sonhador, sem mãe (sem raiz), funcionário público, aparentemente um homem qualquer.

Confrontar a família de Luís com a de Julião Tavares é inevitável. Ao extenso nome do patriarca-avô contrapõe-se o nome econômico, a sigla da geração de urbanos-burgueses-comerciantes: Tavares & Cia. Eis o confronto de classes: o desenraizado, ex-escravocrata, intelectual encontra o seu oposto e uma de suas agudas negações: o burguês. Em pouco, veremos que o que Luís odeia em Julião não é só o ter-lhe usurpado Marina, não é só seu patriotismo ingênuo, exaltado e cheio dos palavrórios que, de resto, o próprio Graciliano Ramos repugna. Ele odeia em Tavares os signos da nova classe que substituiu aquela a que o próprio Luís pertencera.

### 3.

O processo de autodefinição continua. No início de *Angústia*, o personagem-narrador, Luís, diz-se ensimesmado. Algum tempo depois de ter matado Julião Tavares, Luís corre a cidade esquivando-se dos conhecidos. “Vida de sururu, vida de sururu” (p. 9) ele repete. O narrador descobre-se fechado em si mesmo como uma concha, em seguida constata que sempre fora assim: “Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só”. (p. 13)

Será precisamente esse processo de autofechamento que desencadeará o romance, fazendo dilatar uma consciência que apequena e distancia o mundo. Os demais personagens, Marina e Tavares inclusive, mostram-se diminutos e submetidos ao movimento dessa consciência cuja lógica será a de encontrar-se. No centro do mundo, essa consciência não tem semelhantes, não tem idênticos. O mundo torna-se o outro, intransitivo. Esse mundo, contudo, é histórico e social. É Maceió, é Alagoas e é o Brasil dos anos 30. O sururu, um mexilhão típico de Alagoas, aparece como metáfora dessa consciência que distancia e marca as fronteiras entre o mundo e o eu que o narra, que o descreve – e que eventualmente o destrói. Nas ruas de Maceió, o sururu Luís toma um bonde e

inicia o processo de expor o mundo ao leitor. No bonde, Luís corta a cidade em duas, e, ao mesmo tempo, demarca a distância entre passado e presente. À medida que se aproxima do interior geográfico, a periferia de Maceió, ele “interioriza-se” e volta ao passado de seu avô, ex-senhor de escravos decadente. Enquanto a cidade se divide em duas classes e duas topografias, o passado invade o presente através dessa consciência.

*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 que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés na lama, junto ao mangue, à esquerda. [...] Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. (p. 11)*

Nesse trecho, é possível entrever um dos procedimentos retóricos mais ostensivos do romance; a saber, o de fazer o passado irromper no presente, avultando-se, impondo-se à revelia da consciência do narrador. Um outro, também muito ostensivo, veremos, será o de medir-se com o mundo, tentando identificar-se com ele para logo em seguida afastá-lo, repelindo-o, quase sempre.

Trata-se de um *estranhamento* face ao mundo que é acompanhado por uma também *estranha* fenomenologia. Luís não diz quem é: ao contrário, ele esforça-se por dizer quem não é. Para definir-se, justapõe-se a tudo, compara-se, mede-se, e avulta-se diferente de tudo, e no meio de tudo. Desse modo, o mundo aparece como sendo *estranho* para Luís.

Tomemos um exemplo. Luís a todos dá nome de animais. Uma fauna variadíssima habita Maceió, circundando a vida e a sensibilidade do personagem-narrador. Ele próprio um “sururu”, chama Marina de “perua”, ou “cabritinha”; o judeu Moisés de “coruja”, e Seu Ivo aparece com mãos, pés e gestos de cão. Para si, contudo, tentará, conflituosamente, guardar uma certa humanidade. Como o personagem Fabiano, do romance *Vidas Secas* (1938/1979), Luís aproxima-se e afasta-se de uma certa animalidade. A certa altura, fugindo dos conhecidos pelas ruas de Maceió, dirá: “encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado” (p. 8). Mas logo à frente, em outro contexto, diz: “Não sou um rato, não quero ser um rato” (p. 9). Depois, comparando-se a Julião Tavares, notando neste o cuidado de manter-se ereto ao andar e de envergar uma camisa

sem amarrotá-la, diz interrogando-se: “Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um *cachorro* (grifo nosso) como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, pode acontecer?”. (p. 113)

Também Fabiano mede-se conflituosamente com os bichos (cf. *Vidas Secas*, 1979, p. 18). Em *Vidas Secas*, no trajeto que faz entre o sertão e a cidade, Fabiano divide-se entre “ser ou não ser” bicho, ora afirmando a virtude de sua animalidade, na sua capacidade de lidar com o ambiente árido, ora negando essa animalidade. A perspectiva de sair do sertão obriga-o a redefinir-se. Luís, por sua vez, há muito tempo deixou o sertão, mas uma das formas de definir-se ainda implica em medir-se com os bichos. O ser que sai desses confrontos mostra-se constitutivamente dialético. Bicho e homem ao mesmo tempo. Não é à-toa que Luís se solidariza com o personagem Lobisomem, seu vizinho misantropo, assim alcunhado por se supor entre a vizinhança que ele cometia incesto com as filhas. Luís duvida das culpas de Lobisomem e solidariza-se com ele. Contudo, em certo momento dirá, comparando-se a ele:

*Pobre do lobisomem! Não tinha hora para sair, hora para chegar. Sempre só [como o próprio Luís]. Ora para um lado, ora para o outro, sem destino. Que vida! [...] Comparava-me a Lobisomem. Eu era quase feliz, e a comparação me atezava.* (p. 62)

#### 4.

A comparação que Luís faz de si com Lobisomem define-o como “quase feliz”. Mais adiante no texto, ele torna a se comparar, agora com outro personagem, e a extrair conclusões sobre sua felicidade. Dessa vez, seu alvo é uma prostituta da Rua da Lama. Sifilítica, vendendo o corpo por uma refeição, a personagem não se afigura para Luís com muita perspectiva: “... coitada, dali era para a cova, com escola pelo hospital. Infelicidade. Eu é que me podia considerar um sujeito feliz” (p. 78). Ao marcar sua diferença face àquela prostituta, o narrador não exclui de si algo da “profissão”. Ele próprio, o intelectual Luís da Silva, vende seus serviços para aquele que paga melhor. A crítica feita aos escritores que usam as letras e estão atrás dos algarismos, veremos, estende-se a si mesmo:

*Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrines, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. [...] os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama. (p. 7)*

Ele também, quando pode, oferece e vende, resignado, seu serviço de intelectual. Os políticos do interior vêm e lhe pedem artigos de ataque aos inimigos. Luís, indiscriminadamente, empresta seus adjetivos para quem paga (cf. p.44). E confessa: “Se tivesse encomendado e pago um artigo de elogio [...] eu teria escrito o artigo. É isso. Pratiquei neste mundo muita safadeza. Para que dizer que não pratiquei safadezas, se eu pratiquei?”. (p. 48)

No limite, desfaz-se de seus escritos pessoais, alguns sonetos da juventude, com um pragmatismo e um descaso que beiram o cinismo:

*Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada [...] Um dia, na pensão da dona Aurora, o meu vizinho Macedo começou a elogiar um desses sonetos, que por sinal era dos piores, e acabou oferecendo-me por ele cinqüenta mil-réis. Nem foi preciso copiar: arranquei a folha do livro e recebi o dinheiro. (p. 43)*

A relação com o mundo muitas vezes é de estranhamento: identificação e repulsa. Luís da Silva é mais feliz que a prostituta; ainda assim há algo nela que “é” ele.

##### 5.

O encontro com os “vagabundos” é o ponto alto de estranhamento pelo qual passa Luís. Quando a companhia de ópera chegou a Maceió, Luís estava sem dinheiro para ir à apresentação – tinha posto todo dinheiro no enxoval de Marina, que afinal o trocara por Julião Tavares. Este iria levar Marina (por sinal, de carro) à ópera. Luís habituara-se a segui-los, mas naquela noite estava sem dinheiro. Impossibilitado de prosseguir em seu rito obsessivo, põe-se a vagar por bairros sórdidos, debaixo da chuva. Encontra o “povo”, bebendo, tocando e dançando. Há um homem tocando violão, uma mulher dançando: metonímias do povo e de sua cultura. Tavares e Marina iam à ópera, Luís ia ouvir música feita pelo povo: lírica operística oposta ao popular. Nesse ponto, Luís tenta se aproximar do “povão”. Quando está por aceitar os “vagabundos”,

os vê tocando uma ópera no violão. Delírio ou não, o fato é que os vagabundos tornam-se, por esta bizarra síntese (ópera no violão), a imagem de tudo o que Luís repugna naquela noite: Julião Tavares na ópera e Marina acompanhando-o. A isso, Luís, alcoolizado, acresce a imagem de uma vaga Marina – Mari[a Gasoli]na? – a mulher que dançava, subitamente, terá cheiro de gasolina. Alguns trechos talvez sejam mais eloqüentes:

*O rapaz de cabelos compridos largava os sambas [...] e punha-se a arrancar do pinho coisas absurdas que pareciam trechos de ópera. Insuportável. (p. 111) A mulher cheirava a gasolina. O violão tocava ópera. – Insuportável. (p. 112)*

Solidarizar-se com o povo. Aqui talvez esteja o centro da preocupação de Graciliano nessa época (1935-1936); algo que se reflete muito em *Vidas Secas* (1938), como veremos mais à frente. Ser ou não ser povo; aceitar-se como povo ou não; ser ou não ser aceito por essa entidade um pouco vaga e abstrata – o povo. Pedimos licença para citar um trecho longo:

*Entrava numa bodega, tentava conversar com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. A luz do candeieiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam. (grifos nossos)*

*Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia. A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas (...) Mas a fome desapareceu. (p. 108-109 – grifos nossos).*

Tomemos momentaneamente *Vidas Secas* (1979b), a título de comparação. Nessa novela, G. Ramos narra com distanciamento. Raramente vemos Fabiano e Sinhá Vitória falando. O esforço do autor é enorme em afirmar o silêncio do “povo”. Dar-lhe voz na ficção é talvez, paradoxalmente, fazê-lo calar na realidade. Por isso, talvez, põe Fabiano a balbuciar quando fala com a auto-

ridade, o Soldado Amarelo: “ Isto é, vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme” (Ramos, 1979b, p. 27). Falar com a autoridade é, para Fabiano, usar conectivos e conjunções; elementos a que ele talvez atribua certa sacralidade e beleza, mas que encadeia desconexamente; elementos que a linguagem culta usa para construir raciocínios: “enfim, contanto, conforme”; elementos que G. Ramos expurga de seus textos, ostensivamente. Tais elementos, Fabiano vai colher na linguagem de um ex-patrão letrado e decadente.

Esse constrangimento, esse balbucio, essa incomunicabilidade frente à autoridade, Fabiano não demonstrará no trato com a cachorra Baleia. G. Ramos faz Fabiano inteligível à cachorra numa linguagem de gestos e sons que só o bicho entende: “Ecô” (Ramos, 1979b, p. 87). Aqui G. Ramos tenta escrever o que Fabiano “diz”. Mas ele não diz com a boca, ele “diz” com as palmas das mãos. Nessa “fala” (“Ecô!”), cuja grafia tenta representar os sons da palma de Fabiano, Graciliano propõe-se escrever os sons inteligíveis do povo. Mãos usadas para produzir sons entram num contraste pungente com um pequeno detalhe do capítulo “Mudança”: Sinhá Vitória estirando o beijo para apontar – para se comunicar. Aqui, nesse mundo quase impenetrável ao intelectual, homens e mulheres usam as mãos para produzir sons e a boca para fazer gestos indicativos: é um mundo quase ao avesso. Em G. Ramos o povo fala como pode, não como o narrador-autor gostaria. Os sons que produzem são índices do seu silêncio.

Podemos falar de um distanciamento para com o povo e de uma ética antipopulista. Também iremos perceber uma distância semelhante em Luís da Silva. Medo (um certo nojo) de ser povo? Impossibilidade de sê-lo? Cuidado para não lhe dar uma voz que esse povo ainda não teria e assim pretender substituí-lo? Talvez seja tudo isso ao mesmo tempo. Luís quer a solidariedade do povo; o povo o rejeita, em seguida, Luís vê no povo traços de Marina e Tavares e ele mesmo o rejeita.

Como pensar isso em termos de uma nação como grupo político a que Luís aspiraria? É preciso dizer, desde já, que está em jogo uma nação de vozes e falas, oposta a uma nação, por assim dizer, de comes e bebes. Uma nação em que a questão parece ser a circulação das falas e vozes e não a circulação de bens e produtos. Uma nação fundada na afirmação do *político* em detrimento do *econômi-*

co – duas concepções de mundo opostas (Cf. Arendt, 1997). Nesses termos, o problema talvez seja que é autoritário e pateticamente pretensioso o mero “distribuir”. Tanto distribuir bens materiais (economia) quanto distribuir vozes e falas (política). Não é o intelectual quem tem os bens materiais, ele não os pode dar. Mas também não é ele quem detém o direito à fala, ele não pode fingir que a está distribuindo; por fim, ele não é o povo, e não pode falar por ele.

Em *Angústia*, sequer o próprio intelectual tem fala. Ele pensa; ele delira. Balbucia entre os amigos. Mas, politicamente, não tem fala. O que há de comum entre o homem do povo, Fabiano, e o intelectual Luís da Silva? De fato, ambos estão privados da fala. Não têm, por assim dizer, voz política.

E aqui, avulta, por outro lado, a principal diferença entre o *angustiado* Paulo Honório de São Bernardo e Luís da Silva: Paulo Honório *escreve* e Luís da Silva *pensa*. *Angústia* é pensamento e não escrita como o é São Bernardo. “Não consigo escrever” (p. 8), diz Luís no início do romance. O livro estrutura-se como *flashes* do pensamento de Luís. Daí dizermos que o romance é o desencadear da dilatação de uma consciência. Daí também um problema: será que podemos falar de um narrador? Será que não seria mais adequado falarmos de um “pensador”? O narrador, sabemos, fala ou escreve. Luís somente pensa. Está em silêncio no centro de seu mundo. Diante dessas afirmações cabe uma conjectura. Em pelo menos três momentos do livro, Luís parece estar se dirigindo a um público, que ao final não se revela. Eis o enigma: Se Luís só pensa, por que então parece que ele está “falando” a um auditório? Que auditório é esse? Vejamos. Para justificar a pouca atenção que deu ao amor e às mulheres antes de Marina, ele diz: “Trabalhos, compreendem” (p. 33) ou, para ofendê-la dirá: “Vejam que miolo” (p. 40). De Julião Tavares diz: “Lembram-se dele” (p. 42). Quem são esses que devem “compreender”, “ver” e “lembrar”? São, de fato, um público imaginário, talvez invisível. Luís fala com seus botões. Ou, numa outra imagem, como se o ator, que fala no palco, falasse para cadeiras vazias. A cena é patética. Sem ouvintes, o intelectual fala para o nada: “compreendem? Vejam. Lembram-se?”. Ou, por outra, falando para o nada é como se estivesse em silêncio. Assim, no palco político onde Luís atua, a única saída é emprestar sua fala ou vendê-la. Vendendo poemas ou artigos.

6.

Dois projetos de Nação estão em jogo em *Angústia*. Ambos excluem Luís. Um é o do presente do qual já demos algumas pistas. O outro é o do futuro proletário.

A certa altura, seguindo Marina, circulando por um bairro de periferia (proletário) ele vê um “proletarios univos”, escrito assim mesmo, sem hífen nem acentos. Pergunta-se se a sociedade do futuro (comunista) iria precisar de um homem que se importa com hífen e acentos, e deduz que não. Pouco antes ele dirá: “Que será de mim no futuro? Está claro que não inspiro confiança aos trabalhadores” (p. 113). O letramento, a capacidade de escrever e pensar – e a possível profissionalização decorrente disso – não lhe parecem uma virtude. Antes, são postos como vício e empecilho. O escritor Luís não se leva a sério, diz que mal sabe “arrumar alguns adjetivos”; de seu pai, Camilo Pereira da Silva, que reputa como preguiçoso, diz que “parafusou no romance” e que lhe “transmitiu esta inclinação para os impressos” (p. 134). Como seu pai, Luís fica lendo romances “mazanzando” na rede: não leva a literatura a sério. Quando descobre que Marina o trocara por Tavares, culpa as letras impressas por sua cegueira: “Nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabo quero olhos. Trancado num quarto, sapecando as pestanas em cima de livro, como sou vaidoso, como sou besta! Caminhei tanto, e o que fiz foi mastigar papel impresso. Idiota”. (p. 75)

E a Moisés dirá: “A linguagem escrita é uma safadeza que *vocês* inventaram para enganar a humanidade, em negócios ou com mentiras” (p. 76 – grifo nosso). Luís confiara nos livros para esclarecer-lhe acerca do mundo. Agora se sentia enganado. Ser intelectual é ver-se traído por seres como Marina e Tavares, seres que considera inferiores a si. Esse “vocês” atirado à cara de um judeu, símbolo de letramento, de intelectualidade e, em *Angústia*, de “opção pelo povo”, é também uma auto-exclusão do grupo a que pertence Moisés – os próprios intelectuais.

Mas seu desconsolo face às letras pode alcançar um âmbito maior. Mais à frente, na cena em que se molha de chuva e vê o homem tocando violão, ele diz sobre o “povo”: “A literatura nos afastou: o que sei dele foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas

[...] Mas a fome desapareceu...”. Aqui, o letramento, com suas teorias sobre o mundo ganha o estigma de idealização e irremediável afastamento da realidade. Assim, no passado o letramento surge como o vício do decadente e preguiçoso Camilo; no presente é inútil para desvendar a realidade; no futuro (que o narrador presume socialista) não será útil para os proletários: eis a condição do intelectual Luís.

7.

Nesse ponto, Luís parece estar pronto para “sua” revolução. Afastado de todos os grupos, aparentemente desnudo de sua condição de intelectual e sem solução coletiva, irá evocar ajudantes variados para sua revolução particular: seu Ivo, um vagabundo, trará uma corda; os bíceps de um braçal, irremediavelmente fixados na memória, dar-lhe-ão forças; José Baía, matador dos tempos de Trajano, dar-lhe-á coragem (“José Baía, meu irmão...”). E, em breve, Julião Tavares estará pendendo na ponta de uma corda. Ao fim, delirando, articulando uma série de desvalidos e de vagabundos, Luís estaria talvez redimido. Durante o extenso delírio final, Luís briga com o judeu Moisés e convida José Baía para se sentar na cama com ele. Há muito tempo morto, José Baía ainda sobrevive em sua memória. Contraditoriamente, contudo. Ora ele o chama de irmão, ora o renega. Mas ao fim, José Baía e milhares de figuras do passado e do presente virão se acomodar ao lado de Luís na cama. Como uma hospitaleira, mas minúscula nação, o *colchão de paina* recebe a todos. Eis as últimas palavras do romance: “José Baía, meu irmão, estamos velhos! Acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. Um colchão de paina”. (p. 217)

16.384. Um número arbitrário, que é um milhar do jogo do bicho, da loteria e que pode ser também o amontoado de seres que Luís quer acomodar sobre um colchão confortável. “Deitado em berço esplêndido”, diz o hino oficial. “Deitado em um colchão de paina”, dirá o hino da nação com que Luís sonha e onde todos irão descansar.

8.

Mas não todos. Curiosamente faltam Trajano e Camilo na enumeração final do delirante Luís – além é claro de Julião Tavares e Marina. É notável que Luís redima o passado e esqueça sua família, o que, aparentemente, o consola ao longo de toda narrativa. Luís redime do passado uma horda de desvalidos e vagabundos que reinam sem conflitos sobre o colchão de paina. E isso se dá depois que Luís mata Tavares. Nesse momento, de certo modo, Luís mata também Trajano e sua linhagem.

As cenas em que, imaginariamente, Luís mata Julião Tavares são numerosas. Numa delas odeia o marido da vizinha, D. Rosália, e deseja matá-lo; seu ódio contudo é por Julião Tavares (cf. p. 101). Em outra cena, o pai de Marina, seu Ramalho, conta um caso em que um negrinho é torturado barbaramente por ter “tirado os tampos da filha do senhor de engenho...” (p. 105). Pouco a pouco, esse negrinho raquítico branqueia e engorda e seu sangue inunda o passeio onde conversam Luís e o pai de Marina: a imaginação obcecada de Luís transforma o negrinho em Julião Tavares. É a legalidade-moralidade dos tempos da casa-grande que Luís e seu Ramalho evocam para “lavar” a honra de Marina – que a essa altura já o traía com Tavares.

Contudo, é a cena de Trajano sendo sufocado pela cobra a mais eloquente. Ao encontrar Julião Tavares e Marina se entreolhando, Luís põe-se a pensar no avô com uma cobra enrolada no pescoço. “Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: – ‘Tira, tira, tira’”. (p. 73)

São dois estrangulados no romance: Trajano e Tavares. Um pela cobra, o outro pela corda (aqueles que crêem nos segredos das identidades sonoras podem aqui tentar decifrá-los). São duas metonímias de classes sociais: o velho escravocrata e o filho burguês. Aos poucos Luís vai revelando que sua obsessão pelos velhos parentes tem razão de ser. De início parecia ser um meio de dar a conhecer ao leitor uma psicologia do criminoso. Parece ser a exposição da teoria que diz que “a infância explica o adulto”. Mas, se é isso, parece ser muito pouco. De fato, Luís da Silva nos apresentará Trajano como o típico senhor de escravos – e de escravas. A insistência em declarar o jagun-

ço José Baía como seu irmão tem sentido. Baía poderia ser um parente bastardo de Luís, como tantos outros. Trajano aparece como fecundador das escravas tal como Tavares é o fecundador das mocinhas fúteis, as Marinas da vida. O presente republicano reproduz os privilégios do passado imperial: os “senhores” continuam a se servir das “escravas”. Mas Luís não é mais senhor. Ele é um Luís da Silva qualquer. Daí faltarem os parentes no colchão de paina de Luís.

9.

No seu livro *Os intelectuais a política no Brasil* (1992), Daniel Pecault aponta uma tese útil para se entender Luís da Silva. Ele diz:

*As convicções políticas [dos intelectuais] não foram meramente ditadas pelas conveniências de acesso aos empregos, como também a circunstância de serem herdeiros sem heranças não basta para explicar por que esses intelectuais se sentiam investidos de missão política [...] é preciso considerar o modo como interpretavam suas vicissitudes. Estavam, acima de tudo, desiludidos com a República, não por ela ter arruinado a influência das oligarquias, mas, ao contrário, por ter permitido que essa influência se prolongasse indefinidamente no quadro das transações regionais. Aspirando à organização da nação pelo poder, reagiram contra a “oligarquização” das instituições.* (1992, p. 21)

Eis a situação de Luís da Silva: descontente com a República, e com a nova sociedade que lhe corresponde. Não por que tenha perdido os velhos privilégios, mas porque os velhos privilégios ainda permanecem arraigados. Seu sentimento é ambíguo. Sente-se saudosos do passado, mas não de todo o passado: vê em Tavares a permanência dos privilégios de classe que seu avô teve. A nova sociedade em muitos casos será continuidade da velha. Ao mesmo tempo, na “nova sociedade” sua condição de intelectual não lhe é útil, não lhe confere status. Luís tenta professar o comunismo: na “sociedade do futuro”, também não vê possibilidade de reconhecimento.

Nesses termos, a imagem de Luís construindo sua nação sobre o colchão de paina é muito feliz. Também o é aquela em que o vemos trabalhando na cozinha. O intelectual da cozinha, o revolucionário do quarto, o pensador doméstico – um ser que conhece e reflete o mundo que o cerca, que tem

projetos para ele, que quer se constituir com voz ativa nesse mundo limitado ao privado. Não há, nesses termos, um espaço para sua voz. E esse espaço seria uma nova nação que teria o “político” e o “poder”, logo a fala, como fundamento. Nesse lugar, nessa nação-política, não importará simplesmente comer; será preciso ser ouvido e falar. E Luís, como Fabiano, está em silêncio.

10.

Sobre o silêncio, talvez seja útil notar a presença de Currupaco, o papagaio mudo, a quem Vitória, a empregada de Luís, tenta fazer falar. A certa altura da narrativa, já obcecado com o caso entre Julião Tavares e Marina, Luís da Silva tenta falar com ele. O resultado é uma conversa de mudos. Em *Vidas Secas* também há um papagaio mudo – que, logo no início da narrativa serve de refeição à família de Fabiano. As duas aves, ambas símbolos do silêncio nos dois livros, nos fazem pensar no título do livro. Por que “Angústia”? O título é adequado ao livro? A angústia é o atributo daquele que não consegue falar. Por um motivo qualquer, há um fenômeno que o sujeito percebe e não consegue verbalizar. Gagueira e afasia são manifestações angustiosas. Diante de nossas sensações e do mundo, de suas contradições, de nossas perplexidades e conflitos não conseguimos simplesmente “dizer”. Para uma certa filosofia, a angústia é a manifestação do “nada”, o mundo inorgânico latente sob o cosmos – aquilo no mundo das coisas que não consegue migrar para a condição de “ser”, de verbo, de linguagem. (Cf. Heidegger, 1996)

Luís da Silva é um “pensador”. Define-se, aos olhos do leitor, por estar o tempo todo às voltas com seus pensamentos. Mas não consegue dizer o que pensa. Não por uma patologia individual, e sim por uma patologia social: a falta de lugar para o intelectual que só sabe ser isso – intelectual.

No capítulo “O menino mais velho”, de *Vidas Secas*, um dos filhos de Fabiano pergunta à mãe, Sinhá Vitória, o que é o inferno. A mãe contorna o assunto e pinta um inferno cheio de diabinhos, caldeirões, etc. Descontente, o menino duvida da mãe e essa põe fim ao colóquio com um tapa na cabeça do menino. Sem imagens para definir o inferno, sem um inferno pessoal, Sinhá Vitória recorre ao imaginário medieval para descrever o terrível lugar. O leitor se sente perplexo: o inferno não está distante, ele é aquela caatinga vermelha,

aquelas ossadas brancas, aquele vôo negro dos urubus; aquela distância da cidade e do patrão; aquele silêncio terrível. Luís da Silva também não sabe expressar seu lugar. Quando rouba Vitória, sua empregada, sugere que as economias da velha seriam o seu céu. “O céu de Vitória (...) tinha sido violado” (p. 122). Quando enumera alguns trabalhadores diz: “os homens nas oficinas, nos estribos dos bondes da Nordeste, nos quartéis, em todos os infernos que há por aí...” (p. 157). O dinheiro, o céu; o trabalho, o inferno. Como se definir como intelectual – ficar no céu ou no inferno? No início do romance talvez possamos encontrar a resposta para essa questão. Ali, Luís, recordando seu passado, lembra-se do pai, já morto e de Quitéria, uma empregada:

*Quitéria rezava alto na cozinha: – Ofereço este padre-nosso e esta ave-maria às almas do purgatório. Era lá que devia estacionar uma parte de meu pai, curando uns restos de pecados. Leves pecado. Apenas muita preguiça (...).*

*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 e queimada pela seca. (p. 22 – grifo nosso)*

Não é muito subscrever a condição de Luís como sendo a de um habitante inconsciente do purgatório: uma condição intermediária que ele diz não conhecer, não saber onde fica. Graciliano traça uma teologia laica para incluir seus personagens. O dinheiro é representado pelo céu, ou a nova ordem burguesa pós-30; a miséria, o trabalho e o silêncio representam o inferno. Luís, este habita o purgatório: lugar de onde não sai por não poder voltar para o passado oligárquico-escravocrata; por não querer ir para o futuro “proletário”; por não aceitar o presente republicano. Lugar de onde não sai por não ser povo e não conseguir ser elite na nova-velha nação que a República fundou.

Sem saber dizer “quem” e o “que” é, Luís da Silva diz “quem não é” e “o que não é”. Define-se por negação. Daí sua angústia. Daí talvez o termo “Angústia”: algo pessoal, privado, íntimo. Sua angústia é a daquele molusco ansioso por sair de sua concha, mas sem forças. Não há ambiente político que acolha alguém como Luís da Silva. Não há “polis”. E, sem sua voz, o intelectual está morto; ou pior: abortado. Não é à-toa que Sinhá Vitória mata o papagaio em *Vidas Secas*, ele não sabe falar, não consegue. É um ser inútil, como Luís o é no seu mundo: Maceió, Alagoas, Brasil, década de 30.

ABSTRACT

Reading of *Angústia*, novel by Graciliano Ramos, informed by the Hannah Arendt's concept of "politics" and Daniel Pecauly's concept of "intellectual", aiming at showing its character-narrator's social-historical position. It also relates, whenever necessary, the novel with the other works of the author's fiction.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*; ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Ilustrações de Marcelo Grasmann. Rio de Janeiro: Record, 1979.

HEIDEGGER, M. Que é Metafísica? In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores)

PECAULT, Daniel. *Os intelectuais a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1979 (a).

\_\_\_\_\_. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1979 (b).

\_\_\_\_\_. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

