

Introspecção e Deslocamento em *Angústia*

Jobst Welge¹

Resumo: O romance *Angústia* de Graciliano Ramos foi caracterizado como “existencialista *avant la lettre*” (A. Bosi); na crítica brasileira, *Angústia* é geralmente discutido no contexto de um certo “romance de urbanização” ou de uma linha brasileira de “romance intimista.” A presente contribuição pretende demonstrar detalhadamente o quanto o romance deve a uma herança dostoiévskiana, e indicar o quanto partilha com outros textos latino-americanos nessa linhagem “existencialista.” Isso inclui aspectos formais, narrativas e temáticas, como a forma confissão, a autorrepresentação de uma subjetividade solipsista à margem da loucura, o homicídio/crime como afirmação de pulsões obscuras e moralmente problemáticas ao lado da prática de arte/escritura. Mais especificamente, quero analisar como *Angústia* ganha complexidade psicológica através de uma representação da interioridade, servindo-me de estudos sobre a figuração de processos mentais no romance moderno – e como esta interioridade patológica corresponde a uma experiência específica da modernidade.

Palavras-chave: Angústia. Dostoiévski. Existencialismo.

Abstract: The novel *Angústia* has been characterized as “existentialist *avant la lettre*” (A. Bosi). In Brazilian criticism, this novel is often discussed in the context of the so-called “novel of urbanization,” or within the lineage of the psychological novel. The present contribution seeks to demonstrate the novel’s indebtedness to the legacy of Dostoiévski, as well as its general similarity to other Latin American texts in an “existentialist” mold. This includes formal,

¹ Professor Visitante de Teoria de Cultura e Metodologias de Estudos Culturais na Universidade de Konstanz (Alemanha). Tem vários trabalhos sobre literatura brasileira, italiana e ibero-americana. Um estudo comparativo sobre o romance moderno, incluindo vários exemplos lusófonos, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, será publicado pela Johns Hopkins University Press (Baltimore, 2014). O presente artigo faz parte de um projeto atual sobre “Sujeitos deslocados no romance brasileiro”.

“Como em *Caetés* e *São Bernardo*, a narrativa está na primeira pessoa; mas só aqui podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam o interlocutor e decorrem de necessidade própria” (CANDIDO, 1992, p. 40).

narrative, and thematic aspects, such as the confessional mode, the self-representation of a solipsistic subjectivity bordering on madness, a homicidal crime as the manifestation of dark and ethically problematic impulses, as well as a characteristic meta-narrative involution. More specifically, in drawing on discussions of novelistic representations of introspection, the article explores the link between pathological interiority and a specific experience of modernity.

Keywords: Angústia. Dostoievski. Existencialism.

Enquanto o romance *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, compartilha muitos traços com os outros romances do autor, a crítica, habitualmente, insiste sobre a excentricidade desse romance dentro do contexto da obra do autor, especialmente em relação às técnicas modernistas de narração. Por exemplo, comparando *Angústia* com os romances psicológicos de Graciliano (*São Bernardo* e *Caetés*), Antonio Candido (Candido, 1992) nota que apenas *Angústia* é caracterizado pelo uso consistente do monólogo interior, com relativamente poucas cenas dialógicas. Candido (Candido, 2006, p. 101) também afirma, em outra ocasião, que “tecnicamente *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos”,² visto que é o romance mais psicológico de Graciliano, igualmente associado à chamada tendência “intimista” do romance brasileiro. Tudo isto vale como confirmação de um estado fora do comum, em um contexto sociocultural dominado pela ideologia e pela prática do regionalismo literário. Ao mesmo tempo, os estudos mais criteriosos do romance têm insistido em como os traços formais refletem uma específica situação sociocultural. Minha análise segue essa linha geral de argumentação, mas, em relação ao primeiro aspecto, isto é, à representação de uma interioridade psicológica, quero confrontar a técnica da representação da interioridade com uma breve consideração sobre o papel da introspecção na morfologia do romance moderno, especialmente para o paradigma dostoievskiano. Depois, discuto os modos pelos quais a ênfase do romance na introspecção e na

² “Como em *Caetés* e *São Bernardo*, a narrativa está na primeira pessoa; mas só aqui podemos falar propriamente em monólogo interior, em palavras que não visam o interlocutor e decorrem de necessidade própria” (CANDIDO, 1992, p. 40).

fragmentação podem ser entendidos como o índice de uma alienação, que é o resultado de um processo de deslocamento geográfico e social, isto é, uma resposta específica à experiência da modernidade latino-americana. Se Alfredo Bosi tem se referido à *Angústia* como um “romance existencialista *avant la lettre*” (BOSI, 1994, p. 403) e Antonio Candido tenha já indicado como o protagonista torturado, autonegador de Graciliano pode ser visto como uma versão do *homem subterrâneo* (CANDIDO, 2006, p. 93), quero aqui demonstrar de que modo o romance de Graciliano pertence, temática e formalmente, a uma assimilação do romance existencialista na trilha do modelo de Dostoiévski. Finalmente, veremos como isto é reforçado por certas estratégias metaliterárias do romance, no modo pelo qual a tópica da autorreferência, bem como a técnica da escritura reúnem os dois aspetos centrais do romance, a introspecção e o deslocamento.

Introspecção e Incoerência

Em contraste com as suas técnicas complexas e labirínticas de narração, a trama de *Angústia*, em si, é bastante simples: Luís da Silva é um burocrata insignificante, sexualmente atraído por sua vizinha Marina, que se mudou recentemente com os seus pais para uma casa junto à sua. Eventualmente, a atração inicial que os levou aos preparativos do casamento, culminou em um conflito entre a avidez material de Marina e os meios bastante limitados de Luís. Seja como for, o casamento fracassa muito rapidamente, porque Marina torna-se vítima de um homem muito rico, falador, superficialmente chamejante, o Julião Tavares. Em um momento posterior, quando Luís compreende que Tavares engravidou Marina e que ela teve um aborto, sua inveja e ódio crescem de tal maneira que planeja matar Julião. Finalmente, sufoca-o com uma corda, que lhe é dada pelo vagabundo Seu Ivo. Depois do assassinio, Luís experimenta um estado de delírio, um colapso psíquico e físico (como em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski), do qual se recupera após alguns dias, e então, supostamente, começa a escritura do texto que lemos. O fato de Luís

também trabalhar como jornalista e escritor, e de se apresentar várias vezes como leitor de romances (RAMOS, 2008, p. 140), cria o efeito de uma relação circular entre literatura e vida. A técnica narrativa mais importante do romance consiste no relato retrospectivo dos “eventos”, até o ato do assassinio, frequentemente intercalado com as memórias da sua vida anterior, especialmente da sua infância na zona rural, no sertão, memórias que podem, aliás, ser caracterizadas como “micronarrativas autobiográficas” (SANTIAGO, 2008, p. 288). Mas as memórias da infância e de um cosmos tradicional e patriarcal se referem menos a uma base de inocência e seguridade, pois este momento consiste de fato na primeira manifestação, a origem da dificuldade de Luís de estabelecer relações sociais significativas: “Saíamos numa algazarra. Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só” (RAMOS, 2008, p. 15). Se o passado faz parte de um universo distante e separado, a disposição antissocial e isolada do protagonista tem, efetivamente, uma continuidade. O sentido de atemporalidade da circularidade temporal é também fortalecido pelo fato de que o narrador insere, desde o início, certas intimações ao futuro (a saber, o seu desejo por Marina, o assassinio de Tavares), que, da perspectiva do narrador, são eventos que já tinham ocorrido. A impressão do leitor de que o protagonista/narrador está preso em um círculo temporal, em que os eventos traumáticos acontecem repetidamente em um presente aprisionado, cria a sensação de que não estamos apenas ouvindo a voz de um sujeito, mas estamos literalmente dentro da consciência desse sujeito. Tudo isso, claro, sendo um efeito da performance verbal da voz narrativa (TEIXEIRA, 2004, p. 196-197). A forte conotação subjetiva da narrativa foi notada por Antonio Candido (2006), que escreveu que *Angústia* se distingue no modo pelo qual uma realidade naturalística é substituída por uma contrarrealidade fantasmagórica e alucinatória: “Constrói-se aos poucos, num ritmo de vai e vem 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. 101). A esse respeito, Candido (Candido, 2006, p.102) também tem observado que o protagonista

torturado e com desejo de autoaniquilamento pode ser comparado ao tipo do “homem subterrâneo” de *Notas do Subsolo*, de Dostoiévski (1864). Na verdade, Graciliano esteve familiarizado com a obra do escritor russo em sua juventude, a partir do ano 1904 (OLIVEIRA, 1988, p. 88).³ Mas o protagonista de Graciliano não é só um eco do tipo do “homem subterrâneo,” pois a ficção de Dostoiévski tem, em geral, uma importância central para o desenvolvimento da técnica de introspecção no romance da Europa e da América Latina.

No romance brasileiro, a tendência a substituir a representação coerente da realidade pelos processos de consciência radicalmente subjetivos ganhou certo impacto com Machado de Assis e Raúl Pompeia. A interioridade psicológica foi geralmente uma característica do romance simbolista na América Latina do fim do século, quando, em um contexto de positivismo cientificista, enfatizaram-se as manifestações “irracionais” de desejos inconscientes e de fantasias (PHILIPPS-LÓPEZ, 1996, p. 142). Essa opção narrativa, no contexto do regionalismo modernista dos anos 30, é certamente interessante, mas *Angústia* não é a única obra que explora essa possibilidade, e na verdade contém muitos paralelos com outros representantes do que muitas vezes é chamado romance intimista, como o quase perfeitamente contemporâneo *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos.⁴ Na tradição do romance europeu, a técnica da introspecção psicológica foi uma possibilidade sempre aberta desde a *Princesse de Clèves*, de Madame de Lafayette (MAZZONI, 2011, p. 335). Mas a variante especificamente modernista do romance introspectivo deve muito à influência de Dostoiévski, um autor muito

³ A comparação de *Angústia* com *Notas do Subsolo* (como também *Crime e Castigo*) é intrigante por conta de certas semelhanças biográficas: escrevendo esta novela curta, Dostoiévski estava ainda sob a impressão da sua trágica experiência na prisão (1850-1854), enquanto *Angústia*, publicado em agosto de 1936, marca o momento em que Graciliano Ramos foi preso pelo governo Getúlio Vargas, por supostas atividades políticas (TEIXEIRA, 2004, p. 197). Um romance como *El túnel* (1948), de Ernesto Sabato, com várias semelhanças com *Angústia*, revela a sua linhagem dostoiévskiana desde o início, quando o leitor compreende que o narrador na primeira pessoa, Castel, narra a sua história dentro da prisão.

⁴ Cf. Bueno (2006, p. 621): [...]“*Angústia* é o romance de um autor de esquerda, na década de 30, que mais se aproximou das experiências de autores católicos como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, porque apesar das muitas diferenças que se podem apontar, nele, Graciliano Ramos trabalhou com elementos com que esses autores também trabalharam ou desejaram trabalhar, tais como a introspecção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade[...]”

apreciado no Brasil dos anos 30 (BUENO, 2006, p. 77). No seu livro recente *Teoria do Romance* (2011), o crítico italiano Guido Mazzoni discutiu as várias transformações históricas do romance introspectivo, e ele vê a diferença específica do indivíduo de Dostoiévski nas suas contradições interiores e irracionais: “Na medida em que têm escondido e inconsciente uma parte de si mesmas, as personagens criadas por Dostoiévski tem um direito à incoerência, que os heróis do romance europeu nunca haviam tido antes” (MAZZONI, 2011, p. 330).⁵ Neste sentido, Dostoiévski possibilita uma representação caracteristicamente modernista da vida interior, de quem Graciliano – assim como outros autores modernistas, a exemplo de Gide ou Faulkner – é claramente devedor: “Se Tolstói e a tradição analítica de origem francesa apresentam personagens através uma análise psicológica do narrador, Dostoiévski faz com que as suas personagens apresentem a si mesmas através de suas ações e do discurso em primeira pessoa” (Mazzoni, 2011, p. 333). A ideia dostoiévskiana de um sujeito “incoerente” é refletida na técnica narrativa do monólogo interior, que serve para dissolver a coerência subjetiva, resultando em uma “mimese do magma psicológico” (Mazzoni, 2011, p. 333). No contexto do realismo do século 19, a posição anti-idealista de Dostoiévski é uma ocorrência particular, sobretudo ao separar os indivíduos não assimilados, os instáveis da sociedade circunstante, e, enquanto esses seres impulsivos fracassem e não ganhem uma autonomia “interior,” sequer podem ser explicados e determinados através do seu meio social.⁶ A personagem de Dostoiévski é o marco de um ponto de partida significativo na história do romance moderno: se este gênero esteve sempre preocupado com a mimese séria da vida “ordinária,” Dostoiévski introduziu um anti-herói, marcadamente excêntrico (em sua versão mais extrema: o assassínio, o louco), um herói “irregular” que resiste ao regime da regular modernidade, e que é marcado por uma específica “intensidade narrativa,” por meio da qual a vida ordinária representa-se através de um “estado de exceção” (MAZZONI, 2011, p.

⁵ Todas as traduções são minhas.

⁶ Cf. Pavel (2003, p. 340): “Tout aussi essentiel que le rejet de l'autonomie est le rejet symétrique de la réduction des êtres humains à leur milieu ambiant.” Uma crítica explícita da ideologia naturalista do *milieu* se encontra no capítulo III.5 de *Crime e Castigo*.

343-44).⁷ Assim, em *Notas de Subsolo* o narrador diz explicitamente que ele e a sua estirpe não podem ser medidos por suas ações aparentes ou pela coerência pessoal: “[...] o seu inteligente homem do século 1800 tem que ser e é de fato moralmente obrigado a ser, por essência, sem caráter; um homem de caráter, um homem de ação, é fundamentalmente uma criatura bastante limitada” (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 5). O “homem subterrâneo” tem uma vida interior complicada.

Thomas Pavel (2003) enfatizou outro aspecto da arte novelística de Dostoiévski, isto é, não só a incoerência e a irracionalidade das suas personagens, mas o grau em que o discurso interior delas resulta em um tipo de autoilusão. Do ponto de vista de Dostoiévski, de uma ortodoxia cristã, os seus anti-heróis aflitos erigem apenas uma miragem de autonomia e liberdade, e o divórcio e a contradição entre palavras e ações consiste, no final das contas, em um signo de suas imperfeições e de seus fracassos em se autogovernar. A caracterização do anti-herói dostoiévskiano por Pavel é sobremaneira sugestiva para Luís da Silva também: “A exaltação verbal, que anima esses seres e faz com que falem sem parar, ou falem desconexamente, não é de modo algum a marca de uma subjetividade livre que se amplifica no discurso, como aponta Bakhtin, mas é simplesmente o signo de uma aflição profunda que impede esses seres de ver sua própria interioridade e de expressar os seus tormentos com simplicidade” (PAVEL, 2003, p. 339).

Mas, voltando agora à *Angústia*, podemos observar como esta forma de autoilusão combina com uma determinada medida de autocompreensão. A perspectiva radicalmente subjetivista de *Angústia* confronta o leitor com os sinais irracionais de um delírio, mas a representação do estado solipsista e onírico da consciência de Luís combina com – e é mediada por –, uma autocompreensão de seu estado excêntrico, apresentada *como se* fosse por um narrador da terceira pessoa:

⁷ No período do modernismo, a subjetividade interiorizada se afirma com relativa independência, mas até o romance modernista mantém-se um conflito característico entre uma consciência particularizada e uma visão mais geral e universal (MAZZONI, 2011, p. 395-397).

Assaltam-me dúvidas idiotas. Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo, mas um segundo que parece eternidade. Está claro que todo o desarranjo é interior. Por favor devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer (RAMOS, 2008, p. 25-26).

Por ora, esse discernimento possibilitado pela distância auto-observadora de Luís sobre seu estado mental de confusão interna envolve uma duplicação alienante do “eu”, resultando em um discurso cujo efeito lhe devolve uma perspectiva “lógica” de seu estado de desorientação e confusão. Ou em outras palavras, o sujeito narrador fala sobre o sujeito narrado como se fosse outra pessoa. No entanto, isto não implica, como costumeiramente ocorre em textos autobiográficos e confessionais, uma brecha temporal entre um *self* passado e um *self* presente (digamos, da confusão à representação retrospectiva, racional), antes a alienação reside no distúrbio mental que sucede no mesmo presente eterno como a auto-observação distanciada: “Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença” (RAMOS, 2008, p. 130). De fato, a natureza contraditória da consciência do narrador, a divisão desse sujeito, é anunciada bem no início do romance, quando o protagonista aparece suspenso entre a sua recuperação gradual do colapso recente e a simultânea consciência “racional” de que ele ainda não recuperou todo o controle mental: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (RAMOS, 2008, p. 7).

Essa ideia de que o fundamento estável da realidade objetiva desarticula-se em prol das impressões subjetivas e dos pontos de vista é outra vez uma radicalização de uma tendência geral do romance europeu

moderno, um segundo “*inward turn*” que o caracteriza, geralmente, até o fim do século 1800 (MAZZONI, 2011, p. 352). Assim, em *Angústia*, estamos não apenas confrontados com as percepções subjetivas de um monólogo interior, mas com o próprio narrador dramatizando repetidamente o deslocamento da realidade pela imaginação interior. Por exemplo, o passeio com o bonde no início do romance significa um movimento no espaço da cidade -“O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior” (RAMOS, 2008, p. 12) – que metaforicamente articula os movimentos do protagonista longe do mundo exterior, presente. As primeiras páginas do romance sugerem como Luís, depois de ter cometido o assassinato, é assombrado pela imagem de Tavares enquanto está escrevendo no escritório. Esta ideia é literalmente representada como um processo de superimposição:

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. Tento vencer a obsessão, capricho em não usar a borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida (RAMOS, 2008, p. 8).

Neste trecho, a atividade de escrita do narrador é assombrada pelo aparecimento da carne gorda do morto Tavares, dando, desse modo, à imagem mental, uma qualidade quase material, confundindo a distinção entre realidade e imaginação. Um movimento oposto, um corpo físico dissolvendo-se em ideias imateriais aparece na cena em que a figura de Marina é transformada e dividida em letras: “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*” (RAMOS, 2008, p. 8). Assim, a lembrança traumática, obsessiva destas duas figuras é, desde o início, associada à atividade de escrita, seja do trabalho alienador no escritório, seja da desfiguração sonhadora do nome de Marina; e o ato de escrever é visto literalmente em conjunto com a imaginação, bem como com a deformação da realidade.

Mais que isso, a divisão combinatória das letras do nome de Marina (que lembram, em certa medida, o jogo com o nome da amada na poesia petrarquista) antecipa as várias fantasias do protagonista acerca da desfiguração e objetificação do corpo dela. A percepção visual de Marina por parte de Luís equivale à fragmentação do seu corpo (como na técnica petrarquista do *blazon*), como acontece na imaginação de Luís:

De repente a franguinha surgiu *dentro do meu* reduzido campo de observação. [...] Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernao bem feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de reventar as costuras. [...] Parecia-me que aquilo estava chiando *dentro de mim*, que a minha carne se assava e chiava (RAMOS, 2008, p. 71, grifos meus).

Aqui, como em outros trechos, é muito evidente que a aparência física do corpo de Marina é inteiramente moldada e controlada pela imaginação interior de Luís: “[...] gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim” (RAMOS, 2008, p. 82). Essas citações mostram o estado ambivalente das personagens do romance, quer dizer, suas funções são tanto origem quanto consequência das projeções imaginárias de Luís. De modo geral, portanto, a figuração da introspecção psíquica no romance, o uso abrangente do monólogo interior, do modo imediato, subjetivista, “parcial e confuso em que estados de mente se manifestam” (MAZZONI, 2011, p. 311) é algo que o romance compartilha com o romance do modernismo europeu (Joyce, Woolf). Mais especificamente, Graciliano segue aqui o modelo de Dostoiévski, no sentido de que constrói uma perspectiva narrativa dividida e alienada, uma voz que, no final das contas, torna impossível a ideia mesma de um sujeito coerente e que comunica a sua própria desilusão na medida em que fala constantemente “sobre” a perda de controle racional e a qualidade das construções imaginárias como se fosse um outro.⁸ Paradoxalmente, como no caso do homem subterrâneo de Dostoiévski, o autorretrato

⁸ Em *Crime e Castigo*, Dostoiévski usa *style indirect libre* com narrador na terceira pessoa, que frequentemente enfatiza uma perspectiva do final (“como Raskolnikov va a se lembrar depois”).

fragmentário e contraditório do narrador, se não representa uma subjetividade “livre,” equivale, no entanto, à imagem de um “ser único e de um tipo representativo” (BROMBERT, 1999, p. 31). Embora o narrador de Graciliano seja menos dado a pronunciamentos gerais do que o de Dostoievski, a voz particular é significativa contra o fundo de uma situação sócio-histórica mais ampla.

Deslocamento, Modernidade

Por isso, depois de ter verificado de que modo *Angústia* segue Dostoievski em representar uma consciência incoerente e contraditória, precisamos examinar largamente as razões pelas quais *Angústia*, e certa linhagem do romance “existencialista” na América Latina, assimilaram técnicas e temas de Dostoievski, e um contexto topográfico e sócio-histórico diverso. Enquanto críticos, muitas vezes, invocam o nome de Dostoievski, nota-se menos frequentemente certa afinidade do romance de Graciliano com outras ficções latino-americanas, especialmente as argentinas. *El jorobadito*, de Roberto Arlt (1933), *El pozo*, de Juan Carlos Onetti (1939), e *El túnel*, de Ernesto Sábato (1948), são obras em que a solidão e a incapacidade de comunicação do protagonista masculino desembocam em violência contra as mulheres, traço, aliás, que retoma a relação tortuosa do homem subterrâneo com a prostituta Liza. Formalmente, todos estes romances compartilham uma mistura característica da retórica da confissão e da autojustificação por um autor ou “artista criminoso”, e, tematicamente, compartilham o enfoque sobre a realidade urbana, que é implícita ou explicitamente figurada como deslocamento das formas de vida rural e regional.⁹ Mesmo que este tipo de ficção existencialista seja fortemente influenciado por modelos europeus (Dostoievski, Camus), ele também está endereçado aos particulares problemas da modernidade dos países da América Latina (MERRIM, 2011, p. 98).

⁹ Cf. Merrim (2011, p. 98): “Indeed, Latin America owes to existentialism the advent of a literature that dislocates an entrenched rurally based regionalism and gives voice to the soul of Latin American cities, as manifested the works of Mallea, Onetti, and Sábato. “Por a linhagem dostojewskiana do “artista criminoso” (LUDMER, 2009, p. 253).

Nesse contexto mais amplo, *Angústia* se distingue por sua representação certamente única e abrangente do passado rural lado a lado com a cena urbana. Segundo observação de Fernando Gil (1999) sobre *Angústia* e sobre o que ele chama de “o romance da urbanização”, a representação da interioridade psíquica é aqui atravessada pela fratura histórica, “o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto, formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista” (GIL, 1999, p. 73). Isso quer dizer que no contexto brasileiro, mais especificamente das cidades semiprovinciais, a introspecção no romance é formada sob a constelação específica do passado rural e da nova modernidade urbana: “Assim, na base do aprofundamento da subjetivização do romance como forma literária, no Brasil, estaria, por assim dizer, esta espécie de trauma original de nossa formação social” (GIL, 1999, p. 41). Certamente, essa experiência singular de desenraizamento do contexto rural espelha-se na própria biografia de Graciliano, mesmo sendo sua posição burocrática decididamente mais prestigiosa como diretor do ensino público do que a posição inferior ocupada por Luís da Silva em Maceió (OLIVEIRA, 1988, p. 69-70).¹⁰ No contexto brasileiro, o sentido em ser desenraizado é notável no fato de que essas personagens, muitas vezes, trabalhando como empregados, eram descendentes de famílias outrora poderosas, proprietárias de terras e escravos, e que se encontram agora mal ajustadas às suas novas posições sociais no contexto anônimo, urbano, de onde desenvolvem uma patologia específica: “[...] eles viviam atormentados pelos fantasmas do passado rural, deslocados no contexto da modernização. Sem o prestígio das origens, sofriam pela condição perdida” (MARQUES, 2011, p. 46).¹¹ Luís da Silva é o último representante de uma família patriarcal de fazendeiros de gado

¹⁰ Outros paralelos biográficos emergem quando o romance se compara com *Infância* e as suas estórias explicitamente autobiográficas.

¹¹ Mesmo que Ivan Marques (2011) se refira aqui a escritores modernistas de Minas Gerais, com seus narradores muitas vezes na primeira pessoa, essa observação vale também para o protagonista de *Angústia*, para quem o declínio social é especialmente dramático. Sobre a comparação entre *Angústia* e *O amamense Belmira*, ver Bueno (2006, p. 624). Sobre o papel do empregado neste contexto literário e social, ver Welge (2013).

que morou por gerações no *sertão*. Aos vinte anos ele chega à cidade de Maceió, a capital provincial do estado de Alagoas, no nordeste do Brasil, onde encontra, finalmente, uma posição modesta na burocracia.

Em *Angústia*, o sentido de desenraizamento traduz-se em estratos temporais e na fragmentação formal do romance. Como na segunda parte de *Notas do Subsolo*, a narrativa move-se continuamente em direção ao passado em “monólogos autobiográficos,” como assinala Dorrit Cohn (1978). Essas formas de discurso “criam um efeito retórico altamente estilizado, porque a narrativa de sua própria biografia para si mesmo não aparece razoável psicologicamente. Ou antes, aparece razoável apenas se o falante segue uma intenção específica com esta narrativa, a de uma confissão pública, de autojustificação” (COHN, 1978, p. 181). Tipicamente situada em um presente eterno, a consideração retrospectiva do passado é marcada pela intersecção do presente do indicativo e do presente imperfeito – o que Cohn chama de “um presente iterativo-durativo” (COHN, 1978, p. 193): “Ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante, entro na igreja, escuto os sermões e os desaforos que padre Inácio pregava aos matutos” (RAMOS, 2008, p. 18).

Ao mesmo tempo, o narrador, mesmo que os seus pensamentos regridam ao passado, é ele mesmo inteiramente consciente de que existe uma brecha entre o mundo velho e aquele novo, e de que também ele não pode simplesmente voltar ao lugar de sua infância: “Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, 2008, p. 24). Mais uma vez, se o narrador nos confronta com pensamentos de isolamento e regressão no presente, ele também oferece um discernimento analítico sobre sua própria situação. Além disso, é significativo que o mundo do passado não corresponda apenas a um fundamento perdido, mas já esteja marcado por signos de declínio. Enquanto o avô do protagonista, Trajano, simboliza o apogeu do poder patriarcal, o pai de Luís também já se encontra marcado pela decadência, como se pode ver na sua própria evasão para mundos irrealis e literários:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros mananzando 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, 2008, p. 12-13).

Quanto à sua própria pessoa, Luís chega explicitamente a rejeitar a modernidade e o intelectualismo, e cria uma fantasia na qual regressa à imagem do passado de seu pai: “Para que me habituei a ler papel impresso, a ouvir o rumor de linotipos? Desejaria calçar alpercatas, descansar numa rede armada no copiar, não ler nada ou ler inocentemente a história dos doze pares de França” (RAMOS, 2008, p. 195). Já o homem subterrâneo de Dostoievski concebe o dilema do homem moderno a partir do problema da inércia e de sua consciência hiper-refinada (a opinião de Dostoievski é a de que as reformas de Pedro, o Grande, levaram à alienação dos intelectuais em relação ao povo russo), e, como consequência, defende uma “volição independente” dos princípios do racionalismo iluminista do Ocidente (BROMBERT, 1999, p. 38). O homem subterrâneo exemplifica a forma indireta e “voluptuosa” de sofrer que, a seu ver, é ao mesmo tempo altamente individualizada e representativa da condição do homem moderno, que sofre “não como um rude camponês, mas como um homem tocado pela indiferença da civilização iluminista europeia, como uma pessoa divorciada da terra e de suas raízes natais, como se diz nestes dias” (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 14). Nessa situação de deslocamento sócio-intelectual, também se encontra Luís da Silva, que repetidamente contrasta o seu próprio intelectualismo tanto em relação ao seu passado quanto em relação ao povo “primitivo,” supostamente mais próximo de sua natureza originária. Não surpreende que sua atitude para com essa gente “primitiva” seja ambígua. Em suas memórias, ele inclui o episódio de conversação com um antigo caso amoroso seu, Berta, no qual ele se autodescreve como incivilizado e bruto, “sou um sertanejo” (RAMOS, 2008, p. 45). Na

primeira página do romance, Luís expressa seu desgosto em relação aos “vagabundos” – “Há criaturas que não suporto” – (RAMOS, 2008, p. 7). Mas, em um momento posterior, ele demonstra certa simpatia por pessoas pobres da cidade, os marginalizados da sociedade (RAMOS, 2008, p. 140), ainda que qualquer sentido de solidariedade para com os “vagabundos” esteja prejudicado por sua posição superior de intelectual. Quando tenta, sem êxito, dizer a essa gente que ele também havia sido um vagabundo: “a minha raça vagabunda”, Ramos (2008, p. 26), vagando nas ruas com fome, ele se dá conta de que a distância social se manifesta acima de tudo pela diferença na linguagem:

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, [...]. Eu é que não podia entendê-las. — “Sim senhor. Não senhor.” Entre elas não havia esse *señor* que nos separava. Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso (RAMOS, 2008, p. 142-143).

A sua relação com os marginalizados, então, é caracterizada pela similaridade e diferença, e os sentimentos contraditórios de Luís são emblemáticos de seu deslocamento existencial. Assim, é significativo nesse contexto que ele, depois do assassinato e do seu colapso em um estado de completa abjeção, é rapidamente ajudado por um “vagabundo” que lhe oferece um cigarro. Apesar de Luís se encontrar em inteira desordem e sujo de lama, ele trai sua diferença social de novo por meio da linguagem “Mas usava palavras de gente bem vestida” (RAMOS, 2008, p. 250). Ao mesmo tempo, entretanto, é revelador que, ao falar sobre esses marginalizados da sociedade, ele também chega a falar sobre si mesmo, visto que ele também se encontra constrangido na cidade que lhe apareceu assustadora quando, ainda jovem, chegou lá pela primeira vez (RAMOS, 2008, p. 144). Por exemplo, um vizinho de Luís chamado “o Lobisomem” ganhou este nome por causa dos rumores de que ele mantinha relações incestuosas com as suas três filhas. Luís demonstra empatia para com essa figura universalmente evitada, à qual é e não é semelhante:

Pobre do Lobisomem! [...] Ora para um lado, ora para outro, sem destino. Que vida! Nem um hábito. Esta ideia de uma pessoa viver sem hábitos era para mim extremamente dolorosa. Apesar de haver atravessado uma existência horrível, sempre encontrara nela, mesmo nos tempos mais duros, ocupações que me entretinham. Comparava-me a Lobisomem. Eu era quase feliz, e a comparação me atenazava (RAMOS, 2008, p. 79-80).

Ademais, o caso do Lobisomem faz Luís lembrar a anedota acerca de um sertanejo de muitos anos atrás, quando um “indivíduo desafortunado” fora condenado e aprisionado pela justiça por ter supostamente violado a sua filha de quatro anos, uma coisa que depois mostrou ser resultado de falsas impressões (RAMOS, 2008, p. 81-82). O episódio serve para Luís se apresentar como alguém habilitado para questionar os preconceitos da sociedade, e que também implicitamente situa o seu próprio ato de violência sexualmente motivado em um contexto mais amplo de homens socialmente deslocados. Especialmente, pensando nos costumes de seu passado rural, ele repetidamente enfatiza o contraste claro entre os diferentes códigos de moralidade sexual. Por exemplo, invoca a sexualidade devota e sem vontade de sua avó, Sinhá Germana, cuja mentalidade tradicional se encontra em choque com a modernidade da cidade, que, por sua vez, alienou o narrador do seu passado familiar (“Como a cidade me afastara de meus avós!”) (RAMOS, 2008, p. 125):

Sinhá Germana só tinha aberto os olhos diante do velho Trajano. Sem dúvida. Mas eu queria ver Sinhá Germana agora, no cinema, ou correndo as ruas, com uma pasta debaixo do braço, e mais tarde no escritório, batendo no teclado da máquina, ouvindo as cantigas dos marmanjos. Hábitos diferentes, necessidades novas (RAMOS, 2008, p. 127).

Em uma conversação posterior com o seu Ramalho, o pai de Marina, que representa para Luís a confirmação patriarcal da decadência moral de sua filha, é mais uma vez o cinema que é acusado de ser o responsável pela corrupção da moralidade sexual feminina: “O cinema é o diabo, seu Ramalho. O senhor não imagina. [...] Provavelmente as moças saem de lá esquentadas” (RAMOS, 2008, p. 132).

A alienação do sujeito resulta do fato de que não é só impossível voltar ao passado, mas que Luís nunca deixou completamente os códigos morais deste mundo velho, patriarcal, onde cresceu e onde seu avô decretou justiça pessoal em conjunto com os *cangaçeiros* (RAMOS, 2008, p. 190, 234). Por isso, o ato de assassinar Julião Tavares torna Luís um tipo de *cangaçeiro* urbano que estabelece, de um jeito pré-moderno, a justiça vingativa, como se movido pelo orgulho e pelo modelo arcaico de seu avô. O mundo violento do *sertão* reemerge na cidade, por meio da narrativa de Seu Ramalho acerca do *moleque* que violou a filha do seu patrão e, como punição, foi “cortado em pedaços” (RAMOS, 2008, p. 173). Evidentemente, a “amizade” entre Ramalho e Luís, a atitude misógina de ambos é construída precisamente sobre a experiência compartilhada pelos dois do código conservador, patriarcal e pré-moderno de comportamento que, por outro lado, é condenado à invalidez na cidade. Além disso, o relato sobre a punição do *moleque* lembra claramente as repetidas fantasias de Luís de uma Marina dividida ou cortada em pedaços - “dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher” (RAMOS, 2008, p. 82), de tal modo que o leitor é levado a estabelecer uma conexão entre o passado psíquico-biográfico do protagonista e a forma específica de sua imaginação solipsista. O ato culminante do assassinio é assim descrito como um momentâneo descarte de sua condição social, e como um ato de autoafirmação que transforma a sua fraqueza e humildade em ilusão de poder:

O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. [...] Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros (RAMOS, 2008, p. 238).

A ambivalência de Luís acerca da condição da modernidade urbana é tipificada segundo o espaço particular que define a sua condição, e que é testemunho de uma das cenas mais sintomáticas do romance – o espaço do *quintal* ao lado de sua casa. Este é o espaço

intermediário, meio-privado, meio-público, de onde avista Marina pela primeira vez, e de onde observa os seus vizinhos.¹² A importância desse espaço é revelada por Luís: “Afinal, para minha história, o quintal vale mais que a casa” (RAMOS, 2008, p. 47). Em certo sentido, o espaço do quintal, situado entre campo e cidade, pelos critérios da proximidade e da comunidade “anônima” de seus habitantes, é protegido da massa anônima da sociedade da modernidade urbana.¹³ O espaço simbólico do quintal, então, significa a qualidade específica do deslocamento do protagonista, que se relaciona também com uma transição entre ordens temporais diferentes, entre o passado rural e o presente urbano. Além disso, esse espaço serve como imagem do isolamento do protagonista, a interpenetração de um espaço interior e exterior, através do qual o sujeito interior é especializado, e o mundo exterior aparece como uma figuração de uma condição psíquica:

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 emanções desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra (RAMOS, 2008, p. 47).

Apesar das diferenças, o romance de Graciliano partilha com obras de escritores mineiros, seus contemporâneos, a narrativa central do deslocamento social e geográfico do protagonista, com a conseqüente alienação do indivíduo no novo mundo urbano (MARQUES, 2011), em relação ao qual seus pensamentos são ambíguos: “Adquiro ideias novas, mas estas ideias brigam com sentimentos que não me deixam” (RAMOS, 2008, p. 226).

Como em outras narrativas (proto-)existencialistas da América Latina, *Angústia* nos apresenta o autorretrato de um assassino preso ao seu

¹² Cf., por exemplo, Ramos (2008, p. 127): “Que me importa o que se passa nas casas alheias? O que se passava na cama de d. Rosália era quase público, pelo menos estava no conhecimento dos vizinhos”.

¹³ Cf. Saramago (2009, p. 466): “É como se os habitantes tentassem recriar um foco rural na cidade grande, mais por não saberem viver de outra forma do que por algum espírito efetivo de união ou genealogia”.

ressentimento solipsista e deslocado pelo processo localmente específico de modernização que o deixa sem um sentido de pertencimento. Finalmente, é importante enfatizar que esse amplo contexto sociológico, obviamente de relevância central para a desintegração psíquica e social do protagonista, não opera no nível narrativo de modo realisticamente determinado, mas a nossa impressão do “contexto” social é inteiramente (re-)criada pela voz do narrador, e, desta maneira, está intimamente confinada às memórias distorcidas e traumáticas do puro protagonista.

Escritura, Repetição

De fato, como um romance pseudoautobiográfico, *Angústia* é um texto radicalmente subjetivista, em que tudo o que o leitor é levado a saber está filtrado pela percepção individual do narrador. Isso significa que o leitor tem uma ideia da subjetividade de Luís, que é, em certo sentido, um efeito do seu próprio ato (ficcional) de escrever.¹⁴ Entretanto, o ato de narrar cria não só um sujeito ficcional, mas também um destinatário imaginário, a figura de um leitor que deve ser “persuadido” pela voz do narrador. Ocasionalmente, tal destinatário imaginário é até diretamente interpelado.¹⁵ Mais uma vez, é útil comparar o drama interiorizado do romance de um narrador essencialmente inconfiável com o modelo do homem subterrâneo de Dostoievski. Como Victor Brombert (1999) tem observado, o discurso do homem subterrâneo depende da presença de uma testemunha virtual – ele, repetidas vezes, fala aos leitores implícitos como “senhores” – como se pode ver no “monólogo dialógico do homem subterrâneo, que inventa ou imagina *o outro*, mas argumenta essencialmente com si mesmo” (BROMBERT, 1999, p. 36). De modo análogo, isso vale também para o Luís, que interage menos com os outros do que os observa. Apesar de não ter relações diretas com os seus vizinhos (D. Rosália, D. Mercedes, o Lobisomem), ele informa ao leitor o que sabe e observa sobre eles (BUENO, 2006, p. 624-625).

¹⁴ Cf. Teixeira (2004, p. 199): “[...] o homem que redigiu *Angústia* pode e, em certo sentido, deve ser concebido como criação de suas páginas”.

¹⁵ Por exemplo, em uma cena Luís explica a sua tendência de estabelecer relações “sentimentais” com mulheres, do seguinte modo: “Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza” (RAMOS, 2008, p. 42).

Nisso consiste outro aspecto que o protagonista de Graciliano tem em comum com a linhagem dostoievskiana de narrativa mencionada acima, quer dizer, a sua condição como escritor (virtual), a *would-be-writer*. Mais do que notar o tema do autor-referencialidade, podemos distinguir entre vários modos diferentes de o narrador tematizar o seu próprio *status* como escritor. É certamente significativo que a transição de Luís do campo à cidade reflète-se em seu abandono da escrita de poesia a favor de sua nova associação com os gêneros mais comumente “urbanos”, como o romance e o jornalismo (RAMOS, 2008, p. 467) – isso lembra o homem subterrâneo, que é posicionado entre o realismo e o romantismo. Considerando que o homem subterrâneo escreve só para si mesmo, com um público imaginário apenas como ficção de autosserventia (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 36), Luís nos revela – precisamente no momento em que seu ódio por Julião e Marina cresce – que ele nutre o desejo de escrever um romance, e com ele a fantasia que está especialmente dirigida à recepção do romance:

Enquanto estou ali fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Escrevo um livro, um livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes (RAMOS, 2008, p. 63).

Neste sentido, a atividade da escrita é concebida enquanto forma de autoafirmação. A mesma ideia, com “o livro circulando em muitos países” (RAMOS, 2008, p. 263-268), é repetida no delírio final. Também em momento anterior, quando se lembra de uma atraente “datilógrafa” e imagina uma relação estável com ela, Luís sonha com a ideia de produzir literatura: “Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, [...]” (RAMOS, 2008, p. 118). A leitura de romances, a identificação imaginária com personagens ficcionais, confere ao narrador uma proteção contra a multidão “hostil” (RAMOS,

2008, p. 144, 208) e, ao contrário do marxista judeu Moisés, ele rejeita qualquer noção de literatura servindo à causa proletária (óbvia alusão à tendência do realismo socialista dominante nos anos 30).

Se o projeto de Luís, de escrever e publicar um romance é apresentado como uma possível forma de autoafirmação, depois ele é qualificado com “crises de megalomania” (RAMOS, 2008, p. 108), quer dizer, ele analisa o seu próprio desejo fantasmagórico. Mais do que isso, as associações da literatura com fantasia e evasão têm que ser confrontadas com outras considerações do narrador, polemizando contra a ocupação profissional com literatura em geral (RAMOS, 2008, p. 108); ou com a imagem recorrente dos ratos que destroem e corrompem os seus livros e a sua interioridade: “Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. [...] Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. [...]. Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corode – era como se roessem dentro de mim” (RAMOS, 2008, p. 109). Mas se Luís herdou a paixão por “papel impresso” de seu pai (RAMOS, 2008, p. 174), a sua própria posição decadente é também associada à prática de escrever como parte do trabalho alienador no escritório, que é o lado oposto da projetada autoafirmação literária: “De que me servia aquela verbiagem? [...] Seu Luís arrumava no papel as ideias e os interesses dos outros”; “a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas” (RAMOS, 2008, p. 176, 270). Em uma característica modelar para o anti-herói fraco do romance moderno, Luís recorre à literatura como uma forma de escape, mas, ao mesmo tempo, apresenta a sua associação com a escritura como signo da decadência física e psíquica, como o marco mais visível da sua alienação. Por isso, o “livro notável” que Luís imagina escrever não pode simplesmente ser visto como igual ao livro que estamos lendo, porque *Angústia* é centrado sobretudo no *desejo* do protagonista de escrever um tal romance que afirmasse o seu próprio ser. Se *Angústia* segue a característica combinação de confissão e autojustificação – como em *Crime e Castigo* de Dostoiévski – o discurso retrospectivo de Luís equivale à situação de antecipação constante. Por exemplo, desde o início,

símbolos como a cobra ou a corda fazem alusão ao ato futuro/passado do assassinio, e a percepção torcida da realidade por parte de Luís é efeito da antecipação, mas também é já resultado do ato. A esse respeito, Ivan Teixeira (2004) nota de que modo o narrador encontra-se engajado em uma cadeia de estratégias de autojustificação, e que as suas emoções e percepções fragmentadas aspiram a uma lógica mais alta de ação: “Luís da Silva transforma-se numa espécie de homem-arte: matou para produzir literatura; inventou um amor para motivar o crime; depois, justificou o crime para fundar uma ética” (TEIXEIRA, 2004, p. 198). O ato de escrever cria um momento atemporal de autoafirmação, mas também de desintegração psíquica; essa impressão de uma repetição eterna é significado simbolicamente através de um motivo recorrente, a imagem do *parafuso*. Nesse sentido, o romance ganha um senso de circularidade que, como na novela de Dostoiévski sobre o homem subterrâneo, privilegia “o nível vertical, metafórico, ao contrário da narração linear” (BROMBERT, 1999, p. 35). De fato, a famosa secção final do romance, com o delírio crescente de Luís, começa com o comentário explícito do narrador sobre a dissolução do tempo linear do relógio, a favor da copresença de temporalidades distintas, e a delimitação de um espaço físico, exterior, que associa o estado de introspecção intensa à tendência de espacialização:

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu 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 [...] (RAMOS, 2008, p. 272).

Se essa dissolução de um tempo cronológico ocorre ao final do romance, o começo do texto enfatizou como a “vida monótona” de Luís

empregado é governada pelo “relógio oficial” (RAMOS, 2008, p. 10, 25). Do mesmo modo que o romance registra aqui tanto o tempo oficial do trabalho alienado quanto a dissolução do tempo, a transformação da linearidade em espaço, *Angústia* é, geralmente, a obra de uma voz narrativa que simultaneamente nos apresenta, com a imediaticidade de uma mente perturbada, certa distância em relação ao delírio do *self*. Esses movimentos contraditórios equivalem a mimeses tipicamente modernistas das sensações mais recônditas de um sujeito incoerente – e apontam para o sentido específico de um deslocamento experimentado por alguém desenraizado de um modo arcaico de vida e perdendo-se a si mesmo na paisagem urbana da modernidade.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BROMBERT, Victor. *In Praise of Antiheroes*. Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.
- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão* – ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 93-110.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds*. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Notes from Underground and The Double*. Trans. Ronald Wilks. London: Penguin, 2009.
- GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GLEDSON, John. Civil Servants as Narrators: *O Amanuense Belmiro* and *Angústia*. In: BOLDY, Steven (Ed.). *Before the Boom: Four Essays on Latin-American Literature Before 1949*. Liverpool: Center for Latin-American Studies The University of Liverpool, 1981. p. 1-17.

LUDMER, Josefina. *The Corpus Delicti*. A Manual of Argentine Fictions. Transl. Glen S. Close. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*. Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

MAZZONI, Guido. *Teoria del Romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.

MERRIM, Stephanie. "Living and Thinking with Those Dislocations": A Case for Latin American Existentialist Fiction, *Hispanic Issues on Line*, n. 8, p. 93-109, 2011. "Hispanic Literatures and the Question of Liberal Education".

OLIVEIRA, Celso Lemos de. *Understanding Graciliano Ramos*. Columbia: University of South Carolina Press, 1988.

PAVEL, Thomas. *La Pensée du Roman*. Paris: Gallimard, 2003.

PHILIPPS-LÓPEZ, Dolores. *La novela hispanoamericana del Modernismo*. Genève: Slatkin, 1996.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 287-300.

SARAMAGO, Victoria. Campo, quintal e cidade em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Cadernos do CNLF*, v. 13, n. 4, p. 465-475, 2009.

TEIXEIRA, Ivan. Construção da intimidade em *Angústia*. *Revista USP*, São Paulo, n. 61, p. 196-209, 2004.

WELGE, Jobst. Unfähigkeit. Die Figur des Angestellten als schwacher Held im Roman der Moderne (Italo Svevo/Cyro dos Anjos). *Arcadia*, Berlin, n. 45, v. 2, p. 401-420, jan. 2013.