

O corpo que falta: estética negativa e alegorias da pós-colonialidade em *Angústia* de Graciliano Ramos.

DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Suzana Vasconcelos de Melo

aus

Sertânia/Brasilien

2024

Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker
Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sebastian Thies
Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Cleusa Rios P. Passos
Tag der mündlichen Prüfung: 11.01.2024

Dies ist die Fassung, die dem Promotionsbüro zur Begutachtung vorgelegt wurde.

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS – lib

Zusammenfassung

Die Arbeit postuliert eine Lesart von Graciliano Ramos' 1936 veröffentlichtem modernistischen Roman *Angústia* (Angst) als Allegorie der modernen peripheren Subjektivität. Dieser Allegorisierungsprozess wird im Roman durch einen negativen Diskurs konstruiert, der die Krise des modernen Subjekts und die Notwendigkeit der Selbstbestimmung des peripheren Künstlers vor dem Hintergrund der Diskussion im brasilianischen Literaturfeld der 1930er Jahre und angesichts der Gegebenheit der durch Postkolonialität aufgezwungenen Subalternität semantisiert. Die negative Dialektik, die aus einem Prozess permanenter Negierung und einer Bedeutungsverschiebung in Graciliano Ramos' Text resultiert, führt zur Auflösung von Synthese und zu einem selbstzersetzenden und aporetischen Schreiben über das Versagen des Intellektuellen und des peripheren Künstlers.

Die Negativität ist der modernen Literatur und Kunst inhärent, da das Unbehagen und den Krisenmoment des Subjekts angesichts des Versagens der Grundideen des aufklärerischen Denkens ästhetisch modellieren. In der vorliegenden Arbeit wird die negative Ästhetik als Konzept nach Werken von Christoph Menke (1991), Peter Zima (2005), Fábio Alkcerud Durão (2012), Byung-Chul Han (2010; 2015) und Vladimir Safatle (2019) eingeführt. Der negative Gedanke ist im Schaffen der Postmodernisten, vor allem aber im Werk ihres Vordenkers, Theodor W. Adorno ([1970]1973; [1966]1997; [1958]2003) untersucht worden. Dem zugrunde liegt die Kritik seines Werks an modernen Epistemen, die sich durch sein gesamtes Oeuvre in einem aporetischen Schreiben niederschlägt und in der Veröffentlichung von *Negative Dialektik* 1966 seinen Abschluss findet. Innerhalb der von der Frankfurter Schule vertretenen Kritischen Theorie und im Kontext der Phänomenologie des Fremden, vertreten von Philosophen wie Bernhard Waldenfels (1990; 1997; 1999), wird die Moderne normalerweise als eine Zeit der extremen Reaktivität auf das Andere diskutiert, auf das Fremde und das Andersartige. Als Reaktion auf diese affirmative Haltung produzierte die Moderne immense Negativität als Antwort auf ihr Projekt kultureller Hegemonie. Dennoch ist die Moderne selbst durch die Präsenz ihres Negativen in Form des zivilisatorischen Unbehagens (Freud [1930]2007), der Entfremdung und des durch die Industrialisierung und den Fortschritt des Kapitalismus aufgekommenen sozialen Unbehagens in Form von Kriegen, Verelendung und Kolonialismus geprägt. Dies sind Faktoren, die durch ein frustriertes Versprechen gegen die „Barbarei“ bestätigt werden. In diesem Kontext ist es möglich, die Moderne als „Regime von Subjektivität“ (Mbembe; Roitman 1995) zu denken, da die Moderne als Einheit komplexer Prozesse unterschiedlicher Ordnungen soziokulturelle Praktiken, Imaginarien und

Denkstrukturen erzeugende Epistemologien voraussetzt, zu denen auch die Selbstreflexion, der negative Diskurs und die Selbstkritik gehören.

Adornos ästhetische Theorie stellt selbst eine Form negativer Ästhetik dar, wenn man ihre Konzeption der avantgardistischen Kunst in ihrem zweifelhaften Diskurs über das künstlerische Tun betrachtet. Demzufolge ist die Kunst für Adorno aufgrund ihrer Autonomie gleichermaßen gesellschaftliches Produkt und Negierung jener Eigenschaft. Diese Autonomie ist dadurch garantiert, dass sie eine Form des differenzierten Diskurses repräsentiert. Dementsprechend müsste die Kunst, um sozial engagiert zu sein, ihre marktkonforme Gegebenheit zurückweisen, was sie andererseits unerreichbar macht. Um ihre Macht in einer utilitaristischen Gesellschaft zu behaupten, muss die Kunst schweigen, was allerdings bedeutet, ihre Aneignung zu erschweren, wobei dies das Gegenteil davon wäre, ihren Gebrauch als bloßes Dekorationsobjekt zu ermöglichen. Obgleich Fábio Alkcerud Durão (2012) auf verschiedene Strategien verweist, auf die Texte zurückgreifen, um Negativität zu erzeugen, lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, dass Negativität das Ergebnis eines Schreibens der Dissidenz, der Inkohärenz, der Abwesenheit und des Schweigens ist. Daraus kann geschlossen werden, dass das Negative der Negativen Ästhetik die Weigerung der Kunst ist „teilzunehmen“, sowohl im Sinne einer Parteinahme als auch im Sinne von Kommunikation, wodurch sie ihre Aneignung durch eine dritte Kraft im weitesten Sinne des Begriffs erschwert, sei es durch den Analytiker, den Übersetzer, die Kulturindustrie oder Ideologen, die die Unterdrückung stützen. Obgleich sich nur wenige Arbeiten mit Negativer Ästhetik in Literaturwissenschaften befassen, sind moderne Kunst und Literatur die besten Quellen für den negativen Diskurs, da ihre Selbstreflexivität in der Lage ist, dem Unbehagen in verschiedenen Momenten während des 19. und 20. Jahrhundert Form zu geben. In diesem Kontext werden die antiutilitaristische Erscheinung des Jahrhundertwende-Künstlers und der dekadentistische Ästhetizismus als apologetische Momente der Negierung der Moderne hervorgehoben. Die Negative Ästhetik macht also die Spannung zwischen Kunst und Politik deutlich, indem sie nicht nur die Beziehung zwischen der Gesellschaft und dem künstlerischen Feld hinterfragt, sondern auch gegen die Bedingungen angeht, die durch seine Produktion und Rezeption entstehen, was Jacques Rancière (2009) als Ästhetisches Regime bezeichnet. Allgemein gesehen ist Ästhetische Negativität ein Thema, das noch nach Bearbeitung verlangt, besonders im Kontext der brasilianischen Moderne, die mit repräsentativen Romanen wie *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) von Machado de Assis, *Macunaíma* (1928) von Mário de Andrade und *Grande Sertão: Veredas* (1956) von João Guimarães Rosa aufwartet, die durch Skeptizismus und Negation geprägt sind. Dies bedeutet, dass die lateinamerikanische periphere Moderne, die

durch die Erfahrung von Kolonisierung und kultureller Heteronomie charakterisiert wird, über ihre eigene Strategie verfügt, Negativität zu produzieren, so dass jene Werke die philosophischen Diskussionen vorwegnehmen, die sowohl durch die Kritische Theorie als auch durch den Poststrukturalismus vertreten werden. Meine Arbeit analysiert die Form in der die radikale Negativität von *Angústia* sich in verschiedenen Schichten der Erzählung äußert: auf der Ebene der Diegese, von der Erzählung des neurotischen Subjekts aus, dessen Krise der Maskulinität sich in den urbanen Imaginarien widerspiegelt; auf der Ebene der Erzählstruktur, die die erzählerischen Strategien in der Rezeption der Motive, die das Ethos des dekadenten Künstlers der Jahrhundertwende darstellen sowie in der Rhetorik des Erzählers und in der Selbstreflexivität des Textes; in der allegorischen Schicht der Erzählung, in der Strukturen postkolonialer Subjektivität vorkommen, die durch eine komplexe Temporalität gekennzeichnet sind. Also wirft die Arbeit die Frage nach der Bedeutung dieser Negativität in *Angústia* auf, wobei nicht nur die periphere Lage des Entstehungsorts von Ramos' Werk in Bezug auf den industrialisierten Südosten berücksichtigt wird, der zum Zentrum der kulturellen Hegemonie des Landes geworden war, sondern auch in Bezug auf die europäische Moderne. Wenn *Angústia* die negativen Diskurse der Moderne aufgreift, die durch die Pathologisierung des Subjekts, durch die Entfremdung und durch den dekadentistischen Ästhetizismus vertreten werden, dann nur um die Unzulänglichkeit und Unangemessenheit für die ästhetische Repräsentation der Peripherie zu zeigen. Die unterschiedlichen Arten, mit denen die periphere Subjektivität in der Erzählung erzeugt wird, führen in der Erzählung zu Aporien, die das Versagen des Textes selbst bezeugen. Der Vorschlag einer allegorischen Lesart von *Angústia*, die das Werk im Moment der Bildung des brasilianischen literarischen Feldes und der Konstitution einer Erzählung von nationaler postkolonialer Identität verortet, ermöglicht es, dem Text seinen politischen Wert zurückzugeben.

Angústia ist die Erzählung eines Leidenschafts- oder Ehrenverbrechens, der Rache von Luís da Silva, der, von seiner Freundin hintergangen, seinen Widersacher Julião Tavares tötet, indem er ihn erwürgt. Luís da Silva, ein Intellektueller, Autodidakt und erfolgloser Schriftsteller, der als Angestellter in einer Zeitungsredaktion arbeitet und in der Peripherie Maceió lebt, hat eine Vergangenheit sozialer Abwertung und sogar der Bettelei in der Großstadt hinter sich. Ursprünglich gehört Luís da Silva zu einer Familie ehemaliger Sklavenhalter, deren Niedergang durch den Prozess der Modernisierung der Produktionsmittel eingeleitet wurde, die das Ende der Sklavenarbeit zur Folge hatte. In der Stadt ändert sich Luís da Silvas Leben als er sich in seine neue Nachbarin Marina verliebt, eine Frau aus der Stadt und aus armer Familie, in deren Bild einer *femme fatale* er seine Ängste und seine Misogynie

projiziert. Luís da Silva steht für die patriarchale Landgesellschaft, die ihre herausragende Stellung in der neuen Wirtschaftsordnung verloren hat, während Julião Tavares als Unternehmer das moderne Kapital in einer liberalen Gesellschaft vertritt, wodurch er als verkehrtes Double oder Gegenstück von Luís da Silva gelesen werden kann, wie Antônio Cândido ([1956]2006) bereits anmerkte. Luís da Silva wird von mentalen Verwirrungen geplagt, die ihn am Schreiben hindern und deren Ursache er im Großstadtleben sieht, wengleich die Erzählung seiner Erinnerungen von Kindheitstraumata durchsetzt ist. Der Verlust der Freundin führt ihn zu einer Tat des Wahns und macht ihn zum Opfer invasiver Gedanken, die ihn von der Idee des Mordes an seinem Widersacher besessen machen. Das Verbrechen wird *a posteriori* erzählt und da der Protagonist sein Buch in einem Anfall schreibt, von dem er sich noch nicht erholt hat, erfolgt eine Fragmentierung dieser Schlüsselhandlung, so dass im Buch innerhalb des Buches nicht klar wird, ob der Mord wirklich passiert ist. So muss der Leser entscheiden, ob er der unzuverlässigen Erzählung des autodiegetischen Erzählers glaubt. Das dominante Strukturelement der Erzählung ist die *mise en abyme*, wodurch sich die Motive des Mordes durch Erwürgen mit anderen gewaltsamen Toden verflechten, bei denen die Figur Zeuge war oder von denen er nur gehört hatte, wie etwa der Tod des eigenen Großvaters, der mit einer um den Hals geschlungenen Kobra gestorben war. Der Niedergang des Landpatriarchats ist in Luís da Silvas Erzählung auf emblematische Weise durch die sukzessive Kürzung des Familiennamens symbolisch dargestellt, wobei dies nur die männliche Linie betrifft: während der Protagonist auf ein einfaches „Silva“ reduziert ist, war schon der Vater „Camilo Pereira da Silva“ auf zwei Nachnamen gekürzt worden, während der Großvater „Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva“, welcher die hegemonische Maskulinität des Sertão repräsentiert, noch die vollen vier Nachnamen besaß. Im Lauf der Erzählung entsteht eine unterschwellige Schreibung des männlichen Körpers, wobei sich eine Sexualisierung des Diskurses vollzieht, in dem die Kastration als Leitmotiv eine zentrale Rolle einnimmt.

Die Arbeit schlägt eine Lesart des Romans als eine Spaltschrift des Modernismo vor, in dem Sinne, dass er sowohl die kulturelle Anthropophagie als auch den freyrianischen Regionalismus kritisch reflektiert. Der regionalistische Modernismo präsentiert eine Kritik am neoindigenistischen kosmopolitischen Entwurf der kulturellen Anthropophagie als Diskurs nationaler Identität und stellt diesem eine Ästhetik entgegen, die die Subalternität vom Standpunkt der durch die kolonialen Strukturen des Nordostens geprägten sozialen Realität Brasiliens aus thematisiert. In *Angústia* zeigt sich eine klare kritische Stellungnahme bezüglich der Modernisierung, die von der modernistischen Kunst in der ersten Phase gefeiert wurde, vom Protagonisten hingegen als invasiver Prozess erlebt wird. Ebenso hat der Intellektuelle Luís da

Silva eine nihilistische und ungläubige Haltung bezüglich der Möglichkeit von sozialer Revolution, die die Ideologie vieler regionalistischer Autoren prägte, die in den 1930er Jahren vom sozialistischen Realismus beeinflusst waren. Vor allem aber wendet sich der Skeptizismus der Erzählung gegen die Rolle des autochthonen Intellektuellen als Transkulturator und Repräsentant des Volkes. So wird das Ethos des Künstlers in *Angústia* durch die Rezeption von Motiven des Dekadentismus und der europäischen Literatur der Jahrhundertwende konstruiert. Der Protagonist, der bei dem Versuch scheitert, von seiner Literatur zu leben, ist nicht nur ein Ästhet, der erklärt, sich nicht für die Realität zu interessieren, sondern wird auch von dunklen und gewalttätigen Bildern heimgesucht, die eine phantasmagorische Realität und ein zerrissenes Schreiben des Ichs beschwören, in dem der Protagonist sich ausschließlich über sein Negativ definiert, also darüber was er nicht ist. So berührt die Negativität auch das Selbstbild des Protagonisten, die Darstellung von Körperlichkeit und den Erzählmodus des Erzählers. Das von Luís da Silva begangene Verbrechen bekommt eine offensichtliche vatermörderische Konnotation und kann im Lichte von Sigmund Freuds *Totem und Tabu* ([1913]1982) gelesen werden, dessen Werk unter den Modernisten breit rezipiert wurde.

Das erste Kapitel dieser Arbeit befasst sich einleitend mit der Beziehung zwischen Moderne und Kolonialität sowie mit den Konsequenzen dieser Beziehung für den Modernisierungsprozess in der postkolonialen Gesellschaft. Dies geschieht auf der Grundlage von Beiträgen von Autoren wie Enrique Dussel ([2005]2009), Aníbal Quijano ([2000]2005) und Néstor García Canclini ([1990]2001). In diesem Kontext wurden die Diskursstrategien der kulturellen Anthropophagie der 1920er Jahre aufgegriffen, mit denen der regionalistische Modernismo der 1930er Jahre kollidiert. *Angústia* semantisiert den ästhetisch-politischen Zusammenstoß der beiden Generationen von Modernisten. In diesem Kapitel wurde daher versucht, den kritischen Dialog nachzuvollziehen, den Graciliano Ramos' Werk mit dem ästhetisch-politischen Kontext initiiert; dies gilt auch für die modernistische Avantgarde und ihre Idee der Dekolonialisierung der Kultur und den regionalistischen Modernismus mit seiner neorealistischen Idee von Literatur. Untersucht wird auch die ästhetische Rezeption von Ramos' Werk, die zu seiner Klassifizierung im Kanon des regionalistischen Realismus der 1930er Jahre beigetragen hat, obgleich der Kritiker Alfredo Bosi (1982) auf die Schwierigkeiten hinweist, das Werk des Autors einer bestimmten ästhetischen Strömung zuzuordnen. Das Kapitel argumentiert, dass *Angústia* eine „kanonische“ Form von Negativität darstellt, so wie Fábio Alkcerud Durão (2012) sie vorschlägt, da das Werk unter Berücksichtigung der „dialogischen Struktur des Romans“ (Bachtin 1979) analysiert werden kann. Obgleich die Arbeit nicht das Ziel hat, jene Diskursfragmente zu ordnen und zu untersuchen, die im

künstlerischen Feld Brasiliens der 1930er Jahre zirkulierten, war es doch notwendig zu betonen, dass die Negativität von *Angústia* nicht nur ein immanentes Phänomen ist, sondern sich sehr wohl mit dem komplexen und politisch polarisierten Kontext der 1930er Jahre dahingehend auseinandersetzt, dass sich das Werk durch die Reflexion divergenter Diskurse auszeichnet.

Im zweiten Kapitel wurde untersucht, auf welche Weise in *Angústia* die in einem Diskurs der Pathologisierung des urbanen Subjekts verankerte Erfahrung der Moderne konstruiert wird. Zu Beginn verortet das Kapitel die Krise der Moderne in den um das *Fin de siècle* und zu Beginn des 20. Jahrhundert. angesiedelten Diskursen. Dabei fokussiert es überwiegend auf die Schriften von Philosophen wie Walter Benjamin ([1936]2007) und Georg Simmel ([1903]1998), die sich mit der Auswirkung der Technisierung des Lebens auf die Subjektivität auseinandersetzen und dabei fassungslos auf eine Verarmung der Subjekterfahrung verweisen, die ein Erstarren der Verfremdung zur Folge hat. Im zweiten Teil dieser Diskussion gibt die Arbeit einen historischen Überblick der modernen Imaginarien, die bei der Analyse des Schreibens der modernen Großstadt Verwendung finden, ausgehend von Theoriebeiträgen von Autoren wie Italo Calvino (2003), Renato Gomes Cordeiro (2004; 2008), Sandra Jatahy Pesavento [1999], Sigrid Weigel (1998, 1990), Sabina Becker (1993) und Klaus Scherpe (1988). Ziel dieser theoretischen Einführung ist zu zeigen, dass die Erzählung der Stadt in *Angústia* ein Tribut an verschiedene Erzählungen der Stadt ist, in denen sich die Krise des universellen Subjekts widerspiegelt. Dies umfasst die Sicht des Realismus und Naturalismus auf soziale Probleme ebenso wie den Symbolismus der Jahrhundertwende sowie eine Erzählung der Stadt, die durch die Präsenz der avantgardistischen Ästhetik und ihres Vermittlungsbewusstseins charakterisiert ist und welche die Form ändert, in der die Stadt gesehen wird und sie in eine Art spezifische Wahrnehmung der Realität verwandelt, wodurch die Erfahrung des Subjekts dezentralisiert wird. Ramos' Werk erforscht die Art, mit der die Fragmentierung des Subjekts, die aus Strukturveränderungen herrührt, aus der Sicht eines weißen Mannes der Mittelklasse zum Zerfall seines psychischen Apparats im Freudianischen Sinn führt und dabei ein Trauma verursacht, das sich noch stärker durch das Versagen und die Marginalität des peripheren Intellektuellen in der Großstadt zeigt, die die Ideen einer neuen Art der Sozialisierung darstellt. Die Erzählung reflektiert die Widersprüche, die aus einer defizitären oder unausgegorenen Modernisierung herrühren – aus einer Moderne ohne Modernisierung (Canclini ([1990]2001)). Die Stadt bleibt in *Angústia* eine Projektion des zerrissenen Bewusstseins der Figur und präsentiert sich als periphere Stadt in dem Maße wie sich die Spuren der Kolonialität in der Gegenwart zeigen. Das Imaginarium der Stadt, das im Roman vorherrscht, ergibt sich aus der ästhetischen Wahrnehmung der Großstadt als „das

Böse“ (Schorske 1998). Die periphere Moderne in *Angústia* zeigt sich erstens durch die prekären Bedingungen, die das Fehlen der Autonomie des Künstlers kennzeichnen. Zweitens zeigt sich in *Angústia* klar ein Genderdiskurs, der sich in der Pathologisierung der Sexualität des Protagonisten zeigt und in die Raumdarstellung projiziert wird. In der Großstadt erlebt Luís da Silva in der Erfahrung der Marginalität und der amourösen Zurückweisung ödipale Elemente und das Kindheitstrauma der Kastration nach, so dass sein Kampf gegen eine undurchdringbare Stadt, die den Glanz einer imaginierten Moderne zeigt, von der das periphere Subjekt ausgeschlossen ist, zu einem psychotischen Anfall führt. Für die Figur Luís da Silva ist die Moderne die Kastration. So nimmt die Moderne als Projektion durch eine maskuline Semantik des urbanen Raums eine Form an, die sich biblischer Mythen bedient, die zu einer Dämonisierung des Femininen als Symbol des urbanen Raums führen, eines Ortes moralischer Dekadenz, der die Männlichkeit bedroht und im Sinne Roland Barthes‘ ([1973]1987) durch ein libidinöses Schreiben gezähmt werden muss.

Während der erste Teil der Analyse sich auf die Erzählung des autodiegetischen Erzählers konzentriert, fokussiert der zweite Teil im dritten Kapitel auf die Erzählung, die durch Fragmentierung, Wiederholungen, scheinbare Inkohärenzen und Selbstverleugnung des Gesagten gekennzeichnet ist, die eine negative Rhetorik als Artikulationsform des Subjekts darstellen. Die Erzählung oszilliert zwischen der Verarbeitung naturalistischer und dekadentistischer Motive und einem experimentellen, avantgardistischen Schreiben. In diesem Kontext fungiert die Pathologisierung des Subjekts sowohl als Motiv als auch als Kompositionsmethode in der von André Breton im *Manifeste du Surréalisme* vorgeschlagenen Form. Der Erzähler simuliert ein assoziatives Schreiben, das als Sprache des freudianischen Unbewussten analysiert werden kann. Bei der Einbindung des Ethos des dekadenten Ästheten neigt der Erzähler zu Abschweifungen und prompter Realitätsflucht, die durch eine vom Einschreiten eines intermedialen Diskurses konstruierte Mimesis des Blicks ausgedrückt werden, wodurch ein visueller Dialog mit Malerei, Photographie und Kino entsteht. Im dritten Kapitel wird die Negative Ästhetik zu Beginn allgemein durch eine philosophische Reflexion über die Negativität und das moderne Regime der Subjektivität eingeführt. Im Anschluss widmet sich die theoretische Einleitung des Kapitels dem Verständnis des Phänomens der Negativität aus der Perspektive des modernen ästhetischen Regimes: es präsentiert einen theoretischen Rahmen der Negativen Ästhetik, dabei werden Beispiele von Negativität in der Geschichte der modernen Kunst berücksichtigt; es reflektiert über die Bedingungen unter denen Negativität entsteht; es formuliert Schlussfolgerungen und eine Arbeitshypothese mit dem Phänomen der ästhetischen Negation vom Standpunkt der Kulturproduktion in der

postkolonialen Gesellschaft. Somit wurde die Beziehung zwischen der Negativität und dem modernen „Subjektivitätsregime“ im Sinne Achille Mbembes und Janet Roitmans (1995) diskutiert. In diesem Kontext kann die Negativität als Gegenstück zu einem Subjektivitätsmodell verstanden werden, dessen Bewusstsein eines Bruches zwischen dem Ich und der Welt im Zentrum der Imaginarienproduktion steht.

Es ist festzustellen, dass durch die Erzählstruktur der *mise en abyme* eine Elision zwischen verschiedenen Szenen geschieht: der Tod des Vaters, der den Protagonisten dazu bewog, dem Landleben den Rücken zu kehren, der Tod des Großvaters mit einer Kobra um den Hals, und das Erwürgen selbst. Das Motiv der Kastration, die das Ende der patriarchalen Linie symbolisiert, projiziert sich in Mikroerzählungen und anderen Motiven der Narration und findet seinen Höhepunkt in den Bildern des Körpers und verstümmelter Geschlechtsorgane. Diese endlose Erzählung imitiert die Bewegung der Negativen Dialektik selbst, da die Bedeutung sich stetig verlagert, niemals dauerhaft ist und so verschiedene Schichten kreiert und in diesen wiederum mehrere Erzählungen. Die Schlüsselhandlung, die die neurotische Erzählung der Figur auslöst, der Mord durch Erwürgen, wird in verschiedene Schichten gesplittert, was zu folgenden Ergebnissen führt: 1) Der Protagonist beschließt sein Verbrechen zu gestehen, indem er aus dem Gefängnis einen Roman schreibt, in dem er als Märtyrer auftritt; 2) es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass wirklich ein Verbrechen passiert ist: der Protagonist ist nicht in der Lage auszudrücken, was in der Nacht des Mordes geschah und erklärt sich für besessen; 3) das Verbrechen ist lediglich eine Fiktion, da es Teil der Erzählung eines „Buches im Buch“ ist. In seinen zahlreichen Dimensionen kann der Mord wie folgt gelesen werden: 1) er ist die Rache des Protagonisten oder eine Allegorie des Klassenkampfes; 2) es gibt eine vatermörderische Belegung, die auf die Kastration zurückgreift; 3) die Tat besitzt eine sexuelle Konnotation, da der Mord durch Erwürgen die sadomasochistischen Phantasien von Erstickung und Selbstverstümmelung des Protagonisten reproduziert; 4) das Verbrechen beinhaltet eine selbstmörderische Konnotation, die über die Erzählung entwickelt wird. Schließlich wird die Negativität als eine Komponente des in *Angústia* konstruierten ästhetischen und politischen Bewusstseins präsentiert, so wie sie auch den Erzähler/die Figur dazu bringt, seine Rolle als Intellektueller in der Klassenstruktur und in der Rolle des Transkulturators zu hinterfragen. Daraus folgt, dass das Beharren des Erzählers darauf, dass er es nicht schaffen zu schreiben, als List oder Ironie gelesen werden kann, als ob die einzige Möglichkeit von Erlösung in der Literatur jene sei, die ihre eigene Zerstörung simuliert und mit ihr den Selbstmord des Subjektes als Epistem. Nach dieser Lesart postuliert die Erzählung entschieden eine Kritik am versöhnlichen Identitätsdiskurs der kulturellen Anthropophagie Oswald de Andradas, deren

Struktur den Rahmen der hegelianischen Dialektik nicht überwindet. Die Figur Luís da Silva zeigt sich als Satire des modernistischen Intellektuellen und aufgrund seiner Ambiguität öffnet sich dem Leser just aus seiner konservativen Gesinnung heraus die Kritik an der Moderne als einem Projekt kolonialer Eliten.

Das vierte Kapitel diskutiert die im Roman manifestierten Strukturen von Subjektivität, wie sie allegorisch repräsentiert werden, ihre Beziehung zur Negativen Ästhetik und zur Postkolonialität und schließlich zu den Narrativen nationaler Identität als Rahmen für die Formierung des brasilianischen literarischen Feldes. Besonders relevant ist der Verweis auf die operativen Episteme in der Form wie sich das Subjekt in *Angústia* selbst darstellt. Es wird erforscht, in welchem Maße die Art, wie dieses Subjekt denkt und sich selbst erfährt, mit dem Vorhaben der Dekolonialisierung des Diskurses in Denken und Kultur Brasiliens, das der Modernismo aufgeworfen hat, in Konflikt gerät. Die von der Anthropophagie vorgeschlagene Neudeutung der Identität zeigt sich in Ramos' Text vollkommen unwirksam, denn gemäß der Suggestion des Textes müsste die Anthropophagie als subjektive Struktur Selbstmord begehen, da die patriarchale Gewalt und die Kolonialität für alle Episteme grundlegend sind. Die Analyse muss mit einer Reflexion bezüglich der durch den Text inszenierten Körperlichkeit und der Konsequenzen der negativen Allegorie für den nationalen Identitätsdiskurs beschlossen werden, in dem *Angústia* eingebunden ist, da man das Werk vom Aspekt der Dialogizität mit der Geschichte und der kulturellen Produktion seiner Zeit her analysiert, die von Disputen zwischen den intellektuellen Eliten des Landes in der Erzählung der Nation geprägt ist. Die im Roman vorkommende Subjektivität bleibt an die europäischen Episteme gebunden, speziell an den marxistisch-hegelianischen Idealismus. Als affektiv-ideologische Struktur (Williams [1973]1989) (Sarlo 2003) wird das Subjekt durch den peripheren Intellektuellen verkörpert, der ein entfremdetes oder trauerndes Subjekt darstellt, das sich mit seinem „unglücklichen Bewusstsein“ (Hegel [1807]1986) der Unmöglichkeit der „Selbstverwirklichung“ (Marx [1932] 2005) widersetzt, wobei sich aufgrund der Kolonialisierung die Subalternität auf der Bewusstseinssebene eingefügt hat. Gleichzeitig wird im Text eine „double consciousness“ im Sinne W. E. B. Du Bois ([1903]2003) kreiert, wobei es sich um den Prozess handelt, durch den das Andere der Kultur die Heteronomie in der Form sich selbst zu sehen reflektiert. Dieses Phänomen wird im Roman durch verschiedene Mechanismen konstruiert. Entweder durch die aus der Autoreflexivität des Textes stammende Ironie, oder durch die Aufspaltung der Erzählinstanz in die Luís da Silva-Figur und den Luís da Silva-Erzähler. Doch es handelt sich auch um ein Ergebnis der Negativität im Roman und der Selbstverleugnungsstrategien von Luís da Silva. Epistemologisch bricht *Angústia* in dem Sinne nicht mit dem Imaginarium

eurozentrischer Subjektivität, als dass es keine ästhetische Lösung anbietet, die den Weg zu einer Kontinuität oder einer dekolonialen künstlerischen Praxis weist, denn das Subjekt bleibt in den kognitiven Schemata des eurozentrischen Denkens gefangen. Indem der Text jedoch diese Schemata in letzter Konsequenz bis zur Implosion des universellen Subjekts verfolgt, zeigt er die Dysfunktionalität der Episteme bei der Errichtung einer selbstbestimmten Subjektivität unter dem Zeichen der Postkolonialität. Diese Subjektivitätsstruktur steht für eine Hinterfragung der Strategie, die die kulturelle Anthropophagie zur Assimilierung der von der Kolonisierung auferlegten Subalternität vorschlägt. Die Allegorien, die im Roman auftreten sowie die allegorische Lesart des Werks überschreiten dennoch nicht die Diskontinuität und Polysemie der Erzählung, da der Text in seinem Inneren negativ bleibt und ebenso die Allegorien selbst die Negativität ästhetisch widerspiegeln. Das Kapitel führt zu Beginn durch Referenzen auf verschiedene Theorien zur Allegorie, die über eine transdisziplinäre Geschichte verfügen, ein Konzept moderner Allegorie ein. Es geht darum, die vorgeschlagene allegorische Lesart und deren historische Bedeutung als Teil einer modernen Schreibung von Subjektivität zu kontextualisieren. Diese Bedeutung gründet sich auf ihre Wichtigkeit als das Element, das durch sein performatives und autoreflexives Potenzial auf die Fragmentierung und die Erfahrung der Ernüchterung verweist, aber ebenso auf die dem modernen Text inhärente Andersartigkeit und Negativität. Zum Verständnis der Allegorie in der hier vorgeschlagenen Lesart in *Angústia* sind die von Walter Benjamin ([1928]1984) im barocken Drama untersuchte Figur des Melancholikers, der Begriff von Zwischenraum und Diskontinuität der Allegorie im poststrukturalistischen Kontext nach Susanne Knaller (2003) und schließlich Doris Sommers (2004) Analyse nationaler Allegorien in lateinamerikanischen Erzählungen bedeutsam.

Bei den unterschiedlichen Arten von Allegorisierung in *Angústia* wird analysiert, wie die Erzählung die periphere Subjektivität einerseits durch Dynamiken der Konstruktion und Besetzung des öffentlichen und privaten Raums, andererseits aber auch durch Introjektion einer Form komplexer Temporalität ausführt, die die postkoloniale Subjektivität charakterisiert, die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft tilgt und so eine „Verflechtung der Zeiten“ (Mbembe 2001) (Nutall 2009) verursacht. Die periphere urbane Subjektivität wird durch die Beziehung zwischen dem Protagonisten und dem Raum konstruiert, in dem dieser in verschiedenen gezeigten Situationen in der Zirkularität seiner Bewegungen eine marginale Position einnimmt. Die Postkolonialität tritt in der visuellen Allegorie in dem Maße hervor, wie der Text den christlichen Symbolismus und das dekadente urbane Imaginarium mit ästhetischen Motiven, die auf das Tropische und die Sklaverei verweisen, überschreibt. Ausgehend von den Repräsentationen der Körperlichkeit präsentiert die die Allegorien in *Angústia* aufbauende

Negativität schließlich einen entschieden antinationalistischen Charakter. Die Kolonialität kehrt als das in der durch die Mimesis des wahnsinnigen Blicks des Ästheten „Luis da Silva“ kreierten Montage Verdrängte zurück. Die Verflechtung der Zeiten in der Erzählung spiegelt von der Erfahrung des Subjekts aus, für das die Moderne ohne Modernisierung nur als Gewalt und Trauma erlebbar ist, das historische Bewusstsein wider. Die Gegenwart verwandelt sich lediglich in eine Projektion, in der die dekadente koloniale Vergangenheit und die Zukunft als gewünschtes Versprechen der Modernisierung vorkommen. Diese Verwandlung der Erfahrung mit der Gegenwart als Phantasmagorie hat Folgen für die Darstellungen der Körperlichkeit in *Angústia*, die eine zentrale Komponente der urbanen Allegorien, aber auch der Erzählung der Nation ist. Von der historischen gewalttätigen Erfahrung durchdrungen nehmen die Körper groteske Formen an und schaffen so die Materie, in der sowohl die Moderne als auch die Nation verkörpert sind, die schließlich durch die Bilder einer monströsen Schwangerschaft und eines abgetriebenen Fötus‘ dargestellt werden. In Ramos‘ Roman findet der Kollaps der durch die Sklaverei gestützten ethnisch-phallozentrischen sozialen Ordnung eine Entsprechung in einer unvollendeten Moderne, die sich losgelöst in einem anderen Raum und in einer anderen Zeit findet, was zu einer Krise in den „Regimen der Intelligibilität“ (Mbembe; Roitman 1995) führt.

Angústia kann in dem breiten Kontext von Gründungswerken des brasilianischen Literaturkanons verstanden werden, die sich der Negativität als Reflexionsform über die Widersprüche einer Gesellschaft bedienen, die durch fast vier Jahrhunderte Sklaverei geprägt wurde. Erwähnt werden müssen die oben zitierten Romane, die die Krise der kolonialen Gesellschaft zeigen und den männlichen Körper als den Ort verwenden, an dem sich jene materialisiert. All diese Werke wurden zusammen mit *Angústia* in einem Kontext produziert, in dem nicht nur das brasilianische literarische Feld, sondern auch der Diskurs nationaler Identität entstand. Diese Texte verarbeiten ästhetisch die Nationalität durch die Negativität, die auf die Inszenierung kastrierter Männlichkeiten zurückgreift.

Introdução	16
1. A produção literária brasileira sob o signo da modernidade	30
1.1. Modernismo e modernidade	30
1.2. O modernismo ‘moderno’ e a vanguarda do modernismo	35
1.3. O carnaval como estratégia discursiva da antropofagia cultural.....	39
1.4. Sem plumas: desconstruindo o sujeito da antropofagia cultural.....	42
1.5. O modernismo de 1930: entre polarização ideológica e a heteronomia do sujeito periférico	49
1.6. O modernismo crítico de Graciliano Ramos.....	58
2. A patologização do sujeito urbano em <i>Angústia</i>	75
2.1. O pathos da cidade moderna: entre alienação e neuroticidade	75
2.2. A cidade moderna como linguagem literária.....	86
2.3. Uma escrita da cidade periférica moderna.....	93
2.3.1. Alienação como sintoma: uma modernidade decadente	93
2.3.2. Entre o real e o imaginado, a cidade negada.....	103
2.4. Imaginário patriarcal e genderificação do espaço urbano	113
2.4.1. Mulheres, cidade e modernismo: entre modernidade e herança colonial.....	120
2.4.2. Marina: uma <i>femme fatale</i> na visão do “macho vanguardista”.....	128
2.4.3. A escrita ejaculatória de Luís da Silva	135
2.4.4. "Bem-aventurados os que têm sede de justiça": a ressignificação da crise de masculinidade em <i>Angústia</i>	145
3. <i>Angústia</i> como estética negativa do modernismo	165
3.1. Negatividade e regimes de subjetividade na modernidade.....	165
3.2. De uma estética negativa moderna.....	175
3.3. Negatividade como forma de articulação do sujeito periférico em <i>Angústia</i>	180
3.3.1. A contrapelo da antropofagia cultural	180
3.3.2. A culpa da literatura	182
3.4. As estratégias de um narrador “sururu”.....	186
3.4.1. Do <i>modus operandi</i> da angústia ou do objeto da negação	186
3.4.2. Das múltiplas dimensões de um assassinato à estrutura espiralada da narração.....	190
3.4.3. Naturalismo como matéria-prima, vanguardismo como método.....	198
3.4.4. A retórica negativa e os disfarces do narrador.....	200

3.5.	Um esteta decadente confrontado com a escassez	204
3.5.1.	A recepção do Fin de siècle em <i>Angústia</i>	204
3.5.2.	Uma mimese do olhar ou de uma consciência intermedial vanguardista em <i>Angústia</i>	212
3.5.3.	Luís da Silva como versão caricaturesca do intelectual autóctone	218
4.	As Alegorias da subjetividade pós-colonial em <i>Angústia</i>	221
4.1.	Sobre alegoria	221
4.2.	Temporalidade e pós-colonialidade.....	232
4.2.1.	Como um parafuso: entrando no passado, entrando no futuro	232
4.2.2.	A transculturação da modernidade finissecular sob o olhar da pós-colonialidade	245
4.2.2.1.	A morte canta sua canção no jardim das delícias tropicais.....	245
4.2.2.2.	Um dragão engole o povo.....	255
4.3.	Paradigmas de uma subjetividade negativa e periférica.....	261
4.3.1.	Uma escrita da im-potência do sujeito	261
4.3.2.	Entre alienação e dupla consciência: do luto ao ceticismo.....	267
4.3.3.	Sujeito pela falta: uma identidade negativa	273
4.3.4.	O corpo que falta: e de sua escrita negativa	286
	Referências bibliográficas.....	292

Introdução

A literatura e as artes são constitutivas da subjetividade moderna, assim como logram produzir um discurso negativo por seu grau de autonomia e autorreflexividade, modelando esteticamente o fracasso da modernidade como projeto da racionalidade, as tensões com a sociedade e a própria tensão entre modernidade e experiência estética. Na literatura moderna, a autorreflexividade conduz a uma reelaboração permanente de um discurso de crise do sujeito moderno que vem a contradizer o projeto iluminista de civilização, universalização e harmonia a custo da eliminação de toda diferença. A estética negativa moderna deve, portanto, ser compreendida não apenas de um ponto de vista formal, mas sim estético-político, como reação a uma certa positividade cultural, isto é, a ideais hegemônicos e homogeneizadores; como um lugar de resistência, da contradição, seja em seu gesto escapista ou em sua forma politizada. Nesse contexto, faz-se necessário prescrutar os desdobramentos que a estética da crise do sujeito moderno sofre a partir de seu confronto com o olhar da sociedade periférica e pós-colonial que se volta criticamente ao centro, europeu. Consequentemente, isso leva ao questionamento do impacto dos discursos negativos da modernidade na obra de um autor como Graciliano Ramos, cuja produção artística remonta à periferia da periferia numa sociedade ávida por modernização, porém vivendo as mazelas de sua colonialidade. Esse trabalho tenciona, assim, refletir sobre a forma como a crise do sujeito universal é reelaborada na literatura da modernidade periférica, aqui entendida como o espaço linguístico, social e estético que surge a partir dos modos de lidar com a subalternidade no contexto da geopolítica do poder. Para tanto, propõe-se uma leitura alegórica de *Angústia* de Graciliano Ramos, romance modernista, publicado em 1936, no qual se presentifica o que se propõe nomear de estética negativa do modernismo brasileiro, na qual se refletem tanto as condições de produção de uma subjetividade pós-colonial quanto o discurso decolonial de sua época.

Angústia é um texto radical que encena a experiência de crise da modernidade do ponto de vista de um sujeito diaspórico urbano e periférico, cujo resultado é um discurso condicionado por uma dialética negativa que tem como consequência o fato de que a recepção do discurso da crise do sujeito moderno resulta num discurso de negação da negação, do ponto de vista da subjetividade subalterna, compelida a se autoafirmar diante da dupla forma de alienação à qual se encontra submetida. Isso significa que determinadas condições influenciaram essa radicalidade, visto que, publicado em pleno regime autoritário getulista, *Angústia* foi concebido no fogo cruzado da polarização ideológica dos anos 1930 e da disputa pela narrativa da nação entre Norte e Sul no campo literário brasileiro. Sua escrita dissidente e incongruente deixa exposto um momento de ruptura política e estética no modernismo como movimento cultural,

e, concomitante, uma releitura dessa obra adequa-se a uma reflexão da posição até então atribuída à obra de Ramos no modernismo pelo cânone literário. *Angústia* reafirma a posição dissidente de Ramos tanto frente à vanguarda antropofágica quanto ao regionalismo de 1930, representando uma escrita divisora de águas do modernismo.

A forma que a experiência moderna adquire na obra de Ramos foi apenas parcialmente compreendida, conforme já insinuado por parte da crítica, como por Alfredo Bosi (1982), visto que sua obra está vinculada ao realismo regionalista pelo cânone literário, um paradigma reducionista que leva em consideração apenas a origem nordestina do autor. Contrariando essas posições, *Angústia* deve ser elencado no rol de obras que representam a prosa urbana do modernismo, visto que até então não é reconhecido como tal. A narrativa de Ramos recepciona tanto o discurso da cidade grande finissecular, como *locus* da fragmentação e da patologização do sujeito, quanto a estética das vanguardas europeias, absorvendo, ainda, como uma esponja, o *Zeitgeist* das três primeiras décadas de vida política do Brasil republicano que incluem contradições de diferentes ordens. Desse modo, ao levar a estética negativa ao extremo, *Angústia* aponta para uma inadequação do pensamento e da estética europeia para moldar a experiência moderna da periferia, de sorte que sua escrita autocorrosiva e irônica conduz a uma negação radical dos sistemas de inteligibilidade eurocêntricos, conseqüentemente do próprio modernismo, levando o olhar do sujeito androcêntrico a uma crise. Propõe-se, assim, que o romance seja analisado como um discurso crítico radical, um ponto de inflexão, no contexto da modernidade pós-colonial que tem lugar na literatura brasileira desde o final do século XIX e se aprofunda na proposta de decolonialidade do modernismo.

A obra em questão registra a tensão, o embate dissonante e disruptivo dos discursos que marcam as primeiras décadas do século XX do ponto de vista dos conflitos do artista moderno e do intelectual periférico. A crítica da literatura brasileira de 1930 ao modernismo da primeira fase foi autorrepresentada pelo movimento regionalista. Na sua forma de lidar com a “modernidade sem modernização” postulada por García Canclini (2001), o regionalismo deve ser entendido como discurso de problematização da modernidade periférica num contexto de disputas no campo literário entre o Sudeste, contemplado com a industrialização, e o Nordeste, cuja economia entra em crise com o fim da escravidão. O cânone da literatura brasileira estabelece a divisão formal entre o modernismo de 1920 e de 1930, mas os textos de Ramos são diagnósticos, elaborações estéticas da crise do paradigma modernista, à medida que o autor não adere nem à proposta neoindigenista da antropofagia cultural, nem à exotização do nordeste e da pobreza na qual incorrem os adeptos do regionalismo freyriano e do realismo-socialista como diretriz literária, como seu conterrâneo Jorge Amado a quem Ramos critica abertamente.

Tanto em *Caetés*, publicado em 1933, quanto em *Angústia*, divisa-se a crítica de Ramos ao modernismo da primeira fase. No primeiro, sob a forma de provocação, através do questionamento da idealização de uma cultura pré-colonial, visto que o protagonista, João Valério, fracassa em sua tentativa de escrever um romance histórico sobre a tribo dos caetés. No segundo, concomitante ao diálogo formal com a estética modernista, essa crítica se dá por meio da sátira ao intelectual moderno e decadente, personificado por Luís da Silva, que também encena seu fracasso ao se apropriar da narrativa urbana europeia para dar uma forma literária à experiência com a cidade grande periférica. Os personagens de Ramos, humanizados, tampouco representam modelos idealizados de conduta revolucionária, visto que são esmagados pela violência estrutural. *Angústia* reflete, assim, a crise do sujeito periférico, para quem a experiência com a modernização se traduz num processo arbitrário e autoritário, visto que a modernidade entre em discrepância com uma modernização inacabada, que convive com as estruturas sociais arcaicas e coloniais, não promovendo nenhum tipo de inclusão social. O ideal de modernização da vanguarda modernista, representado pela antropofagia paulista de 1922, que demonstra o desejo de participação do intelectual num projeto desenvolvimentista como alternativa ao atraso econômico e à subalternidade cultural é, desse modo, radicalmente questionado e denunciado como uma quimera de uma elite intelectual burguesa. O texto de Ramos ressignifica o discurso negativo da crise do sujeito moderno como o encontramos nas letras europeias da segunda metade do século XIX e inícios do século XX, mas apenas para debochar de sua disfuncionalidade. A crise da modernidade em *Angústia* é representada através da crítica radical dos discursos finisseculares do realismo/naturalismo, simbolismo e decadentismo, mas também do otimismo vanguardista do início do século XX. Por meio da recepção dos motivos da literatura finissecular, através de um discurso de patologização da modernidade e psicologização da crise do sujeito urbano oriundo da periferia da sociedade pós-colonial, o romance de Ramos revela a insuficiência não só da episteme moderna, mas também de seu contradiscurso negativo para dar forma a uma escrita da subjetividade periférica.

Em *Angústia* nos defrontamos com Luís da Silva, narrador autodiegético, um sujeito que só encontra verdade na autonegação, cuja existência se encontra marcada pelo fracasso de todos os seus projetos pequeno-burgueses de ascensão. Contudo, atormentado pela existência precária na cidade grande, o funcionário público, jornalista e poeta, Luís da Silva é atingido por neuroses e compulsões que o impedem de escrever, fazendo com que num dado momento, tomando por uma espécie de transe, similar a um surto psicótico, perca o controle sobre o próprio corpo e inicie uma perseguição a seu antagonista, Julião Tavares, enforcando-o a uma árvore. Como *Angústia* é escrito em *mise en abyme*, o assassinato de Julião Tavares se desdobra

em diferentes camadas na narrativa de um indivíduo transtornado que é atormentado por seu complexo de Édipo não superado e por um medo visceral de castração, o que faz com que a única ação nodal da narrativa, o assassinato, se compartimente em diferentes camadas no texto, espelhos da psique de Luís da Silva, podendo ser lido tanto como parricídio quanto como suicídio, pares semânticos que têm absoluta centralidade na narrativa. Outrossim, por mais que Silva se apresente ao leitor como um sujeito influenciado pela modernidade e radicado numa cidade grande, suas atitudes frente à modernização refletem todos os vícios do cidadão pequeno burguês e de sua origem pseudoaristocrática, destacando-se a profunda misoginia. Desse modo, o potencial crítico de sua retórica vitimista se confronta com a sátira do intelectual periférico e modernista, culto e detentor de capital simbólico, porém, condicionado por sua origem escravagista e patriarcal. Muito embora tenha acumulado memórias traumáticas de sua infância na fazenda do avô onde experienciou de perto a violência patriarcal, Luís é nostálgico de uma idade do ouro sertaneja na qual seu status social e masculinidade estariam a salvo, já que está condenado a uma existência subalterna na cidade periférica.

Angústia vem somar-se à negação do paradigma da modernização no contexto da pós-colonialidade brasileira, representado, emblematicamente, por obras que apelam ao ceticismo e invocam um movimento dialético negativo tanto por seus enredos quanto por suas retóricas, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) de Machado de Assis, *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, compondo o que se pode denominar uma estética negativa da modernidade pós-colonial brasileira. O que *Angústia* tem em comum com as obras supracitadas é o fato de que todas elas trabalham, a seu modo único, a decadência da sociedade patriarcal e a fragmentação do sujeito por meio de um discurso negativo que incide sobre a corporeidade e masculinidades decadentes de protagonistas anti-heróis. Brás Cubas de Machado de Assis é um defunto-autor que, do além-túmulo, narra sua trajetória de decadência como membro da aristocracia escravagista, dedicando suas memórias póstumas ao verme que rói o seu cadáver, visto que não deixa descendentes. Macunaíma, “grande mal”, de Mário de Andrade, é o anti-herói metamorfo e preguiçoso, sem caráter e sem corpo definido, representando o povo brasileiro, que, cansado de sua jornada pela cidade grande, com filho e esposa mortos, retorna a sua tribo para ser mutilado pelas piranhas. Riobaldo de Guimarães Rosa, o Fausto sertanejo, é um jagunço astucioso, que vence o leitor por meio de sua retórica diabólica na qual oculta seu verdadeiro propósito, e, sendo assim, Riobaldo é mais texto do que um corpo (Thies; Vasconcelos de Melo 2020), em que pese tanto as questões a respeito de sua masculinidade que afloram ao texto, assim como o fato de, como os outros anti-heróis citados, representa uma figura masculina que não deixa descendentes.

Todas essas obras citadas são textos que divergem de uma proposta de brasilidade afirmativa na literatura brasileira num contexto de formação da literatura nacional marcado não apenas pela subjetividade pós-colonial, mas por gestos e propostas de decolonialidade em meio a um movimento amplo por um discurso de identidade nacional.

Isso significa que a experiência de crise do sujeito periférico em *Angústia* é modelada por meio de um discurso de patologização que se estrutura a partir da representação de masculinidades decadentes. Através de sua autoreflexividade e pessimismo o texto de Ramos dá corpo à crise do “regime de subjetividade” (Mbembe; Roitman 1995) etno-patriarcal e da episteme moderna, contraparte integrante do idealismo da antropofagia cultural. Para Mbembe e Roitmann (id) a crise do sujeito deriva da crise do regime de subjetividade, conjunto de práticas, afetos, episteme, estruturas e imaginários que dão fundamento a uma dada cultura e sociedade, o que pode ser um potente instrumento analítico para a elaboração crítica sobre uma subjetividade concebida a partir de sua própria negação. Em *Angústia*, a proposta de decolonialidade da vanguarda modernista é levada às últimas consequências, instaurando uma crise de autorrepresentação, crise da ordem simbólica, que se introjeta no texto do sujeito descentrado da cidade grande, sobrescrevendo-a. O discurso de 1930 possui os mesmos rasgos nacionalistas que o discurso de 1920, contudo, o discurso de Ramos é cético. A dialética hegeliana que rege o canibalismo mário-oswaldiano não é produtiva como instrumento de superação das contradições da sociedade colonial, demonstra a negatividade de *Angústia*, que não oferece possibilidade de transcendência. Negativa também é a construção do personagem, visto que Luís da Silva perde tudo, os sobrenomes da família, a masculinidade, as habilidades de escrita, o próprio corpo, de modo que o texto funciona como seu espelho negativo. Resta, então, encenar a própria morte para enganar o leitor.

Nesse contexto, o *locus* da crise do sujeito é a cidade grande, lugar do mal-estar e desmasculinização, que reproduz uma semantização negativa do espaço urbano por meio de um imaginário androcêntrico secularizado na cultura ocidental (Weigel 1988; 1990) (Würzbach 2004). A modernidade é incorporada pela narrativa de Luís da Silva como uma experiência de castração nos moldes edípicos e dos ensaios freudianos acerca das neuroses, isto é, como um processo invasivo, que se materializa no corpo do personagem, pondo em curso uma escrita libidinal, prefigurando aquela proposta por Roland Barthes (1987) em *O prazer do texto*. Além da narrativa finissecular da cidade europeia, com sua aura mórbida e boêmia, é através da escrita vanguardista da cidade que o descentramento da subjetividade ganha projeção. A cidade, nos moldes de uma escrita realista, permanece um lugar de acesso negado ao protagonista, assim como também ao leitor, sendo preenchido por memórias, delírios e projeções.

A representação do espaço urbano em *Angústia* está vinculada a uma escrita alegórica da cidade moderna e modernista. O conceito de alegoria do qual a tese se vale, e sobre o qual, igualmente, pretende refletir, tem como ponto de partida as elaborações de Walter Benjamin (1974; 1984) sobre a poesia de Charles Baudelaire, tendo a cidade moderna e a crítica ao capitalismo como fundamento de um imaginário decadentista, mas também seu conceito de alegoria barroca, no qual um sujeito melancólico coleta objetos alheios, mortos, reagrupando-os aleatoriamente a fim de dar forma ao sentido perdido da vida (Benjamin 1984). Contudo, o que se propõe não é apenas a análise das alegorias visuais, que se destacam na narrativa urbana em *Angústia* por meio da intertextualidade com a escrita da cidade finissecular, mas também uma leitura alegórica mais ampla do romance, no sentido de Paul de Man (1988), cuja principal afirmação é a de que toda escrita é per si alegórica, visto a produtividade criativa nas diversas formas de ler um texto como algo que vai muito além de um pretenso significado secreto, como propõe a dialética idealista benjaminiana. *Angústia* é um texto que não permite transcendência dialética ou conciliação entre “consciência infeliz” (Hegel 1986) e mundo. A leitura alegórica não dissolve a negatividade de *Angústia*, visto que as alegorias são tragadas pela estrutura abismada do texto, ao mesmo tempo em que possuem uma negatividade constitutiva, podendo muito mais serem compreendidas como heterotopias no sentido de Michel Foucault (2009), o que Susanne Knaller (2013) também associa à construção da alegoria na pós-modernidade.

O sentido “oculto” – da acepção clássica da função do alegórico (Kurz 1989) - que as alegorias de *Angústia* revelam é, exatamente, o sentido negativo da narração, funcionando como um espaço no texto no qual Luís da Silva pode continuar experimentando, para novamente fracassar, na tentativa de encontrar uma forma para a fragmentação do sujeito, processo que se materializa nas imagens de um corpo em decomposição. A alegorização, por seu teor exaustivamente repetitivo, e pelas explicações do narrador dissimulado, adquire, afinal, características da paródia. Através dessa fina camada de ironia que se forma no hiato criado entre Luís da Silva personagem e Luís da Silva narrador, a assimilação de motivos do simbolismo finissecular e da narrativa urbana europeia são ressignificados por uma outra escrita, que conserva o androcentrismo patriarcal, mas se presta a dar forma ao corpo faltante do sujeito. Não é a corporeidade mesma, em todas as suas nuances sociológicas e performáticas, que pretendemos analisar em *Angústia*, pois os fragmentos de corpo (*corpse*) e suas deformações disseminadas pelo relato de Luís da Silva são uma metáfora para o objeto faltante, causador da angústia que intitula o livro.

A negação é ainda um componente estilístico da narrativa, estando intrincada a sua sintaxe, fazendo-se presente em provocações às descrições características da linguagem

realista, constituindo, juntamente com a exagerada autodepreciação de Luís da Silva, uma retórica negativa que emerge da aparente incoerência e aspecto de obra inacabada do livro. Repetitivo e caricaturesco, o patético no relato do narrador permite sua leitura como uma sátira do intelectual modernista, representado por um homem branco, oriundo de uma família escravagista, cujas referências entram em crise, e a melancolia se instaura, pasme o leitor, porque a escravidão acabou. Outrossim, Luís da Silva reproduz as fraquezas de seu aburguesamento, o conservadorismo, o olhar intelectualizado que objetifica o sofrimento do outro, o medo das massas urbanas e da revolução proletária que ameaça seus privilégios, embora não seja apático nem alienado em relação a todos esses problemas, deixando claro que a arte não o aproxima do proletariado, pelo contrário: a arte o afastara do povo. A característica central da negatividade na estrutura narrativa se expressa na recorrência à *mise en abyme*, que é levada às últimas consequências nas micronarrativas já analisadas por Lúcia Helena Carvalho (1983), conferindo à construção da realidade em *Angústia* características de uma escrita vanguardista, muito embora o autor mantenha o diálogo com o realismo psicológico, o que significa dizer que também na sua estratégia narrativa, o texto mantém sua indecisão. A *mise en abyme*, que é estruturante de todo o processo narrativo, se presta a construção do trauma como uma cena original que estrutura a subjetividade do personagem. A construção em abismo, técnica aprimorada por André Gide na literatura, em *Angústia* se dá, primeiramente, por meio da fragmentação da instância narrativa no relato autodiegético de Luís da Silva que assume tanto a posição de narrador quanto de autor do livro, mas também através da recorrência aos mesmos núcleos temáticos em diferentes situações e mesmo na reprodução de relatos de terceiros, criando um efeito de reduplicação. A cena fundadora que impulsiona a narrativa neurótica do protagonista é a cena de castração, que no relato é cronologicamente marcada pela morte do pai de Luís de Silva, momento no qual a casa é invadida por pessoas estranhas. A morte do pai é, por sua vez, vivenciada como um sequestro do corpo patriarcal, tanto é que Luís só recorda de ter visto os pés do defunto, estando todo o resto coberto por um lençol branco ensanguentado. O retorno dessa cena simbólica da castração e seus múltiplos desdobramentos provocam um entrelaçamento dos tempos, elidindo presente, passado e futuro. Tal procedimento tem consequências para a representação da espacialidade na cidade grande, assim como para as representações da corporeidade, visto que o presente perde seus contornos, ao mesmo tempo em que as visões distópicas erigem um espaço simbólico, conferindo à precariedade das descrições profundidade. Por fim, a negatividade é intrínseca às alegorias visuais e espaciais que fazem parte da narração, sendo estas marcadas pela presença do macabro, do monstruoso, pela transfiguração dos corpos e pela encenação do fracasso por meio

das metáforas corporais negativas. Sendo assim, as alegorias da escrita da cidade moderna são ressignificadas do ponto de vista da pós-colonialidade.

Posto isso, cabe, por um lado, indagar origens e função de tão veemente discurso negativo numa obra produzida pelo modernismo brasileiro, para entender a relação entre negatividade e a manifestação de uma consciência da pós-colonialidade que caracteriza a modernidade de Ramos. Por outro lado, faz-se necessário perscrutar em que medida o discurso negativo da modernidade periférica se diferencia da negação do centro europeu, introjetando-o, e ao mesmo tempo questionando a relação de poder, a dependência e a herança cultural. É necessário entender as consequências desse discurso na elaboração da decolonialidade e na narrativa da identidade cultural. É possível dizer que a negatividade de *Angústia* atesta a existência de uma escrita vanguardista e autônoma no Brasil modernista, o que nos coloca diante das seguintes perguntas: qual a função do discurso negativo em *Angústia*, levando-se em consideração a posição do autor frente ao regime estético da modernidade e ao modernismo brasileiro? Como o discurso da crise do sujeito moderno é reescrito a partir da modernidade periférica na obra? Como é possível pensar uma escrita da subjetividade pós-colonial do modernismo brasileiro, tomando-se a estética negativa de *Angústia* como ponto de partida? No contexto do modernismo, como estética negativa e decolonialidade podem ser relacionadas e, a partir disso, em que medida é possível aprofundar a relação entre o campo dos estudos pós-coloniais e o estudo da literatura modernista no Brasil?

A negatividade da obra de Ramos já foi mencionada pela análise marxista de Letícia Malard (1976; 2006), contudo, a autora não se aprofunda na negatividade como estética, restringindo-se ao posicionamento político do mesmo, o qual, devido a seu comprometimento com a luta de classes, não acreditaria no papel transculturador do artista periférico, nem no poder transformador da literatura como produto social com a marca histórica da origem de classe. De modo geral, nos estudos culturais e estudos literários, campos metodológicos aos quais se filiam esse trabalho, a negatividade estética é um tema que demanda elaboração. No Brasil, Fábio Alkcerud Durão (2012) publicou um trabalho sobre a estética negativa, mas este se restringe às letras inglesas, concomitantemente, as associações de Luís Antônio Pasta Júnior (1999) e Vladimir Safatle (2019) da obra de Rosa à dialética negativa, que ainda precisam ser aprofundadas, deixam transparecer que é necessário elaborar uma proposta de estudo da estética negativa na literatura modernista no Brasil.

Muito embora os trabalhos voltados para a negação estética nos estudos literários brasileiros sejam escassos, a arte e a literatura modernas são as fontes por excelência do discurso negativo, dado que sua autorreflexividade é capaz de dar forma ao desconforto em diferentes

momentos ao longo do século XIX e XX. Vale destacar que, nesse contexto, o gesto antiutilitarista do artista finissecular e o esteticismo decadentista como momentos apologéticos da negação nas artes - é a ode ao mal e ao feio da poesia de Charles Baudelaire que inaugura a literatura moderna, representando o negativo da modernidade como apoteose. O negativo da estética negativa é, contudo, a recusa da arte de “participar”, tanto no sentido de tomar parte, quanto no sentido de comunicar, dificultando a sua apropriação por um terceiro no sentido mais amplo do termo, seja o analista, o tradutor, o mercado ou a indústria cultural; possibilidade construída por meio do processo histórico de autonomização do campo artístico. A estética negativa deixa, portanto, transparecer a tensão entre arte e política, questionando não apenas a relação entre o campo artístico e a sociedade, mas também indo de encontro às condições dadas de sua produção e recepção que Jacques Rancière (2009) denomina regime estético.

A negatividade será aqui pensada como um fenômeno da modernidade que abrange tanto o campo da estética quanto o da filosofia crítica. Na filosofia, o pensamento negativo tem sido estudado na obra de pós-modernos, mas sobretudo na obra de seu precursor, Theodor Adorno (1973; 1997; 2003), devido a sua crítica à episteme moderna, que se reflete numa escrita aporética ao longo de toda sua obra e redundante na publicação de *Negative Dialektik* em 1966. Dentro da teoria crítica, representada pela escola de Frankfurt, e no contexto da fenomenologia do estranho, representada por filósofos como Bernhard Waldenfels (1990; 1997; 1999), a modernidade costuma ser caracterizada como uma era de extrema reatividade ao outro, ao estranho e ao diferente. Como consequência dessa postura afirmativa, a modernidade produziu, igualmente, imensa negatividade em resposta a seu projeto de hegemonia cultural, como recentemente vem postulando Byung-Chul Han (2010; 2015). A modernidade é, ela própria, marcada pela presença de seu negativo, a persistência do mal, sob a forma de mal-estar civilizatório, alienação, mal-estar social advindo da industrialização e do avanço do capitalismo sob a forma de colonialismo, atestados da promessa frustrada contra a “barbárie”. Se por meio de sua autorreflexividade, essa mesma modernidade produziu diversos discursos negativos, sua reatividade gestou, antes de tudo, afirmação, diagnóstico, receitas e prognósticos de cura, uma verdadeira metafísica da domesticação, a fim de organizar o mundo apolineamente, banindo assim todo o estranho e diferença e gerando, em última instância, seu próprio alibi, por meio da violência epistemológica.

Assim, possível pensar a modernidade como um “regime de subjetividade” (Mbembe; Roitman 1995), visto que a modernidade, como conjunto de processos complexos de diferentes ordens pressupõe práticas socioculturais, imaginários e epistemologias constitutivas das estruturas do pensamento, das quais também fazem parte a autorreflexão, o discurso negativo,

a autocrítica. Para Achille Mbembe e Janet Roitman (1995), a crise no regime de subjetividade se transforma num elemento constitutivo das formas de subjetivação, visto que as tentativas de contornar o momento de crise igualmente reproduzem-no, tanto através de práticas cotidianas, quanto por meio de narrativas e autorreflexão racional. Nesse contexto, o conceito da alienação (*Entfremdung*) representa um dos discursos estruturantes da episteme do sujeito moderno (Vasconcelos de Melo 2011), porque autorreflete racionalmente o desconforto e mal-estar da modernidade em diferentes contextos históricos. A verdade da *Entfremdung*, que incomoda Adorno e a fenomenologia do estranho, reside no fato de que o outro ou o estranho só pode participar do processo identitário constitutivo da subjetividade moderna temporariamente, como um degrau a ser supressumido. A dialética revelar-se-ia, afinal, como uma episteme afirmativa que reflete na sua racionalidade o imaginário moderno do regime de subjetividade, o qual seria levado ao extremo na pós-modernidade - a era do “liso”, do *slim*, afirma Han (id) - uma sociedade na qual o negativo teria se tornado raro. O oposto de uma cultura afirmativa na qual o próprio desconforto já é produzido por meio de dispositivos que regulam sua apropriação, seria, então uma cultura de resistência, de negação permanente, que o ceticismo pode oferecer, capaz de engendrar uma abertura para o “impossível”, no dizer de Safatle (id). É necessário, contudo, assinalar que a perspectiva de uma estética negativa pós-colonial, isto é, a negação da negação (da negação) não é tributária da dialética negativa de Adorno, publicada nos anos 1960, pelo contrário, é uma antecipação daquilo que sua teoria estética viria a sistematizar, mesmo porque seu pensamento esteve sobre forte influência das vanguardas do início do século.

Teoria crítica, estudos pós-coloniais e pensamento decolonial formam, portanto, o marco teórico através do qual se pretende analisar o *modus operandi* da estética negativa na modernidade periférica. Analisando-se, para tanto, em *Angústia*, em primeiro lugar, a recepção literária do legado decadentista a partir do discurso da cidade grande e do ethos do artista, assim como, em um segundo momento, os reflexos da dialética negativa na produção de subjetividades que colocam em xeque o primado do sujeito da razão na modernidade periférica. A narrativa de *Angústia* leva a recepção da negatividade do centro as últimas consequências à medida que esgota seus recursos e potencial criador, exibindo sua insuficiência e inadequação como discurso para se pensar o sujeito periférico como o outro da modernidade. Muito embora o protagonista não logre superar seu conflito existencial, e com isso o modelo afirmativo da subjetividade do idealismo alemão prevaleça num primeiro plano da leitura, visto que sua consciência permanece no lugar do sujeito enlutado – o sujeito da alienação – o caráter

vanguardista de *Angústia* é radical e explosivo, não deixando possibilidade de síntese, nem de conciliação: Luís da Silva é a antítese que se repete.

Para tanto, a fim de analisar a função da estética negativa nas alegorias da subjetividade pós-colonial em *Angústia*, o trabalho procederá metodologicamente da seguinte forma: a) compreensão do diálogo crítico que a obra de Ramos estabelece com o discurso modernista de 1920, representando a vanguarda e sua proposta de descolonização da cultura, assim como com o regionalismo freyriano e com a tendência neorrealista de 1930 influenciada pela literatura proletária e pela popularização do marxismo; b) análise da repercussão de um discurso de patologização da modernidade na narrativa de Luís da Silva, sobretudo, por meio da perspectiva da neuroticidade do sujeito urbano; c) análise da forma particular como a negatividade estética se manifesta na estrutura narrativa do romance; d) exame da forma como colonialidade e modernidade se entrelaçam nas alegorias da cidade grande, estruturando o espaço-tempo e a subjetividade que se manifesta no romance.

A análise que o trabalho propõe é fruto do diálogo entre as diferentes camadas discursivas da narração de Luís da Silva, e parte sempre do todo para a parte e da parte para o todo, isto é, da análise de processos alegóricos exemplares, como as alegorias visuais da cidade, as práticas espaciais que o personagem encena, a simbologia de elementos do relato, que estão, por sua vez, em diálogo com o relato de perdas, luto, êxodo e fracassos na cidade. Essa leitura só foi possível através do diálogo entre diferentes campos do saber, além daquele demarcado pelo diálogo entre literatura e discurso psicanalítico, os estudos pós-coloniais e uma selecionada incursão pela filosofia moderna, tendo como resultado o fato de que cada capítulo da tese possui seu próprio arcabouço teórico, conforme descrito a seguir. Os textos psicanalíticos que compõem o repertório analítico se concentram nas publicações de Sigmund Freud (1905; 1918; 1924; 1926) do início do século XX, sobretudo pelo fato de que muitas delas já mantêm um estreito diálogo com a literatura finissecular, sendo recepcionadas pelas obras de autores como Walter Benjamin ([1936]2007) e Georg Simmel ([1903]1998) que são nomes fundamentais para entender o discurso da crise da subjetividade moderna na virada no século.

A recepção do texto psicanalítico possui, além do mais, uma longa tradição na literatura brasileira modernista, voltada, em grande parte, para refletir e questionar as estruturas patriarcais da sociedade colonial – pois, nesse contexto sociocultural, Freud era o antídoto contra a moral conservadora. Vale ressaltar que, para a leitura alegórica é ainda fundamental a contribuição dos estudos de gênero na literatura, através de autoras das letras germânicas como Sigrid Weigel (1988; 1990) e Natascha Würzbach (2004), que apontam para uma longa tradição arraigada na cultura ocidental da semantização do espaço pelo falocentrismo refletido nas

representações, práticas espaciais e imaginários urbanos. Com relação à análise estrutural da subjetividade que se materializa na narrativa, o trabalho propõe um recorte epistêmico a partir da compreensão do idealismo marxista-hegeliano – aqui nomeado como discurso da alienação – e de sua recepção crítica pela Escola de Frankfurt, porque essa linha do pensamento ocidental contém um discurso estruturante dos imaginários da subjetividade moderna, segundo o que se pode pensar seu negativo. Contudo, não é a intenção do trabalho oferecer uma elaboração sistemática do discurso filosófico, visto que o foco do trabalho são os estudos literários, e, sendo assim, a filosofia fornece a base para a reflexão no diálogo com a literatura. É necessário ainda recorrer a conceitos que permitem vislumbrar uma estrutura da subjetividade marcada pela pós-colonialidade em *Angústia*, como *mimicry* de Homi Bhabha (1998) e *double consciousness* de W. E. B. Du Bois (2003), a fim de compreender o processo de subjetivação personificado pela consciência de Luís da Silva; assim como o conceito de *entanglement* de Achille Mbembe (2001) e Sarah Nuttall (2009), que permitem uma reflexão sobre as temporalidades complexas da sociedade pós-colonial.

Esse trabalho propõe um novo olhar sobre *Angústia* e objetiva, ao mesmo tempo, superar a parcialidade que as análises da obra têm oferecido quando optam por leituras cerrada, ou porque ainda há uma tendência nas letras brasileiras de defender a universalidade da literatura de Ramos contra o selo do regionalismo que lhe foi atribuído pelo cânone, o que faz com que tanto a sua crítica ao projeto moderno quanto à colonialidade não sejam problematizadas. Propõem-se que a obra de Ramos seja lida a partir do olhar da pós-colonialidade que toma forma no projeto negativo de *Angústia*, e está representado na literatura modernista cuja pós-colonialidade e decolonialidade necessitam serem mais bem lapidadas no marco dos estudos pós-coloniais, um campo em ascensão nos estudos culturais da atualidade.

Angústia não precisa ser lido como obra de exceção (Bosi 1982) (Carvalho 1983) na obra de Ramos, se levarmos em consideração que o fracasso do projeto modernista ocupa posição central ao longo de toda sua obra. A caracterização de sua obra com o termo “realismo crítico” por Alfredo Bosi (1982), na falta de uma classificação exata naquele momento, poderia, hoje, ser substituída pelo termo “modernismo crítico” – um modernismo pós-colonial. A leitura alegórica permite elevar o discurso literário em *Angústia* a um patamar político, o que também pode servir de modelo para pensar parte da literatura modernista do ponto de vista da consciência da pós-colonialidade. Pode-se dizer que tal consciência foi divisada por Antônio Candido (1989), embora em outros termos, nos anos 1970, quando ele afirmou que a literatura de 1930 é precursora da consciência do atraso ou do subdesenvolvimento. À revelia de Antonio Candido, e da crítica de Roberto Schwarz (1987) ao modernismo paulista, adicione-se que,

apesar do discurso desenvolvimentista da intelectualidade neoiluminista de 1920, tal consciência já está presente tanto nos poemas de Mário de Andrade (2017) de *Pauliceia desvairada* quanto na poesia reunida de Oswald de Andrade (1974). A potência da leitura alegórica aqui impetrada reside no fato de que ela pode religar os pontos desconexos do texto e revelar o político da narrativa, que é o espaço da disputa, visto que o modernismo brasileiro põe em curso um pensamento da decolonialidade que permanece atual e necessário, o que é confirmado por fatos recentes da nossa história política e vida pública. Propõe-se, dessa maneira, uma leitura alegórica do texto que inclua a reflexão sobre a colonialidade, contemplando as dimensões inexploradas pela crítica de Ramos, tendo como objetivo final revelar a relação entre o estético e o político, que é, afinal, o que confere a obra de arte seu significado histórico, e, a partir disso, chamar a atenção para a necessidade de reler o modernismo, levando em consideração o “regime estético” (Rancière id) pós-colonial, como dispositivo que condiciona a produção de subjetividades e as práticas artísticas e culturais.

O primeiro capítulo tem por objetivo prover uma moldura e um referencial teórico para a modernidade brasileira e seus desdobramentos para a literatura e o campo literário brasileiro nas duas primeiras décadas do modernismo. Concomitantemente, faz-se necessário uma contextualização da obra de Ramos tanto em relação ao modernismo de 1920, quanto em relação ao modernismo de 1930. A primeira parte do capítulo apresenta a modernidade como discurso autorreflexivo resultante de um processo de autodiferenciação e de autonomização crescente do campo artístico desde o romantismo que encontra seu ápice nas vanguardas artísticas. Concomitantemente, é necessário cotejar o processo de modernização do centro com a periferia. Enquanto na modernidade do centro a autonomização da arte é o processo mais significativo para o campo artístico, que passa pela relação aporética arte/mercadoria, na periferia da modernidade a pauta da autonomização questiona a relação de poder e a dependência cultural em relação a Europa. A segunda parte do capítulo problematiza riqueza e debilidades da estratégia decolonial da antropofagia paulista, para em seguida, cotejá-la com o contradiscurso do regionalismo que surge nos anos 1930. Ambos os discursos são complementares, tendo Ramos escrito numa conjuntura política mais complexa que Oswald e Mário de Andrade na fase anterior, assim que *Angústia* é o registro literário desse momento do artista na corda bamba, representando uma escrita da ruptura autocorrosiva que não admite síntese. Para tanto será necessário revisitar a fortuna crítica da obra graciliana, assim como os escritos não literários do autor.

O segundo capítulo abrange dois tópicos, a patologização do sujeito moderno e a narrativa da cidade grande finissecular e vanguardista. Após a introdução teórica, a segunda

parte do capítulo dedica-se à análise da trajetória de Luís da Silva pelo espaço urbano, que é acompanhada por transtornos psíquicos e neuroses, atingido sobretudo a sua sexualidade, e, por meio desta, percepção, corpo e escrita. Em *Angústia*, a masculinidade decaída de Luís da Silva se converte numa escrita libidinal que reflete a projeção do patológico em toda a sua vivência da modernidade. Propõe-se quatro pilares de sustentação da análise da narrativa urbana no romance: modernidade como doença, resquício do naturalismo finissecular; a cidade modernista, isto é, como estética; a cidade periférica, sociocultural; a cidade simbólica, como semantização de um olhar androcêntrico na representação do espaço urbano. Em *Angústia*, essa visão apocalíptica da transição entre os séculos acaba por servir de base para dar forma a uma crise de autorrepresentação, tendo a crise da propriedade e do patriarcalismo rural como fato histórico. A análise se voltará, então, para a caracterização sociocultural da cidade, mediada pela relação de Luís da Silva com a modernidade por meio da recepção de discursos de patologização de uma masculinidade em crise que resulta numa cena de crime.

No terceiro capítulo, a modernidade é analisada como uma metáfora para o negativo no texto de Ramos. Esse capítulo se ocupa da estrutura narrativa para a qual concorrem duas estratégias discursivas: de um lado, a patologização naturalista e o realismo psicológico, do outro lado, a loucura do surrealismo, o vanguardismo e a recorrência à intermedialidade. Igualmente contemplada é a análise de uma retórica negativa do narrador que se presentifica no nível dos enunciados juntamente com a recepção dos motivos que compõem a negatividade da literatura finissecular, com foco no perfil do intelectual decadentista. Concomitantemente, objetiva-se refletir sobre o efeito e função da negatividade na subjetividade pós-colonial da modernidade periférica. Nesse contexto, é fundamental a construção do ethos do artista e do intelectual modernista na narrativa de Ramos, que resulta numa caricatura atravessada pela ironia.

O quarto capítulo, retoma a narrativa urbana introduzida pelo segundo capítulo, porém, em outro patamar da análise, visando compreender as estruturas do espaço-tempo na narrativa e como sua complexa temporalidade condiciona a experiência do sujeito na cidade. Para análise das alegorias da subjetividade pós-colonial em *Angústia*, lança-se mão da noção de cronotopo de Michail Bakhtin (1979) e *entanglement* de Achille Mbembe (id) e Sarah Nuttall (id). Essa estrutura subjetiva é analisada com base nos três capítulos anteriores, sendo aprofundada pela introdução de reflexões a partir de categorias epistemológicas modernas e conceitos instituídos pelos estudos pós-coloniais. Interessa-nos traçar um esboço das epistemes operantes na forma como o sujeito de *Angústia* se autorepresenta, como estrutura “ideológica-afetiva”, no sentido que propõe Beatriz Sarlo (2003) para analisar a “pastoral” moderna argentina. Indaga-se em

que medida a forma que esse sujeito pensa e experiencia a si mesmo entra em conflito com a proposta de descolonização do pensamento e da cultura brasileira lançada pelo modernismo. A análise deve se concluir com uma reflexão a respeito da corporeidade encenada pelo texto e das consequências das alegorias negativas para o discurso da identidade nacional no qual *Angústia* está imbricado, uma vez que a obra é analisada a partir de sua dialogicidade com a história e produção cultural de sua época, visto que a disputa entre as elites intelectuais do país pela narrativa da nação é histórica e constitutiva do modernismo.

1. A produção literária brasileira sob o signo da modernidade

1.1. Modernismo e modernidade

Talhado para as grandezas,
Pra crescer, criar, subir,
O Novo Mundo nos músculos
Sente a seiva do porvir.
— Estatuário de colossos —
Cansado doutros esboços
Disse um dia Jeová:
"Vai, Colombo, abre a cortina
"Da minha eterna oficina...
"Tira a América de lá".
(...)
Por uma fatalidade
Dessas que descem de além,
O sec'lo, que viu Colombo,
Viu Guttenberg também.
Quando no tosco estaleiro
Da Alemanha o velho obreiro
A ave da imprensa gerou...
O Genovês salta os mares...
Busca um ninho entre os palmares
E a pátria da imprensa achou...
(Castro Alves, O livro e a América).

Henri Lefebvre (1978) diferencia entre modernismo e modernidade, definindo o primeiro termo como fenômeno da consciência e exaltação do novo, e o segundo, como um projeto autorreflexivo do conhecimento, manifesto em textos e documentos: “*Die Modernität unterscheidet sich von Modernismus wie ein in der Gesellschaft sich gerade formulierender Begriff von den gesellschaftlichen Erscheinungen oder wie die Reflexion vom faktisch Gegebenen*” (Lefebvre id: 10)¹. O filósofo distingue entre modernismo e modernidade a partir de uma compreensão dos mesmos como dois discursos distintos e complementares. Se o que motiva o modernismo é a utopia, quimera e “arrogância”, o que caracterizaria a modernidade é a dúvida e a reflexão crítica (id: 11). Nessa mesma linha, Walter Fähnders (1998: 2-3) afirma que o modernismo, como uma espécie de “Iluminismo abreviado” (“*verkürzten Aufklärung*”), só poderia ser visto de maneira suspeita pela modernidade estética, visto sua recusa em

¹ “A modernidade se diferencia do modernismo do mesmo modo como um conceito em processo de formulação na sociedade se diferencia de sua aparição social ou como a reflexão do fato dado.” (Tradução minha).

reconhecer os erros da razão civilizatória. Assim, o autor define modernidade estética como discurso de problematização da modernização social, crítica e autocrítica, não necessariamente conservadora do progresso e do Iluminismo:

*Die ästhetische Moderne, wie immer sie auch bestimmt wird, markiert stets auch die Verlustgefühle, welche die soziale Modernisierung erzeugt, kennzeichnet deren Kosten und entwirft ihre Kritik, indem Ambivalenz und Ambiguität von Fortschritt und Aufklärung aufgewiesen werden. Dies geschieht aber nicht als konservative oder fortschrittsfeindliche, spezifisch anti-moderne Kulturkritik, sondern vollzieht sich als **Konflikt zwischen gesellschaftlicher Modernisierung und ästhetischer Moderne.** (Fähnders id: 2).²*

As denominações “modernista” e “moderno” possuem uma gama de significados e são usadas para nomear diferentes fenômenos históricos, literários e filosóficos, sendo ainda ressignificadas de acordo com o espaço linguístico no qual se inserem. Não obstante a produção inflacionária de discursos que exploram o campo semântico do “moderno”, delimitar conceptualmente o modernismo se mostra menos complexo do que fazer o mesmo em relação à modernidade. Sendo assim, Fähnders adota a definição de modernismo de Lefebvre, porém, lembrando o fato de “modernidade” referir-se a uma época histórica, e que estas definições dependem das disciplinas às quais esses conceitos se subordinam, sejam elas: a sociologia, a história da arte, os estudos literários, a filosofia e a história. Assim, se para o pensamento histórico, a Idade Moderna se engendra entre 1450 e 1600, para a história social o marco da modernidade ocidental é a segunda metade do século XVIII; estabelecendo-se a segunda metade do século XIX, na história da arte, como marco do advento da modernidade estética e literária.

A autorreflexividade que caracteriza a estética moderna tem como prerrogativa um giro epistêmico no pensamento ocidental, no qual o sujeito da razão passa a ocupar o centro da produção de ideias, isto é, como afirma Silvio Vietta (2001), no processo de autonomização da arte como instituição moderna, “subjetividade” é a palavra-chave catalizadora do rompimento com a estética da imitação da natureza, com o ideal de beleza greco-romano e com o academicismo neoclássico. Vietta (id: 18-28) questiona a insuficiência da teoria dos sistemas de Niklas Luhmann (1987), segundo o qual a arte se constitui como sistema “autopoietico”, “operativamente fechado” e “autorreferencial”, para compreender o processo envolvido na

² “A modernidade estética, independentemente do que a determina, marca também sempre um sentimento de perda gerado pela modernização social, caracteriza seus custos e esboça sua crítica ao demonstrar ambivalência e ambiguidade em relação ao progresso e ao Iluminismo. Isso não se dá como uma crítica cultural conservadora, hostil ao progresso, declaradamente antimoderna, mas sim como conflito entre modernização social e modernidade estética.” (Tradução minha).

constituição de uma estética moderna.³ Para tanto, Vietta insiste numa compreensão da modernidade estética como parte de uma reação em cadeia, na qual, no processo mesmo de complexificação, autoconstituição e divisão da sociedade em diferentes esferas de poder, estas últimas se influenciam mutuamente. O autor vê no projeto estético do pré-romantismo alemão - que tinha a sua frente Friedrich Schlegel e Novalis - como parte de um “projeto inacabado” de modernidade elaborado pela filosofia iluminista, como também acredita Jürgen Habermas (1988), o germe de uma estética que só se realizaria por obra das vanguardas artísticas na virada do século XIX. Tanto as reflexões estéticas de Novalis quanto de Schlegel reclamam uma linguagem artística autorreferencial, tendo o eu como potência da transcendência estética, sendo este último a bússola da estética romântica. Portanto, o grau de abstração que a arte moderna alcança no século XX encontra-se, de acordo com a tese de Vietta, esboçado como uma utopia pré-romântica (*Frühromantik*) no início do século XIX por Novalis, quando esse nomeia a imaginação (*Einbildungskraft*) o órgão dos sentidos mais importante do poeta (apud Vietta id: 126).

Para Vietta, o “sistema” arte que viria a constituir-se na modernidade não pode ser entendido como um produto direto da revolução industrial, do mesmo modo como sua autonomia é tributária dessa reação em cadeia na Idade Moderna na qual ciência, filosofia e arte, obedecendo uma ordem causal confluem, numa troca simbólica, para a formação de campos semânticos operacionais independentes, mas passíveis de se autoinfluenciarem:

Ästhetische Modernisierung kann also als eine Kettenreaktion von Systemeinflüssen beschrieben werden, die von System zu System und in kausaler Wechselwirkung zwischen den Systemen den Gesamtbereich der Ästhetik durchdringt und umwälzt. Entscheiden dabei aber ist stets der Gedanke, System nicht als abgeschlossene, autopoietische und autoreferentielle Entitäten zu betrachten, sondern als offene Formen, deren Innovationsgrad und Innovationsfähigkeit gerade davon abhängt, in welchem Maße sie Fremdeinflüsse aufnehmen und in sich verarbeiten können. (Vietta id: 25).⁴

Do mesmo modo, a função central da subjetividade, autodeterminante para a concepção da poética moderna, não seria imanente ao campo artístico, derivando, de acordo com Vietta (id), da filosofia racional, assim que, subjetividade é entendida como síntese do processo de cognição. O fato de a estética moderna ter semantizado conceitos da filosofia e do Iluminismo

³ Para Luhmann (1997), o processo de diferenciação social que vem a formar sociedades complexas como as conhecemos hoje teria sua origem na modernidade, ou seja, é constitutiva da modernidade europeia.

⁴ “Modernização estética pode ser descrita como uma reação em cadeia de influências de sistemas, que, de sistema em sistema, interativamente, penetra todo o campo da estética, produzindo uma reviravolta. Decisivo é não pensar o sistema sob a forma de entidades autorreferenciais, fechadas e autopoietica, mas como formas abertas cujo grau de inovação e capacidade de inovação depende da capacidade de absorver e processar influências externas.” (Tradução minha).

que passam a determinar seu *modus operandi* não implica, contudo, uma convivência pacífica entre arte e sociabilidade moderna. Vietta (id: 23) cita a adoção do campo semântico da “produção”, “produtividade” e “atividade” pela estética moderna como ponto de partida de seus processos mentais. Vista dessa maneira, isto é, apenas sob o prisma da estética, a autonomia da arte moderna, apresenta-se, conseqüentemente, como resultado da subjetivação e estratégia de representação, sendo esta última pensada como “forma”. Parafraseando Vietta, o “moderno” da modernidade de uma obra de arte não é a industrialização, os automóveis, os trens e os conflitos sociais, visto que a “objetificação” nela é uma função da forma de representação (*Darstellungsform*). Paradoxalmente, a autorreflexividade da estética moderna resulta num reduto emancipatório do sujeito diante do racionalismo fundante da modernidade, levando esse sujeito a questionar sua suposta supremacia – também é esse o papel que a teoria estética adorniana credita à obra de arte.⁵ Vietta cita a experiência histórica com a fase do terror da revolução francesa como marco histórico a ser levado em consideração no engendramento da modernidade estética, experiência esta que dá testemunho da falha da potência do sujeito empírico e repercute num imaginário do feio, como se vê nos desenhos de Goya. A experiência da crise do sujeito e do indivíduo em conflito com o mundo, experiência do desencanto - marca da arte burguesa – que tem seu ponto de partida no romantismo, e alcança um novo patamar na virada do século com a eclosão da miséria nos grandes centros urbanos, e por fim, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

A literatura latino-americana não permanecerá imune ao impacto da experiência histórica da Europa com a modernidade, visto os laços político-materiais e os resquícios da dependência cultural com a qual rompe a vanguarda modernista, muito pelo contrário, a experiência com a modernidade é fundante da América, pois vem a ser a experiência com a colonialidade. Artistas latino-americanos tendiam à adaptação da experiência estética e ideológica europeias às necessidades políticas locais desde o romantismo, conforme se pode ver na literatura fundacional, como demonstra Doris Sommer (2004). Essa situação de dependência que caracteriza a formação do campo literário na América Latina é o resultado dos paradoxos da modernidade, sendo esta, na América Latina, caracterizada pelo que Néstor García Canclini (2001) em *Culturas Híbridas* chama de “modernidade sem modernização”.

⁵ O discurso de Adorno sobre arte é sempre aporético, e, se por um lado a arte não pode se libertar totalmente da sociedade, o que a reduziria a um odioso objeto de decoração, retirando sua potência, por outro lado, é constitutivo da arte, de seu caráter e essência, que esta seja autônoma, e faça oposição a sociedade orientada pelo princípio da utilidade. Assim, o que há de social na arte, é, para Adorno, além de sua relação material com a produção, a linguagem, que é sua matéria-prima, ou seja, no caso poesia, as palavras. Ver por exemplo, seus conhecidos ensaios “*Rede über Lyrik und Gesellschaft*” (Sobre Lírica e sociedade) (Adorno 2003), ou “*Doppelcharakter der Kunst: fait social und Autonomie*” (O duplo caráter da arte: fato social e autonomia) (id: 1973).

Não é de se admirar que Antônio Candido (1989) no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” afirme que os escritores latino-americanos, eram, inclusive, culturalmente mais próximos das antigas metrópoles do que de outros países colonizados na África e na Ásia, visto que os primeiros, ironicamente, não experimentavam o dilema de ter que optar entre a língua do colonizador e sua própria. Porém, de acordo com Candido, a situação de escassez de público, era um problema não apenas das colônias portuguesas e espanholas, mas também a repetição de uma situação existente na Espanha e Portugal, onde havia grande número de analfabetos:

A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto. Como efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. (Candido 1989: 148).

A autonomia conquistada pela arte moderna enquanto instituição nos países centrais do capitalismo a qual repercutiria numa estética que, em última instância, é uma exaltação do formalismo, cuja abolição, é, por seu turno, o objetivo último das vanguardas estéticas, era ausente na América Latina do final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Em *La Ciudad Letrada*, Ángel Rama (1998) aponta para o fato de que a função do campo intelectual na América Latina é diferente daquele europeu, visto os pensadores não terem logrado alcançar uma autonomia em relação ao campo econômico e esferas do poder. Consequentemente, o que definiria o intelectual como tal é a sua posição na estrutura social e econômica, pois a produção de pensamento não teria alcançado uma especialização no sentido weberiano. A figura do intelectual cumpriria um papel messiânico como transculturador da modernidade visto sua imersão numa estrutura semicolonial. Igualmente, Sommer (2004) menciona que, não raro, escritores se tornavam políticos na América Latina, ascendendo a cargos de alto escalão do governo no século XIX. Disso resulta que o discurso modernista brasileiro, era eminentemente também um discurso político, que dava continuidade a narrativa da identidade nacional do romantismo, ao mesmo tempo em que rompia esteticamente com o formalismo, com o academicismo e com a língua formal, pois para estes, uma arte autônoma era antes de tudo uma arte independente dos ditames estrangeiros, tarefa que não podia ser cumprida pelo romantismo brasileiro, apesar de todas as suas inovações e orientação liberal.

No referido ensaio, Candido aponta ainda para uma visão desenvolvimentista de autores latino-americanos, que até tinham uma consciência do “atraso” no século XIX– o que este chama de consciência “amena”- mas ao se interporem entre o Iluminismo e o povo não se viam como parte desse processo, apresentando uma fé cega no progresso e na urbanização e a crença

de que a erradicação do analfabetismo resolveria o problema do desnível cultural: “Dom Pedro II dizia que preferia ter sido professor, o que denota atitude equivalente ao famoso ponto de vista de Sarmiento, segundo o qual o predomínio da civilização sobre a barbárie tinha como pressuposto uma urbanização latente, baseada na instrução”. (Candido id: 146-147).

Dessa maneira, a modernidade à qual os intelectuais e artistas brasileiros iriam aderir adentra o continente, em primeiro lugar, como ideia, mas “uma ideia fora do lugar”, como afirma Roberto Schwarz (2000) em *Ao vencedor as batatas*, numa sociedade na qual ideologia liberal convive com um sistema econômico baseado na escravidão e com a lógica do favor, e ideias socialistas se defrontam com a inexistência de massa trabalhadora assalariada. Outrossim, antes de mais nada, a modernidade, como utopia, chega ao Brasil como ideia pronta, destituída de uma organicidade histórica, como vemos representada na tese de Vietta acerca da arte moderna, ao descrever todo o seu trajeto do romantismo, como esboço de um projeto estético, até sua realização pelas vanguardas. Obviamente, a desvantagem do artista periférico é a da subalternidade político-econômica, que este tenta subverter esteticamente, assim, o que há de negatividade formal na estética moderna, seu princípio de autonomia e antiutilitarismo, tem de ser na periferia uma forma de resistência muito mais complexa e elaborada, visto que reflete a apropriação das ideias de forma inapropriada, como bem acentua Schwarz no seu ensaio crítico “As ideias fora do lugar” (2000).

1.2. O modernismo ‘moderno’ e a vanguarda do modernismo

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancioneiro
É bem martelado.
Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.
O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.
Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.
Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas..."
(Manoel Bandeira, Os sapos).

O modernismo brasileiro, dissonante e heterogêneo, apresenta-se como declaração de independência cultural em relação ao centro, em que pese o grau de subjetividade, autorreflexão, consciência estética e política dos ilustrados brasileiros. Seguindo o exemplo das vanguardas históricas, o modernismo brasileiro engendrará diferentes discursos estético-políticos, mais ou menos ambíguos, complementares e contraditórios em si mesmos e entre si;

sendo ainda atravessado pelo nacionalismo, pela utopia anarco-comunista, pelo marxismo, pelo “reformismo ilustrado” (Prado 2010), regionalismo progressista, regionalismo reacionário, e até mesmo culminando no fascismo integralista. Além disso, nesse emaranhado, destaca-se um discurso autoconsciente e reflexivo de descolonização, a antropofagia cultural, apresentada por Oswald Andrade e seus colaboradores, que marca o espírito da realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, não apenas reivindicando um espaço no campo da produção de conhecimento, mas questionando a hegemonia epistêmica do imperialismo.

Em virtude das diferentes tendências ideológicas e estéticas apresentadas pelos literatos brasileiros que protagonizaram o advento da modernidade estética no país, a qual rompia com o neoclassicismo parnasiano e simbolista, Alfredo Bosi menciona que os historiadores da cultura brasileira optaram por adjetivá-los como “modernistas”, ao passo que modernismo seria a denominação para “tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22” (Bosi 1982: 341). Porém, mais adiante na sua obra, após um breve delineamento do panorama intelectual e político-ideológico da década de 1920, o autor irá se referir à literatura modernista como um conglomerado discursivo ideológico e estético “colorido”, marcado por tendências divergentes: “Seja como for, o intelectual brasileiro dos anos 20 teve que definir-se em face desse quadro: as suas opções vão colorir ideologicamente a literatura modernista” (Bosi id: 343). Candido (2006a), que distingue o modernismo brasileiro em “época”, “movimento” e “estética”, igualmente atribui à Semana de Arte Moderna de São Paulo o protagonismo na difusão do movimento pelo país, visto que esse evento estabelece, no mínimo, um marco histórico, muito embora, como argumenta Anderson Pires da Silva (2006) em *Mário & Oswald - uma história privada do modernismo*, Drummond e Ramos negassem veementemente terem sido influenciados pelo modernismo paulista – verdade pouco plausível, diga-se de passagem; ou seria o caso de perguntarmos se os jornais brasileiros noticiavam as guerras na Europa e as insurreições na Rússia, mas a elite paulistana não teria influência suficiente para divulgar a realização da Semana de Arte Moderna, um troféu para autolegitimação da burguesia local, pelo resto do país? Ademais, tanto a Semana de Arte Moderna repercutiu nacionalmente, que Gilberto Freyre, como veremos adiante, iria realizar o chamado “congresso regionalista” em 1926 no Recife, em resposta a elite intelectual paulista, como amostra do incômodo causado pelo Sudeste do país à elite econômica e intelectual nordestina na disputa por posições no campo cultural brasileiro, engendrando mais que depressa, conscientemente, uma resposta de caráter regionalista que reivindicava o poder de determinar qual era o Brasil de verdade que os paulistas, supostamente europeizados, não conheciam. Não se trata aqui, portanto, de negar ao modernismo o caráter de fenômeno nacional, nem a influência, por exemplo, dos autores

cariocas, como Manoel Bandeira e outros, na preparação da Semana de 22, e sim, de tomar o que chamamos generalizadamente de modernismo de maneira diferenciada, a fim de evitar confusões e falsas polêmicas. A crítica da tese do autor supracitado é em relação aos rasgos conservadores do pensamento elitista paulista, que se apropria da memória histórica do modernismo para sua autoexaltação. Outrossim, vale notar, como Anderson P. da Silva (id), assim como o próprio Bosi e Candido - embora estes últimos confirmem o protagonismo da Semana - usam o termo modernismo para se referir, na verdade, ao processo de modernização da arte e da literatura no Brasil num todo, destacando a literatura urbana de autores cariocas.

Isto posto, para afirmar que existe uma necessidade de se diferenciar entre o modernismo brasileiro autoproclamado em 1922 pela Semana de Arte Moderna de São Paulo, como corrente estética que vem a se somar às vanguardas históricas que eclodiram na Europa no final da primeira década do século XX, e um ‘modernismo’ como processo tributário da modernidade estética e literária posta em curso desde o início do século XIX como “projeto romântico” (Vietta 2001) na Europa. O modernismo que avulta na Semana de Arte Moderna foi um evento inspirado nas vanguardas europeias às quais as obras e textos de alguns daqueles artistas claramente se reportavam. Sem embargo, dentre as tendências que vêm a compor à modernidade literária brasileira, as quais são classificadas pelo cânone literário como “pré-modernistas” ou “modernistas”, se encontram aqueles autores que Antonio Arnoni Prado (2010) chama de “falsa vanguarda”, dentre eles alguns participantes da Semana de Arte Moderna como Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo; a “ala caipira” do modernismo paulista que se formou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, afirma Prado (id: 11). Estes grupos que iriam fazer oposição às inovações de Oswald e Mário de Andrade, iriam defender um nacionalismo conservador, e até mesmo racista, encontrando seu ápice na aberração do Integralismo fascista liderado por Plínio Salgado. Prado atribui esse desfecho à origem social dos protagonistas do ‘modernismo’ brasileiro, tendo como pano de fundo a crise no campo do político com o conflito entre as oligarquias do Sul e Sudeste que resultaria na década seguinte na ascensão de Vargas ao poder:

O conservadorismo impregnou, em doses e matizes variáveis, o projeto criativo de quase todos, os mais destituídos de capital cultural e social tendo inclusive aderido aos movimentos de direita e, adiante, à coalizão a frente do autoritário regime de Vargas. Se Mário e Oswald de Andrade dispunham de trunfos e podiam marcar distância perante as entidades culturais e políticas a que ligaram, os verde-amarelos estavam à mercê da premência de abrigo junto às oligarquias. (Prado id: 13).

O modernismo de 22, contudo, por sua radicalidade, apresenta características que vão além de uma focalização num rompimento com o parnasianismo e com o simbolismo

decadente, reunindo características de um movimento de vanguarda, que através da experimentação proclama a liberdade da criação artística, ao mesmo tempo em que reivindica uma função na vida pública, autônoma, mas nem por isso menos legítima, visto que autonomia ou giro à sociedade não se define para arte moderna vanguardista em termos de “conteúdo”, conforme tese defendida por Peter Bürger (1976) em sua *Theorie der Avantgarde*. A crítica das vanguardas estéticas, é, segundo Bürger direcionada à instituição arte na sociedade burguesa, sendo negação tanto de uma quanto da outra, embora sua matéria-prima seja importada daquilo que caracteriza a sociedade moderna tecnicizada e industrializada, e, nesse caso, para as vanguardas, o mundo não se torna forma, mas matéria-prima, o que bem demonstram as técnicas de colagem e montagem. O que redundava em esteticismo nas vanguardas, é, no entanto, negação da própria arte, da mesma maneira como a invasão da modernização no texto (em todas as suas formas) vanguardista é a negação da racionalização que determina o funcionamento do mundo moderno, pois a matéria-prima “mundo” ali se encontra submetida a um culto do irracional, do primitivo e do inconsciente como estratégia de expressão. Esse triunfo indireto do esteticismo - que não é a motivação primeira das vanguardas, as quais desejavam influir no mundo, não sendo à toa a força que o gênero “manifesto” ganha nesse contexto -, se encaminha, no entanto, para suscitar o choque, o que deixa entrever a utopia política que norteia o discurso vanguardista. Bürger (id) afirma que as vanguardas não intendiam integrar arte à práxis da vida racional e utilitária à qual o esteticismo também se opunha, mas ser o centro impulsionador a partir do qual uma nova práxis para a vida poderia se organizar.

Notadamente, diferentemente das vanguardas europeias cujos textos visam abolir não apenas as fronteiras entre os gêneros, mas também as nacionais, a literatura moderna latino-americana se caracteriza por retomar um tópico caro à sociedade pós-colonial que é o da nação. No caso brasileiro, o nacionalismo modernista assume diferentes formas, mas se caracterizando, em todo caso, por ser o ponto de partida do discurso ‘modernista’ (moderno) e modernista vanguardista. Conhecidamente, o adjetivo vanguardista que se origina da semântica militar, caracteriza os combatentes que vão à frente, do mesmo modo como as esquerdas marxistas adotam essa caracterização para o partido que viria a ser a vanguarda do proletariado, portanto, vanguarda remete à posição do guia, daquele que vai à frente, olhando para o futuro. Sendo assim, as vanguardas estéticas do início do século XX representam o ápice da exaltação da estética moderna que tem por qualidade a autorreflexão e a crítica à modernidade. O imaginário da vanguarda se caracteriza por uma autocompreensão de estar acima da subjetividade reinante e fora do alcance do espírito de época ou mentalidade (*Zeitgeist*), daí o caráter utópico do vanguardismo, que resulta em algumas correntes como o expressionismo, o cubismo, o

surrealismo, o dadaísmo e mesmo o modernismo, num olhar desde uma plataforma no futuro, por cima da multidão, que retira de um passado idealizado intocado pela razão a matéria-prima de seu sonho. Sendo crítica do presente, a arte de vanguarda, como o último estágio de desenvolvimento da sociedade burguesa - seja ele um aperfeiçoado processo de divisão do trabalho e setorização da modernidade que redunde, por fim, na autonomia da arte - é idealização do passado e utopia do futuro.

1.3. O carnaval como estratégia discursiva da antropofagia cultural

país do outro
Todos têm remédio de vida
E nenhum pobre anda pelas portas
A mendigar como nestes Reinos
(Oswald de Andrade, História do Brasil).

Se o modernismo brasileiro produziu um discurso condizente com as vanguardas estéticas e literárias, esse se encontra devidamente representado no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*(1924) e no *Manifesto Antropófago*(1928) de Oswald de Andrade, assim como numa gama de textos declamados e obras expostas que marcaram a Semana de Arte Moderna, e em obras publicadas na década de 1920 que levavam a cabo as inovações estéticas que se veem proclamadas no evento em São Paulo que emulava o gesto das vanguardas na Europa. O modernismo de 1922 iria forjar um discurso vanguardista denominado “antropofagia cultural”, muito embora estruturado em torno de uma dialética hegeliana através da qual o nacionalismo ocupa uma posição antitética em relação à herança colonial, que por sua vez é suprassumido pela proclamação da antropofagia como uma verdade universal.

O discurso antropofágico andradino, por definição vanguardista, se caracteriza pelas mesmas contradições que marcam a atitude das vanguardas europeias. Nesse contexto, vale citar a célebre interpretação do modernismo de Roberto Schwarz (1987), o qual afirma que o discurso mais radicalizado e representativo da semana de arte moderna de 1922 tinha um pé num passado antes da chegada dos colonizadores, e o outro num futuro que preconizava o progresso e a modernização, mas havia, contudo, esquecido o presente. Apesar de sua crítica ao modernismo no ensaio “O poeta, o bonde e o poeta modernista”, este reconhece o potencial inovador e significado decisivo da antropofagia cultural mário-oswaldiana, num outro ensaio intitulado “Nacional por subtração”, para se pensar a partir da década de 1920 a condição da produção cultural e da identidade nacional no Brasil:

A experiência brasileira seria um ponto cardinal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa histórico contemporâneo (algo semelhante está insinuado nos poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp sobre a preguiça amazônica). Foi profunda, portanto, a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. Em lugar de embasbacamento irreverente e sem

sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora. A distância no tempo torna visível a parte de ingenuidade e também ufanismo nestas propostas extraordinárias. (Schwarz id: 38).

A contradição da antropofagia cultural já começa, no entanto, quando esta, sendo anti-imperialista e lusófoba, elege uma Europa boa em detrimento de uma Europa má para seguir. Se por um lado é contestação da episteme etno-logocêntrica, por outro lado, usa de suas artimanhas como ferramenta discursiva, refletindo o peso da história cuja lógica tenta contestar e inverter. Se por um lado atenta contra a moral burguesa e evoca a semântica da revolução proletária, é, por sua irreverência anarquicamente expressão mais pura do exercício da liberdade individual burguesa. Exalta Marx, mas não tem compromisso algum com a luta de classe. Evoca o matriarcado de Pindorama, mas se apoia em Freud, representante do discurso falocêntrico que introduz o inconsciente no discurso da *ratio*; propõe o rompimento com o índio idealizado de Alencar e Rousseau ao qual opõe o índio mau, igualmente idealizado; proclama a alteridade como princípio fundante da subjetividade, para abolir todas as diferenças na miscigenação. Opõe-se à civilização, mas deposita esperança no progresso como saída contra o atraso da sociedade colonial.

O discurso antropofágico, nacionalista, sugere como solução para a descolonização uma forma de lidar conscientemente com a dependência cultural do estrangeiro, criando um polo de resistência, que terá, no futuro, desdobramentos e importância fundamental para se pensar as epistemologias do sul. Esse polo de resistência contra a cultura estrangeira reside numa ideia de autoctonia, uma cultura primitiva, intocada pelo colonizador que poderia funcionar como alimento do canibal branco e intelectual, tocado pela cultura europeia, a fim de que esse fosse capaz de realizar uma síntese e a partir dela produzir uma cultura original, autodiferenciando-se, assim dos europeus. Se os textos de Oswald de Andrade externalizam uma visão positiva da modernização, em detrimento do nacionalismo conservador de sua época, é tanto pela influência do futurismo de Marinetti, quanto por uma concepção de mundo teleológica arraigada na dialética marxista-hegeliana, vendo assim na modernização um degrau que provida a periferia de recursos suficientes para efetuar a sua superação revolucionária. Isso não significa que os profetizadores do modernismo não tinham uma consciência do atraso (Candido 1989) em relação ao Velho Mundo, mas, pelo contrário, viam na ressignificação do “atraso” em algo positivo uma estratégia para combater os discursos conservadores de seu tempo. A antropofagia cultural se funda num tripé no qual três elementos são indissociáveis: identidade, miscigenação e carnavalização. O discurso antropofágico resgata em sua estratégia de construção o sentido ritualístico do espetáculo carnavalesco, criando um duplo invertido da geopolítica opressiva. De acordo com a tese de doutorado de Bakhtin publicada nos anos 1960

sobre o significado do riso na cultura na obra de Rabelais, a festa carnavalesca na Idade Média tinha a função de abolir provisoriamente a inflexível hierarquia medieval, criando um momento de confraternização e, concomitantemente, através da fantasia e da máscara que libertavam o corpo individual de seus atributos sociais:

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. (...) O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero. (Bakhtin 1987: 9).

A carnavalização também funciona como um dispositivo que confere autoironia ao discurso da antropofagia cultural, que se sabe inversão da relação de poder com o estrangeiro apenas provisoriamente, como performance carnavalesca e utopia. De modo semelhante, a carnavalização também opera na valorização da alteridade africana e indígena como constituintes da identidade nacional, como se vê no poema piada de Oswald de Andrade, no qual o país (Brasil minúsculo) é definido como uma comunidade multiétnica, que afinal é o próprio carnaval:

brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani de mata virgem
-Sois cristão?
-Não, sou bravo, sou forte sou filho da morte
Tetetê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá de longe a onça resmungava Uu! Ua! uu!
O negro zonzo saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu
-Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
E fizeram o carnaval (Andrade 1974:169-170)

A forma como os modernistas Oswald e Mário de Andrade concebem a entrada dos brasileiros na modernidade também é marcada pela presença da visão de mundo carnalizada, que promove o encontro entre o futuro e o passado, entre progresso e atraso, utilizando, para tanto, uma estética que resgata uma forma de humor popular, o riso num estado primitivo, que beira o grotesco, mas ao mesmo tempo lhe tira a gravidade barroca, como se pode ver em *Macunaíma* (2015) e na poesia arlequinal de Mário de Andrade (2017), além dos versos e prosa de Oswald de Andrade. Neste ponto, a ruptura que a antropofagia cultural enseja com a beletrística dominante no final do século XIX nas letras brasileiras, não se revela da mesma violência em relação à apropriação da alteridade e do inimigo estrangeiro, apesar da metáfora violenta da devoração, visto que esta última não é destrutiva, tendo como intuito a

transformação das “presas” ou dos “alimentos”, previamente selecionados pelo antropófago, em constituintes deste último, de fato, o antropófago, já é ele mesmo a síntese do embate cultural, um modo de ser criado antes pela colonização do que pelo índio. A estratégia de domesticação do elemento estranho à cultura nacional, para vencer todas as alienações, resulta, portanto, num discurso domesticador domesticado. O carnaval, como no poema supracitado, resulta na suspensão harmoniosa do antagonismo entre barbárie e civilização, entre colonialismo e modernização. Do ponto de vista do discurso das vanguardas, a “*literatutopia*” modernista funciona como uma declaração de independência, de autonomia artística, construindo uma alternativa à realidade social, para assim retornar ao campo do político, restituindo à arte um papel e uma função específica, numa operação de negação que termina numa síntese construtiva, para o idealizado antropófago, mas destrutiva para a alteridade e para o estranho.

1.4. Sem plumas: desconstruindo o sujeito da antropofagia cultural

Come! Come-te a ti mesmo, oh gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares!
Ódio aos relógios musculares! Morte à infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante
Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
Morte ao burguês de gíolhos,
cheirando religião e que não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
Ódio fundamento, sem perdão!
Fora! Fu! Fora o bom burguês!...
(Ode ao burguês, Mário de Andrade).

A antropofagia cultural de Oswald de Andrade realiza uma aspiração da ilustração brasileira – e para além do território nacional, do intelectual da periferia - desde o romantismo, ao apontar o caminho para um discurso de conciliação das diferenças internas, ao mesmo tempo nacionalista universalizante, ultrapassando em muito os marcos da aceitabilidade moral e política da subjetividade da elite local, mas também sua necessidade e capacidade de compreensão da operação intelectual proposta pela antropofagia.

O discurso identitário do *Manifesto Antropófago* (1928), que se tornará uma importante e atual fonte de inspiração do “essencialismo estratégico” (Spivak: 2009), síntese idealizada do outro, para as narrativas políticas da descolonização, acaba, no contexto dos anos 1920, se destacando por ser um discurso que ataca a moral burguês; politicamente, no entanto, não

ultrapassa o campo de alcance da subjetividade burguesa.⁶ Uma leitura descontextualizada do manifesto⁷ poderia concluir que este não é sequer nacionalista, nem um bom exemplo de discurso de conciliação de classes, visto que a irreverência antiutilitarista descamba no oposto de sua pretensão, que é a despolitização. Para a elite política nacionalista conservadora, o manifesto não poderia ser de grande valia, tanto é que sua repercussão se reduz a uma recepção no campo cultural por um nicho intelectual minoritário e politicamente “alternativo” no pensamento brasileiro.⁸ Uma apropriação pós-moderna do significado do texto, baseada, inclusive, numa melhor compreensão do sentido do ritual canibal através da luz que a obra de autores como Eduardo Viveiros de Castro (1986) vem lançar sobre a cultura indígena, pode chegar facilmente a uma compreensão da antropofagia cultural como “filosofia do devir”, indo de encontro ao discurso do essencialismo identitário. Outrossim, uma leitura imanente do significado do manifesto, conduz, igualmente, à conclusão de que a antropofagia oswaldiana consiste numa forma de pensar negativa, visto que o único ponto claramente afirmativo no texto é sua posição em relação à necessidade de sublevação da dependência cultural do estrangeiro que fatalmente transforma o texto num *produto* de exportação, para utilizar a terminologia mercadológica irônica do próprio Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924). A debilidade e a virtude do manifesto estão no seu caráter transgressor, anárquico, por seu descompromisso com a luta de classes que cita, caracterizando-se por um texto “aberto”, e, também aberto à apropriação, ou como diria o autor, à deglutição. Pergunta-se, no entanto, adequado ao “estômago” de quem, afinal “a digestão” da própria ideia da antropofagia cultural iria revelar-se como uma questão de “paladar”, isto é, de “berço”. Pode-se dizer que o lugar de

⁶ Oswald de Andrade reconhece seus deslizes pseudorrevolucionários sob a forma de crítica a uma suposta burguesia nacional do atraso em *O rei da vela* (1973), e na autocrítica no prefácio de *Serafim Ponte Grande* (1990) – ambos publicados em 1933 – quando afirma que foi um palhaço da burguesia (Lima 2012).

⁷ Não se sugere com isso que exista apenas uma forma correta de ler o manifesto em detrimento de outra, visto os desdobramentos da “textualidade” ou “máquina textual” antropofágica (Nascimento 2011: 331-361), mas sim, reafirmar a necessidade de reler o manifesto levando em consideração “outras” matizes, inclusive, seu significado político, em que pese o ativismo político-literário do próprio Oswald de Andrade, articulador da antropofagia cultural.

⁸ Refiro-me a dois momentos de recepção da antropofagia modernista, conforme propõe Bruna Della Torre de Carvalho Lima (2012): em primeiro lugar, à elaboração intelectual do tropicalismo de Caetano Veloso (1997) em *Verdade tropical* no final dos anos 1960, de um lado para fazer frente ao conservadorismo intelectual de base nacionalista da época, mas também como estratégia de marketing cultural para legitimar uma posição da música brasileira no contexto da ascensão da indústria cultural no Brasil; em segundo lugar, ao Teatro Oficina de José Celso Martinez, que segue até hoje divulgando a antropofagia cultural como uma filosofia de vida, esteticamente vanguardista, moralmente libertária, antiautoritária, e, politicamente, guiada por um nacionalismo crítico e espírito democrático.

⁹ Sobre isso afirma Evandro Nascimento (2011) que a antropofagia cultural não é um conceito consolidado, se caracterizando por uma textualidade que “foi se armando nos mais diversos registros (manifestos, textos ficcionais, teses), interagindo polemicamente com vários outros conceitos da época, sobretudo o conceito –mor de vanguarda e de modernidade ou modernismo, e construindo uma máquina textual que terá seus efeitos muito além da década de 1920” (Nascimento 2011: 351).

onde fala o autor do manifesto se caracteriza por ser uma utopia futuro do pretérito. Como arma política, é instrumento de combate do discurso da superioridade intelectual do centro europeu. Seu limite, para o bem ou para o mal, no entanto, é o fato de seu grau de autorreflexividade não ultrapassar um restrito plano metafísico, no qual, à guisa de demonstrar a igualdade intelectual, no seu gesto prometeico diluem-se não apenas as diferenças sociais internas, mas a geopolítica do poder. Assim é que o autor propõe a dissolução de todos os contrários, e ao mesmo tempo a manutenção das diferenças, visto que somente “a antropofagia une”. A preconização de uma igualdade construída a partir da diferença de cada um redundando num discurso individualista com rasgos do messianismo expressionista, e assim, a estética que deveria libertar o artista de sua torre de marfim, meta das vanguardas artísticas, transforma-o em profeta da modernização e do “bárbaro tecnicizado”, do mesmo modo como o Zaratustra de Nietzsche anuncia seu super-homem (*Übermensch*). Como aponta Vera Follain de Figueiredo (2011), muito embora Oswald de Andrade não fosse um crédulo ingênuo da modernização, seu utopismo era nutrido pela crença de que o antropófago teria força revolucionária para gestar uma forma alternativa de vida a partir do encontro do progresso e da ciência da civilização industrializada com o primitivo.

O significado do manifesto, no entanto, transborda-o, assim o gesto da autoria individual, no sentido de que se insere num contexto histórico e político muito específico de consolidação de um discurso nacionalista, com características neoiluministas, envolvendo um processo de elaboração intelectual coletiva que ultrapassa a década de 1920, como afirma Evandro Nascimento (2011: 333): “não houve, não há, nem haverá provavelmente jamais uma definição única e inequívoca da antropofagia”. As lacunas do manifesto no tocante ao significado da antropofagia naquele momento se completam com outros textos, não apenas de Oswald de Andrade, mas de intelectuais e artistas envolvidos na elaboração do discurso refundacional da nação. A própria noção de uma protoantropofagia já se fazia presente no discurso das vanguardas europeias como ponto de partida da estética do choque causada pela menção ao canibalismo, como no manifesto dadaísta *Manifesto Canibal Dadá* de Francis Picabia publicado em 1920 em Paris (Ruffinelli et al 2011), conhecido de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade (Lima 2012). O caráter ufanista do modernismo, o significado da carnavalização na concepção da antropofagia e a tese da miscigenação racial se fazem de maneira explícita presentes em textos como *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicada em 1928, assim como nas publicações anteriores de Oswald de Andrade como o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* de 1924 e no *Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade*, publicado em 1927. A publicação do manifesto em 1928 no primeiro número da *Revista de*

Antropofagia é acompanhada de um texto “Abre-alas” de Antônio de Alcântara Machado (1928), coeditor do periódico, no qual este afirma que o objeto da canibalização - diferentemente do que deixa transparecer Oswald de Andrade no manifesto quando diz “nós”, não é, ironia antropofágica, apenas o branco civilizado, mas também o indígena: “O antropófago come o índio e come o branco civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos.” (Machado 1928). Isso significa que os modernistas tinham um discurso racionalista, autorreflexivo, sabendo-se “imitadores” muito mais do gesto imperialista de seus ancestrais brancos do que da antropofagia Tupinambá, quando se apropriam desta última para ritualizar a superação da colonização, um mito para a descolonização, utilizando como instrumento uma construção alegórica que é a máscara do índio, conquanto seja uma “questão de antropofagia” se mortuária ou de transubstanciação, pois a colonização também está sendo celebrada nesse ritual, através da introdução da ideia da nação miscigenada. Como uma filosofia afirmativa¹⁰ a antropofagia cultural é, conscientemente, performada por uma espécie de desfile carnavalesco construído pelos textos modernistas, sendo ela própria a síntese do processo dialético, como máscara. O bárbaro tecnicizado, que é o antropófago, ou seja, o próprio Oswald de Andrade, é a síntese do processo de descolonização. Essa mesma compreensão de identidade como estrutura tripartida (tese/antítese/síntese) emulada da dialética do idealismo hegeliano se apresenta no conceito da miscigenação racial que será exaltada posteriormente por Gilberto Freyre (2002) em *Casa Grande e Senzala*, publicado em 1933, e que serve até hoje como modelo de identidade brasileira de exportação.

O hegelianismo que toma conta do pensamento modernista se manifesta numa forma de pensar etapista e teleológica, sendo assim, a escravidão e toda barbárie efetuada pela colonização se convertem em “mal necessário”, através de uma fórmula de harmonização das “diferenças”, pensadas etnicamente, quando, na verdade, a diferença como tal não poderia existir, já que pressuporia uma oposição fundada numa mesma categoria, no caso, de seres humanos, sendo que o que havia era um “desnível” na relação de poder entre senhor (sujeito) e escravo (objeto-mercancia). Assim, a exaltação do elemento híbrido, uma mitificação do mulato, que culmina na tese da “democracia racial” freyriana, passa a ser entendida como condição para a elevação da sociedade a um patamar superior (moderno) no qual a herança social da escravidão de três séculos de africanos e indígenas é dada por superada em três

¹⁰ Vale salientar, que o próprio ato da devoração como possibilidade de construção da identidade do sujeito periférico caracteriza um ato de afirmação, como destaca Nascimento (id: 331) ao contrapor à antropofagia o jejum em “*Um artista da fome*” de Kafka. Uma outra questão de importância para a crítica da antropofagia que aqui tece-se citado pelo texto de Nascimento é o fato do ato simbólico da devoração antropofágica remeter ao que o autor chama de “metafísica da identidade” que é o legado da colonização: “a assimilação ou supressão da alteridade, em proveito da autoafirmação identitária” (id: 352).

décadas após a assinatura da lei áurea e transformada em “influência” da qual “todo brasileiro, mesmo alvo, de cabelo louro” (Freyre id: 301) deva se orgulhar.

A subjetividade presente no discurso modernista não propõe de fato a superação da concepção de sujeito cartesiano que representa o princípio fundador do logocentrismo etnocêntrico, como afirma Enrique Dussel (2010), embasando o *modus operandi* da ideologia de dominação e superioridade racial do colonizador na modernidade, como também defende Anibal Quijano (2005) em seu ensaio sobre a colonialidade do poder. Nesse contexto, é muito válido o questionamento de Evandro Nascimento (2011) quando aponta para a presença de um discurso falocêntrico (e isso para citar só um dos aspectos) nos textos modernistas de Oswald de Andrade – esse discurso é muito evidente nos seus romances como *Serafim Ponte Grande* - afirmando que “daí cabe perguntar se o antropófago seria realmente um ‘desconstrutor’ ou um reafirmador das estruturas do pensamento ocidental”. (id: 420). Muito embora a antropofagia parta de uma crítica autoirônica à razão etnofalologocêntrica – à qual a irracionalidade canibal se opõe (Retamar 2011) - já que propõe, através da máscara, transcender o modelo ocidental de subjetividade através do local e do primitivo, concomitantemente, transcendendo estes elementos, atua como operação reversa do nacionalismo proclamado desde o romantismo cuja literatura, para superar o “constrangimento” (Candido 2006a) da mestiçagem, idealizava, europeizava o local: “O modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretações como *superioridades*”. (id: 126).

Se como proposta vanguardista o modernismo rompe com o historicismo, por outro lado, a continuidade se manifesta na “inversão” dos antigos valores e padrões, morais, estéticos, na transformação do “tabu em totem”, isto é, na dialeticidade do discurso. O marco zero para a história brasileira, proposto pelo modernismo, dificilmente poderia ser conciliado com as demandas políticas impostas aos intelectuais da periferia, implicados na construção de um discurso de autolegitimação, emancipatório e ao mesmo tempo nacionalista. Disso resulta que sob muitos aspectos, o modernismo pode ser compreendido como o outro lado da mesma moeda do projeto de nacionalidade dos românticos ressignificado no presente, em especial, no que tange à idealização da autoctonia, como aponta Roberto F. Retamar (id: 337): “Sem muito esforço, esse bom selvagem se transformará no século XX no antropófago oswaldiano, o “mau” selvagem, tão idealizado quanto o “bom””. A autoironia da frase “*Tupi or not Tupi*” do manifesto equivale à substituição de “*cogito, ergo sum*” por “como, logo *existimos*”, ou seja, não se trata de uma proposta de superação dos paradigmas eurocêntricos, e sim, muito mais de um projeto “reformista” num contexto de ressignificação do *logos*, presentificada nos movimentos das vanguardas europeias.

Tanto a antropofagia cultural de Oswald de Andrade, quanto a narrativa da miscigenação racial, os dois principais legados do modernismo brasileiro, invertem a dinâmica racista e da superioridade cultural do colonizador branco e cristão, porém, sem lograr romper epistemologicamente com a sua estrutura binária e essencialista. Acercando-se de *Totem und Tabu* (Freud 1982), ao qual a antropofagia cultural presta culto, pode-se dizer que o filho, na ânsia de superar o pai (colonizador), o faz, ocupando o seu lugar. A repetição do paradigma essencialista da subjetividade logocêntrica no discurso modernista cria um falso problema para a metafísica em torno da qual se constrói a angústia do sujeito periférico, eterno devedor de sua “própria” identidade, fragmentada, perseguido pela fantasma da cópia. Isso é o que atesta uma leitura de *Angústia* como alegoria da forma de pensar e produzir subjetividade na modernidade da periferia, o qual demonstra o fracasso do paradigma do sujeito igual a si mesmo. A publicação de *Angústia* revela um ponto de inflexão tanto dentro do modernismo quanto na obra do próprio Ramos, pois espelha um momento de transição entre a crise do pensamento elitista do modernismo do decênio de 1920, e a adesão a uma estética do social na década de 1930, como estratégia da elite intelectual do Nordeste na disputa pela regionalização do campo literário.

A performance do fracasso do sujeito pós-romântico em *Angústia* de Ramos pode ser entendida como um momento de crise e negação da subjetividade modernista à qual se oporá num contínuo a sua obra. Esta, tendo como contraponto uma concepção de sujeito social, parte de uma visão de mundo pessimista, que rivaliza com a “alegria” carnavalesca de Oswald e Mário de Andrade, enveredando por uma visão existencialista e humanista do sujeito. Outrossim, Ramos tinha consciência de que a antropofagia cultural era a “explicação” – de fato, a antropofagia é considerada por muitos autores uma teoria do Brasil - “cômica”, afirmaria Keneth D. Jackson (2003-2004, apud Lima 2012) - e um discurso de autolegitimação forjado pela elite intelectual progressista do país, mas não uma arma útil às lutas sociais e políticas dentro do país, pelo menos, não a antropofagia de 1922. Ao mesmo tempo, a alternativa que a antropofagia oferece, que emula uma noção de “devir”, inconstância, em nada se parece com uma solução, diante das urgências sociais, ou seja, é um esquema intelectualizado, que por si nada pode contra o colonialismo, ou sua nova face imperialista, podendo parecer até mesmo uma forma de naturalização dos males, a turistificação do Brasil –e nisso, modernistas paulistas e Freyre encontram seu ponto pacífico, vide a visão branca, idealizada, da miscigenação com a qual nos deparamos em *Casa Grande e Senzala*.

Outrossim, o grande problema é que o sujeito da modernidade periférica é levado a mover-se no mesmo campo epistemológico do centro. Ao emular as formas da crise fundante

do sujeito moderno, sua autorreflexividade, só lhe resta, afinal, ressignificá-la a partir de sua relação com o centro. A crise se instaura de maneira mais contundente, sofrendo um desdobramento, sobretudo, quando esse mesmo sujeito se vê impedido de ocupar a posição do *cogito*. No *logos*, a posição do sujeito periférico é a do objeto, como o escravo na “parábola” hegeliana do senhor e do escravo em *Phänomenologie des Geistes* (1986). A dialética do senhor e do escravo de Hegel é uma metáfora para os fenômenos da consciência, um processo psíquico e intelectual no qual essas duas categorias se complementam: o senhor (*das Herrische*) é substancialmente autônomo (*selb-ständig*), enquanto o escravo (*das Knechtische*) representa a parte submissa (*Sub-jekts*) (Nikolaus 1993: 185). A parte negativa da consciência, seu outro, que sofre um processo de “extrusão” (Meneses 1985), isto é, que é afetada pelo mundo (o escravo), se “reassenhoreia” pelo trabalho, moldando os objetos do mundo, mas o “escravo” é a extensão da consciência do senhor, e a suprassunção (*Aufhebung*) da servidão é uma “operação” de reafirmação da consciência de si apenas, que é o senhor. Isso significa, que a antropofagia pensada dessa maneira, em termos hegelianos, e, portanto, tão essencialista quanto ela mesma, torna questionável se de fato podemos falar de uma virada epistêmica, ficando claro as aporias do discurso decolonial e as inquietações que ele suscita àqueles intelectuais materialistas ávidos por mudança e dar visibilidade aos problemas da jovem nação. A posição do escravo pode ser superada, uma vez que este passe a ser um objeto para si mesmo – como na ideia da consciência “extrusada” que olha para si mesma e se amolda às coisas - ao mesmo tempo em que se torna consciente de sua escravidão. Transferido esse raciocínio à antropofagia, que representa a subjetividade pós-colonial modernista, o outro ocupa a posição do senhor, ocorrendo uma suprassunção (*Aufhebung*), em termos hegelianos, e a verdade desse sujeito não encontra sua forma em si mesmo, mas na verdade que se origina em sua própria condição objetificada. Por causa da relação histórica de subalternidade, para se fazer representar, o sujeito periférico quer se igualar “a seu senhor”, buscando uma saída para a ausência de sua originalidade, assim é que o discurso da antropofagia cultural se apresenta como estratégia de superação da dependência cultural, mas fracassa, exatamente, ao imitar o gesto do “senhor”, porque emula seus vícios: sua branquitude, sua falha lógica, o essencialismo, seu falocentrismo, a binaridade, o gesto de apropriação do outro, assim que a frase do manifesto “só me interessa, o que não é meu”, é duplamente provocativa. Nesse contexto, o projeto da antropofagia cultural modernista, que redundava num discurso de um sujeito híbrido (síntese), opera como estratégia afirmativa da identidade do sujeito periférico. A antropofagia seria a tradução, “a explicação” tupiniquim, da condição mesma de produção de subjetividade na cultura ocidental, praticamente a resposta alegórica frente à *Fenomenologia do espírito*.

Enquanto o sujeito da razão se funda sob a ameaça de invalidez que a existência do outro e do estranho lhe incute – esse é o posicionamento da teoria crítica da obra de Theodor W. Adorno (1997; 2002; 2020), mas também de Bernhard Waldenfels (1990; 1997) representando a fenomenologia do estranho - a subjetividade da periferia nasce descentrada, caracterizando-se pela presença incessante de um centro ausente, por isso não é à toa que, ao tematizar essa crise, na literatura modernista, esse sujeito se projete nas imagens da castração com as quais nos deparamos tanto em *Angústia*, quanto em *Macunaíma*, não só no nível simbólico, mas de maneira explícita nas narrativas. Essa existência fundada na falta, expressa-se, de acordo com Lília Moritz Schwarcz (1995), tanto no “mal-estar da cópia”, valendo-se de um termo de Roberto Schwarz (1987), quanto na busca incessante por encontrar uma solução para a questão da identidade nacional, que a historiadora e filósofa brasileira vê como uma “obsessão local”. O discurso dessa subjetividade em crise, capenga, mesmo assim almejando o direito à existência e desejosa de hegemonia, projetando-se, inclusive, no campo do discurso da nação, pode ser abordada na literatura brasileira desde Machado de Assis e suas sátiras dos senhores de escravos fracassados Dom Casmurro e Brás Cubas.

1.5. O modernismo de 1930: entre polarização ideológica e a heteronomia do sujeito periférico

Politicamente, o advento dos anos 1930 tem como fato central a “revolução de 30”, ou o golpe que rompe a dinâmica na estrutura de poder até então praticada pelas oligarquias nacionais durante a República Velha no Brasil, mais conhecida como “A república do café com leite”, que teve como consequência a ascensão de Vargas e uma transformação na geopolítica do país, decorrente do processo de inversão do centro de emanção do poder, como afirma Boris Fausto:

O poder de tipo oligárquico, baseado na força dos Estados, perdeu terreno. Isso não quer dizer que as oligarquias tenham desaparecido, nem que o padrão de relações sociopolíticas baseado na “troca de favores” deixasse de existir. Mas a irradiação agora vinha do centro para a periferia, e não da periferia para o centro. (Fausto 1995: 327).

A revolução de 1930 não representa a ascensão da burguesia industrial de imediato, visto a heterogeneidade dos interesses políticos envolvidos, mas sim o fortalecimento de outros grupos sociais que reclamavam participação política, como por exemplo, o dos militares. Não obstante, posteriormente, a base de sustentação do governo de Vargas viesse a ser a aliança de classe entre burguesia industrial e setores da classe operária (Fausto: 1995). Esta mudança na estrutura de poder no governo reflete as idiosincrasias da sociedade brasileira decorrentes da modernização na semicolônia, tendo os interesses de uma elite liberal como força propulsora, porém, apenas a princípio, como afirma Luís Bueno:

No entanto, não é absurdo afirmar que o regime de Vargas, no decorrer da década, ao intensificar seu caráter autoritário, se põe ao lado dos regimes fortes de direita na Europa. De qualquer forma, seja pela situação política interna, seja pelo fato de nossa intelectualidade se sentir ligada à Europa, entre nós também se deu uma falência do liberalismo. A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda. (Bueno 2006: 34).¹¹

Outrossim, para completar a atmosfera política dos anos 1930, é necessário mencionar a importância para os intelectuais brasileiros da fundação de organizações de esquerdas como o PCB em 1922, ano da Semana de Arte, o impacto causado pelo manifesto lançado por Luís Carlos Prestes em 1930, antes de ser aceito no PCB se declarando socialista (Fausto id: 22) e a fundação da ANL em 1935 – esta última, sob o slogan “terra, pão e liberdade” desencadeou um movimento de caráter insurrecional que resultou na declaração do estado de sítio e aumento da repressão no governo de Vargas (Facioli 1987: 57).

Portanto, nos anos 1930, o imperativo estrangeiro já não era na esfera simbólica diretamente apenas o colonialismo europeu, o outro também já não era apenas o índio e o negro do modernismo dos anos 1920, de modo que a um apelo discursivo no qual a cultura e a estética não estão de forma pragmática atreladas ao discurso político, se juntaria a crítica marcadamente social mais articulada ideologicamente, advinda da conjuntura política nacional e internacional, do reagrupamento dos setores da sociedade brasileira e sua reorganização política, e da influência do marxismo e do stalinismo sobre setores da intelectualidade brasileira. A denominada segunda fase do modernismo que vai de 1930 e 1945 se caracteriza pela consolidação do campo literário no Brasil (Johnson 1995) (Miceli 1979), tendo como marco, por exemplo, a fundação da editora José Olímpio; por uma literatura regionalista que reivindicava o retorno de uma visão de mundo realista pós-vanguardista, e no campo da política, pela ascensão do populismo de Getúlio Vargas, sua política de identidade, pela intervenção do Estado no campo cultural; e pela influência de uma concepção de arte marxista oriunda da União Soviética. Assim, o campo da produção cultural a partir do decênio de 1930 se apresenta politicamente mais polarizado em relação ao período anterior, pois tem como pano de fundo uma crise mundial do capitalismo, e, conseqüentemente o recrudescimento do embate ideológico em virtude do avanço do nazifascismo na Europa, da formação das esquerdas

¹¹A esta polarização, Luís Bueno irá dedicar os primeiros capítulos de seu livro *A História do Romance de 30*. O autor menciona que a necessidade de assumir uma posição contra a expansão do fascismo -também em solo brasileiro com o surgimento do integralismo - sob a influência das vanguardas políticas não se restringia apenas à literatura. Comentando um texto panfletário do movimento estudantil no Rio de Janeiro nos anos 1930, o autor afirma: “Não se admite qualquer meio termo. Para quem redigiu o anúncio, há apenas duas possibilidades: estar contra as forças reacionárias ou a favor delas. Não comparecer é necessariamente pactuar, nenhum outro motivo pode sequer ser aventado. Essa, no entanto, não é uma posição exclusiva de jovens comunistas exaltados que, naturalmente, escreviam uma peça de propaganda que comportaria, como estratégia de convencimento, todo tipo de exageros. É um movimento geral de toda uma geração.” (Bueno 2006: 34-35).

marxistas, e a reorganização política e econômica da sociedade brasileira após a erradicação do sistema colonial escravagista com os primórdios da industrialização e urbanização do país. Data desse período da história brasileira também a fundação de uma corrente fascista no país, os integralistas republicanos, tendo à frente Plínio Salgado.¹² Vale mencionar ainda marcos como o movimento tenentista, a fundação da Coluna Prestes e a Intentona Comunista, fenômenos políticos estes muito presentes no livro de 1953 das *Memórias do Cárcere* (2011) de Ramos, preso em 1936 durante a repressão de Vargas sob suspeita de atitudes subversivas contra o Estado, quando ainda escrevia *Angústia*.

A mudança de paradigmas ocorrida nas primeiras décadas do século XX na forma de se pensar o nacional no Brasil necessitava levar a cabo uma reorganização política e econômica da sociedade após a erradicação do sistema colonial escravocrata. Esse “movimento” no campo do discurso da identidade nacional se consolida a partir da década de 1930, resultando na produção de uma unidade superficial problemática entre “nacionalismo cultural” (Johnson id) e discurso político, como apontado por Renato Ortiz:

Com a Revolução de 30 as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro deste quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil. A meu ver, o trabalho de Gilberto Freyre vem atender esta “demanda social”. (Ortiz 1986: 40).

Ao destacar a importância do modernismo como movimento cultural que trouxe consigo uma consciência histórica até então pouco difundida na sociedade brasileira, Ortiz analisa o pensamento intelectual sobre a cultura dos anos 1930 em relação às outras décadas, e aponta para uma continuidade na descontinuidade, visto que o mito de refundação da identidade nacional baseado na copresença das três raças lançado pelo modernismo de 1920 se tornaria senso comum, plausível sob a égide do nacionalismo populista do Estado Novo, sendo “ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O quer era mestiço torna-se nacional” (Ortiz id: 41). A celebração da mestiçagem no discurso cultural – da identidade malandra - como vemos em *Macunaíma*, publicado em 1928, de Mário de Andrade, na expressão musical das décadas de 1920 e 1930 que tem Noel Rosa como um expoente (Severiano 2012), e em obras fundamentais como *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, publicada em 1933, nos anos 1930 é incompatível com o discurso político hegemônico do trabalhismo que foi o sustentáculo do Estado Novo (Tinhorão 2013), condizente com um Brasil moderno (Ortiz id: 43).

¹² Sobre a história das organizações de esquerda marxistas no Brasil, ver Antônio Ozaí da Da Silva (1987) e John W. F. Dulles (1977).

De acordo com a tese de Ortiz, nesse contexto político e econômico, a ideia da democracia racial, que passa a encobrir a contenda racial no Brasil, vem a corroborar com um imaginário de identidade nacional homogênea, demanda social daquele momento histórico, de modo que as diatribes do discurso político hegemônico contra o discurso cultural saem de foco. Isto explicaria a visão da crítica literária brasileira, segundo a qual a produção modernista de 1930 esboça um deslocamento do foco da cultura (como discurso de fundo étnico) para a política e crítica social, quando, na verdade, o que parece ocorrer, como deixa entrever Ortiz, é uma reação dos intelectuais e artistas à complexidade da relação entre modernidade e modernização na cultura periférica, visto que a década de 1920 enseja uma chegada com atraso do discurso da identidade cultural mestiça – como atitude pós-romântica - em pleno surto modernizador no país.

A literatura de 1930 ficou conhecida através dos manuais de estudos literários, os quais tentam produzir coerência por meio de um princípio de continuidade, como segunda fase do modernismo, especialmente através do veredito homogeneizador do modernismo de João Luiz Lafetá (Bueno 2006), segundo o qual a literatura de 1930 era a concretização do modernismo no plano ideológico, ao passo que o modernismo dos anos 1920 representava a fase do rompimento estético (Lafetá 2004). Esta visão da história da literatura modernista prevalece também nas obras formadores do pensamento crítico do cânone brasileiro, como em Alfredo Bosi (1982), Antônio Candido (2006a) e Afrânio Coutinho (1959). Para Lafetá (id), o modernismo é um processo de arte de vanguarda que alcança seu auge em 1930, e como ele, também Candido (2006) deixa entrever em *Literatura e Sociedade* que a escrita resultado dos realismos de 1930 jamais seria possível sem a ruptura estética introduzida pela semana de arte moderna que preparou o terreno para os literatos da geração seguinte:

Parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-1940), fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país. A sua expansão coincidiu com a radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica. (Candido id:131).

Entretanto, autores contemporâneos, apontam não apenas para o caráter dissidente do regionalismo em relação ao modernismo paulista, mas para uma dissidência interna, tanto no seio do regionalismo nordestino (D'Andrea 1992), quanto a já conhecida no seio do modernismo sulista, mais explorado em suas facetas pelas obras do cânone dos estudos literários difundidos nas universidades brasileiras. Em 1923 o antropólogo Gilberto Freyre

retorna ao Brasil, passando a encabeçar um grupo de intelectuais nordestinos que reivindicam a tradição patriarcal e uma posição de poder no campo intelectual no Brasil na década que se seguirá (D'Andrea id). Além de fazer oposição explícita ao modernismo paulista, o que tem contrapartida uma reivindicação da restauração da gramática no plano sintático, muito embora a marca dos regionalistas seja a reprodução da variação linguística e a marca da oralidade, os escritos de Freyre, na época, conforme analisado por Moema Selma D'Andrea, acusam os modernistas paulistas de representarem um partido político. Contudo, como a citada autora afirma, o discurso de Freyre, que se dizia apolítico, é um reflexo da crise do sistema colonial e apenas camuflaria a necessidade do patriarcalismo e da oligarquia nordestina de se impor politicamente diante da crise causada no sistema colonial com a implantação do capitalismo moderno do qual o sul do país teria se beneficiado, sinalizando o surgimento de uma oligarquia industrial:

O que está em jogo é o perigo da decadência da antiga oligarquia patriarcal-rural que perde campo para a nova oligarquia industrial-urbana. Burguesia industrial que ganha o jogo no espaço econômico, mas o perde no espaço genealógico da estirpe aristocratizante. Portanto, ao Regionalismo nordestino interessava mais do que nunca o pacto das elites oligárquicas-rurais em nível nacional. (D'Andrea id: 91).

De acordo com D'Andrea, a retórica do regionalismo-tradicionalista do Nordeste tem em comum com a do “modernismo da ordem” do eixo Rio-São Paulo, representado por figuras conservadoras como Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, entre outros, o mesmo ideograma de conservação “do equilíbrio harmônico” do povo brasileiro, fundamentado em suas “tradições coloniais”, sendo a “contestação sem ruptura” o que aproxima os dois grupos (D'Andrea id: 91-92). Outrossim, como bem menciona a autora, o que se observa no movimento regionalista freyriano não é necessariamente um desejo de ruptura, separatismo, mas sim uma participação na elaboração na narrativa da nação, em que pese, a necessidade de mostrar o Nordeste, como um todo homogeneizado, como o verdadeiro nacional, o telúrico contra as supostas “importações” das vanguardas europeias. Em *Casa Grande e Senzala*, Freyre iria retomar um nacionalismo do ponto de vista da classe dominante açucareira do Nordeste:

Uma totalidade indiferenciada, base de um nacionalismo etnicamente íntegro, entrelaçada por um conjunto de regiões coesas, explicáveis por endógenas e exógenas relações culturais harmoniosas e subjetivamente tratadas, sem nenhum traço de contradição que questione a unidade nacional. (D'Andrea id: 87).

Em 1926 se realizou um congresso regional no Recife pouco comentado nos textos da história da literatura brasileira no qual Gilberto Freyre conclamara os estados nordestinos,

intelectuais, artistas e políticos de esquerda e direita a comporem um bloco, incentivando o surgimento de novos regionalismos, para enfrentar o “federalismo”, visto que o Estado havia mudado seu foco de incentivo para as plantações de café em São Paulo:

Assim, a oposição político-administrativa federalismo *versus* regionalismo; a perda econômica de glórias passadas, sustentadas pela monocultura açucareira, *versus* investimentos governamentais beneficiadores do café paulista eram “transculturados” para as questões culturais. (Malard 2006: 15).¹³¹⁴

A visão dicotômica de Letícia Malard (id) do regionalismo, que deixa entrever uma compreensão do mesmo como processo de transculturação consciente com uma faceta nacionalista conservadora e tradicionalista, ou seja, em uma instância, também homogeneizadora, contraria abertamente a asserção do crítico uruguaio Ángel Rama para quem, em defesa de Freyre, o regionalismo tão somente se oporia à aculturação: “*limitándose a atacar la función homogeneizadora que cumple la capital mediate la aplicación de patrones culturales extranjeros*” (Rama 2008: 28).¹⁵

Para uma parte da crítica literária brasileira, o regionalismo não é uma corrente literária, mas uma das matrizes da literatura nacional. Afrânio Coutinho (1959), por exemplo, vê na prosa nacional um desenvolvimento particular, desde Alencar, que vai além de uma tipologia do romance europeu, uma segmentação em duas matrizes, que se imporia desde o romantismo: uma regionalista, que tematizaria conflitos rurais, mas também urbanos, e uma psicológica, concentrada na representação do comportamento, personalidade e costumes. Para Luís Bueno (2006) em *Uma história do romance de 30*, a divisão vislumbrada por Coutinho faz sentido, de modo que a polarização ideológica e estética na qual incorre o campo cultural os anos 1930 no Brasil se apresentaria como anterior ao modernismo:

É inegável que essa formulação faz sentido e se assenta sobre outras formas de fratura da sociedade brasileira, expressas por binômios como norte-sul ou litoral-sertão. A ligação do intelectual com a realidade brasileira, sua maior adesão aos valores do “sertão” ou, ao contrário, o apego ao seu gabinete de trabalho, à atividade livresca que quase sempre o mantém ligado a uma

¹³ Embora Gilberto Freyre anuncie no início de seu *Manifesto Regionalista de 1926* (Freyre 1955) que este fora lido no congresso do regionalista do Recife, tanto Letícia Malard (2006) quanto uma série de outros autores vieram a público afirmar que o tal manifesto nunca fora publicado, e que este não fora lido no congresso, visto que o texto fora retrabalhado por Freyre em publicação posterior. Essa discussão pode ser acompanhada no livro *Cartas de escritores: vida literária em epistolografia “modernista”* (2019), editado por Humberto H. de Araújo, que estuda a correspondência entre escritores modernistas e modernistas regionalistas sobre os respectivos movimentos.

¹⁴ Os próprios representantes do regionalismo nordestino iriam fazer a autocrítica, afirma Malard (1976), como é o caso de José Lins do Rego que publicaria em 1935 um artigo intitulado “No Brasil também se morre de fome”: “Do regionalismo oriundo do Congresso do Recife estavam ausentes a miséria, a situação econômico-social dos oprimidos pelos senhores de terras ainda sob a escravidão trinta e muitos anos após a Lei Áurea.” (Malard id: 43).

¹⁵ Luís Bueno (2006) tenta reescrever tal história ao privilegiar a leitura cerrada em uma ampla triagem de obras publicadas nos anos 1930, dando ênfase a diversidade de estilos e individualidade dos autores, criticando, deste modo, a forma classificatória da historiografia literária tradicional – referindo-se especificamente a Antônio Candido e Afrânio Coutinho - que propõe uma divisão “de fora pra dentro” (Bueno id: 40).

tradição intelectual própria de outros centros, tem sido um ponto crítico de discussão desde a criação, segundo alguns, ou a implantação segundo outros, do romance no Brasil – sobretudo e através da principal figura desse momento, Alencar. (Bueno id: 32).

Bueno acusa a maior parte da crítica de pecar pelo excesso de reducionismo classificatório da literatura de 1930, em que pese o fato de que muitos críticos consagrados demonstram não conhecerem grande parte dos autores daquela década, como Flora Süssekind (1984), que teria reduzido o regionalismo de 1930 a José Lins do Rego. Um problema central, conforme Bueno, da crítica literária institucionalizada no Brasil diz respeito a uma catalogação da literatura de 1930 entre intimismo e temática social, ou seja, entre neonaturalismo e obras profundas ou inovadoras que devem ser levadas a sério, como exemplo destas últimas frequentemente se nomeia Guimarães Rosa e Clarisse Lispector, considerados autores da terceira geração modernista, a coroação da literatura brasileira, e, claro, as obras de Graciliano Ramos como redentoras do regionalismo de 1930. A literatura de 30 é vista como um “alargamento do espírito” de 1922, de acordo com Bueno (id: 57), havendo a crença, inclusive entre os próprios autores da década de 30, de que o modernismo de 22 seria uma fase destrutiva da cultura, não tendo relegado nenhuma obra de grande importância, e que somente a literatura de 30 iria de fato construir um legado literário. Nesse contexto, *Macunaíma* iria ser atacado pela crítica, por sua gramática experimental, tentativa de Mário de Andrade de reformular a gramática nacional, de questionar a língua do colonizador, objeto de reflexão dos modernistas de 1922 (Bueno id).

Por fim, faz-se mister retomar o conceito de “pastoral moderna” que Beatriz Sarlo (2003), a partir da obra *O campo e a cidade* de Raymond Williams (1989), utiliza para analisar a produção literária argentina do início do século XX, que pode, até certo ponto, ampliar o olhar crítico sob o regionalismo brasileiro de 1930, visto que este último, se por um lado, denuncia a pobreza e os problemas enfrentados pelo campo, ou seja, pela maior parte da população do Brasil¹⁶, por outro lado, é resultado das aspirações de uma elite intelectual rural ilustrada que resiste à ameaça de aculturação que a modernidade representa, mas, concomitantemente, se apoia num imaginário idealizado de uma cultura conservadora e de valores tradicionais, como expressão da subjetividade dos “filhos” dessa elite rural:

No es sorprendente que esta valorización del pasado tenga como promotores a intelectuales de origen rural: más bien sería extraño que sucediera lo contrario. El origen de estos intelectuales suele vincularlos a los instauradores del orden evocado en la pastoral y no, claro está, a los grupos

¹⁶ Ainda até os anos 1960, mais da metade da população brasileira vivia no campo (Nascimento; Vianna et al 2018).

que fueron su soporte y padecieron sus muy concretas imposiciones. (Sarlo id: 34).

A autora trata de discutir o impacto da modernização urbana e rural nas subjetividades e como estas se refletem na literatura das primeiras décadas do século XX, corroborando para a criação de utopias rurais que se voltam para o passado, uma Idade do Ouro (Williams id), como contrapeso à paisagem tecnicizada por onde avança a modernização, de modo que a cidade se converte no símbolo da civilização e do imperialismo, da mesma forma como o campo se converte em sua contraimagem, não obstante seu legado feudal de violência:

Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre, muchas veces no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos; cuando, por otra parte, esos cambios coinciden con la infancia o la adolescencia y afectan no sólo a actores y práctica ya constituidos sino a los restos que la memoria conserva; frente a transformaciones que alteran relaciones sociales y económicas, pero también perfiles urbanos, los planos y la perspectivas del paisaje, las topografías naturales, la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de ‘edad dorada’. Un viejo orden recordado o fantaseado es reconstruido por la memoria como pasado. Contra este horizonte se coloca y se evalúa el presente. (Sarlo id: 31).

A modernização seria a causadora de uma experiência traumática que se revela sob a forma de estruturas “afetivo-ideológicas” (Sarlo 2003; Williams 1989)¹⁷ na literatura de um grupo, o que porém não exclui seu caráter crítico, de tal forma que a imagem dourada se revela apenas como uma “perda”, saudosismo, em sua forma decadente - como o observamos nos romances de Ramos e Lins do Rego, decididamente, em *Angústia*, e até mesmo em exemplos da novíssima literatura brasileira contemporânea como *Galileia* (2008) de Ronaldo de Correia Brito.¹⁸

Se por um lado existe uma tendência no regionalismo modernista, como marca da literatura de 1930, em se opor ao modernismo paulista, por outro lado, o próprio regionalismo não se mostra homogêneo, nem se reduz ao Nordeste, afirma Luís Bueno (id), reclamando que se leve em consideração critérios intrínsecos às obras, e que se adote um posicionamento crítico em relação ao método dos textos canônicos da história da literatura brasileira, os quais olhariam

¹⁷ O termo “estrutura afetiva-ideológica” utilizado por Beatriz Sarlo (2003) para se referir à relação entre afeto, ou seja, sentimentalidade, e sua determinação sociocultural, isto é, histórica, remonta à ideia de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams, cunhada ao longo de toda sua obra para se referir a padrões presentes nas obras de arte cuja autoria remonta a um mesmo histórico. Para analisar literatura e outras obras de arte, Williams queria fugir do determinismo presente na concepção de superestrutura do marxismo, tentando mediar, dessa forma, entre a ideia de estrutura (social, material) e experiência histórica dos sujeitos (Cevasco 2001) (Filmer 2003).

¹⁸ Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2018), que em *A invenção do Nordeste* defende a ideia de um Nordeste “inventado”, como uma paisagem imaginada, afirma que um dos elementos centrais da formação do imaginário da regionalidade, da nordestinização, é, exatamente, este saudosismo. É interessante observar que o autor também ver essa dicotomização na imagem que a literatura regional criou do Nordeste e do sertão, apontando também para o aspecto da revolta, que se contrapõe à saudade.

as obras “de fora”. Apesar do reducionismo formal, ou exatamente por causa dele, que leva à criação de uma espécie de selo “social” e “regional” para literatura da década de 1930, a obra de Ramos aparece frequentemente, como já mencionado, como portadora de um caráter de exceção que leva Otto Maria Carpeaux ([1943]2018: 330) a afirmar que “o lirismo de Graciliano Ramos, porém, é bem estranho”; “com efeito o material desse classista é bem estranho: é o mundo inferior; às mais das vezes, o mundo infernal”. Certamente tratam-se afirmações que não se aplicam apenas a obra de Ramos, mas à parte da produção literária brasileira quando examinada de dentro para fora, uma vez superada a colonização também da crítica literária, pautada na historicização dos paralelismos com a literatura europeia, e não na problematização das transformações das “ideias fora do lugar”, como afirma Canclini (2001: 89), citando Roberto Schwarz: “*Ese modo de adoptar ideas extrañas con un sentido impropio está en la base de gran parte de nuestra literatura y nuestro arte (...)*”.

Canclini propõe uma nova maneira de refletir sobre o modernismo e pós-modernismo latino-americanos, uma maneira de enxergar a literatura latino-americana nem de forma “irracional” nem mecanicista, questionando a fórmula de enxergar a reprodução da dependência colônia e metrópole no campo cultural. A questão posta é o que as obras de arte fazem com a dependência, em que medida refletem sobre estas, não como um espelho, lembrando que as relações de desigualdade de diversas ordens na cultura da periferia não são apenas a repetição da relação de dependência, mas também o resultado de contradições internas. As discrepâncias internas no seio do modernismo latino-americano não advêm apenas do fato dos autores terem que lidar com a importação de ideias estrangeiras, nem na busca meramente de soluções formais, e sim na busca por uma maneira de lidar com toda a problemática da geopolítica da colonialidade juntamente com as diferenças culturais e contradições sociais internas, resultado da sobreposição de diferentes temporalidades como consequência do desenvolvimento diacrônico e sincrônico tomado pelo capitalismo na periferia colonizada:

Sus contradicciones y discrepancias internas expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente. Pareciera entonces que, a diferencia de las lecturas empecinadas en tomar partido por la cultura tradicional o las vanguardias, habría que entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores.” (Canclini id: 94).

Também observações de Rafael G. Girardot (1988) apontam para esta linha de pensamento, em que pese o fato de que o autor menciona que a reprodução de certos conflitos entre metrópole e campo na periferia do capitalismo, não é a reprodução da relação entre

metrópole e sociedade colonial, mas reprodução de estágios de desenvolvimento do sistema de produção internamente. Esta consciência é fundamental para pensar a relação periferia-centro como uma condição da produção de subjetividade na periferia pós-colonial, pois, sendo assim, a categoria da “imitação”, e da exceção deixa de ter importância. A emulação de determinadas estruturas materiais, simbólicas, ideológicas e estéticas na periferia deixa de ser imitação, passando a ser entendida como resultado da interação de múltiplos processos históricos e da “multiterritorialidade” (Haesbaert 2022) da própria modernidade. Assim, a partir disso, a própria ideia de periferia-centro se desconstrói, pois, de fato, a dicotomia periferia-centro, é uma estrutura criada a partir do pensamento colonial, que normaliza a relação política de subalternidade, a estrutura de desigualdade que o colonialismo, e, posteriormente o imperialismo produz.

Resta concluir que, o fato da passagem para a década de 1930 no Brasil ter sido marcada por transformações políticas radicais no país não implica que o discurso da identidade cultural tenha deixado de ter importância na produção literária brasileira em prol da identidade de classe ou de uma literatura social, pelo contrário, mesmo porque seria uma forma reducionista de medir cultura. Fica claro que o campo literário é um território em disputa e a regionalização da literatura é uma estratégia de ocupação desse espaço político, assim como também era o cosmopolitismo industrial da antropofagia cultural paulista. Nesse contexto, tratava-se de preencher os espaços simbólicos com as vozes do Brasil, convertendo o campo literário num espaço de projeção da nacionalidade.

1.6. O modernismo crítico de Graciliano Ramos

Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, ler jornais, ouve missas. (Graciliano Ramos, *Caetés*).

Bosi atribui à obra de Ramos características neorrealistas, dentro do que ele entende por “realismo crítico” (Bosi 1982: 454); um “realista” com “uma fisionomia estética profundamente original” como Faulkner e Céline (Bosi id: 439). Apesar dessa classificação, Bosi aponta diretamente para as descontinuidades da obra do autor, cuja modernidade da obra seria, segundo este, atribuída não à influência do modernismo – embora, contraditoriamente, Ramos ilustre as fileiras dos modernistas da segunda fase no mesmo livro de Bosi - mas ao gesto de recusa do autor em compactuar com uma literatura de exportação ou de entretenimento:

Parece evidente que a modernidade de Graciliano Ramos tem pouco a ver com o Modernismo e nada a ver com as modas literárias para as quais o escritor pode apresentar um quê de inatual. Ela vem de sua opção pelo maior

grau possível de despojamento, pela sua recusa sistemática de intrusões pitorescas, chulas ou piegas, situando-se no polo oposto do “populismo” – tanto o vulgar quanto o sofisticado – que tem manchado tantas vezes a atitude dos fruidores da “vitalidade” do homem simples (Bosi id: 457).

A situação da literatura e dos escritores na periferia da modernidade é um dos temas centrais de *Angústia*, mas também a crítica à literatura de entretenimento e à literatura tendenciosa, que se faz refletir na postura de Ramos em toda sua obra em relação ao fazer literário meramente panfletário, assim como na sua reflexão sobre a condição da arte como mercadoria no capitalismo. O anticapitalismo de Ramos redundava num humanismo crítico, visto com frequência como resultado de sua aspiração ao universalismo, o que vale a sua literatura o epíteto de “literatura dos pobres diabos”.¹⁹ No entanto, Carpeaux (id) afirma que é por seu pessimismo que Ramos escapa ao discurso panfletário, e ao lugar comum humanitário da generosidade,²⁰ para este, apenas um pessimismo “psicológico”, mas não filosófico.

Esse viés humanista, que à primeira vista representa uma posição conciliadora no contexto de fogo cruzado ideológico dos anos 1930 se converte, no entanto, em gesto de recusa à adesão a um conteúdo programático partidário não apenas para a arte, mas que seja destoante do contexto social na sociedade pós-colonial, revelando um certo ceticismo em relação ao internacionalismo importado. Ora, não é à toa que sai em defesa de Paulo Honório, o pequeno burguês latifundiário, truculento e metido a escritor de *São Bernardo* (2015), ao dotar-lhe de autorreflexão, condenando-o à solidão e à infelicidade que o levam a contar sua estória não como um vencedor, mas como um derrotado no sistema de produção. Não é essa também a postura de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1994) e *Dom Casmurro* (2019), quando deixa os brancos narrarem sua própria decadência? Salvação não há, no entanto, para um Julião Tavares de *Angústia*, que representa o espírito do capital moderno na periferia. Ele se aproveita da precariedade e se nutre da vulnerabilidade dos mais fracos na hierarquia social: o sucesso da sua retórica bonita se justifica pelo semianalfabetismo e “atraso” cultural

¹⁹ Trata-se de um epíteto conferido a Ramos como “romancista dos pobres de diabos” pelo crítico Valdemar Cavalcante em 1938 no *Diário de Pernambuco* bastante difundido que se desdobra semanticamente na retórica da crítica literária sobre o autor, como Jorge de Souza Araújo escreveu recentemente: “(...) Ou, como disse Valdemar Cavalcanti, Graciliano é o “romancista dos pobres-diabos”, os inquilinos do Inferno agrário e urbano fustigados pelas seitas da ignorância e estupidez programáticas num país imobilizado pelos gúlgags da estática histórica e sociológica.” (Araújo 2014: 76).

²⁰ Para Carpeaux, no entanto, Ramos não escaparia da compaixão em relação às suas personagens, nem mesmo pela cachorra baleia, no que o crítico não deixa de ter razão, especialmente quando lembramos o relato da dor do abandono e da solidão de Paulo Honório na pele de um latifundiário em *São Bernardo*. Bem diferente disso pensa Álvaro Lins (1980) no posfácio da 45ª. Edição de *Vidas Secas* para quem Ramos seria ímpio com suas criaturas: “Podemos falar, sem exagero, de uma crueldade do criador diante da sua criação.” (Lins id: Versão E-Book). Álvaro Lins é um dos críticos que mais relaciona influência da experiência pessoal e autoria na obra de Ramos, chegando a fazer afirmações inadequadas a uma crítica acadêmica, tais como: “Porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade.” (id).

da província, assim como o sucesso entre as mulheres que aspiram a uma condição social melhor se justifica pela pobreza. Mas Julião Tavares é apenas uma extensão de Luís da Silva, é um personagem alegórico, não tem a profundidade de Paulo Honório. Contudo, Luís da Silva, também pode ser compreendido como projeção de um duplo negativo de Julião Tavares, como o analisa Candido (2006), o que, por seu turno, desconstrói a perspectiva de leitura de Julião Tavares como símbolo coletivo do capitalista, ou seja, as alegorias no referido romance exigem uma leitura que ateste sua complexidade e polissemia, e afaste qualquer posicionamento maniqueísta do autor. Por fim, no que tange ao conhecido pessimismo de Ramos, que dá vazão ao existencialismo humanista de seus personagens, este, do ponto de vista filosófico, aproxima-se muito mais da postura de quem espera ver para crer – uma herança do etos do autor naturalista. É a postura de um cético nos anos 1930 em um país predominantemente agrário e semianalfabeto às portas do chamado “surto de modernidade” (Brito 1978) que faz a transição não se sabe para onde.

Assim, estrategicamente a obra de Ramos se opõe sob muitos aspectos à carnavalização modernista, muito embora uma postura crítica e irônica em relação à modernidade não seja ausente em Mário e Oswald de Andrade. Ramos, no entanto, é por demasiado comprometido com uma visão política crítica do sistema e com um senso de ética e justiça, que reverberam, inexoravelmente em sua estética. A postura do cético em relação à modernidade se apresenta, por exemplo em *Vidas Secas* (1991), como é apontado por mais de um crítico da obra. Apesar da narrativa cíclica, e por mais que a esperança na cidade grande seja uma construção imaginária do sertanejo retirante sobre a vida na cidade grande, é Sinhá Vitória, e não o narrador, quem vislumbra um futuro de civilidade para os filhos, contrariando a experiência negativa de Fabiano com o Estado moderno quando é preso e agredido. O final expressionista de *Vidas Secas* em cores vibrantes é “aberto”, sendo, nele, a modernização da ordem da futuridade e do desconhecido. As rusgas contra o desenvolvimentismo na obra de Ramos não são uma apologia à sociedade colonial, mas o reflexo de sua compreensão da condição social da vida numa sociedade marcada pelo colonialismo que tem que permanecer em alerta contra os novos males, identificados como tudo aquilo que escraviza e reifica a humanidade. A obra de Ramos não é antimodernista, nem adepta do realismo-socialista, antes, apresenta-se como uma superfície que reflete nas influências literárias individuais do autor o fazer artístico em um momento de incerteza política e quebra de paradigmas no campo cultural nos anos 1930 no Brasil. Ramos iria se filiar ao Partido Comunista somente em 1945, e, apesar de sua aproximação política da revolução proletária, sua estética em nada se identifica com o realismo-socialista, visto que o que triunfa em seus textos é uma forma de compreensão humanista do

indivíduo que se coaduna à análise social para com a qual, sua estética, marcada por procedimentos em tudo modernos, se propõe verossímil. Pode-se dizer que o realismo de Ramos não é estético, é uma postura política.

Assim, propõe-se aqui uma compreensão dialógica em sentido baktiniano²¹ da obra de Ramos com o modernismo mário-oswaldiano no contexto da produção literária dos anos 1930 no Brasil, visto que a polarização ideológica desta década no campo intelectual brasileiro corrobora para o que aqui entendemos por “negatividade estética”,²² resultante de uma constelação específica de convergência entre o estético e o político nas três primeiras décadas do século XX no país, que vai além da mera reação da literatura nacional a um campo literário e intelectual orientado pela relação semicolonial com o estrangeiro:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (Candido 1989: 181).

Muitos dos autores contemporâneos de Ramos – assim como o próprio - atuavam no PCB e aderiam a fórmulas do realismo socialista, como é o caso de Jorge Amado, razão pela qual Ramos iria criticar a atitude panfletária do romancista em *Suor*, numa resenha em 1935, publicada agora em *Linhas Tortas*:

Tudo natural quando os pobres se manifestam em palavrões de gíria, quase sempre numa linguagem obscena em excesso, nada literária, está visto, mas que tem curso na ladeira do Pelourinho e até em lugares de boa reputação. O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores. As figuras de Álvaro Lima, o anarquista espanhol, do comunista judeu, não tem relevo, apesar de serem as mais trabalhadas. Quando elas aparecem o livro torna-se quase campanudo, por causa, por causa das explicações, das definições, que dão aos três personagens um ar pedagógico e contrafeito. [...]Chega um

²¹ Em sua teoria do romance, Bakhtin (1979) proclama este gênero como dialético por excelência desde as origens, visto que devido a sua forma destoante da épica tradicional reflete a fala do povo e com isso os diferentes discursos em circulação numa dada ordem social. Para Bakhtin, o diálogo com a alteridade é intrínseco ao texto literário, sendo que no romance o diálogo com a sociedade ganharia uma forma de “encenação” especial, tanto em virtude da história do gênero quanto dos recursos estilísticos que a prosa coloca à disposição do romancista. Fundamentalmente, para Bakhtin, para quem as “falas” articuladas não são realizações neutras como “parole” para Saussure ou “performance” para Chomsky”, o diálogo entre sociedade e texto é menos uma escolha do que uma condição do texto mesmo, como realização da heterogeneidade da língua de um determinado momento histórico, e a palavra seria sempre uma reação.

²² Há quem não apenas se refira diretamente à negatividade da obra de Ramos, mas também a explore analiticamente, como é o caso de Maria Izabel Brunacci (2008) que faz uma análise dialógica marx-baktiniana de sua obra, com destaque para *Vidas Secas* no qual a autora divisa uma consciência autoral autocrítica que permearia toda obra graciliana diante da dependência cultural e da inenarrabilidade do outro. O livro de Brunacci pontua diversos aspectos da relação problemática da obra de Ramos com o projeto estético modernista de 1920, mas também com a constelação estético-ideológica dos anos de 1930, o que vem a ancorar o modo de ler *Angústia* de Ramos proposto neste trabalho.

desses homens, traduz a fala em linguagem política, de cartaz – e sentimos um pouco mais ou menos o que experimentamos quando vemos letras explicativas por baixo de desenhos traçados a carvão nas paredes. (Ramos 2005: 131).

Adiante, no mesmo texto de 1935, Ramos afirma que os romances cairiam em grande superficialidade, se suprimissem a análise introspectiva em detrimento da descrição de um grupo (id: 132). Por fim, acaba por ridicularizar o romance de Amado, ao afirmar que o autor, para se ater a sua posição política anti-individualista, típica do romance proletário, “acha, por isso, que, em *Suor*, o personagem principal é o prédio” (id: 133). A crítica de Ramos a uma fórmula estética de orientação político-ideológica reflete seu ceticismo, não apenas em relação à utopia política, mas em especial no que diz respeito ao papel do intelectual como porta-voz do povo. A autorreflexividade da obra de Ramos vai além do discurso de ruptura cultural do modernismo com a colonização, coadunando a isso a luta de classes na sociedade semicolonial, e, simultaneamente, assumindo uma posição crítica em relação ao papel e posição do intelectual como transculturador, como defende Maria Izabel Brunacci:

Graciliano Ramos, então atribui poder de corrosão à literatura, e sua grandeza, está, entre outros fatores, no modo como lida com essa arte no fogo cruzado das contradições sociais, pela plena consciência do seu papel de mediador de tensões delas decorrente. Afirmo mesmo que isso foi possível por causa de sua recusa do projeto desenvolvimentista da nação que se construía, o que o fez, deliberadamente, deslocar o foco de suas obras para a questão da luta de classes e da marginalização de grande contingente da população brasileira. Por isso seus romances manifestam esse incômodo com o ato de escrever literatura em um país submetido a um processo de dominação violento e aniquilador da voz dos dominados. (Brunacci 2008: 115-116).

Exatamente por isso a adesão ao discurso da luta de classes só se aplica à obra de Ramos com ressalvas, pois o que o autor constrói no decorrer de sua obra, é, em verdade, um retrato dos empecilhos sociais e políticos da revolução, dos obstáculos a serem superados, melhor dizendo, insuperáveis, na sua visão pessimista da angústia dos atores sociais numa configuração específica de sociedade na qual não haveria terreno frutífero para um idealismo romântico revolucionário. É por isso que a idealista Madalena de *São Bernardo*, que se engaja na melhoria da vida dos filhos dos agricultores, cometerá suicídio diante da impossibilidade de se impor à truculência do marido latifundiário, que externaliza em seus ciúmes e desejo de posse o reflexo de seu papel na estrutura social. Também é por esta razão que Fabiano de *Vidas Secas* não se vingará do soldado amarelo que o humilhara, prendera injustamente e espancara, quando tem a oportunidade de fazê-lo. Expandido o tempo transcorrido de alguns segundos de hesitação no tempo da narrativa de um capítulo inteiro de *Vidas Secas*, em discurso indireto livre o narrador transcreve um monólogo interior de Fabiano ao encontrar o soldado sozinho e desprotegido no mato:

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

- Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (Ramos 1991: 92).

O comportamento obediente de Fabiano espelha sua condição social de oprimido e colonizado, visto que sua existência proletária está condicionada a um modelo de sociedade patriarcal, estruturada em torno da permanência das relações socioeconômicas coloniais no Nordeste rural. Desprovido de posses, contrato e sindicato, como um trabalhador da cidade, pai, rodeado por uma natureza inóspita, e por isso acostumado ao mando, ser explorado se apresenta como solução para a subsistência de sua família, razão pela qual não pode aproveitar os poucos momentos que a vida lhe oferece para sublevar-se contra a servidão: dando cabo do soldado, ou entrando para o bando de cangaceiros. Ambas as decisões resultariam numa marginalização maior ainda, restando-lhe somente emigrar e repetir o ciclo vicioso. Este mesmo “hábito de obedecer” é atribuído por Luís da Silva em *Angústia* a seu Ramalho, o pai de Marina: “Falava de cabeça baixa, os olhos no chão, os músculos da cara imóveis, a boca entreaberta, a voz branda, provavelmente pelo hábito de obedecer” (A, p. 65).²³ Notadamente, é também a sua própria impotência que incomoda Luís da Silva, destarte seu trabalho alienado, o qual caracteriza outra forma de subserviência: o do intelecto à sociedade de classes. Isso lhe sufoca e lhe desperta um sentimento de autorrejeição e consciência da submissão a qual projeta na paisagem urbana, nos postes de iluminação pública e nos coqueiros enfileirados na praia, que o incomodam, porque remetem a imagens de obediência e autoritarismo – note-se que Ramos concluiu o livro no cárcere, em plena ditadura getulista: “Os coqueiros empertigados ficam para trás. Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplinas.” (A, p. 12).

O ceticismo de Ramos em relação às fórmulas estéticas, que no seu entendimento resultariam na elaboração de personagens desumanizados,²⁴ ter-lhe-ia rendido críticas por parte de membros ou adeptos da política cultural do PCB, especialmente a tão comentada reação em relação ao citado episódio de *Vidas Secas* (Facioli 1987). Trata-se, porém, muito mais de um posicionamento intelectual velado do escritor – de cuja obra, no entanto, não deixa dúvida - não

²³ Esse trabalho utilizará a abreviatura “A” para se referir a *Angústia* nas citações da obra.

²⁴ Em “O fator econômico no romance brasileiro”, de 1945, Ramos critica severamente o procedimento da tendência à superficialidade e idealização da literatura das últimas décadas, que segundo o texto peca pela falta de aprofundamento na elaboração dos personagens, criando “monstros”, na ausência não apenas das minúcias sociais, mas de um vida interior condizente com os problemas de sua realidade social e econômica, sejam capitalistas ou operários: “Deixemos de parte as inteligências capazes de forjar humanidade diferente da nossa, humanidade hospícios, cheia de aberrações, seres semelhantes às figuras mitológicas que representam animais e homens num corpo só. O lado humano confunde-se com um deus, o lado animal é qualquer coisa parecida com o diabo. Mas há equilíbrio. Às vezes a divindade pesa demais, outras vezes o inferno prevalece.” (Ramos 2005: 367).

de um embate político explícito. Valentim Facioli descreve Ramos como “disciplinado militante” (Facioli id: 78) do PCB, como também o demonstrariam outros documentos e depoimentos, sendo exemplar seu discurso de posse para a ABDE (Academia Brasileira de Escritores), no qual se mostra alinhado com as diretrizes do partido, e um relato das suas impressões sobre Stalin durante sua visita à Rússia em 1952 em uma crônica denominada “Reviravolta” na qual toma partido do ditador. Contudo, em *Viagem*, publicada em 1953, ou seja, antes que os crimes do stalinismo se tornassem mundialmente conhecidos, Ramos irá tão somente lamentar sua conduta estética, por não condizer com as diretrizes do Zhdanovismo, quando explica por que seus romances não deveriam ser traduzidos em russo:

Tinha-me vindo o pensamento de que os meus romances nenhum interesse despertariam àqueles homens: são narrativas de um mundo morto, as minhas personagens comportam-se como duendes. Na sociedade nova ali patente, alegre, de confiança ilimitada em si mesma, lembrava-me da minha gente fusca, triste, e achava-me um anacronismo. Esse ideia, que ira assaltar-me com frequência, não me dava tristeza. Necessário conformar-me: não me havia sido possível trabalhar de maneira diferente: vivendo em sepulturas, ocupara-me em relatar cadáveres. (Ramos 1954: 51).

Facioli acredita que isto fora escrito como justificativa a ataques por parte de grupos do PCB a sua literatura, dos quais afirma não haver material escrito como prova contundente (id: 91). Ao se referir, no entanto, a este mesmo episódio descrito em *Viagem*, quando fora prescrito sobre a tradução de seus livros, Ramos formula esta questão de outra maneira em carta endereçada a seu filho, como se de fato houvesse uma contenda escancarada entre ele e a política cultural do partido: “Enquanto as organizações operárias desfilavam, Kalugin perguntou-me quais os meus livros que deviam ser traduzidos em russo. Talvez nenhum, respondi. E expliquei a minha divergência com o pessoal daí”. (Ramos apud Facioli id: id).

Em *Memória do Cárcere*, o ceticismo do autor em relação aos programas, estratégias e palavras dos comunistas se deixa claramente entrever, servindo até mesmo como mote para a ironia, pois o que faz de Ramos um mau marxista, torna-o um crítico empático da vida do proletariado na sociedade pós-colonial – Ramos tinha consciência daquelas “ideias fora do lugar” (Schwarz 2000) das quais nos fala a obra de Machado de Assis:

Lembrava-me de um desses conselhos, negro, a piche: “Índios, uni-vos.” Nunca vi maior disparate, pois naquele subúrbio de capital pequena não vivia nenhum índio. Difícil que essas criaturas analfabetas, espalhadas nos cafundós de Mato Grosso e do Amazonas, tomassem conhecimento da legenda. E para que serviria a união dos índios de santo Deus? Absurdos semelhantes pressupunham desorientação. Também me parecia que certas palavras de ordem da Aliança Nacional Libertadora haviam sido lançadas precipitadamente. A divisão da terra, por exemplo, na zona de criação do Nordeste. Aí a terra vale pouco e praticamente não tem dono; a riqueza é constituída por açudes, casas, currais, gado. (Ramos 2011: 62).

Angústia é um esboço ambíguo desse ceticismo de Ramos, ironicamente refletido, especialmente, na composição da figura de Luís da Silva, com seus rasgos de intelectual derrotado, niilista e pedantismo, como aquele esboçado diante de sua observação das palavras de ordens pichadas numa parede, que é a reprodução de situação semelhante àquela descrita em *Memórias do cárcere*:

“Proletários, uni-vos.” Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía.

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então? (A, p.204-205).

Além da crítica incutida ao modernismo, as palavras de Luís da Silva expressam não apenas sua descrença na classe operária como sujeito de uma revolução importada, mas também o posicionamento irônico do autor a respeito da atitude do intelectual em relação ao povo, e um questionamento do papel do literato como revolucionário das letras na revolução de fato. Como intelectual, Luís da Silva reflete sobre sua condição de classe que o separa do proletariado, e que o torna, na verdade, um inimigo do proletariado, inspirando-lhe desconfiança:

Os vagabundos não tinham confiança enfim. 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. (...) 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. (A, 140).

Como afirma Benjamin Abdala Júnior: “o convencionalismo gramatical de Luís da Silva possui um sentimento ideológico individualista”, por isso “não consegue descortinar o conteúdo ideológico da escrita popular” (Abdala Júnior 1987: 402). Não se trata apenas de um questionamento a respeito da capacidade do intelectual pequeno burguês de se ligar à classe operária, pela falta de sua organicidade de classe, e, assim fazer-se “porta-voz”, como tradutor do universo do outro, da sua linguagem, mas do reconhecimento dos limites da própria literatura, na sua concepção da função desse agenciamento estético. Assim, em *Memórias do cárcere*, se compara a José Lins do Rego, que segundo ele, em *Moleque Ricardo*, mesmo não conhecendo aquela realidade, porque era filho de proprietários, produziu um texto com verossimilhança, o que ele mesmo não seria capaz de fazer: “Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me balanço a expor a coisa observada e sentida.” (Ramos 2015: 41).

A obra de Ramos trata da problematização da alteridade, do obstáculo intransponível entre o universo letrado e o sujeito excluído do processo de socialização burguês que inclui alfabetização, uma questão que será explorada até as últimas consequências somente por Guimarães Rosa no contexto do modernismo brasileiro, mas que não passa despercebida a outros de sua geração. *Vidas Secas* é uma das poucas obras de Ramos escrita em terceira pessoa, para deixar clara a barreira cultural e cognitiva entre o narrador crítico e o universo das personagens. Isto se faz ainda mais acentuado quando o autor humaniza o animal de estimação da família, adentrando seus pensamentos minutos antes de sua morte, o que tem como efeito o rebaixamento das personagens a uma condição de animalização. Em última instância, trata-se da negação de uma função expressionista, mas também didática, da literatura como espaço do outro, assim como da consciência de que o outro é um estranho com o qual o artista tem de lidar ao inscrevê-lo no (seu) texto, razão pela qual Ramos parece não aceitar suas próprias narrativas, revelando em cartas um certo desprezo por si mesmo, como vemos em sua correspondência corrosivamente autocrítica e autodepreciativa, objeto de discussão de Antônio Candido em *Ficção e Confissão*:

Raras vezes se encontrará escritor de alto nível que deprecie tão metodicamente a sua obra. Há em Graciliano uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu; uma sorte de arrependimento que o leva a justificar e quase desculpar a publicação de cada livro, como ato reprovável. (Candido 2006: 59).

Entretanto, há que se mencionar que a negatividade da obra de Ramos se manifesta simultaneamente na autorreflexão e camada metadiscursiva do texto, quando deixa aflorar, por exemplo, a fronteira entre o narrador-personagem e o autor-narrador, como no comentário do narrador da citação anterior de *Angústia*: “O conselho estava dado sem eles” (A, p. 204). Ao comentar o mesmo trecho em sua análise estilística, Abdala Júnior observa uma dicotomia entre “consciência ‘real’ (nível do narrador-personagem) e consciência ‘possível’ ativa” (nível do narrador-escritor) (Abdala Júnior id: 402). Para Malard (id), muito embora tivesse cumprido um papel transculturador “a contragosto” ao literalizar os falares nordestinos, Ramos não acreditava no papel transculturador da literatura, visto que para ele a verdadeira transculturação só se daria pelas vias de fato: “Ramos tinha plena consciência de que não era essa a transculturação do marxismo, a qual julgava ser realmente modernizadora das culturas dominadas e que somente pela força lograria êxito na cultura dominante” (Malard id: 25).

O narrador-personagem “Luís da Silva” dá corpo a negações corrosivas da escrita, de tal forma que nada parece definitivamente dito, que nada apresenta uma solidez, como nas incontáveis afirmações sobre uma espécie de cegueira que acomete a sua percepção distraída de artista, que faz com que este afirme repetidamente que não está vendo o que está

imediatamente relatando ao leitor, transformando suas afirmações em negações paródicas da narração. Assim é que Luís Silva, sentado no bonde nos arredores da cidade, descreve a periferia da cidade, negando o que está vendo: “E nem percebo os casebres miseráveis que trepam o morro, à direita, os palacetes que têm os pés junto a lama (...)” (A, p.12). Também é com uma negação que Luís da Silva se dirigirá ao leitor para se apresentar “ainda não disse que moro na rua do Macena (...)” (A, p. 46). Nega a própria escrita, com enunciados que parodiam performaticamente à narração, como “não consigo escrever” (A, p.9); ou muitas vezes, desculpando-se, dissimuladamente, perante o leitor por sua falta de realismo “nunca presto atenção às coisas, não sei para que diabos quero olhos.” (A, p. 96); por fim, Luís da Silva nega até mesmo suas reações sensoriais: “Os grilos não me incomodavam, escrevo perfeitamente ouvindo os grilos. Havia uma orquestra deles, mas eu nem os notava” (A, 109). Este é um recurso estilístico do qual o narrador se utiliza abundantemente ao longo de todo o romance, o qual merece um estudo a parte.

Destarte sua evidente recusa de prerrogativas estéticas dogmáticas, no caso, do realismo socialista como estética suficientemente crítica, a obra de Ramos não deixa de refletir sua visão política do mundo em consonância com sua militância comunista, que pode ser vista na forma como exterioriza acriticamente à sociedade de classes e sua condenação da sociedade burguesa, um reflexo de seu profundo desencanto e descrença em relação ao capitalismo, porém, como afirma Candido, trata-se de uma crítica visceral, que vai muito além de adesão partidária:

A leitura de seus livros mostra que, antes de qualquer adesão ao comunismo, já havia na sua sensibilidade a inconformada negação da ordem dominante e certa nostalgia da humanidade depurada, que formam o que foi designado acima como o seu fundamental anarquismo. A adesão representa precisamente aspiração a uma sociedade refeita segundo outras normas, e, portanto, completa de modo coerente a sua negação do mundo, indicando que ela era, na verdade, negação de um determinado mundo – o da burguesia e do capitalismo. (Candido 2006: 94).

Concomitante a sua relação ambígua com o realismo de 1930, Ramos, igualmente, demonstra um distanciamento crítico em relação ao modernismo e ao vanguardismo como alternativa estético-ideológica para o romance brasileiro, conforme acentua o cânone da crítica literária brasileira, a exemplo de Bosi, Abdala Júnior, Candido, Álvaro Lins e Facioli. Alguns poucos escritos do autor confirmam sua diatribe com o modernismo, por exemplo, em um texto intitulado “Decadência do romance brasileiro” de 1941, agora publicado em *Garranchos*:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em

horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. Um escândalo. As produções de sintaxe presumivelmente correta encaixaram. E as barbaridades foram aceitas, lidas, relidas, multiplicadas, traduzidas e aduladas. Estava ali pedaços do Brasil – Pilar, a Ladeira do Pelourinho, Fortaleza, Aracaju. (Ramos 2012: 263).

Nesse texto, Ramos critica expressamente Graça Aranha que era considerado um representante modernista, o academicismo, a suposta falta de autenticidade da literatura modernista, incluindo, também a literatura de seus amigos romancistas nordestinos, do mesmo grupo do modernismo regionalista no qual a sua produção literária se insere, como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Amando Fontes e Jorge Amado. Nestes, o autor critica a falta de verossimilhança da escrita, que entende como uma influência do modernismo, que os levava a “delirar”, provocando a decadência de suas obras: “Criaturas inteligentes e inquietas não confiaram nos seus sentidos e entraram resolutamente a delirar.” (Ramos id: id).

Ramos alegava – malandragem ou estratégia? - que sofria de falta de imaginação, considerando-a dispensável à escritura e que somente podia escrever sobre aquilo que experienciara. Em *Memórias do cárcere*, o autor elogia muito a obra de José Lins do Rego, mas na verdade é uma maneira de censurar o procedimento composicional do amigo, que escrevia sobre a sociedade colonial, para o autor, de forma pitoresca, visto não ter vivenciado de fato a vida nos engenhos:

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo, a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalço a expor a coisa observada e sentida. (Ramos 2011: 40-41).

De sua correspondência e autocrítica, depreende-se que Ramos se considerava um realista, mas Candido assevera, um praticante de “um realismo desencantado” (Candido 2006: 28), que Bosí (1982) chama de “realismo crítico”, não obstante, seus anseios à universalização, sendo, ainda, conhecido seu consumo dos clássicos da literatura universal, especialmente russa e francesa: “Distante do regionalismo pernambucano e de todas as formas de populismo, criou seu próprio regionalismo, de coloração marcadamente realista e universalizante, de autoavaliação e reavaliação dos processos transculturadores.” (Malard 1976: 23-24). Malard (2006) contesta ainda o fato de que o modernismo e/ou a literatura brasileira de exportação estaria, preponderantemente, restrita à Semana de Arte Moderna. Segundo a autora, boa parte da crítica do “centro”, contemporânea da produção modernista regionalista, e posterior a ela, teriam lhe negado o reconhecimento como autor modernista: “Um crítico e romancista mineiro

escreveu, em 1937, que, literariamente, o Brasil é o Rio de Janeiro, é ali que são lançados os “gênios” provincianos e fora dali não se vê possibilidade de salvação.” (Malard id: 25).

Poder-se-ia afirmar que Ramos é um autor moderno com gestos e intenções neorrealistas, como se o autor não fosse capaz de refletir acertadamente sobre sua própria obra, isto é, como se sua obra estivesse além da consciência estética do autor, como menciona Lúcia Helena Carvalho (1983) ao se reportar à autocrítica devastadora de Ramos sobre seu próprio romance. Porém, como afirma Ivone Daré Rabello (2014), seria difícil pensar a estética de Ramos sem lhe atribuir influência das vanguardas literárias, representada “em casa” pelo modernismo:

Ainda que, por exemplo, as diatribes de Graciliano Ramos contra o Modernismo sejam conhecidas, não terá o seu trajeto aplainado pela luta na renovação dos meios expressivos dos moços de 22? Se não bastassem as relações entre *Caetés* e certa linhagem oswaldiana – mesmo que em outra chave representacional –, o que pensar da linguagem de *S. Bernardo*, ou dos dilemas de Luís da Silva, com o afastamento do modelo realista e a incorporação de recursos expressionistas? (Rabello id: 46).

Caetés (2013), primeiro romance do autor, publicado em 1933, é uma obra muito reveladora da relação ambígua de Ramos com o modernismo brasileiro. Na obra, João Valério tenta em vão escrever um livro sobre a tribo dos caetés, os mesmos que num ritual de canibalismo teriam devorado o bispo espanhol “Saldanha” naufragado na costa brasileira, lembrado por Oswald de Andrade no *Manifesto do antropófago*. O fato é que João Valério, em *Caetés*, romance autodiegético como *Angústia*, desiste de escrever seu romance sobre os caetés, não apenas por falta de conhecimento histórico, como ele próprio menciona no romance, mas também pela falta de sentido e adequação do tema às necessidades de uma literatura comprometida com a realidade nacional, muito embora escrever sobre os povos originários estivesse na ordem do dia, e, nesse sentido, *Caetés* estabelece um diálogo com a antropofagia andradina, ao mesmo tempo em que refuta o modernismo de forma satírica. A ironia evidente é a publicação de um romance intitulado *Caetés*, porém sem caeté. Notadamente, isto pode ser interpretado como uma provocação ao modernismo paulista, no sentido proposto pela crítica feita pelo movimento regionalista de 1930 à geração do sudeste de autores de 1920, quando João Valério explica seu fracasso da seguinte forma:

A dificuldade era apanhar os portugueses que tinham acabado ao naufrágio, amarrá-los, levá-los para a taba e preparar um banquete de carne humana. Trabalhei danadamente, e o resultado foi medíocre. Sou incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago. De indivíduos das minhas relações o que tem aparência moral com antrope é o Miranda, mas o Miranda é inteligente, não serve para caeté. Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São

dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que convinha eram canibais autênticos, e disso já não há. (2013: Versão E-Book).

Porém, poder-se-ia falar de *Caetés* não apenas como uma sátira ou uma declaração de desagrado ao modernismo, e sim, como uma maneira de se posicionar dentro do mesmo modernismo, estabelecendo um diálogo com seus colegas escritores de São Paulo e com o mito da antropofagia cultural - uma variação sobre o mesmo tema - que será novamente retomada em *Angústia*. Sua obra também apresenta uma série de motivos retomados do modernismo, como a cor amarela do soldado “amarelo”, e o fato de Luís da Silva antes de matar Julião Tavares “marcar” sua cara imaginariamente com as letras da vitrine, um gesto dos cangaceiros, que marcavam a cara de seus inimigos com ferro, mas também o gesto do indígena que pinta seu próprio rosto para a guerra, esse indígena que João Valério lamenta não ser no final da narrativa:

A estrela vermelha brilhava à esquerda. Pareceu-me pequena, como as outras, uma estrela comum. Comum, como as outras. E estive um dia muito tempo a contemplá-la com respeito supersticioso, contando-lhe cá de baixo os segredos do meu coração. E lamentei não ser um selvagem para colocá-la entre os meus deuses e adorá-la.

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. É isto, um caeté. (Ramos 2013:Ebook).

Malard afirma, no entanto, que os laivos indianistas de Ramos representam uma incoerência do autor - “indianização psicológica” – concluindo que as personagens gracilianas apontariam para soluções incompatíveis com o desejo de mudar o mundo do autor, visto que “acabam caindo na armadilha ideológico-burguesa” (Malard 2006: 25): em *Caetés*, João Valério, destituído de qualquer laivo de idealismo, escolhe a segurança da vida burguesa; em *Vidas Secas*, Vitória sonha com um futuro na cidade grande para os filhos; em *São Bernardo*, Paulo Honório define após a morte de Madalena e passa a odiar o filho; em *Angústia*, a loucura leva Luís da Silva a cometer um crime passional. Entretanto, o problema de Ramos com o modernismo e com as vanguardas não pode ser reduzido nem à estética, nem só à ideologia, pois o autor é, antes de tudo, um literato. O fato da literatura ser *ars militans* para Ramos, significa também que existe um compromisso do autor com a sua arte, que coloca algumas pedras no caminho do discurso utilitário, sendo muito mais expressão de ceticismo, um gesto de negação, do que de aliança ideológica. As opções eram de aliança com o Estado ou com a cartilha de Moscou, e, talvez Ramos nem acreditasse tanto no papel da literatura como

instrumento para a revolução, visto que a literatura também está submetida à divisão do trabalho, e não tem seu lugar de produção, de fato, vinculado, ao proletariado. Esta é uma facete que deve ser considerada do autor, portanto, mais anárquica e autonomista do que submissa de sua obra de arte.

Outrossim, as supostas “incoerências” rementem, antes de tudo, a uma dialogicidade com o modernismo de 1922, indicando uma crise do espírito de época e não uma oposição programada. Sua relação com o modernismo paulista revela muito mais uma posição ambígua, na qual a suposta ideologia é desmentida pelo diálogo de sua estética com as vanguardas, mas também com os brasileiros. Chama a atenção em *Angústia* o trabalho com a forma, os jogos com a perspectiva e a metalinguagem, que rementem à intermedialidade; é uma espécie de obsessão de Luís da Silva, narrador, tanto é que este descreve o pai morto do ponto de vista de quem olha a partir do pé de Camilo, o que pode ser compreendido como intertextualidade com a “filosofia” do Abaporu, o homem ligado à terra, do pé grande e cabeça pequena de Tarsila do Amaral cultuado pela antropofagia, sendo assim, Ramos também era um antropófago: “um caeté de olhos azuis”, como diz João Valério em *Caetés*. Mas também era um “realista”, tanto quanto Machado de Assis.

Angústia é considerado uma experiência marginal de Ramos por alguns críticos, como o faz criteriosamente Bosi (1982), mas também relegado por grande parte da crítica a uma posição marginal no contexto geral da obra do autor e da literatura brasileira moderna. Candido (2006) em 1955 afirma em *Ficção e Confissão* que *Angústia* é a obra de Ramos mais apreciada pela crítica e leitores, mas não é a melhor, na sua opinião, e na do próprio autor.²⁵

Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica o considera a sua obra-prima. Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de *São Bernardo* ou *Vidas Secas*) que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor, engastam-se, todavia, em seu tecido nem sempre firme, entre defeitos de conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor. (Candido id: 47).

A obra de Ramos se caracteriza por essa oscilação entre vanguardismo e realismo, realismo-socialista e utopia modernista, gestos de heteronímia e autonomia. É marcada por dicotomias tanto no nível formal, quanto temático, tais como a racionalização e o impulso irracional dos quais falam Candido (2006) e Carvalho (1983), negação e positividade ideológica, conservadorismo e radicalização tanto estética quanto política.

²⁵ A autocrítica também é manifesta nas confissões do autor no início de suas *Memórias do Cárceres*. A construção do assassinato de Julião Tavares em *Angústia* não lhe parece verossímil: “(...) dava-me a impressão de falsidade” (Ramos 2011: 21-22).

Por sua potência negativa, *Angústia* pode ser considerada a obra mais complexa do autor alagoano, e, certamente, uma das mais complexas de sua década, pois funciona como um mapa discursivo da época, refletindo as idiossincrasias estéticas e estrutura afetivo-ideológica de um momento. Porém, como afirma Bueno, *Angústia* foi perdendo “o prestígio” descrito por Candido, “a ponto de nos anos 80 não sobrar nem rastro” (Bueno 2006: 620). Para Carvalho (id), a obra não recebeu o devido valor nem da crítica nem do próprio autor, vistos que ambos não “se encontravam preparados para tamanha carga de estranhamento” (Carvalho id: 21). Em geral a crítica não se dispõe a explorar a complexidade narrativa de *Angústia*, salve exceções bem-sucedidas como a própria monografia de Carvalho já aqui citada, visto seu comprometimento com uma leitura cerrada do texto a qual muito contribui para a visualização da estrutura da narrativa. Ler a obra de Ramos a partir de uma obra destoante do romance de 1930, tida por Bosi como “a experiência mais moderna” do autor - um romance “existencialista *avant la lettre*” (Bosi id: 455) - ou como “psico-regionalista” por Malard (1976: 51), reforça, então, ainda mais a “dificuldade canônica” - característica que constitui as estéticas negativas, como afirma Fábio Akcelrud Durão (2012: 19) – que sua obra oferece. Igualmente, a obra de Ramos, que dialoga com a herança regionalista, cuja tradição na literatura brasileira remonta ao romantismo (Süssekind 1984), reflete os nuances do naturalismo da segunda metade do século XIX, o realismo psicológico que marca o *Fin de siècle* no Brasil com a literatura de Machado de Assis. Assim, pode-se dizer que o que Graciliano faz é retrabalhar uma tradição literária realista e regionalista no contexto das inovações estéticas das vanguardas artísticas. Porém, sua filiação ao modernismo não se dá pela adesão programática, como já demonstrado, e sim pelo grau de reflexividade e autorreflexividade de sua arte, que absorve, como uma esponja seu presente. Do mesmo modo, sua declarada exigência de uma atitude realista por parte de seus contemporâneos literatos aproxima-se muito mais da crítica política e ideológica. A negação estética graciliana é, portanto, o resultado de um diálogo com o modernismo, reposta por demais anárquica, e, por conseguinte, inadequada como resposta estética às questões sociais, isto é, à própria materialidade da cultura e da práxis social no país. Concomitantemente, um projeto de arte oriundo do realismo socialista se apresenta para Ramos, igualmente, estranho a uma visão humanista do sujeito, sendo incapaz de gerar uma visão profunda do ser humano para a qual tende seu discurso. A modernidade da obra de Ramos e seu estilo são provas inegáveis da sua conexão com as vanguardas modernas, mas seu posicionamento crítico em relação ao modernismo paulista, reflete, concomitantemente sua crítica ao colonialismo interno, assim como suas influências regionalistas, deixando assim, entrever, também um senso de nacionalidade.

Em *Angústia* - e em outros romances dos ciclos regionalistas, como *Menino de engenho* (2013) ou *Fogo morto* (2011) de José Lins do Rego, por exemplo - a decadência da sociedade patriarcal é narrada como perda dolorosa, e a narrativa tem a perspectiva do enlutado como ponto de partida, de modo que a decadência material e social atinge até mesmo os corpos dos personagens, assumindo uma forma degenerativa, em especial, de suas capacidades mentais, gerando homens fracos e loucos. A “idade dourada” da pastoral moderna (Sarlo id) de fato só se faz presente nestes romances como “saudade” (Albuquerque Jr. 2018), associada aos sentimentos de perda dos personagens, como sujeitos remanescentes da sociedade escravocrata e do “regime de subjetividade” (Mbembe/Roitman 1995) étnico-patriarcal que entra em crise. Junto às lembranças dolorosas da infância traumática de Luís da Silva, que servem, na narrativa, para construir o processo de patologização do sujeito urbano, mas também para criar uma atmosfera de vitimização do autor-narrador, por vezes se fazem presentes rasgos de um passado glorioso que o personagem de fato nunca vivenciara, mas que ouvira falar. Há uma série de imagens, fatos e recordações narradas por Luís da Silva que levam a esse passado, associado, sobretudo, ao poder e virilidade do avô, um senhor de escravos com nome de imperador, “Trajano”, mas ausentes no sujeito urbano. Assim, é com tristeza e pesar que Luís se compara ao avô, um homem que desafiou as autoridades locais para libertar um cangaceiro, sendo assim respeitado pelos homens mais ferozes de seu tempo. Também sua relação com as mulheres aponta para uma perda – um descentramento do sujeito androcêntrico - o que se traduz em seu enorme ressentimento com o feminino. Nos tempos do avô, as mulheres eram obedientes, e assim o avô podia desfrutar do sexo, também com as escravas. Luís da Silva deseja uma regressão a um mundo no qual um sujeito como Julião Tavares não seria respeitável, pois não possui honra, visto que na cidade grande é o dinheiro, o capital financeiro que determina a posição social, e não mais o nome e a tradição, o capital simbólico.

O romance urbano ilustra um segmento na literatura brasileira desde o romantismo, porém, o que caracteriza a urbanidade moderna é uma consciência de espaço complexa, na qual a cidade já não desempenha a mera função de ambiente. Com a agudização da modernização e o prognóstico de sua onipresença, a cidade deixa de ser lugar, e passa a ser personagem, modo de narrar e perceber. Há que se mencionar que tanto *Serafim Ponte Grande* (2007) e *Memórias e Sentimentais de João Miramar* (1975) de Oswald de Andrade, representantes da prosa de vanguarda modernista, são igualmente romances urbanos, mas se caracterizam pelo diálogo com o gênero da literatura de viagem, e são ambientados no exterior, no intuito de dissolver uma hierarquização do espaço com a presença de um suposto narrador cosmopolita. Enquanto que a narrativa da cidade na obra de um representante da prosa urbana modernista, como Érico

Veríssimo, por exemplo, em *Caminhos Cruzados* (2016), publicado em 1935, não obstante marcada pelo traço da modernidade, especialmente no que tange à concepção fragmentada do espaço narrativo criado a partir da fragmentação e polifonia, irradia uma atmosfera idílica, como visão de uma modernidade boa, na qual progresso e natureza aparecem integrados, como bem traduz uma imagem no início do romance: “O trem apita. O galo canta”. Falta na concepção de espaço de Veríssimo uma consciência da violência estética das vanguardas, que é suplantada por uma visão de uma modernidade topograficamente saudosista. A problemática em torno da representação do sujeito moderno a partir da periferia presente em *Angústia*, impensável sem a articulação de um sujeito urbano, contudo, já se encontra presente em *Macunaíma*, no qual parte da ação se passa em São Paulo. Mas no romance de Mário de Andrade, o protagonista não desempenha o papel de um sujeito urbano, pois Macunaíma também é um viajante, cabendo a instância narrativa, como sujeito urbano culto, a função de transculturador, à medida que "traduz" um universo mítico indígena para seu leitor moderno, e relata a experiência com a cidade grande do desterrado Macunaíma como sujeito à margem da modernidade. Assim, São Paulo é ressignificada a partir do olhar de Macunaíma e decodificada a partir de um repertório mítico, apresentando-se como continuidade da selva, o que é intermediado através do neindigenismo idealizado pelo modernismo. Ao contrário de Macunaíma, todavia, que pôde retornar à selva, Luís da Silva não tem escolha, visto que o campo não permanece intocado pela modernização, e mesmo a infância do personagem está situada num mundo que se dissolve.

Nesse sentido, é justo retomar a asserção de Schwarz (1987), quando no ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista” este afirma que, enquanto o modernismo de primeira fase tinha um pé numa utopia do passado e outro numa utopia de futuro, o modernismo de 1930 se caracterizaria por ser uma estética voltada para o presente, para a assimilação do legado colonial. Essa tese é corroborada por *Macunaíma*, onde os personagens transitam não apenas por distintos espaços, mas por distintas temporalidades, dissolvendo-se, assim uma dimensão de presente fincada no agora, que é de onde parte a narrativa pessimista em *Angústia*. Isso significa que ao contrário do julgamento do próprio autor e de críticos como Candido, *Angústia* se revela como uma obra das mais representativas de um processo de transição e amadurecimento no pensamento modernista, refletindo em sua estética negativa as incertezas daquele momento vivido pelo país. O presente, que se revela em *Angústia*, no entanto, está longe de ser um “retrato” da sociedade, visto que se manifesta como entrelaçamento temporal, um entremeio, no qual o passado, representado pela sociedade patriarcal em decadência, e o futuro, como aspiração à modernização convivem e são espelhados pela consciência de um sujeito “desencaixado”. Na obra de Ramos, apesar da predominância de uma simbologia

negativa da cidade, o que está em questão não é a cidade em si, mas a modernidade da qual esta é tributária, especialmente, a modernização deficiente caracterizada pela permanência dos antigos mecanismos de dominação que não oferecem uma possibilidade de vivência humanizada. A cidade grande, como símbolo da modernidade e modernização na obra de Ramos, adquire um significado simbólico que é mais claramente desenvolvido no romance *Angústia*, no qual o imaginário de uma cidade grande impenetrável, emulação do centro, adquire centralidade numa leitura do texto como alegoria do sujeito periférico.

2. A patologização do sujeito urbano em *Angústia*

2.1. O pathos da cidade moderna: entre alienação e neuroticidade

“Man wird nervös in der Stadt. Die Stadt macht mich nervös”, wiegte sich nachdenklich in der Hüfte, nahm den steifen englischen Hut und fächelte die Tannenluft auf seinen Schopf. (Alfred Döblin, Die Ermordung einer Butterblume).²⁶

Esse capítulo abordará aspectos dos discursos críticos da modernização que contribuem para uma visão negativa da cidade entre o final do XIX e início do século XX como *locus* da modernidade no qual o avanço da tecnologia e da industrialização exibem suas contradições, suscitando dúvidas e reflexões em todas as áreas do pensamento. A cidade moderna se converte num regime de subjetividade marcado pela racionalização, tecnicidade e monetarização da existência, aprofundando a alienação que impacta nos imaginários do espaço urbano, tomando uma forma de mal-estar social e existencial, mas também assumindo um padrão patológico.

A alienação aqui mencionada retornará em diferentes momentos ao longo desse trabalho, sendo um fenômeno histórico, e porque não dizer, antropológico, porque é fundamente da própria noção de sujeito que se estabelece ao longo da modernidade. A alienação é assimilada conceitualmente por diferentes campos do conhecimento e linhas de pensamento, deixando o terreno da exegese religiosa medieval - como aponta o trabalho de Joachim Trebeß (2001) – para ocupar um espaço fundamental na fenomenologia, no existencialismo, no campo econômico e sociológico, mas também psicanalítico. Seria também possível afirmar que a alienação é o fenômeno por excelência que define a modernidade (Vasconcelos de Melo 2011), como regime de subjetividade, operando como uma forma de autoconsciência, ou “sintoma”, à medida que reflete o sujeito como estrutura e episteme, seu modo de se relacionar com o mundo e consigo mesmo. Esse “fenômeno” que toma a forma de discurso reflete uma estrutura fundamente da subjetividade moderna antropocêntrica, isto é, seu binarismo, essencialismo e racionalização. Contudo, como discurso a alienação se modifica, se adapta, à medida que como

²⁶ “A gente fica nervoso na cidade. A cidade me deixa nervoso”, balançou os quadris pensativo, pegou seu chapéu inglês engomado e abanou o ar dos pinheiros no topete.”(Alfred Döblin, A morte de um botão de ouro). (Tradução minha).

uma esponja absorve os fragmentos da história que avança. Assim, não é à toa que Helmut Nikolaus (1993) em sua dissertação sobre a teoria da alienação na obra de Hegel afirma que o conceito da alienação moderno seria uma espécie de substituto secularizado do conceito cristão do pecado: “*er [der Entfremdungsbegriff] erscheint inzwischen als geradezu charakteristisch für die Moderne und stellt, wie sich gezeigt hat, den säkularisierten Nachfolger des christlichen Sündenbegriffes dar*” (Nikolaus 1993: 289).²⁷²⁸

A alienação que condiciona a própria concepção de sujeito moderno põe em curso um imaginário representando um todo que se quebrou. O imaginário segundo o qual o sujeito moderno é fragmentado, tem como ponto de partida um ente enlutado, que chora a perda de uma suposta unidade ontológica numa sociedade cada vez mais complexa, dirigida por um sistema que ameaça constantemente qualquer possibilidade de autodeterminação da humanidade. Se a modernidade se caracteriza pela ascensão do “homem” sentimental, caracterizando uma cultura da emocionalidade que influencia as teorias sociológicas e as narrativas históricas, como propõe Eva Illouz (2006), então o fenômeno da alienação é fundamente do discurso do sujeito que embasa tal cultura. Segundo Illouz, o ponto central da teoria marxista da alienação nos manuscritos é a perda do objeto (*Verlust des Gegenstandes*), do mesmo modo, a popularização da teoria da alienação teria como causa implicações emocionais: “*Die Moderne und der Kapitalismus waren entfremdend, weil sie eine Form emotionaler Taubheit erzeugten, durch die die Menschen voneinander, von ihrer Gemeinschaft und von ihrem innersten Selbst getrennt wurden*” (id: 8).²⁹

O conceito de alienação e autoalienação geraram incontáveis discursos na modernidade, tendo um uso inflacionário, como acusam muitas publicações que historicizaram e criticaram o conceito (Israel 1985; Jaeggi 2005; Nikolaus 1995). A maioria dos autores da virada do século XIX que refletem criticamente a modernidade estão, na verdade, escrevendo sobre a alienação, que abrange um vasto campo semântico, sendo comumente compreendida como coisificação ou reificação (*Verdinglichung*), mas também sob a forma da indiferença, e do mal-estar (*Unbehagen*). O leque de conceitos que formam o campo semântico da alienação remente as ideias de “separação”, “cisão”, “fragmentação” que fundamentam os desenvolvimentos futuros do conceito, tanto no contexto do idealismo marxista-hegeliano,

²⁷ “ele [o conceito de alienação] parece nesse ínterim até ser característico da modernidade e representa o sucessor secularizado do conceito cristão de pecado, como ficou demonstrado.” (Tradução minha).

²⁸ Essa relação também é acentuada por Achim Trebeß (2001) em sua história da recepção do conceito de alienação.

²⁹ “A modernidade e o capitalismo eram alienantes porque criavam uma forma de entorpecimento emocional que separava as pessoas umas das outras, de sua comunidade e de seu eu mais íntimo.” (Tradução minha).

quanto no contexto do existencialismo heideggeriano. Como demonstra Nikolaus (id) em sua análise da evolução do conceito na *Phänomenologie des Geistes* de Friedrich Hegel (1996), o primeiro texto no qual os desdobramentos do conceito são sistematizados, *Entfremdung* (alienação), *Entzweiung* (separação), *Entäußerung* (extrusão) configuram um campo conceitual comum, sendo frequentemente utilizados como sinônimo. Assim, pode-se afirmar que tanto Sigmund Freud (2007) - como menciona Trebeß (2001) - quanto Georg Simmel (1998) desenvolveram uma teoria da alienação nas linguagens respectivas a seus campos de estudo.

A psicologização da literatura moderna, que incomoda o romancista Alfred Döblin (1989) no início do século XX, mas também o filósofo frankfurtiano T. W. Adorno (1974) em "*Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*", abre um espaço para o desenvolvimento de uma narrativa de patologização do sujeito, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. Nesse contexto, os imaginários do mal-estar social se tecerão por meio de um discurso cientificista, associado à doença e a ideia de "degeneração", sobretudo, devido ao avanço do discurso médico, que, literalmente, se apropriará da "alma" do sujeito, como afirma Michel Foucault (1987). A cidade moderna e a sociedade burguesa se convertem no *locus* do mal-estar, à medida que abrigam a degeneração do ser humano - o adoecimento da civilização - representadas pela prostituição, pela sujeira, pelas doenças, pela pobreza das massas operárias, pelos mendigos, opondo-se à idealização aristocrática do campo, assim como ao ideal de civilização do projeto iluminista. Alienação, antes um fenômeno do campo existencial, inerente à condição do sujeito, se desdobra em diferentes camadas, adquirindo uma dimensão psicossocial que caracteriza uma forma interrompida, deficiente, do sujeito se relacionar com o mundo, com o produto do seu trabalho e consigo mesmo, e, nesse sentido, a alienação incorpora o pathos negativo da modernidade finissecular, como sintoma, medida se sua disfuncionalidade e fracasso como projeto de civilização.

Outrossim, como aponta Christina Britzolakis (2005), há um discurso neurológico que atua na literatura moderna desde as suas origens, a partir do impressionismo, na qual se intensiva de forma incisiva uma lógica narrativa do choque e do trauma que encontra ressonância nos escritos de Freud (2010), como *Jenseits des Lustprinzips*, e na sociologia urbana de Georg Simmel (1998), mas também na obra de Walter Benjamin (2007). A neurose é um dos *leitmotiv* da representação da cidade na literatura europeia do final do século XIX e primeiras décadas do século XX, período no qual se insere a formação e produção literária de Ramos. A epígrafe acima do conto "*Die Ermordung einer Butterblume*" (Döblin 1973), publicado entre 1920/1922, que se insere na estética do expressionismo alemão, é um bom

exemplo de crítica humanista ao modo de vida cidadão que levaria o cidadão comum aos limites de sua sanidade mental. No conto de Döblin, Herr Michael Fischer enlouquece, julgando-se perseguido pelos vegetais em virtude de seu sentimento de culpa por ter esmagado uma flor do campo e ao tentar a todo custo se redimir, passa a conservar uma flor do campo num vaso dourado. Igualmente, no romance de viagem de Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, publicado em 1910, Paris se transforma num espaço enfermiço que remete à mortandade, sendo apresentada através dos olhos de um enfermo, como extensão do hospital aonde Malte vai para se tratar:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewiesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. (...) Dass ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. (...) Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran das liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. (Rilke 2004: 7-8).³⁰

A imagem da cidade finissecular é marcada pela patologização em pleno surto do naturalismo na Europa. Isso se expressa sob a forma de tédio, melancolia e escapismo (Hauser 1990), que “contaminam” os artistas decadentes, como se isso fosse sintoma de uma enfermidade social. No romance de Rilke, a cidade se apresenta como um espaço invasivo que adentra e modifica a percepção do sujeito através da perturbação de seus órgãos dos sentidos, afetando-os, em especial, a visão e a audição as quais funcionam como portais para a realidade urbana. Notadamente, a atmosfera de *Fin de siècle* deixa à mostra uma patologização do capitalismo que tem a cidade como espacialização do sistema de produção. Nesse contexto, poder-se-ia dizer que as reflexões dos filósofos e dos escritores do centro, na virada do século XIX, que acompanham com fascínio e horror as transformações sociais resultantes da industrialização - um acontecimento de ordem apocalíptica - também refletem o sentimento de desencanto com a modernidade que já fora anunciado pela literatura da decadência francesa. A poesia de Charles Baudelaire é uma ode a um mundo pelo avesso, uma fotografia em negativo da vida numa Paris subterrânea e funesta. O auge dessa forma de estética negativa alcança seu ápice no romance *À rebours* (Huysmans 1993)³¹, considerado “a bíblia do decadentismo” (Fischer 1978: 80), publicado em 1884, que viria a influenciar algumas obras emblemáticas do

³⁰ “Bem, então as pessoas vêm aqui para viver, eu diria mais que aqui se morre. Eu fui expulso. Eu vi: hospitais. Eu vi um homem cambalear e cair. (...) Que não posso deixar a janela aberta para dormir. Trens elétricos passam fazendo barulho pelo meu quarto. Automóveis passam por cima de mim. Uma porta bate.

(...) Estou aprendendo a enxergar. Não sei por que, tudo penetra mais fundo em mim e não se detém onde costumava parar. Eu tenho uma vida interior que eu não conhecia antes. Tudo entra lá dentro agora. Eu não sei o que se passa ali.”(Tradução minha).

³¹ O romance foi traduzido por José Paulo Paes em 1884 como *As avessas* (Guinsburg/Faria 2017).

modernismo hispano-americano, tais como *De Sobremesa* do colombiano José Asunción Silva, publicada em 1925, e *Raucha* do argentino Ricardo Güiraldes, publicado em 1917, nas quais avulta uma visão negativa da modernidade e da cidade grande europeia do ponto de vista do esteta decadente. Também na literatura de Fiódor Dostoiévski – por exemplo, *Crime e castigo*, publicado em 1866 - que conhecidamente faz parte do repertório literário de Ramos, a cidade se apresenta como um espaço socialmente negativo, marcado pela desigualdade social, medo, desestruturação familiar e falta de limites, onde a ganância conduz ao vício, à loucura e à criminalidade, derrotando a moral. A semantização negativa do espaço urbano no pensamento europeu, além de ser uma consequência de um posicionamento crítico em relação aos problemas sociais advindos da industrialização nas metrópoles europeias, pode ser entendida como uma reação às promessas frustradas do esclarecimento, tendo a cidade como baluarte da civilização e do progresso científico, mas também não deixa de ser uma reação ao novo, ao desconhecido.

O *locus* da experiência moderna é a cidade grande mesmo quando esta se dá fora de seus limites geográficos, pois a cidade, e a modernidade como oposto do “antigo” que ela representa, é um território sempre em expansão.³² O que define uma cidade grande como tal, afirma a germanista Sabina Becker (1993), não é apenas o critério quantitativo, populacional, mas o estilo de vida e a cultura. Igualmente, as consequências da modernização não são vivenciadas apenas nas grandes metrópoles, visto que tanto nas periferias, subúrbios e no campo, um modo de vida citadino passa a modelar conduta, afetividade e modo de pensar, havendo uma “urbanização da consciência” (“*Urbanisierung des Bewusstseins*”) (Berger; Kellner 1975: 62). Ainda é importante mencionar que enquanto hoje em dia vale a máxima de uma contracultura segundo a qual a natureza tem de ser preservada, na Idade Moderna, a natureza tinha de ser dominada, de modo que a paisagem natural na modernidade, como alvo de controle e intervenção da razão soberana, logo passaria a ser um produto da cultura (Hnilica 2012). O próprio conceito de paisagem revela a intervenção da subjetividade, visto que representa aquilo que o olhar pode abarcar, conforme afirma Ozíres Borges Filho (2007) em *Literatura e espaço: introdução à topoanálise*.

Se por um lado, as cidades modernas, resultado final do processo de industrialização, representam, concretamente, o triunfo da racionalização, por outro lado, do ponto de vista dos críticos da modernização e do discurso autorreflexivo moderno, a cidade também é o espaço onde a alienação - da fragmentação da experiência, da divisão do trabalho, da racionalização

³² Não apenas os autores regionalistas modernistas têm trabalhado o tema das consequências da intromissão da modernização no campo na literatura brasileira, mas também os pós-modernos, como Milton Hatoum em *Cinzas do Norte*, publicado em 2005, Ronaldo de Correia Brito (id) em *Galileia* ou em *Torto arado* de Itamar Viera Junior, publicado em 2019.

do tempo e do espaço - avulta triunfante, alheia às necessidades humanas, numa sociedade subserviente ao capital e comprometida com a otimização do lucro. Em contrapartida, a dinâmica da cidade grande se caracteriza pela codependência estrutural entre seus habitantes, pela obrigatoriedade da coexistência lado a lado, que assinala à subalternidade do sujeito moderno ao outro e sua vulnerabilidade à experiência com o estranho, com o insondável, com o “acidente”.³³ Por sua natureza, a cidade moderna jamais elimina sua estranheza, pois está sempre em expansão, movendo o limiar, erigindo novos muros, ordens, somente para serem novamente ultrapassados. Esse cenário, afinal, atualiza, e dá um sentido particular a máxima ambígua de Goya “*el sueño de la razón produce monstruos*”. Do ponto de vista sociológico, é possível falar de uma generalização da estranheza em diferentes “graus” (Waldenfels 1997) nas sociedades urbanas, como um mecanismo inerente tanto à dinâmica da cidade, mas também da sociedade moderna (Münkler/Ladwig 1997). A generalização da estranheza e seu consequente mal-estar em sociedades complexas dá-se em virtude de sua tendência para “a diferenciação funcional” a qual reduz *a pessoa* a um agente no desempenho de uma função, ao contrário de sociedades pré-modernas, onde as relações de parentesco e/ou amizade são determinantes para a admissão do indivíduo num dado grupo, ou mesmo para seu reconhecimento como indivíduo (Hahn 1994). Essa questão não passou despercebida a um dos inaugurados da sociologia urbana cujo pensamento continua ocupando um importante papel nas discussões acadêmicas, Georg Simmel, o qual, afirma Becker, contribuiu, para se pensar os efeitos da recente modernização das cidades grandes sobre a psique dos indivíduos:

Der Soziologe Georg Simmel war einer der ersten, der die neuen großstädtischen Wahrnehmungsbedingungen und -formen erkannte und in ihrer psychologischen Wirkung auf die Menschen analysiert. Reizüberflutung, “Steigerung des Nervenlebens”, “Verstandesmäßigkeit”, “Blasiertheit und “Reserviertheit” sind Kategorien seiner Analyse der neuen Erfahrungs- und Wahrnehmungsmuster, die bis heute von ihrer Gültigkeit nichts verloren haben. (Becker id: 40).³⁴

Na passagem do século XIX para o século XX, a “percepção hiperestimulada” dos habitantes da cidade se converte num tema caro ao discurso sobre a subjetividade urbana num texto de referência histórica de Simmel, publicado em 1903 e intitulado “*Die Großstädte und*

³³ Não é à toa que o acidente, principalmente no espaço urbano, não necessariamente em sentido literal, mas, o acidental, contingente, mas também como motivo, é um mote ao qual as narrativas modernas recorrem. Um exemplo disso é o início de *Der Man ohne Eigenschaft* (“O homem sem qualidades) de Robert Musil (2006), publicado em 1930. Mas também é um acidente, um embate entre um bonde e uma carroça, no poema Pobre alimária de Oswald Andrade (1974), publicado em 1925, que descortina as incoerências da modernidade brasileira.

³⁴ “O sociólogo Georg Simmel foi um dos primeiros a reconhecer as novas condições e formas de percepção urbanas, analisando seu impacto nas pessoas. Hiperestimulação sensorial, “intensificação da atividade nervosa”, “racionalização”, “comportamento blasé e reservado” são categorias de sua análise dos novos padrões da experiência e percepção, que até hoje nada perderam de sua validade.” (Tradução minha).

das Geistesleben” (“A cidade grande e a vida mental”). Nesse texto, o sociológico alemão aponta para o impacto cognitivo causado pela eclosão da modernização e da modernidade no final do século de XIX: “*Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht*” (Simmel 1998: 119).³⁵ Para Simmel, uma série de mecanismos envolvidos na produção da experiência moderna seriam responsáveis por provocar um embotamento dos sentidos nos habitantes da cidade grande que tem como causa primeira um estilo de vida caracterizado pela velocidade, pela simultaneidade dos acontecimentos, pela fragmentação das imagens e da experiência regulada pelas relações de produção e mecanismos de circulação do dinheiro. Este acredita que a fonte do conflito interior do indivíduo moderno é a sua necessidade de preservação da individualidade diante das grandes estruturas que regem sua vida em sociedade, antecipando, assim, uma reflexão sobre o impacto da cultura de massa na subjetividade:

(...) mag Nietzsche in dem rücksichtslosesten Kampf der einzelnen oder der Sozialismus gerade in dem Niederhalten aller Konkurrenz die Bedingung für die volle Entwicklung der Individuen sehen – in alledem wirkt das gleiche Grundmotiv: der Widerstand des Subjekts, in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden. (Simmel id, p. 119).³⁶

O nivelamento de todas as diferenças que ameaçam a individualidade é compreendido por Simmel como um desdobramento do sistema de produção que afeta a subjetividade urbana. Os mecanismos de circulação da mercadoria encontrariam ecos num sujeito caracterizado por uma postura racional e intelectualizada nas cidades, e essa forma de autoalienação fomentaria as patologias de ordem emocional:

Der rein verstandsmäßige Mensch ist gegen alles eigentlich Individuelle gleichgültig, weil aus diesem sich Beziehungen und Reaktionen ergeben, die mit dem logischen Verstand nicht auszuschöpfen sind – gerade wie in das Geldprinzip die Individualität der Erscheinungen nicht eintritt. Denn das Geld fragt nur nach dem, was ihnen allen gemeinsam ist, nach dem Tauschwert, der alle Qualität und Eigenart auf die Frage nach dem bloßen Wieviel nivelliert. (Simmel id: 121).³⁷

³⁵ “A base psicológica sobre a qual se ergue o tipo de individualidade urbana é a intensificação da vida nervosa que resulta da rápida e ininterrupta alternância de impressões exteriores e internas.” (Tradução minha).

³⁶ “(...) que Nietzsche veja na luta implacável dos indivíduos, ou o socialismo justamente na supressão de toda concorrência, a condição para o pleno desenvolvimento dos indivíduos - em tudo isso se encontra o mesmo motivo: a resistência do sujeito a ser nivelado e consumido num mecanismo técnico-social.” (Tradução minha).

³⁷ “O ser humano puramente intelectual é indiferente a tudo o que é realmente individual, porque isso resulta em relações e reações que não podem ser mensuradas pela mente lógica – assim como a individualidade dos fenômenos não faz parte do princípio do dinheiro. Porque o dinheiro só pergunta sobre o que todos eles têm em comum, sobre o valor de troca que nivela toda qualidade e singularidade à mera questão do “quanto”.” (Tradução minha).

O habitante da cidade grande se tornaria blasé, incapaz de reagir à altura dos estímulos externos. Tal mecanismo seria responsável por erigir a indiferença e a reserva dos indivíduos urbanos um para com o outros. Este processo dissociativo desvela-se concomitantemente uma forma de socialização negativa, causada por um dispositivo de proteção da psiquê, isto é, a individuação seria fruto da necessidade de defesa da ameaça latente que a presença do outro representa. A percepção do indivíduo urbano moderno não seria apenas seletiva, mas pecaria pela falta de agudeza; não seria diferenciada, já que tecnicizada, sendo superficial, uma forma de adaptação.

A forma como a tecnicização da sociedade afeta o ser humano é, definitivamente, uma preocupação geral dos filósofos e intelectuais nos princípios do século XX, os quais já haviam tido a oportunidade de realizar uma experiência de desencanto com as promessas do iluminismo, como testemunhas da faceta negativa da modernidade, inclusive, sua face mais nefasta, a miséria que acometia a classe trabalhadora e a Primeira Guerra Mundial que eclodiria logo nas primeiras décadas de 1900.³⁸ Filósofos como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, que como Georg Simmel testemunharam os primórdios da ascensão da cultura de massas, ao refletirem sobre a forma como a tecnicização no capitalismo em sua fase industrializado afeta a experiência do real, condicionando-a, apontam para um modo de perceber moderno caracterizado pela distração e pela superficialidade, como resultado da adaptação das massas à realidade e da realidade às massas, como afirma Benjamin (2000) em “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. Do mesmo modo, o filósofo, retomando Marx, afirma no fragmento “*Über einige Motive bei Baudelaire*” que a técnica subordinara o sistema sensorial do ser humano: “*Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die schockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.*” (Benjamin 1974: 530-531).³⁹ Krakauer, que chega a se reportar a uma distração

³⁸ Uma preocupação de Döblin, que vivenciou a virada do século com apreensão, era a de que se contemporizava uma sociedade guiada exclusivamente por um interesse técnico e materialista que ele chama de “a era naturalista”, num ensaio intitulado no ensaio “*Der Geist des naturalistischen Zeitalter*” (Döblin 1989: 168-190). Este espírito naturalista teria encontrado na cidade grande o espaço propício para o seu desenvolvimento. A tecnicização se faria presente até mesmo na forma como as cidades modernas eram construídas, como se fossem fabricadas nas linhas de produção, uniformes, despersonalizadas, “cidades técnicas” (id) em contrapartida das cidades de outras épocas que se diferenciavam umas das outras por sua arquitetura. Como Simmel, Döblin também vê na cidade e na subjetividade que dela emerge um desafio para o indivíduo, que seria motivado por uma pulsão de luta contra o grupo que desejava fazer de seus membros meros atores. No entanto, esta nova forma de organização da subjetividade de indivíduos urbanos, isto é, coletiva, àquela altura, era para Döblin um fato consumado, irreversível, do que resulta para ele numa falta de sentido estabelecer comparações entre cidade e campo.

³⁹ “Chegou o dia em que o filme atende a uma nova e urgente necessidade de estímulo. No filme, a percepção por meio do choque se destaca como um princípio formal. O que na linha de montagem determina o ritmo de produção, no filme, é a base da recepção.” (Tradução minha).

viciosa, afirma que este fenômeno é muito mais verificável em Berlim do que na província. Para Krakauer é como se o trabalho alienado que tem como prerrogativa a perda de uma parcela de si ou da vida da pessoa se convertesse, na mesma proporção, em exigência por recompensa, em diversão, que, por sua vez, apenas acentua a alienação: “*Das Versäumt soll nachgeholt werden; es kann nur in der gleichen Oberflächensphäre erfragt werden, in der man aus Zwang sich versäumt. Der Form des Betriebs entspricht mit Notwendigkeit die des ‚Betriebs‘*” (Krakauer 1963: 313).⁴⁰

Esta suposta superficialidade da percepção moderna à qual Benjamim e Krakauer se reportam – e mais tarde, na escola de Frankfurt, também Adorno e Horkheimer (2003) - seria um reflexo da tecnicização da vida em esfera ampla, tendo sua origem na divisão do trabalho, na linha de produção, e fora dela, através dos espetáculos de diversão que favoreceriam mais uma vez a dispersão, sob o signo da sociedade do espetáculo da indústria cultural. Por fim, a crítica à modernidade, marcada pela industrialização, nos inícios do século XX aponta para uma preocupação a respeito da influência da máquina, o instrumento de otimização da produção na vida dos indivíduos que passaria a imprimir seu ritmo e velocidade à vivência, como vemos encenado em *Modern times* de Charlie Chaplin de 1936. Esse tema também ilustra as páginas do *Angústia* de Graciliano Ramos, muito embora o fenômeno da automatização da vida ainda não fosse uma realidade concretizada nas cidades brasileiras na década de 1930, mas Luís da Silva representa um sujeito cuja origem remonta ao campo, e por isso sente a vida moderna como intrusiva, marcada por uma automação escravizante.

É uma constante da estética das vanguardas históricas refletir o impacto causado pela industrialização e intensificação da medialização da vida através das mídias de massa na percepção do indivíduo, mesmo que a partir de diferentes prismas, tanto com o entusiasmo apologético como criticamente ou simplesmente porque inevitável. Wolfgang Wysocki em *Der redende Mensch in Universal-City* (“O ser humano que fala na cidade universal”), ao analisar as marcas da industrialização no processo de criação da arte dadaísta em Berlim acredita que as novas mídias refletem uma experiência de segunda mão de construção do real: “*Erfahrung ist nicht mehr die Angelegenheit der menschlichen Wahrnehmung- und Sinnesorgane, sondern vollzieht sich quasi aus zweiter Hand: über das Massenmedium Zeitung.*” (Wysocki 1984: 33).⁴¹ O autor toma como exemplo as obras de colagens e montagem fotográficas de Raoul

⁴⁰ “Aquilo que foi perdido deve ser compensado; só pode ser buscado na mesma esfera superficial na qual compulsivamente ocorre a autonegligência. À forma do empreendimento corresponde necessariamente à da 'empresa'.” (Tradução minha).

⁴¹ “A experiência não é mais uma questão para os órgãos dos sentidos e percepção humana, mas se manifesta quase que de segunda mão: através do meio de comunicação de massa jornal.” (Tradução minha).

Hausmann, as quais refletem o deslumbramento do dadaísmo pela técnica, mas também, segundo defende Wysocki, expressam uma crítica a ameaça que a técnica representava à subjetividade. As imagens seriam, segundo este, alegorias da percepção industrializada.

A citação de Wysocki remete, contudo, a uma problemática delineada por Benjamin a respeito da experiência moderna para quem a modernidade se caracterizaria pelo empobrecimento da experiência. Em *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, Benjamin (2007) proclama a crise do narrador como consequência de um mundo pobre em experiência, no qual, portanto, não haveria mais nada a ser relatado, visto a “experiência moderna” ter se transformado na vivência do choque:

Die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiel sie weiter ins Bodenlose. Jeder Blick in die Zeitung erweist, dass sie einen neuen Tiefstand erreicht hat, dass nicht nur das Bild der äußern, sondern auch das Bild der sittlichen Welt über die Nacht Veränderungen erlitten hat, die man niemals für möglich hielt. Mit dem Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, dass die Leute verstummt kamen? nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. (Benjamin 2007: 103-104).⁴²

Em seus escritos sobre Baudelaire, Benjamin (1974) afirma ainda que o sujeito moderno está afeito somente à vivência (*Erlebnis*), mas não à experiência (*Erfahrung*). Possivelmente, valendo-se tanto de leituras de textos de Simmel quanto de escritos de Freud - como *Jenseits des Lustprinzips* (Freud 2010), publicado em 1920, no qual este descreve o funcionamento do aparato psíquico. A compreensão de experiência de Benjamin se baseia num conceito *sui generis* de choque que seria aquilo que nós sentimos, o que é filtrado pelo mecanismo de defesa da psiquê (*Reizschutzmechanismus*) (Freud id), sendo, portanto, caracterizado por pertencer ao nível da consciência:

Je größer der Anteil des Schockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewusstsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sei muss, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisses. (Benjamin 1974: 615).⁴³

O choque para Benjamin não se confunde com o trauma, experiência que rompe a barreira de proteção da psiquê e se instaura no inconsciente da qual resta apenas uma memória

⁴² “A experiência caiu no curso. E parece que ela está caindo ainda mais no abismo. Cada olhar no jornal mostra que ela atingiu uma nova baixa, que não apenas a imagem do exterior, mas também a imagem da moralidade sofreu mudanças da noite para o dia que nunca se pensou serem possíveis. Com a Guerra Mundial começou a se evidenciar um processo que não parou desde então. Não se notou no final da guerra que o povo ficou mudo? não mais rico - mais pobre em experiência comunicável.” (Tradução minha).

⁴³ “Quanto maior a parcela do momento de choque nas impressões individuais, mais incessantemente a consciência tem de permanecer no plano, em interesse da proteção contra estímulos, quanto maior o sucesso com o qual opera, menos elas adentram à experiência; quanto mais elas preenchem o conceito da vivência.” (Tradução minha).

involuntária. Vivência seria para Benjamin, logo, tudo o que se dá apenas no nível da consciência, uma experiência superficial, e por experiência este entende um processo mais complexo para além do indivíduo: *“In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewussten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen.”* (Benjamin 1974: 608).⁴⁴ Agamben (2004) irá retomar Benjamin em *Kindheit und Geschichte*, publicado no final dos 1970, e afirmará que o indivíduo contemporâneo foi despojado não apenas de sua biografia, mas também de sua experiência, e que somente uma certeza este poderia guardar de si mesmo: a incapacidade de narrar experiências. Enquanto Benjamin se reportava à incapacidade de narrar a experiência traumática ainda no contexto da Primeira Guerra Mundial, Agamben afirma que a destruição da experiência não necessariamente é produzida pela catástrofe, mas que o simples dia a dia numa cidade grande seria suficiente para apagá-la, e o indivíduo contemporâneo volta para casa à noite esgotado da confusão e excesso de vivências, mas não de experiências:

Heute aber wissen wir, dass zur Zerstörung der Erfahrung keinerlei Katastrophe bedarf und dass die friedliche Alltagsexistenz in einer Großstadt zu diesem Zweck vollkommen genügt. Denn der Alltag des zeitgenössischen Menschen enthält fast nichts mehr, das in Erfahrung übersetzbar wäre: Weder die an Neuigkeiten so reiche Zeitungslektüre, die ihn nur aus einer unüberbrückbare Ferne betreffen, noch die Minuten am Steuer, die er im Stau verbringt, noch die Hadesfahrt in der Untergrundbahn, noch der Nebel des Tränengases, der sich allmählich im Stadtzentrum auflöst, nicht einmal die plötzlichen Pistolenschüsse, die von dem Besuch im Schlaraffenland des Einkaufszentrums, noch die ewigen Augenblicke des stummen Geschlechtsverkehr mit Unbekannten im Aufzug oder im Autobus. (Agamben 2004: 23).⁴⁵

Para Benjamin e Agamben, experiência refere-se ao processamento das vivências em camadas profundas do aparato psíquico, no que há um acúmulo e implica a capacidade de assimilação do ocorrido, o qual pode ser posteriormente atualizado através da narração. A compreensão de experiência por parte dos dois filósofos deixa entrever um papel ativo do sujeito na “experiência”, ao passo que na “vivência”, o indivíduo seria passivamente

⁴⁴ “De fato, a experiência é uma questão de tradição, tanto na vida coletiva quanto na vida privada. Ela é formada menos por circunstâncias individuais estritamente fixadas na memória do que por dados acumulados, muitas vezes inconscientes, que confluem na memória.” (Tradução minha).

⁴⁵ “Hoje, no entanto, sabemos para destruição da experiência, nenhuma catástrofe é necessária, e que existência cotidiana pacífica em uma cidade grande é mais que perfeitamente suficiente para esse fim. Pois a vida cotidiana do homem contemporâneo não contém quase nada mais que possa ser traduzido em experiência: nem a leitura do jornal tão rica em novidades que só o afetam a uma distância intransponível, nem os minutos ao volante que ele passa no trânsito, nem a viagem ao Hades no transporte subterrâneo, nem a névoa de gás lacrimogêneo que aos poucos se dissipando no centro da cidade, nem ao menos os tiros de pistola repentinos, da visita à Cocanha do shopping, nem os eternos momentos de relações sexuais silenciosas com estranhos no elevador ou no ônibus.” (Tradução minha).

bombardeado com impressões que não logram serem apreendidas pelas camadas psíquicas profundas. Para que o acontecimento se constitua como experiência, que é um contínuo, este necessita estabelecer um vínculo de memória com o sujeito.⁴⁶

2.2. A cidade moderna como linguagem literária

A cidade redescoberta pela literatura moderna relaciona-se mais com a imaginação e com o aperfeiçoamento da técnica narrativa do que com um modo figurativo ou descritivo de representação, isto é, a cidade se assume como linguagem nos textos modernos. Nesse contexto, é importante recuperar alguns aspectos históricos da narrativa urbana moderna e da teoria da narrativa da cidade grande.

“Ele [o homem da multidão] não pode ser lido” (“*er lässt sich nicht lesen*”) é a citação com a qual Edgar Allan Poe (1978) conclui um conto emblemático da literatura de cidade grande “The Man of the Crowd”, publicado em 1840, no qual vimos assomar uma profusão de figuras anônimas envoltas em mistério e terror perante um observador que flana pela multidão ao encalço de um transeunte, tão anônimo quanto ele próprio, revela, afinal, a narração. O conto de Poe remonta às novelas de detetive de Eugène Sue, *Os Mistérios de Paris*, nas quais as ruas da cidade grande no século XIX se transformam em lugar perigoso e cenário para toda sorte de crimes, como afirma Renato Gomes Cordeiro (2008). *The Man of the Crowd* postula o desaparecimento da individualidade, visto que na cidade os indivíduos, na massa, são permutáveis, pois o próprio narrador no conto pode ser o homem da multidão, passando de observador a observado, e nisso reside o elemento do terror no referido conto. O homem da multidão não permite a fixação do olhar, assim que a realidade moderna, que promove o descentramento do sujeito, ameaça extinguir o indivíduo. Na narrativa de Poe contempla-se de antemão uma questão crucial para a imagem da cidade modernista ou vanguardista, que repercute no pós-humanismo dos nossos dias, que é a ideia de uma realidade que prescinde de

⁴⁶ Vale mencionar que “esses sintomas” da modernidade que estavam na ordem do dia na transição do século XIX para o século XX, retornam à reflexão dos críticos da pós-modernidade, os quais lhe atribuem as mesmas características da subjetividade na modernidade, preconizadas por Simmel (1998) e Benjamin (1974; 1975; 1984; 2000; 2007). Byung-Chul Han (2010), em *Müdigkeitsgesellschaft* (“Sociedade do cansaço”), define o século XX como uma “era viral” ou “era das doenças imunológicas”, visto sua enorme reatividade contra tudo que é diferente. Este atribui ao que chama de mundo organizado imunologicamente todo um paradigma topográfico que visa regular e demarcar os espaços de dentro e de fora no combate a tudo que é diferente ou incompreensível. Toda essa reatividade da sociedade moderna, acredita Han, desaguaria numa sociedade pós-moderna imunologicamente inoperante; numa sociedade pós-moderna vítima de uma positividade violenta, que operaria a nível neuronal, resultando na impossibilidade fenomenológica de experienciar de estranheza: “*Die postimmunologische, ja postmoderne Differenz macht nicht mehr krank. Auf der immunologischen Ebene ist sie das Gleiche. Der Differenz fehlt gleichsam der Stachel der Fremdheit, der eine heftige Immunreaktion auslösen würde.*” (Han id: 7). “A diferença pós-imunológica, sim pós-moderna, não é mais doentia. No nível imunológico ela é o mesmo. À diferença falta, por assim dizer, o ferrão da estranheza que iria desencadear uma reação imunológica feroz.” (Tradução minha).

um olhar subjetivo para captá-la. O olhar do sujeito, como uma função da narração, que, no caso da literatura urbana moderna, foi, historicamente, personificado pela figura do flâneur - sobretudo na literatura do século XIX, no realismo, mas também no simbolismo de Baudelaire - já não é suficiente, visto que a nova realidade ou sua modulação estética solicita outras técnicas narrativas para criar efeitos de velocidade, simultaneidade e multiperspectivismo. O processo de mediatização da cidade, então, virá a tornar-se matéria-prima para a criação artística, explorada, sobretudo, pelas vanguardas, e, normalizada na literatura pós-moderna contemporânea.

Em *As cidades invisíveis* de Ítalo Calvino (1990), livro no qual Marco O'Polo, emulando o gesto de Sherazade, descreve as cidades que visitara para o imperador chinês, apresenta a tese de que todas as narrativas sobre cidades são igualmente narrativas sobre cidades invisíveis, que nascem da imaginação, sendo produtos do inconsciente, de uma consciência coletiva e da comparação com outras cidades pré-existentes. Parafraseando Calvino, Sigrid Weigel (1988) afirma que a representação da cidade é sempre “*Denkbild*” (“figura mental”; simbólica) e não “*Abbild*” (reprodução; figuração). Portanto, a imagem de qualquer cidade seria o resultado de um trabalho da imaginação e da racionalização, de sorte que da arquitetura aos mitos de uma cidade o que se expressa na imagem do espaço citadino são modelos de pensamento e ordens de uma sociedade e cultura. Como afirma Weigel, tanto a escrita sobre a cidade quanto a escrita da cidade (sua arquitetura, concepção, estrutura, desenho) se complementam e influenciam mutuamente. Visto que as relações sociais e práticas institucionalizadas influenciam a forma como uma cidade é percebida, do mesmo modo como o seu discurso, reversamente, elas condicionam essa “escrita” criando uma série de figuras e representações da cidade, sob diferentes pontos de vistas e sujeitos que merecem ser analisados:

Interessant dabei sind, die unterschiedlichen Figuren und Bilder, die Blickweisen und Inszenierungen zu untersuchen, in/mit denen die Stadt wahrgenommen und repräsentiert wird – als Arena, Panorama, als Tableau, Topographie, als Lager, Maschine, Körper, Organismus, Dschungel, als Gemälde, Bühne, Labyrinth usw. -, und ebenso interessante ist es zu untersuchen, welche Position der Autor/das Subjekt gegenüber der Stadt einnimmt – als Eroberer, Flaneur, Bildungsreisender, Hedonist, als Erinnernder, Sozialforscher, Ethnologe oder Reporter, als Semiologe, Künstler, als Planer oder gar als Volkszähler. (Weigel 1990: 194-195).⁴⁷

⁴⁷ “É interessante examinar as diferentes figuras e imagens, as perspectivas e encenações nas/com as quais a cidade é percebida e representada - como arena, panorama, como tableau, topografia, como depósito, máquina, corpo, organismo, selva, como pintura, palco, labirinto etc. - e é, igualmente, interessante examinar a posição do autor/sujeito em relação à cidade - como conquistador, flâneur, , hedonista, memorialista, pesquisador social, etnólogo ou repórter, semiólogo, intercambista, artista, como planejador ou mesmo como recenseador.” (Tradução minha).

Sabina Becker (1993) afirma que existe uma “literatura *sobre* a cidade grande” e “a literatura *da* cidade grande”. Do mesmo modo, Klaus Scherpe (1988) aponta para uma “cidade narrada” (*erzählte Stadt*) – isto é, figurativa - e uma “cidade-narrativa” (*Erzählstadt*) – que brota da interação com a cidade, isto é, dos processos cognitivos que a hipermodernização desencadearia. A literatura *sobre* a cidade grande ilustrara o caso do naturalismo na Europa que se concentra, em especial, em retratar as consequências negativas da industrialização e da urbanização, ou a literatura do realismo que envolve a cidade em suas descrições fotográficas do cotidiano. Diferentemente, a literatura *da* cidade seria compreendida como fruto de uma estética urbana, que tenta não apenas reproduzir mimeticamente a dinâmica e a funcionalidade da cidade através da percepção individual, mas, igualmente, dar vazão estética à voz da cidade: “Diese [Literatur] definiert sich in ihrem Versuch, die Großstadt selbst ‘zum Sprechen zu bringen’, als das Produkt einer formalen Gestaltung urbaner Erfahrung und Wahrnehmung” (Becker 1993: 22).⁴⁸ O “comprometimento” da narrativa *da* cidade grande não seria só com as estruturas materiais do domínio da cidade grande, mas sim com a “estrutura da experiência” (*Erfahrungsstruktur*) determinada pelo ritmo e velocidade do maquinário, em toda sua extensão, que faz funcionar a cidade grande. Característico do romance de cidade grande (*Großstadtroman*), afirma Scherpe, baseando-se em *Berlin Alexanderplatz* (Döblin 2005), publicado em 1929, e *Manhattan Transfer* (Passos 1953), publicado em 1925, é colocar em xeque a narrabilidade da cidade. Esse autoquestionamento da narrativa moderna levado a cabo pelo experimentalismo das vanguardas é o resultado de uma espécie de onipotência da complexidade que emerge na cidade grande e se inscreve no romance, especialmente no formato de montagem, o que vem, de acordo com Scherpe, suplantar a narrativa da cidade centrada no sujeito, na simbologia, e mesmo no contraste entre cidade e campo – este último proposto por Williams (1989).

Outrossim, a imagem da cidade moderna é marcada por uma aura de estranheza, inacessibilidade e inapreensibilidade, tanto é que Roland Barthes (1993) em “*Semiologia y urbanismo*” – palestra oferecida em 1967 – ainda afirma que a cidade por si é um discurso, mas que uma semiologia da cidade exige a participação interdisciplinar, e que este, como semiólogo, só pode falar dos signos da cidade como “*amateur*”. A narrativa da natureza complexa da cidade é fundante da literatura moderna e modernista,⁴⁹ e se articula desde o princípio nas artes modernas, que tratam o espaço urbano não apenas como paisagem ou como ambiente, mas de

⁴⁸ “Na tentativa de ‘fazer a própria cidade falar’, essa [literatura] se define como o produto de uma configuração da experiência e percepção urbana.”

⁴⁹ O termo “modernista” aqui utilizado refere-se à literatura vanguardista na qual a representação da cidade não está atrelada a uma concepção figurativa, mas sim conceptual,

forma dialética, como discurso, lugar de agenciamento e subjetivação, de modo que cidade e narrativa passam a dar forma uma à outra.

O desenvolvimento inevitável de novas tecnologias com poder midiático, como a imprensa, a fotografia, e por fim, o cinema, lançam a literatura moderna não apenas ao desafio da narrativa da cidade, mas a uma situação de concorrência com mídias “mais adequadas” ao registro da experiência urbana (Benjamin 1975; 2007). Isso é um reflexo na literatura de uma crise de representação que acomete toda a literatura na modernidade, transformada num objeto para si, que ocupará filósofos e literatos os quais vivenciam, em primeira mão, tal crise – ou desenvolvimento inevitável da arte ocidental (Vietta id) - consolidada pela industrialização da sociedade. Nesse contexto, o romancista alemão Alfred Döblin (1989) dedicará grande parte de suas reflexões estéticas à elaboração de uma saída para a literatura, pois, segundo este, visto à concorrência com a psicologia ou com a reportagem – mas também a “incapacidade” de leitura do sujeito urbano moderno - a forma romanesca necessitava reocupar um lugar antes destinado à épica, que era o de captar a essência da realidade através do relato e da apresentação de figuras exemplares; porém, concomitantemente, a realidade moderna exigia literalmente um retorno do romance ao postulado romântico de que o romance é uma forma híbrida, capaz de incorporar outros discursos e gêneros em sua extensão.⁵⁰ *Berlin Alexanderplatz* é a resposta para a crise do romance na modernidade. Sua solução, a montagem - apenas o relato não pode dar conta da cidade grande e da vida de seus habitantes - transforma o postulado da inenarrabilidade da cidade grande em método composicional. A complexidade da sociedade moderna se torna visível na cidade, convertendo-se num desafio, mas também numa fonte, matéria-prima, da escrita experimental e vanguardista, que tenta emular a velocidade da vida moderna e a simultaneidade do palimpsesto moderno.

Na cidade moderna projeta-se também o mal-estar civilizatório e social elaborado pelas literaturas do século XIX nas imagens do êxodo e não pertencimento dos forasteiros e imigrantes, os traumas, a guerra, o desemprego, a criminalidade, a estranheza, a alienação, que a figuração, representação e a reflexividade da modernidade na literatura urbana trazem à tona. O ideal das vanguardas no discurso da cidade como matéria-prima para a criação artística não suplanta as outras cidades – invisíveis (Calvino id) ou “de pedra” (Agamben 2004) - a social e/ou funcional do realismo e do naturalismo, nem a alegórica do simbolismo; muito pelo

⁵⁰ Há que se mencionar que esta hibridização e a polifonia marcariam o romance desde o seu despontar como gênero, de acordo com a teoria de Michail Bakhtin (1979), tendo sido ainda objeto de cogitação dos primeiros românticos. Georg Lukács (2000) menciona que para Novalis o romance deveria conter em si todas as formas, incluindo a lírica e o pensamento puro. Do mesmo modo, Friedrich Schlegel não parece compreender o romance com olhar rígido, comparando-o a um compêndio ou enciclopédia da vida de um de um “indivíduo genial” em seus fragmentos (Schlegel 2011).

contrário, diferentes cidades vão se sedimentar nas narrativas modernas do espaço urbano, que passam a combinar diferentes aspectos históricos e culturais. O historiador Carl E. Schorske (1998) distingue entre três diferentes paradigmas históricos de representação da cidade, mas assinala a possibilidade de convivência mútua entre estes: “*the city as virtue, the city as vice, and the city beyond good and evil*” (Schorske 1998: 37). Muito embora a modernização imponha à escrita da cidade uma necessidade de renovação e a superação dos esquemas simbólicos antigos, “a representação imaginística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição” (Gomes Cordeiro id: 82). Nesse contexto, as representações da cidade moderna estão sempre baseadas em narrativas mitológicas, expressando-se sob a forma de metáforas que caracterizam remetem a cidades antigas como Babilônia, Sodoma e Gomorra, mas também a Roma antiga, como lugar da autoridade e direito, a cidade sagrada representada por Jerusalém, ou mesmo a misteriosa Bizâncio, afirma Sandra Jatahy Pesavento (1999).

A alegorização da modernidade sob a forma de metáforas urbanas foi analisada por Benjamin (1974) na poesia de Baudelaire, sendo que a influência de tais metáforas encontra-se presente nas imagens da cidade nos fragmentos filosóficos do pensador alemão. Como afirma Willi Bolle (1994), a compreensão da alegoria por Benjamin está aquém de uma questão estilística, sendo vista como instrumento de crítica que possui a capacidade de refletir e revelar os mecanismos que determinam a percepção da modernidade como fantasmagoria, produzida pela alienação e fetichismo da mercadoria. O retorno do simbolismo e da alegoria na literatura finissecular que presencia o auge da modernização europeia é compreendido por Benjamin como expressão de uma reação crítica à massificação e à mercantilização da arte. Essa arte urbana massificada e mercantilizada é travestida de tédio e melancolia, especialmente, na poesia de Baudelaire, conforme percebe Benjamin, de modo que a cidade moderna se revela como espaço do sofrimento e alienação do poeta, ao mesmo tempo em que este retira dali sua força criativa. Nesse sentido, a alegoria funciona como uma forma de subversão da linguagem escrita e uma maneira de demonstrar seus limites diante da representação visual.

O estranhamento que acomete as testemunhas do alvorecer da cidade grande sob o signo da modernidade possui uma dimensão estrutural que implica o domínio de uma geografia cultural. Por outro lado, ela inexistente sem uma experiência eminentemente estética, daí a centralidade da figura do passante na retórica do discurso sobre a cidade. Como alegoria, a cidade é, portanto, o reflexo da intervenção e projeções de um sujeito que tem a necessidade de tornar legível a realidade inapreensível da cidade - fator que viabiliza o ensejo para a criação

da figura literária do flâneur: o observador urbano através do qual a modernidade é modelada artisticamente pela literatura, visto que, como afirma Weigel (1988: 179), o flâneur é “um conceito literário” (“*ein Schrift-Konzept*”). A figura do flâneur está fundada na ideia de que ele não é o autor propriamente dito do relato da cidade, e sim um médium através do qual a cidade se manifesta (Weigel 1990). Como tal, o ato de flunar se caracteriza pela falta de intencionalidade. Desprendido de si mesmo, o flâneur se deixa levar por tudo o que a cidade lhe oferece: seus odores, sua multidão, sua massificação, de sorte que sua escrita revela os enigmas indecifrados da cidade. Benjamin vê na escrita do flâneur uma potência para revelar o que está encoberto ao ser humano comum, comparando-o aos surrealistas: “O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à flanaria pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados.” (Benjamin 1987: 33).

A cidade se constituirá como superfície nas quais se projetam os desejos e medos das subjetividades na modernidade, assim que a narrativa urbana não irá apenas denunciar aquilo que não se encaixa no “mapa cognitivo, moral ou estético” (Baumann 1997: Kindle Edition) da civilização, mas também irá produzir táticas e estratégias de domesticação das forças que escapam à racionalização. As estratégias narrativas para “reconstruir” as cidades, que impõem resistência aos textos na modernidade, são diversas: a descrição que remete a uma concepção de realidade fotográfica, à escrita do eu, resultando numa psicologização do espaço, a escrita labiríntica do flâneur, a ilegibilidade e intangibilidade da montagem, a inenarrabilidade das cidades colagens. A cidade torna-se impositiva, gerando uma sujeição da literatura que se queira moderna e modernista. Sobretudo na periferia, a urbanidade pode ser entendida como uma prova de modernidade compartilhada, demonstrando o ingresso da literatura nacional no mundo civilizado, um distintivo de cosmopolitismo do próprio escritor, marca de sincronicidade. Sendo a escrita na história da cultura ocidental um privilégio e fator de distinção social, ela o é ainda mais forte na sociedade pós-colonial, carente de inclusão social, e, especialmente no caso do Brasil modernista, uma sociedade recém-saída do regime escravagista moderno e ainda vivendo o problema do alto índice de analfabetismo.

Desse modo, a relação entre cidade e escrita, que historicamente já está marcada por contornos simbólicos, se torna mais complexa na periferia, adquire outras camadas, e assume uma dimensão decididamente política, à medida que revela a posição marginal ocupada pelo sujeito periférico em relação ao centro da modernidade no capitalismo industrializado, e, dessa forma, as tarefas impossíveis impostas pela própria condição fundadora da arte moderna ao artista e intelectual locais. No Brasil, o artista periférico tem de compensar a modernização atrasada em relação a outros centros urbanos da América Latina, como Buenos Aires, pela

estética. Contudo, no campo literário, o crítico Álvaro Lins (1963), em escritos a respeito da década de 1930, publicados posteriormente, mais precisamente num ensaio de 1942 (Gomes Cordeiro 2004), afirma que o Brasil não tinha uma literatura urbana consolidada:

Não temos realmente o que se possa chamar uma literatura urbana, uma literatura que reflita a febre e o crescimento e uma grande metrópole. Até mesmo em São Paulo, uma grande cidade, vemos que os seus escritores se voltam de preferência para aqueles aspectos mais antigos, mais característicos, mais provincianos. Literariamente, o que significa o Rio de Janeiro? Uma cidade que acolhe, que protege, que estimula o bom provincianismo. O que faz que todos se sintam nesta cidade como em casa é a sua possibilidade de juntar todos os provincianos numa grande província nacional. (Lins 1963: 271-272).

Lins defende, portanto, que mesmo o Rio de Janeiro, a capital nacional até 1960, era uma cidade provinciana, assim como, ao analisar suas representações na obra de autores da década de 1930, o crítico concluiria que o que caracteriza as representações da cidade moderna na literatura das primeiras décadas do século XX no Brasil, é, antes, a preocupação com a nacionalidade. Na esteira de Álvaro Lins, Sandra Jatahy Pesavento (1999) e Renato Cordeiro Gomes (2008) reafirmam a tese de que a questão crucial nos inícios do século XX era muito mais “quem somos nós?”, ou seja, a questão identitária tinha prioridade diante da preocupação estética, de criação ou aperfeiçoamento de uma literatura urbana vanguardista, na qual a cidade se impõe como um regime de subjetividade.⁵¹

Pesavento (id: 165) adjectiva as cidades brasileiras por “tímidas”, entendidas como “extensões do ruralismo agroexportador”, e destaca que o fato definitivo que contribuiu para a urbanização do país foi a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808. Segundo ela, foi através do Rio de Janeiro que as ideias europeias e os imaginários urbanos de cidade, tendo a hausmanização de Paris como a síntese desse imaginário, chegaram ao país. Também as traduções da literatura europeia, preponderantemente francesa, tanto realista quanto decadentista, representam um componente da *Belle Époque* carioca. Ao longo do século, a elite cultivada desejava superar a marca da colonialidade e de país exótico, e, segundo Pesavento, visto que o Rio, a maior cidade do Brasil finisse secular, era considerada uma cidade de escravos e mal higienizada pelos jornais europeus, a identidade urbana da cidade que representava o Brasil no exterior iria adquirir uma marca de classe. O objetivo dos projetos modernizadores era transformar o Rio numa “Paris à beira-mar” (Pesavento id: 175), de modo que a

⁵¹ As questões relativa à estética dos imaginários urbanos na literatura brasileira, como a “inenarrabilidade” da cidade, que ocupa os modernos do início do século XX, contudo, encontram um correspondente apenas na narrativa da megalópole pós-moderna em romances como *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1974, e, recentemente, o premiado *Eles eram muitos cavalos* de Luís Rufatto, de 2001.

modernização da cidade veio acompanhada de medidas antipopulares, como a destruição dos cortiços – objetos da literatura naturalista de Aluísio de Azevedo.

Nesse contexto, note-se que no campo das letras brasileiras, há uma lacuna teórica em relação aos estudos dos imaginários urbanos nas primeiras décadas do século XX. Esse fato tem causas estruturais à medida que não é apenas a expressão da ausência material das metrópoles industrializadas, mas da permanência da relação colonial ou semicolonial, que estabelece os critérios definidores do que pode ser considerado moderno ou não. Do mesmo modo, tanto o imaginário arquitetônico quanto literário da cidade moderna no Brasil das primeiras décadas de XX é eminentemente europeu, e as representações literárias da urbanidade seriam fragmentadas:

Comparado a literatura e a vida literária de Paris com as do Rio de Janeiro, chegaremos a um panorama nacional marcado por imagens fragmentárias do urbano. Ao contrário de Paris – a cidade sobre a qual mais se escreveu e que consta, entre os seus narradores, com nomes da mais alta expressão literária -, a ficcionalidade em trono da metrópole carioca não tem a mesma abrangência. (Pesavento id: 177).

Contrariando o ensaio de Lins que não reconhece a existência de uma literatura urbana até os anos 1930 no Brasil, pode-se argumentar que a literatura modernista irá elaborar e problematizar o mal-estar com a modernidade em diferentes textos que tematizam a urbanidade. Um bom exemplo é *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, obra dedicada a São Paulo publicada em 1922, na qual o mal-estar da colonialidade avulta por meio do sofrimento do eu melancólico do poeta que vaga pela cidade, uma São Paulo londrina, como um estrangeiro, procurando algum vestígio de tropicalidade nos modelos arquitetônicos importados da Europa, como os jardins de Paris, ao mesmo tempo em que ironiza a falta de originalidade de sua própria lírica. O mal-estar encontra-se representado pelas marcas da colonialidade que emblematicamente condiciona a modernidade brasileira. A modernização da sociedade deveria representar a ruptura com a condição histórica da colonialidade, que tem a escravidão como seu marco principal, a qual demanda uma necessidade de ressignificação, tarefa que parte dos intelectuais brasileiros vão tomar para si, mostrando o lado positivo da mestiçagem, como aponta Lilian Schwarcz (1993). Outro elemento do mal-estar moderno-colonial, como também aponta a historiadora, é o mal-estar da cópia, daí a revalorização da “fábula das três raças” (Schwarz id), legado do próprio racismo do século XIX, como característica que tornaria a cultura brasileira especial, como vemos em *Casa Grande e Senzala* de 1933.

2.3. Uma escrita da cidade periférica moderna

2.3.1. Alienação como sintoma: uma modernidade decadente

Que século, meu Deus! Diziam os ratos.

E começavam a roer o edifício. (Carlos Drummond de Andrade, *Edifício esplendor*).

A representação da experiência com a modernidade em *Angústia* une dois discursos críticos da modernidade, a alienação e a doença que formam a malha da de uma sociedade em decadência. O presente capítulo destina-se a analisar em que medida a patologização do sujeito, por meio de sua psicologização, em *Angústia*, está relacionada com determinadas formas de ler a cidade grande na modernidade. Nesse contexto, pode-se afirmar que estas formas de ler a cidade, por sua vez, fazem parte de um discurso autorreflexivo da modernidade, no qual o lugar da experiência tanto com o espaço quanto com o tempo se dá num ambiente preponderantemente urbano. Em *Angústia*, é a modernidade, como um acontecimento traumático, que desencadeia o adoecimento não apenas da psiquê, mas do corpo do protagonista, levando-o a cometer um ato de loucura e transformar-se num criminoso, ainda que, como narrativa de um sujeito transtornado, esta afirmação só seja definitiva em um dos níveis da narrativa de Luís da Silva. Isso não significa dizer que a intenção é reduzir a patologização à experiência urbana, e por meio dela, à experiência com a modernidade, mas, por meio da crítica à modernidade presente no texto, abrir um caminho através da narrativa que faça uma incursão pelos diferentes fragmentos de discursos inscrito no texto de *Angústia* que formam um palimpsesto. Trata-se de discursos sedimentados ao longo do século XIX e início do século XX que formam o *Zeitgeist* da modernidade. A literatura mesma – representada pelo realismo, o naturalismo, a decadência simbolista, e, por fim, o vanguardismo são elementos que compõem a narrativa de Ramos e participam da construção do personagem Luís da Silva - mas também, a filosofia, a sociologia urbana, a criminologia, a psiquiatria e o discurso psicanalítico dão forma ao complexo “novelo” de sombras que vem a ser o romance. Nesse contexto, vale ressaltar, de antemão, que o objetivo dessa análise não é acentuar uma recepção *ipsis litteris* de Freud – Ramos, contudo, soube muito bem utilizar ao longo de sua produção literária o texto psicanalítico, vide toda a elaboração literária do trauma em *Infância* (2013) -, muito menos se autoimputa a tarefa impossível de rastrear a diretividade ou indiretividade de tal recepção, mas sim de apontar para uma relação dialógica entre muitos dos primeiros escritos de Freud e os fenômenos da psiquê que a patologização de Luís da Silva faz avultar na narrativa. De fato, em *Angústia*, há uma linha tênue entre o estudo de caso – introduzido por Émile Zola na literatura naturalista - ou o simulacro de um estudo de caso e o projeto literário de Ramos com essa obra, que sempre passa pelo “lúdico”, característica da criação literária, como afirma Cleusa Rios P. Passos (2009). Essa é a mesma linha tênue que põe lado a lado o *ethos* naturalista e estética vanguardista (surrealismo, nova objetividade, expressionismo) no romance do autor, configurando sua estética negativa da cidade periférica.

Não fosse o título do romance, que convida à introspecção e reporta-se a um conceito presente na filosofia existencialista, através da publicação de Søren Kierkegaard, ou ao campo da psicanálise, insinuando para o leitor de que se trata de uma obra séria, *Angústia* poderia ter sido comercializado como um romance policial, no bojo das novelas de detetive do século XIX - ou das novelas gótica de Edgar Allan Poe, como *A queda da casa de Usher* - que tomam parte dos primórdios da narrativa urbana moderna. O primeiro plano da trama de Ramos gira em torno de um assassinato, um crime passionnal, como vingança de um homem que fora duplamente apunhalado pelo destino: sua noiva, pela qual se sacrificara financeiramente ao endividar-se para atender-lhe os caprichos, troca-o, exatamente, por seu rival na vida pública, o homem que este considera mais odioso entre todos. Porém, o antagonista é secretamente invejado pelo criminoso ou justiceiro, em virtude de sua posição social privilegiada. Um outro elemento de apelo popular do romance é, portanto, o amor romântico, que resulta num triângulo amoroso com consequências trágicas para todos os sujeitos envolvidos: Luís da Silva assume o estigma do criminoso, Julião Tavares perde a vida, Marina engravida e opta por um aborto logo após ser abandonada pelo inescrupuloso amante, o que, para época, implica em desistir de ter um “futuro respeitável” como esposa. Tratar-se-ia, logo, de uma trama romântica, temperada com uma pitada de neorealismo importado de Eça de Queiroz ou do compatriota Machado de Assis – ambos exercitam a crítica de costumes satirizando o amor romântico e a sua impossibilidade de realização numa sociedade organizada em torno dos valores materiais - não fosse, contudo, a tragédia inconclusa que *Angústia* representa. Isso não se deve apenas ao estado mental alterado do narrador, portanto, não confiável, mas à estrutura construtivista do relato de Luís da Silva, e, de modo especial, ao próprio fato de que o narrador autodiegético incorpora o niilismo do personagem à narração a qual não se apresenta ao leitor como mediadora de nenhuma mensagem ideológica ou conteúdo moralizante.

Ciente da “popularidade” dos motivos de seu romance, crime e amor, com uma ponta de mistério e terror, Ramos, ou sua autoficção, Luís da Silva, inicia o romance prevenindo o leitor de que não deve esperar por uma obra de ficção comercial. Como uma espécie de autodefesa e negação de suas próprias pretensões como escritor, Luís da Silva, logo de início, alerta para o fato de que nutre verdadeiro horror pela literatura de entretenimento, comparando os autores às prostitutas. A literatura à qual este se refere, como ficará claro ao longo da narrativa, é aquela lida por Marina, da biblioteca das moças. Isso indica que, para Luís da Silva, a mocinha teria pretensões românticas, frustrante para ele, não apenas porque como um intelectual niilista recusa acreditar no amor romântico e tem severas críticas à visão amorosa burguesa, mas porque este vê-se estruturalmente marginalizado e impedido de assumir um lugar

de distinção na sociedade. Nisto, Luís da Silva reproduz uma mentalidade colonial segundo a qual a identidade se funda no grau de distinção alcançada a partir da hierarquização nas relações sociais, isto é, como no princípio fundante da dialética hegeliana do senhor e do escravo. Luís da Silva quer o lugar de distinção que perdera, e sabe que almejar a restituição de seu posto de senhor implica, paradoxalmente, assumir o papel do escravo, daí o “disfarce” que se realiza como crítica encolerizada contra a sociedade, contra o sistema, até resultar em autonegação. Este, contudo, dobra-se, embora com resistência, ao desejo de Marina de casar-se, como uma moça virgem, de acordo com as regras impostas, desde que este prove que pode satisfazer suas necessidades materiais, assumindo o papel de provedor. Marina quer uma casa mobiliada e um enxoval de casamento como uma moça burguesa. Ela se nega a consumir o ato sexual com Luís da Silva, provocando-o, seduzindo-o, isto é, Luís da Silva, como um homem machista, projeta seu próprio desejo no comportamento de Marina, culpando-a pela volúpia que ela lhe desperta, tirando-lhe a paz de espírito e transformando-o num escravo.⁵²

Inicialmente, Luís da Silva atribui seu estado patológico às condições de vida na cidade grande, recorrendo desde as primeiras linhas aos motivos de uma poética urbana do século XX, que tem na cidade o *locus* de uma modernidade negativa, como “viciosidade” (Schorske id). Este imaginário é invocando nas primeiras linhas do livro, na alusão do narrador a determinados *leitmotiv*, como à miséria social, à qual a presença dos mendigos alude, à mercantilização das relações humanas, à prostituição e à literatura como expressão da perversão máxima das relações, em que pese a associação da atividade artística, como trabalho intelectual não utilitário, comumente relegado a uma torre de marfim, com a mercadoria, uma forma “torpe” e mundana da existência, que resulta na comparação do artista a uma prostituta. Assim, Ramos recorre a um *topos* da literatura moderna por excelência, que remonta à sua fundação, celebrado na estética negativa decadentista de Baudelaire em *Les fleurs du male*:

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. (...) Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria. Olho com desgosto

⁵² Como regra, o amor burguês é um elemento ausente na obra de ficção de Ramos. Pode-se dizer que o amor está presente em suas principais obras apenas como uma variante daquilo que sua forma de representação nas narrativas lhe nega, isto é, como ausência: em *Caetés*, o amor é tematizado nos moldes do realismo do século XIX, para desiludir e frustrar a expectativa do leitor burguês; em *São Bernardo*, o amor se revela afinal posse, como se Paulo Honório projetasse a mesma relação de exploração monetária que tem com o mundo dos objetos nos sentimentos que tem em relação a mulher; em *Vidas Secas*, a relação entre Sinhá Vitória e Fabiano está mais próxima da necessidade de sobrevivência do que de qualquer forma de idealização amorosa. Em *Angústia*, a forma de Luís da Silva amar Marina não é muito diferente daquela de Paulo Honório, presente em *São Bernardo*. É um amor que não se desenvolve e morre ainda em sua fase de paixão, existindo apenas como desejo de posse do objeto por parte do ser amador, especialmente quando tudo que Luís da Silva conhece desse sentimento adquire uma forma animalizada, estando submetido aos modos de sua sexualidade patologizada.

as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. (A, p. 8).

A visão predominante da cidade grande em *Angústia* associa cidade a uma iconografia negativa, representando uma visão oposta ao paraíso: selva, porém num contexto oposto ao civilizado e apolíneo - espaço dominado por “feras”; inferno, purgatório; um labirinto que não conduz a nenhum lugar; cemitério/morte; zoológico humano; Babel; mãe desnaturada; prostituição; autoalienação. Nessas circunstâncias, até mesmo a revolução social antevista pelo narrador tem conotação danosa, visto que sua autoimagem corresponde à representação de uma suposta aristocracia colonialista, embora proletarizada. Esta cidade é invasiva e penetra o sujeito através dos órgãos dos sentidos, o que se traduz em ameaça a sua integridade física e mental. Para criar a imagem de uma cidade onipresente, que é a modernidade mesma, o narrador recorre a diferentes elementos que simbolizam a perspectiva do sujeito urbano na literatura moderna, como à intermedialidade com as mídias modernas (o jornal, o cinema, a fotografia), mas especialmente a motivos que representam a perspectiva da cidade grande, que são os meios de transportes motorizados. Assim, os bondes, símbolos do progresso, apresentam-se como perturbadores da paz de espírito do personagem. O som da cidade suplantara o dobrar dos sinos da igreja, que simboliza a vida numa cidade pequena e ativa a memória afetiva do personagem: “O barulho dos bondes não deixava a gente ouvir o sino da igreja. O meu quarto, no primeiro andar, era um inferno de calor.” (A, p.11). Luís também reclama do cheiro de gás que invadia seu quarto na pensão de d. Aurora, não o deixando dormir: “O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro do gás era insuportável” (id.). A falta de amparo ao ser humano na cidade se manifesta ainda em seu espaço, desertificado: “O calor aqui também é grande demais. E faltam plantas. Apenas, um pouco afastados, coqueiros macambúzios, perfilados, como se esperassem ordens.” (id.). Nesse cenário quente e desértico, as únicas plantas que se sobressaem são árvores ornamentais da paisagem urbana, artificialmente arrumadas, que denunciam uma falta de liberdade individual no espaço público, tanto é que o posicionamento dos coqueiros remete, para Luís da Silva, a um regime político autoritário – notadamente, uma alusão não apenas à experiência de vida do personagem, mas também a uma percepção por parte de Ramos do militarismo que delineia a atmosfera política nos anos 1930 no Brasil: “Os coqueiros empertigados ficam para trás. Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina.” (A, p. 12).

À imagem incômoda da paisagem urbana, do espaço acústico, e do calor que incomodam, juntam-se suas lembranças de há quinze anos, na pensão de Dona Aurora – zoomorfizada como se fosse uma porca - e a recorrência à citação dos ossos humanos que o estudante de medicina colecionava na pensão, compõem desde o início do romance uma

imagem dantesca da cidade grande, como um cemitério, sítio arqueológico da sociedade patriarcal. A atitude do esteta Luís da Silva se estende também a uma estilização da realidade sob o olhar do macabro. A morte em *Angústia* se caracteriza pela degradação física, tomando uma forma naturalista, que se concretiza na alusão ao cemitério, à decadência da fazenda e da casa da família onde os animais esqueléticos definham, ao cadáver de Julião Tavares se decompondo e sendo devorado pelos vermes, aos esqueletos e ossos que permeiam as lembranças e pesadelos de Luís da Silva, mas também consiste num elemento da esfera do fantástico. As imagens dos ossos e esqueletos que assustam Luís da Silva são como uma história de “Trancoso”, para assustar crianças, sem contar que este motivo estava muito presente na literatura russa fantástica— por exemplo, em *A terrível Vingança* de Nikolai Gogol-, além claro da novela gótica de Poe. Ao se apropriar de um modo de narrar que possui a mesma dinâmica da linguagem dos sonhos do compêndio freudiano *Die Traumdeutung* (Freud 2007a), Luís da Silva condensa e desloca esses motivos, simulando uma escrita automática e associativa, que causa a impressão de que a narrativa é fruto do fluxo de consciência de um indivíduo que não tem controle sobre seus pensamentos. Assim, aparentemente de modo involuntário, recorda-se do compêndio de anatomia e do esqueleto de Dagoberto, para em outra passagem recordar-se dos ossos de seu pai Camilo Pereira da Silva:

Cidade grande, falta de trabalho. O meu quarto ficava junto à escada, e à noite o cheiro do gás era insuportável. Quando escurecia, Dagoberto, estudante e repórter, vinha despejar sobre a minha cama um compêndio de anatomia e uma cesta de ossos. (A, p. 11).

Não precisava de nada. Os ossos de Camilo Pereira da Silva desconjuntavam-se na podridão da cova, e a alma já não me fazia medo. Era uma alma que envelhecia e estava fora da terra, provavelmente no purgatório. (A, p. 26).

O processo de invasão ou ocupação que a modernização representa é subterrâneo, como num ritual de possessão, sofrendo uma transculturação na narrativa através da recorrência a elementos da ordem do sobrenatural assentados na cultura popular brasileira, marcada pelo sincretismo das religiões de matriz africanas e também do espiritismo – este último, popularizado no Brasil desde a segunda metade do século XIX, inclusive, entre os intelectuais cultos anticlericais (Lewgoy 2008).⁵³ Esse processo encontra um paralelo na forma como Luís da Silva escreve a sua confissão acerca do assassinato de Julião Tavares, colocando-se na posição de mártir que, vitimado por um surto, enforca o oponente, julgando-se obsedado e subjugado fisicamente por forças extrínsecas a sua consciência. Na passagem citada acima, o isolamento de Luís da Silva no quarto de pensão, a solidão da cidade grande, causam a fuga de

53 Mencione-se que a referência ao espiritismo e ao kardecismo, como uma espécie de religião moderna que vem para abalar a fé dos cristãos está muito presente em *Caetés*, obra que antecede *Angústia*, chegando a aborrecer o padre no romance.

sua mente para algum momento do passado que possa ressignificar seu presente. No fragmento, as memórias dos anos que morou numa pensão nos primórdios de sua chegada à cidade se mesclam às lembranças lúgubres do pai morto, que não vêm acompanhadas de sentimentalidade, mas da menção grotesca do corpo decompondo (ossos se desconjuntando, cova podre). Luís da Silva parece antes aliviado, que nem ao menos a alma do pai ainda vague sobre terra, e que já tenha alcançado o purgatório. A evocação do purgatório, contudo, reaviva na memória do leitor o fato de que a imagem da cidade de Luís da Silva está muito longe de ser uma visão do paraíso, pelo contrário, está mais próxima do purgatório ou do inferno. Essa atmosfera lúgubre e decadente toma conta, não apenas do passado marcado pela crise econômica que afeta a fazenda da família de Luís da Silva, agora já sem escravos⁵⁴, mas da própria cidade, tanto é que ao comentar a paisagem urbana ao se afastar do centro da cidade de bonde, Luís da Silva reclama que a iluminação pública lembra as luzes do cemitério. Ao observar a cidade de Maceió a partir de suas margens, Luís da Silva denuncia a continuação entre passado e presente, entre a queda da propriedade rural e atmosfera de abandono nos arredores da cidade:

Quando o carro para, essas sombras antigas desaparece de supetão - e vejo coisas que não me excitam nenhum interesse: os focos da iluminação pública, espaçados, cochilando, piongos, tão piongos como luzes de cemitério; um palácio transformado em albergue de vagabundos; escuridão, capueiras, barreiras cortadas a pique no monte; a frontaria de uma fábrica de tecidos; e, de longe em longe, através de ramagens, pedaços de manguê, cinzentos. (A, p. 14).

A presença constante dos ratos, que remexem as prateleiras na casa e cujos ruídos desconcentram o protagonista, impedindo-o de escrever, chegando a devorar até mesmo as páginas do volume de poesias não publicadas, vêm a endossar a atmosfera decadente, a situação de penúria do escritor, os sintomas de uma modernização e urbanização deficientes ou mesmo o ambiente fúnebre no qual Luís da Silva vive:

O que eu devia fazer era mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada. Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e ele começaram a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam 15 dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um cheiro de podridão. Vitória se enfrenesiava, andava para cima e para baixo, manejando um regador com água e creolina, molhando tudo. Mas o fedor resistia. Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam para sepultura as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever. (A, p. 108-109).

54 Ver passagens como: “O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catingueiras sem folhas.”; “Minha avó, sinhá Germana, passava os dias falando sozinha, xingando as escravas, que não existiam.” (A, p.99).

A descrição dos modos de interação com os ratos que brotam de todos os lugares segue e Luís da Silva estende seus domínios até mesmo a seu corpo, passando a utilizá-los como metáforas para descrever seus estados de espírito, em afirmações como: “um rato roía-me as entranhas”; “e o rato roía-me por dentro” ou “subitamente o rato parou de roer-me” (A, p.42-42). Assim, os ratos, que fazem parte do bestiário que *Angústia* invoca ao longo da narrativa, povoam todos os espaços do livro, tomando parte no seu repertório de alucinações, e, literalmente, passam a roer as entranhas do personagem em seus momentos de devaneio, podendo ser analisados como símbolo dos males advindos da modernização cujo *locus* é a cidade. Popularizado no imaginário coletivo como um ser subterrâneo, asqueroso, que habita os esgotos e transmite doenças, atraído pela sujeira humana, os ratos, como seres que se adaptam e sobrevivem em qualquer ambiente, são, portanto, um símbolo da cidade que avança sobre a paisagem natural, devorando o espaço, mas também as entranhas, o corpo, a sanidade mental de Luís da Silva. *Angústia* é um romance que, por seu dialogismo, pode ser lido como termômetro da literatura e do debate intelectual de sua época, pois capta diferentes aspectos que seriam incorporados à obra de outros autores contemporâneos de Ramos. As incoerências que assomam ao texto, através das repetições que simulam a obsessão e o estado mental alterado de Luís da Silva, assim como a escrita automática no relato dentro do relato do personagem escritor agrega os elementos do inconsciente coletivo, o *Zeitgeist*, os discursos em circulação das últimas décadas. Nesse contexto, vale salientar que em 1935, um ano antes do aparecimento de *Angústia*, Dyonélio Machado (2004) publicaria *Os ratos*, uma obra que representa um marco na prosa modernista, que consiste num relato de um único dia na vida de Naziazeno, anti-herói, como Macunaíma e Luís da Silva, atormentado por ratos, que se aventura pelas ruas de Porto Alegre em busca de dinheiro para pagar o leiteiro. A invasão da casa pelos roedores (e baratas) é um exemplo de uma metáfora que será retomada na prosa modernista, como no romance de Lúcio Cardoso (2021) *Crônica da casa assassinada*, obra publicada em 1959, destacada por Sérgio Miceli (1979) como representativa dos dilemas experienciados pelo estrato social dos autores que compõem o campo literário brasileiro entre 1920 e 1940. Acrescente-se que O motivo dos ratos surge igualmente no poema “Edifício esplendor”, o qual, em contraste com seu título, tematiza também a decadência, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *José* em 1942.

Vivendo sob um estado melancólico aterrador, o narrador-personagem recorre à metáfora do corpo invadido (por ratos, por ideias obsessivas) para simbolizar o advento de uma modernização desestabilizadora socialmente e falhada no cumprimento de suas ideias civilizatórias, a qual é vivenciada como alienante. Nesse contexto, a cena da morte do pai de

Luís da Silva tem uma função central para o relato do protagonista, visto tem como consequência a perda de sua casa que será invadida por estranhos, vizinhos e credores – “a casa assassinada”, como metáfora para a ruína da família patriarcal, núcleo do sistema de produção escravagista. As feridas nas mãos de Luís da Silva, mencionadas no início do romance, são indícios da maneira como este vê a si mesmo e como gostaria de ser visto pelo leitor, como um mártir: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.” (A, p. 4). As cicatrizes podem ser lidas como uma referência às chagas de Cristo, o que está perfeitamente em consonância com a repetição de uma série de motivos ao longo de todo o texto que conduzem a presentificação de um discurso religioso. Em seu desvario, Luís da Silva compara o assassinato de Julião Travares a um ato sacrificial do indivíduo em prol do coletivo, o qual, para extirpar o mal que vê em Julião Tavares, julga que seu corpo fora possuído, para enfim entrar num estado de torpor delirante que ocupa pelo menos as últimas 30 páginas do romance. Os ratos prefiguram a morte, a decomposição dos cadáveres, assim como a decadência, portanto, também o passado, e representam um elemento que integra a alegoria do tempo em *Angústia*. Transitando entre passado e futuro, o rato semantiza uma invasão do corpo e da psiquê de Luís da Silva, os quais, por sua vez, são atravessados por um processo invasivo agressivo. Ao contrário dos representantes da semana de arte de moderna, que utilizaram o potencial estético e político do discurso internacionalista das vanguardas como arma decolonial, a modernidade aqui é assimilada a partir de uma resignificação da colonização, isto é, como um processo de subalternização. Esse processo pode também ser analisado como a forma que a alienação assume na sociedade pós-colonial - isto é, não apenas como estrutura constitutiva da subjetividade, a ser abordada no capítulo quatro - mas como sentimentalidade resultante da relação entre periferia e centro, que evoca a impossibilidade de autodeterminação do sujeito periférico.

Para se posicionar criticamente diante do processo de modernização, como uma segunda forma de colonização, o protagonista utiliza estratégias ambíguas. Por um lado, usa a máscara da moral conservadora, que identifica na modernidade uma sorte de dominação simbólica sob a forma de imperialismo cultural, daí sua crítica à literatura estrangeira águia com açúcar, ao cinema e a cultura citadina que representam os novos valores e serviriam para emburrecer as massas, transmitindo-lhes falsos preceitos morais e culturais, diante do que este se sente impotente. Por outro lado, seu posicionamento também tem ecos de um ceticismo e de uma postura crítica anticapitalista e anticolonialista. Luís da Silva se julga excluído e impedido de gozar as eventuais benesses providas pela reorganização do sistema, porém, para compensar a

marginalização se sente empoderado (“um homem lido e corrido”) (A, p. 41, p. 45, p. 49) o suficiente para denunciar a disfuncionalidade social que nem ao menos seu amigo comunista, Moisés, crédulo e revolucionário, é capaz de enxergar.

Na cidade, no entanto, Luís da Silva apresenta sintomas de uma espécie de transtorno pós-traumático que o impede de se concentrar e escrever, conforme já citado, logo de início no romance. Seu estado mental aponta para uma perda de controle sobre seu próprio corpo que teria se iniciado já na infância, pois em seguida reportaria que sofrera de alucinações auditivas, numa espécie de prenúncio das perdas que se sucederiam. Luís da Silva pontua dois momentos na sua vida nos quais escutara vozes desconhecidas, concomitantemente, permanecendo inconsciente sobre seu estado perturbado, e deixando ao leitor a decisão, pois este não sabe dizer se as vozes que escutara eram reais, imaginadas, de vivos ou mortos: no início do livro, quando já emigrara para a cidade com seu pai, e no final do livro, após ele ter enforcado Julião Tavares.

Primeiro momento:

De repente surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes crescendo, monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor enorme, sempre no mesmo tom. As ruas enchiam-se, a saleta enchia-se - e eu tinha a impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis. Fechava os ouvidos pra não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais fortes. Que seriam? Tentava descobrir a causa do extraordinário lamento. Supunha que eram patos gritando, embora nunca tivesse ouvido a voz dos patos. Também me inclinava a admitir que fossem sapos. (A, p.18)

Segundo momento:

Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu estava tresvariando? Alucinação. Não queria acreditar que pessoas normais se avizinhassem de mim sossegadamente. O homem perdido ofegava apavorado. As vozes cada vez mais distintas, grossas, finas. Machos e fêmeas. Certamente iam para a farra. (A, p. 215)

Há que se mencionar, todavia, que embora as raízes da loucura do personagem estejam circunscritas a sua infância, esta já é o resultado do processo de modernização do sistema de produção que leva a decadência à família de Luís da Silva, processo que se estende para além dos domínios geográficos da cidade. Se Luís da Silva já não consegue retornar no tempo para encontrar um refúgio no passado, isso deve-se ao fato de que este passado já não existe como lugar de oposição ao presente. É justamente a loucura, como estratégia narrativa, que serve para embaralhar o tempo em *Angústia*, de modo que a realidade se apresenta como produto de um sujeito histórico, conferindo à construção do personagem uma dimensão coletiva e alegórica, muito embora qualquer crédito que este mereça esteja condicionado a seu próprio descrédito,

visto a verdade estar condicionada a um discurso marcado pelas perturbações emocionais do narrador funesto.

2.3.2. Entre o real e o imaginado, a cidade negada

Angústia é um romance urbano, não resta dúvida, e romances urbanos possuem uma tradição na literatura brasileira desde o romantismo. Este, porém, tem apenas alguns ecos da cidade vanguardista, na qual é a própria cidade que fala a partir de uma forma experimental que logra mimetizar a percepção do sujeito urbano, levando em consideração a velocidade, o dinamismo da vida urbana sob o signo da industrialização, e a simultaneidade dos acontecimentos no tempo presente. A narrativa de Luís da Silva simula a percepção de um sujeito moderno, sobretudo, por sua recorrência a um modo de narrar que remonta às técnicas usadas pelas vanguardas nas artes plásticas, como no expressionismo, surrealismo e cubismo, porém, Luís da Silva deixa transbordar em tudo, no seu relato, não apenas o provincianismo da Maceió descrita no seu livro, mas também a presença do passado patriarcal e colonial - como o clientelismo que marca sua profissão de jornalista, a falta de profissionalização do escritor - que se traduz em sintomas de uma modernidade ainda por se concretizar.

Como afirma Pesavento (1999), Paris gerou o imaginário para a cidade latino-americana. A representação da cidade na literatura brasileira modernista, isto é, a partir da inauguração da modernidade como movimento de vanguarda nas artes nacionais, obedece às leis do imaginário de uma cidade desejada a partir da cidade europeia, representada por Paris. Em relação à teoria dos imaginários urbanos, Pesavento (id) ainda destaca que a imagem da cidade moderna sempre será marcada pelo contraste “cidade real” versus “cidade imaginada”, assim que, no caso brasileiro, a cidade imaginada iria definitivamente se sobrepor a cidade real.

Em *Angústia*, a invisibilidade da cidade, que se dá de forma literal no texto, adquire um potencial autoirônico, dado o próprio fato de que a Maceió de 1920-1930 não tem as feições ou *flair* da cidade grande europeia capaz de espelhar e sustentar o *ethos* de esteta decadente do protagonista, muito embora esta tenha se transformado em um importante polo cultural dos artistas modernistas nordestinos nos anos 1930, abrigando, além do próprio Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge de Lima e outros artistas e intelectuais que se reuniam nos cafés e discutiam a forma como iriam se posicionar diante do modernismo, formando as famosas rodas de literatura (Silva 2011).

Esse efeito de invisibilidade é alcançado por meio tanto da atitude fóbica do narrador em relação à cidade quanto através da simulação do fracasso do escritor perturbado. Seu fracasso em escrever resulta num relato expressionista e simbolista da cidade grande, verossímil

apenas em relação a seu estado de perturbação mental. No início do romance, o leitor experiencia Luís da Silva orbitando em volta da cidade, sentado em um bonde fugindo da cidade, afastando-se do centro – note-se que até mesmo a ação nuclear do romance, o assassinato, ocorre nos arredores da cidade. Esta posição descentrada do narrador, representada pela fuga da cidade efetuada pelo personagem, leva Friedrich Frosch (1995) a afirmar que Luís da Silva é o “antípoda do flâneur baudelairiano”, visto que enquanto a figura central da literatura moderna retira sua força criativa da cidade, para o protagonista de Ramos, a cidade não passaria da concretização do terror e opressão da sociedade capitalista, equivalendo a um deserto. Notadamente, o flâneur negativo de Ramos não é uma mera emulação do flâneur francês, porém Luís da Silva insiste em declarar-se habitante de uma “cidade grande” e o leitor irá vivenciá-lo em diferentes momentos na posição de transeunte nas ruas e de observador nos cafés.

Assim, apesar dos indícios que denunciam uma localização periférica da cidade, o narrador se mostra obstinado a convencer o leitor de que é habitante de uma cidade moderna, como se pode ver explicitamente em algumas passagens: “cidade grande, falta de trabalho.” (A, p. 11); “(...) a recordação da cidade grande desapareceu completamente” (A, p. 12). A cidade possui aqui um valor simbólico no contexto da modernização da sociedade, determinando o destino dos personagens. Não obstante, ainda que a cidade seja nomeada duas vezes no texto (“Mas tarde, já aqui em Maceió, gastando sola pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça ao pistolão”; (A, p. 32) “Nunca embarcou, sempre viveu em Maceió, mas tem o espírito cheio de barcos.” (A, p. 35)), ela permanece tão anônima quanto os habitantes de uma cidade grande devem ser. Os lugares citados do espaço público, como por exemplo, “rua Augusta” (A, p. 65, p. 107, p. 191), “rua do Macena” (A, p. 46), “rua do Comércio” (A p. 105, p. 137, p. 280), “rua 1º. de Março” (p. 160), “Praça Deodoro” (p. 137), livrarias, os cafés sem nomes próprios, ruas e outras praças sem nomes, assim como os meios de transportes poderiam pertencer a qualquer outra cidade. Em raros momentos o narrador “personaliza” os lugares, passando quase despercebido ao leitor que estes remetem à capital litorânea Maceió: o bonde de “Ponta da Terra” e a “Praça Montepio” (p. 31). O leitor precisa acreditar que Luís da Silva vive numa cidade grande, mas este não se esforça para tornar essa cidade visível, estando seu esforço direcionado para demonstrar seu não pertencimento. Assim, se este observa a cidade é à distância quando toma o bonde, dirigindo-se a seus arredores: “À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca.” (A, p. 10).

Luís da Silva narrador tenta impressionar o leitor ao chamar a atenção para o fato de que é a vida numa suposta cidade grande o elemento responsável por sua degeneração moral,

física e mental, mas ao mesmo tempo esse autor-narrador tem altas ambições, ou seja, ele almeja integração, ascensão, e incorpora o etos do artista modernista, que tem a necessidade de romper a subalternidade cultural, contrária à mera emulação dos modelos europeus. Diante da idiosincrasia que obrigaria o narrador a navegar entre o imaginário da metrópole europeia e a cidade provinciana brasileira, resta, então, criar estratégias de transfiguração do espaço. Contudo, mesmo que o flâneur evocado em diferentes situações e alegorias em *Angústia* seja uma figura negativa, relutante, porque como os decadentes entediados do final do século XIX abomina a cidade, Ramos acessa com isso uma escrita histórica de cidade - como “lugar praticado” da leitura da cidade no sentido de Michel De Certeau (id) – não apenas para pertencer, mas para reiterar e autorrefletir a condição de uma escrita da cidade do ponto de vista da periferia do capitalismo. A estratégia de narrar a cidade sob a ótica do artista decadente funciona em *Angústia*, pois se presta a evocar uma modernidade ausente de modernização, isto é, a cidade ausente. Contudo, quando Des Esseintes de Joris-Karl Huysmans (1884), como exemplo paradigmático do decadentista, se refugia no campo e se entrega ao esteticismo é porque já não suporta a hiperestimulação, os excessos da vida moderna, o que não é o caso de Luís da Silva, que vem da escassez, habita um bairro na periferia da cidade, e está longe de gozar de uma vida pomposa.

Fica claro que no contexto da “modernidade periférica” - que é o termo que Beatriz Sarlo (2003) utiliza para intitular seu livro e classificar o campo intelectual e a produção literária da Argentina entre as décadas de 1920 e 1930 - dominar a cidade pela escrita nas primeiras décadas do século XX vai além da experimentação ou da exploração dos limites da escrita literária. A própria Sarlo destaca a importância da verossimilhança na relação entre literatura e cidade quando aponta para uma Buenos Aires vivendo o auge da sua modernização nas primeiras décadas do século XX, que se converte num palco de sinestésias, permitindo uma imersão genuína no tempo-espaço modernos: “*La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro.*” (Sarlo id: 16). Acrescente-se que o discurso urbano do Luís da Silva de Ramos denuncia em incontáveis passagens que a cidade praticada no texto é o resultado do conflito entre “cidade real” e “cidade imaginada” (Pesavento id) no seu todo, marcado pelo contraste dessas duas formas de cidade. O imaginário da cidade grande, repleta de estímulo, capaz de levar o sujeito à loucura, presente no discurso catastrofista finissecular da sociologia urbana e na crítica cultural europeia, conforme o apresentado no início desse capítulo, toma forma em *Angústia* contrastando com uma cidade real que não permite que Luís da Silva desfrute da anonimidade

tão almejada por este nos cafés. No seu caso, contudo, a anonimidade não é desejada como estratégia para explorar o espaço urbano, como faz o flâneur europeu, mas sim porque este foge dos credores, e quer se esconder dos frequentadores dos cafés, homens mais importantes que ele. Se a cidade grande é um grau de validação da modernização de uma dada sociedade, seguindo um critério universalista europeu, então, a prosa de Ramos denuncia a inadequação do regime estético moderno à realidade brasileira.

A modernidade de Ramos se evidencia de maneira contundente no seu romance *Angústia* através do olhar do sujeito urbano. À exceção de seus outros romances, é a narrativa da cidade modernista, isto é, a cidade contém as coordenadas do regime de subjetividade que, juntamente com o substrato colonial, estrutura a escrita do romance. A narrativa da cidade imaginada é, portanto, estruturante do sujeito moderno personificado por Luís da Silva, e organiza sua experiência com a realidade tecida pelo texto. Além disso, subjetividade em *Angústia* está inexoravelmente atrelada a um discurso de patologização da modernidade. A subjetividade ou estrutura “ideológica-afetiva” (Sarlo 2003; Williams 1989) que configura a narratividade da modernidade em *Angústia* se alicerça preponderantemente sobre o discurso da alienação quase religiosa e fundante da fenomenologia do sujeito moderno. *Angústia* emula o discurso da crise da modernidade presente no centro, especialmente, na segunda metade do século XIX, isto é, herda sua estrutura ideológico-afetiva, que reflete os males do avanço do capitalismo e da industrialização presente na literatura europeia da segunda metade do século XIX, assim como um discurso de “neurotização” ou patologização da modernidade que expressa, antes de tudo, a crise de representação na virada do século. O romance trabalha com a recepção do decadentismo finissecular, como motivo, matéria-prima, mas, igualmente, realiza uma incursão pela estética das vanguardas que marcam as primeiras décadas do século XX para erigir uma cidade moderna e modernista que adoce e subjuga o sujeito através de suas estruturas desumanizadas.

A cidade em *Angústia* não deixa de ser transculturação das cidades europeias, não apenas de Paris - do realismo de Balzac, do naturalismo de Zola, dos sonhos, ou pesadelo, de Baudelaire - que marca de forma contundente o imaginário urbano na América Latina, mas também a periférica e obscura São Petersburgo de Dostoievski. A imagem dessa cidade não é carnavalizada e debochada como a São Paulo que assoma aos poemas de Oswald de Andrade (1974); nem melancólica, como a São Paulo londrina de Mário de Andrade (2017) em *Pauliceia desvairada*, no modernismo de primeira fase, isto é, da década de 1920. Essa cidade fica muito aquém do “retrato”, mas também da velocidade e simultaneidade expressionistas das cidades

produzidas pela literatura vanguardista da Europa central, sendo captada em descrições esparsas do espaço, nas sensações – não são impressões, são emoções nauseantes - que ela provoca no personagem, nas alegorias surrealistas, que refletem imagens da loucura do narrador, visto que submetidas ao gesto do realismo psicológico ainda não superado por Ramos, numa atmosfera fúnebre misto de Edgar Alan Poe e E.T.A Hoffman, mas também do imaginário assombrado da cultura popular sertaneja rural.

A experiência com a alienação que vemos refletida na Maceió de Ramos é o resultado da sobreposição de diferentes cidades da literatura urbana, e, nestas camadas se refletem diferentes imaginários não só de urbanidade, mas também de modernidade. É bem verdade que as cidades modernistas transgridem as leis do espaço e as fronteiras da geopolítica do poder impostas pelas relações coloniais imperialistas, como estudos recentes a respeito das cidades literárias periféricas têm defendido. Lieven Ameel e J. Finch (2015) em *Literature and the peripheral city* destacam que a cidade periférica, como discurso literário, é um componente do próprio imaginário urbano modernista, pois é um lugar da ordem do inapreensível (“the invisible city”), destacando a obra de autores europeus que escreveram a partir de uma Europa periférica, como Joyce, Woolf, Kafka, e, especialmente, Dostoievsky. Assim, tanto a ideia de centro ou centralidade quanto a de periferia ou periférico na narrativa urbana seriam formas de ler o espaço, que pressupõem a sua literariedade, e, portanto, inscritas numa dada tradição.

Em *Angústia*, a relação periferia/centro é constitutiva da narrativa de Luís da Silva e é um elemento estruturante dos movimentos do protagonista e de sua subjetividade, refletindo sua estrutura neurótica e criando uma narrativa complexa em *mise en abyme*. O centro em *Angústia* é representado pela cidade ideal, que está fora do alcance do protagonista, no caso, Paris - a metrópole dos sonhos – que vem a substituir a estrutura patriarcal centrada no latifúndio o qual entra em colapso com o advento da modernização. Tanto a inacessibilidade à cidade, que simboliza a própria modernidade inacabada da periferia, quanto a impossibilidade do protagonista retornar no tempo e reviver uma “idade do ouro sertaneja” patriarcal, refletem a estrutura neurótica que fundamenta a subjetividade do protagonista, que é marcada por um complexo de castração. Nesse contexto, a cidade provinciana, “cidade real”, é invisibilizada na narrativa pelo imaginário da cidade do desejo (ausente), pois aquela é a memória viva do fracasso do projeto moderno em suas pretensões hegemônicas e universalizantes, ou seja, ela é o que de fato representa a periferia, espelhando o atraso, a decadência das estruturas e a modernização deficiente, em suma, novamente a castração como estrutura neurótica.

A experiência de alienação do sujeito é, desse ponto de vista, muito mais corrosiva e avassaladora do que aquela construída a partir da experiência direta de desencanto com a

modernização da literatura parisiense. O processo de alienação do sujeito periférico é duplo, porque este vê-se alienado do próprio discurso que dá forma à experiência de alienação como episteme, de modo que a negatividade como estratégia se apresenta como solução possível de autorrepresentação. Esse processo de dupla alienação deixa transparecer uma fina ironia, que o sujeito do centro não conhece, do ponto de vista do colonizado, que Homi Bhabha (1998) viria a chamar de *mimicry*, fenômeno que produz um terceiro espaço estruturante da subjetividade do outro.⁵⁵

No sentido da “cidade periférica” proposto por Ameal (et al. id), o que define essa estrutura na narrativa de Ramos é uma relação de poder, uma questão geopolítica. A condição de autor periférico de Ramos, tendo que publicar nas editoras do Sudeste, se reflete nas críticas do protagonista escritor, Luís da Silva, que critica o mercado literário, ao mesmo tempo em que retrata a cidade do ponto de vista de um intelectual decadente que vive nos subúrbios de Maceió de onde experimenta exclusão social e marginalidade intelectual. Além do mais, é a perspectiva do imigrante, como *topos* privilegiado da narrativa de cidade grande, que se destaca no romance, no caso, da vítima do êxodo rural provocado pelo advento da modernização do Estado e dos meios de produção do final do século. É verdade que o discurso da patologização do sujeito em *Angústia* passa pela narrativa do artista que semantiza a experiência com a modernidade a partir do *pathos* da exceção, do *outsider*, ou seja, somente o artista ou intelectual pode sentir e dá forma àquilo que escapa a qualquer discurso sóbrio, servindo como um médium da experiência dolorosa de toda uma comunidade imaginada, mas, especialmente, ele se posiciona na cidade, supostamente, moderna: seu presente é a cidade em contraposição ao campo, ao passado, a sua infância. As contradições que emergem dessa suposta modernidade da cidade em *Angústia* se revelam nas alegorias de uma consciência da pós-colonialidade.

Ademais, como subcategorização do discurso da patologização do sujeito urbano, assomam em *Angústia* a psicologização do criminoso baseada nos estudos de Ramos da criminologia da escola positivista italiana (Rodrigues 2004), e, de forma muito emblemática, uma possível recepção dos primeiros textos de psicanálise de Freud que descrevem as estruturas neuróticas, assim como um imaginário em torno de um discurso das perversões sexuais. Note-se que no *Fin de siècle*, a patologização da sexualidade masculina se faz presente na literatura decadente através da ênfase na desmasculinização e insurgência de um feminino ameaçador. Em *Angústia*, que recepciona tal escrita, o espaço urbano se converte em lócus de disputa masculina no qual se projetam desejo e fantasias de afirmação através do domínio e ocupação do espaço, no que se reflete um imaginário urbano eminentemente falocêntrico.

⁵⁵ Essa discussão será retomada nos capítulos 4.1, 4.2.1. e 4.3.2.

Por meio dessas ferramentas, *Angústia* semantiza não apenas a crise do patriarcalismo rural e da sociedade escravocrata brasileira, do ponto de vista dos brancos decadentes, essência do intelectual modernista - tanto o progressista quanto o reacionário - e ambos não podem refletir a escravidão à altura de sua realidade, mas também a relação de poder entre periferia/centro. Ramos hesita em lançar mão do programa estético proposto pela antropofagia cultural, deslocando o foco do experimentalismo estético para os motivos do romance experimental naturalista – como um “estudo de caso” de transtornos mentais - num texto que questiona a credibilidade da instância narrativa. Nesse contexto, a “cidade invisível” de *Angústia* é fruto de uma concepção de “realismo” *suis generis*, que se aproxima muito mais das vanguardas do que do realismo do século XIX, de modo similar às técnicas de movimentos como a *Neue Sachlichkeit* que marca a consciência dos artistas vanguardistas após a Primeira Guerra Mundial na Alemanha. O que conta, nesse contexto, para a noção de realidade que desponta nesses artistas não são as leis sociais duras e imutáveis que são expostas nos textos dos mestres do realismo e do naturalismo do século XIX, mas sim a ideia (vanguardista) de realidade como matéria-prima para a criação artística, e o “conteúdo” social ou crítico é aquilo que se revela na própria linguagem artística, na composição.⁵⁶

Assim, *Angústia* segue, em grande parte, o caminho já sinalizado por Mário de Andrade (2015) em *Macunaíma* no que tange a problematização e visão crítica da modernidade e modernização a brasileiras no contexto urbano. Tanto em *Macunaíma* quanto em *Angústia* divisa-se uma visão crítica da modernidade, representada pelo capitalismo, pela ressignificação da violência colonial e pela precarização da vida na cidade grande. Desse ponto de vista, esses dois autores trazem à baila um olhar sobre a modernidade que destoa de uma visão otimista do progresso. Em *Macunaíma*, a cidade grande se constrói como contraponto da selva, como uma “máquina”, uma selva de segunda ordem de onde Macunaíma pode entrar e sair. Isso se dá tanto pelo tempo circular da narrativa quanto por uma concepção de identidade performática ao modo da antropofagia cultural e sua estratégia discursiva da carnavalização. Macunaíma, no entanto, não permanece intocado por sua jornada através dessa modernidade citadina, muito embora possa retornar às origens onde se transforma numa estrela e decide encerrar sua rapsódia. Diferentemente de Macunaíma, Luís da Silva não é um sujeito nômade, não é um viajante,

⁵⁶ Contemporâneo de Ramos, o romancista Alfred Döblin, iria, exatamente, filtrar os conceitos expressionistas de seu tempo que, ao atribuírem tanta força à subjetividade, como oposta à ideia de objetividade “como método” da estética realista e impressionista, concomitantemente, diminuem o poder político do indivíduo. Döblin (1989), de fato, vai fazer apologia a uma forma de realismo, porém baseado numa concepção vanguardista de arte, na ideia, de que o texto oferece ao leitor é a realidade mesma como matéria-prima, técnica exercitada através das montagens em *Berlin Alexanderplatz* de 1929.

estando condenado à vivência à margem de uma suposta cidade grande afastada do centro econômico do país, não lhe sendo mais possível um retorno ao passado da infância, nem ao menos através de sua imaginação, devido a seu desgaste mental: “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.” (A, p. 24). Mencione-se ainda que em *Pauliceia desvairada*, a visão da modernidade e da cidade modernista de Mário de Andrade (2017) jamais será harmônica ou livre de autocrítica, pelo contrário, em muitos poemas afloram a melancolia e a “consciência do subdesenvolvimento” no eu lírico, que Antônio Cândido (1989), e, indiretamente, Roberto Schwarz (1987), vêm refletidas apenas no modernismo de 1930, ou seja, na geração de Ramos. A diferença é que, enquanto o eu lírico de Mário de Andrade escreve sobre o sentimento do poeta periférico, que tem na sua tropicalidade - marca da subalternidade - um impedimento estético, sendo obrigado a comparar, nomeadamente, São Paulo a Londres, o *ethos* artístico do autor Graciliano Ramos adota outra estratégia, afirmando que não tem imaginação e só escreve sobre o que vê (Ramos 2011). Esse mesmo *ethos* se reflete em alguns de seus personagens, como João Valério de *Caetés* (2013), e também Luís da Silva - que cria uma realidade a partir da escassez, como também o narrador onisciente de *Vidas secas* (1991).⁵⁷

Em *Angústia* divisa-se uma forma de assimilação da experiência moderna do ponto de vista da periferia tendo a cidade como lugar de articulação de um sujeito traumatizado pela diáspora do campo, porém, sem idealização da terra, e, por uma incursão numa modernidade inconclusa, muito embora a obra de Ramos não conste do rol daquelas que representam a prosa urbana modernista. Luís da Silva ingressa na modernidade como um sujeito cuja identidade se encontra desde o início mutilada. Isso vai da perda dos sobrenomes de família à perda das faculdades mentais, como os extremos de um processo de autoalienação. De modo similar ao drama naturalista, em *Angústia*, o processo de descenso socioeconômico da família encontra-se refletido negativamente na psiquê dos personagens. Assim, a redução dos sobrenomes apresenta-se como um sinal da precarização existencial, de modo que Luís da Silva afirma, desdenhando, que seu pai, “reduzido” no nome, fora incapaz de solucionar os problemas financeiros da família após 1888⁵⁸, tornando-se um diletante e fraco:

⁵⁷ Essa visão negativa, como que evitando qualquer possibilidade de exotização, é muito diferente daquela trabalhada por Guimarães Rosa, ou até mesmo de um Euclides da Cunha, que em *os Sertões* vai descrever a paisagem nordestina em riqueza de detalhes, criando uma visão fascinante. Ramos segue a linha machadiana, que foca nas relações sociais e nos seres humanos, e recusa uma ideia de brasilidade apoiada no discurso romântico da terra.

⁵⁸ A data é explicitamente nomeada no texto, apontando o decreto do fim da escravidão como ponto de inflexão para o advento da modernidade no romance (A, p. 175; p. 177).

Volto a ser criança, revejo a figura do 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 manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava. (A, p.12-13).

Os sobrenomes de família, que na linhagem patriarcal de uma sociedade falocêntrica, representam um sinal de distinção social, são, nesse contexto, também um sinal de poder e virilidade. O avô, “Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva”, é a prova material disso, sendo sempre lembrado como ideal de masculinidade em seu tempo áureo quando ele era a lei, aliado de cangaceiros e indiferente às autoridades locais: “- Está direito, exclamou Trajano plantando o sapatão de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz.” (A, p. 33). A perda dos sobrenomes de família deve ser entendida, portanto, dentro de uma economia fálica, configurando-se como alegoria de um corpo castrado coletivo, a partir do qual a experiência com a modernidade passa a ser modelada, adquirindo forma ao olhar de um sujeito dilacerado cujo sistema de valores foi destruído.

No olhar crítico de Luís da Silva sobre o capitalismo moderno, o prestígio do nome de família é substituído pelo valor de troca inerente à mercadoria na cidade grande, projetando-se, este último, também nas relações interpessoais. Essa crítica também está presente no ressentimento que nutre por Marina, por ter sido preterido em favor de Julião Tavares: ele, proletarizado, mas um intelectual; o antagonista, rico, mas um mero falastrão. Luís da Silva, muito embora com um passado pseudoaristocrático, personifica o sujeito urbano no nome – ainda que o Silva remonte à selva, à terra, e, portanto, à nação - o qual carrega a marca do anonimato, como um qualquer, diaspórico e esmagado pela história que não é apenas a sua, mas a coletiva. Enquanto isso, Julião Tavares, seu antagonista, não tem um passado vinculado à terra, tendo seu nome conectado ao empreendimento da família, a “Tavares & Cia”, que representa o novo, a sociedade do dinheiro e a cidade na qual os Silva só podem ocupar uma posição marginal, vivendo como “ratos”, como “instrumentos”, na visão do protagonista. A anonimização de Luís da Silva desempenha ainda um papel na alegorização do nascimento do sujeito periférico, burguês, que avulta em *Angústia*. Ela representa uma etapa no processo de fragmentação e descentralização da subjetividade, o qual é experienciado por Luís da Silva de maneira traumática, como sujeito da transição de um regime baseado no latifúndio e no trabalho escravo para o capitalismo industrial. Tal transição, abrupta, se dá de forma inacabada, desigual, ressaltando ainda mais as contradições sociais, inclusive, regionalmente, e, não levam, portanto, a um progresso social, que é o que a literatura de 1930 - e nos anos 1960, a estética da fome do cinema novo – diferenciadamente, vem a pautar. Esse processo é vivenciado por Luís da Silva

acompanhado por um sentimento de luto que resulta de sucessivas perdas (materiais, emocionais, físicas) e inscreve-se em todas as áreas de sua experiência, atingindo o corpo e suas faculdades mentais. Essa experiência se caracteriza pelo aminguamento e esvaziamento do protagonista como sujeito que, estraçalhado pelo processo histórico, luta com sua subjetividade cindida.

A loucura, como perda do controle do personagem sobre si mesmo, mas também como expressão da falta de sentido que credita a sua vida na cidade, constitui um dos elementos centrais da narração que, transbordando as malhas da ação, adentra a estrutura do texto, transformando-se em “método” de criação, no sentido proposto pelas estéticas de vanguardas. Se é a loucura que guia o protagonista ao crime também é a mesma que determina seu modo de narrá-lo, ou como afirma Erwin T. Gimenez (2012: 211), “O crime não faz cessar o *pathos*, e a loucura é o refluxo dramático dessa ironia.” Em *Memórias do Cárcere*, Ramos (2011) reclama que a recepção crítica de *Angústia* teria deixado de destacar aquilo que ele parece ter considerado evidência de ousadia, a saber, seu gesto naturalista inicial de pesquisar o campo da criminologia e psiquiatria para compor Luís da Silva à imagem do criminoso louco: “Arriscara-me a fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena.” (apud Rodrigues 2004: 74). Não deveria passar despercebido que as primeiras linhas do romance são um aviso ao leitor a despeito da falta de credibilidade de um narrador não confiável que assume seu estado psíquico alterado, algo nos moldes do realismo psicológico, à semelhança de Machado de Assis:⁵⁹ “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.” (A, p. 7).

Em *Angústia*, a loucura pode ser analisada da perspectiva do autor-narrador, do autor-personagem, mas também de Luís da Silva como sujeito social. Como loucura do narrador, a loucura é a estratégia narrativa do realismo psicológico, estando também do lado do experimento estético, ou seja, trata-se da emulação da linguagem do inconsciente e loucura a serviço da arte presente no ideário das vanguardas estéticas. Da perspectiva do personagem,

⁵⁹ Sobre o realismo na obra de Machado de Assis, ver Hécio Martins (1966: 83-88) o qual afirma: “Parece-nos, entretanto, muito claro que o estilo das frases ressaltantes denuncia precisamente o escritor empenhado em observar, tão extremadamente quanto lhe seja possível, fidelidade absoluta aos fatos que narra, ao real, mas o realismo que daí resulta é antes psicológico do que fenomenológico, pela razão já dada.” (id: 84), isto é, o narrador é irônico e ressalta não estar certo de que suas afirmações correspondem à realidade “recordada”.

como loucura do gênio artístico, esta é constituída de dois componentes modernos: da noção de doença mental do século XIX e do *homo psicologicus* do século XX.

Como sujeito social, Luís da Silva se inscreve numa linhagem de personagens que a ficção brasileira produziu representando a identidade coletiva dos decaídos sociais, filhos e netos de famílias mais ou menos abastadas, os quais, dispondo de capital simbólico, podem narrar sua história familiar, que é a história da decadência da propriedade rural no processo de transição do escravagismo para o capitalismo liberal no Brasil. A publicação de *Angústia* se encaixa no contexto das narrativas dos netos dos patriarcas de famílias decaídas na ordem social, como é o caso dos senhores de engenho falidos do Nordeste nos romances do ciclo da cana de açúcar de José Lins do Rego, *Banguê*, *Doidinho* e *Menino de engenho*, que narram a saga de Carlos Melo. Neste último, a decadência econômica é acompanhada da degeneração mental, física e moral dos atingidos pela debacle socioeconômica, assim como também ocorre com a família Menezes no romance de Lúcio Cardoso *Crônica da Casa Assassinada* (2021), publicado em 1959. Em *Angústia*, no entanto, a influência naturalista funciona muito mais como uma “citação”, isto é, como um elemento de uma montagem, no sentido de que ele não é orgânico ao texto, tratando-se apenas de um discurso frente aos outros aos quais o romance contrapõe - essa é uma das características de uma forma de estética negativa que avulta nessa obra modernista.

2.4. Imaginário patriarcal e genderificação do espaço urbano

A domesticação da cidade se dá pela linguagem; ela é simbólica. Como afirmaria Jacques Lacan (1991; 1998), a escrita é desde sempre o terreno do masculino, da lei do Pai, que representa a esfera do simbólico, portanto, não é à toa que as cidades são representadas por figuras femininas no Ocidente. Esta genderificação do espaço não se aplica apenas à semântica e à simbologia da narrativa urbana, pois possui uma ampla tradição nas narrativas ocidentais, mitos e representações espaciais, pelo menos desde a cultura renascentista, muito embora seja uma tradição que remonta às mitologias antigas e relatos bíblicos, conforme destaca Natascha Würzbach (2004) e, para além disso, é um fator constitutivo das “práticas espaciais” no sentido de De Certeau (id). Pode-se afirmar, então, que a sexualização do espaço, tendo as normas do gênero do patriarcalismo como paradigma, manifesta-se de diferentes maneiras no discurso, seja na perspectiva masculina na forma de ler o espaço, seja na simbologia que compõe o imaginário espacial, as quais não estão separadas das práticas sociais e corporais dos sujeitos históricos.

Nesse contexto, manifesta-se, historicamente, através da narrativa urbana, um discurso de domesticação do feminino que reproduz as facetas do patriarcado ocidental. A cidade moderna, como lugar do êxodo, se opõe à natureza, à mãe natural e berço da humanidade, passando a prefigurar a mãe desnaturada, sobretudo no século XIX, que nos legou uma visão de cidade maldita. O sujeito literário vai desenvolver uma série de estratégias para “ocupar” ou “conquistar” o espaço urbano com significantes, percorrendo, descrevendo e inventando as cidades modernas, que escapam ao campo de visão do indivíduo por sua extensão territorial e complexidade. A figura literária do flâneur, que foi profundamente explorada na obra do poeta da modernidade Charles Baudelaire por Benjamin (1974) em *Charles Baudelaire: ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, é histórica e representa o observador urbano, agregando as funções de leitor, explorador e decifrador do espaço. Como um médium, o flâneur se deixa absorver pela massa e pela mercadoria, revelando as camadas da cidade opostas à razão e ao ideal civilizatório de higiene e ilustração, assim como os efeitos colaterais da industrialização. A cidade na poesia de Baudelaire, estetizada através do flâneur, é uma ode à cidade maldita, ao mal e ao capitalismo, por meio do olhar das figuras decaídas, mendigos, boêmios, prostitutas, viciados, jogadores, mas também através da própria mercadoria que ganha uma voz nos poemas (Baudelaire 2015). Desde o submundo urbano, o testemunho onírico do flâneur é uma provocação, uma via de mão dupla, posto que se presta tanto à denúncia da bestialidade da sociedade industrializada quanto à cartase, purgando as agruras do burguês crítico. O flâneur, contudo, não deixa de ser a representação de um sujeito universal - ou “sujeito único” no dizer de Luce Irigaray (1985) – cuja escrita, assevera Sigrid Weigel (1990), está moldada pelo androcentrismo e dotada de uma economia fálica fruto de um ato de libido sublimada. Não obstante o gesto despretensioso (feminino), que motiva a flanaria, nele delinea-se, igualmente, uma prática voyeurística através da qual a cidade, objeto do desejo masculino, é “consumida” como num ato erótico.⁶⁰

As cidades são representadas na cultura ocidental por imagens variadas do feminino, contudo, especificamente na modernidade, a feminilidade que representa a cidade grande é ameaçadora, sedutora e hipersexualizada. E isso se dá em detrimento do fato de que o acesso ao espaço público das cidades nem sempre foi aberto às mulheres de forma integral, seja numa dimensão sexual, política, social ou simbólica - isto é, como sujeitos livres da objetificação de gênero imposta pelo patriarcado que define a casa como domínio da esposa respeitável, e a rua como domínio da prostituta ou da mulher desprezível. Weigel (1990) sustenta que na *polis* antiga não havia espaço para a sexualidade feminina e o lugar exclusivo de ação da mulher era

a casa onde ela, estando submetida a desempenhar um papel condicionado por uma economia de reprodução, era, por princípio, também despojada do prazer. A sexualidade na *polis*, como bem demonstra Michel Foucault (1984) na *História da sexualidade 2- O uso dos prazeres*, é marcada por um modelo de dominação viril. Esse modelo de dominação sexual não seria derivado da diferença entre os sexos, mas sim da reprodução do que Foucault chama de princípio de isomorfismo, um “esquema ejaculatório” (Foucault id: 114), ou seja, como expressão da hegemonia da sexualidade masculina, na qual, as posições dos sujeitos sociais, dominantes e dominados, se encontram semantizadas. Da mesma maneira como a cidade, imaginada como uma mulher antes da revolução industrial, era um território ainda a ser ocupado, transgredido pelas mulheres como sujeitos históricos integrais, também a terra, o território em geral, possui atribuições femininas, representando o passivo, aquele que recebe o sêmen. Segundo Brigitte Wartmann (1985) o que explicaria que nossos continentes sejam representados por figuras femininas, muito embora as viagens de conquistas não fossem impetradas por mulheres, é, então essa longa tradição de objetificação do feminino na escrita masculina do espaço, na qual, a apropriação simbólica do corpo da mulher se transforma em superfície estilizada para a fantasia masculina de domesticação e conquista. A cultura patriarcal é terminantemente sexualizada visto a necessidade de naturalização de um sistema de exploração da mulher, considerando-se seu papel basal na estruturação do patriarcalismo que vai desde a negociação de seus corpos nos casamentos exogâmicos até seu trabalho, considerado improdutivo (Janssen-Jurreit 1984). Essa naturalização se dá pela violência simbólica ou “máquina simbólica” (Bourdieu 2012: 18) que se traduz em práticas de ratificação da ordem social.

Na semantização do feminino na nomeação e representação gráfica do território se manifesta uma dinâmica não apenas na forma de entender sexualidade e relações de gênero, mas de exercício de poder, através da mirada do sujeito universal (masculino e etnocêntrico). Como afirma Pierre Bourdieu (id), as formas simbólicas estabelecidas e transmitidas culturalmente não são meras representações transcendentais, estando estritamente relacionadas aos grupos sociais que acumularam maior poder, inclusive, simbólico, e, neste contexto, o sociólogo destaca a religião, arte e língua como formas estruturadas de um sistema simbólico de dominação. Se a natureza, por séculos, maltratou tanto os seres humanos, nada mais justo do que esses poderem exercer a sua vingança, acreditava Hegel (apud Kamper 1984: 102), no entanto, afirma Dietmar Kamper, o rosto da natureza (da mãe) é decididamente feminino e a

vingança, toda masculina, possuindo uma faceta autodestrutiva cuja estratégia seria neutralizar as relações entre os humanos na terra pela usurpação da fertilidade.⁶¹

O discurso da cidade grande se entrecruza com outros discursos, além de sua relação direta com a questão de gênero, para erigir seu imaginário na modernidade, de forma especial, com o discurso do estranho, sendo este último, por sua vez, já o resultado do entrelaçamento com outros fragmentos de discurso. Weigel (id) analisa o paralelo entre as denominações para o estranho e a para o feminino no discurso iluminista, no qual a mulher representa o irracional, o caos e o lado selvagem do ser humano – ou até mesmo a morte (Bronfen 2004), na qual se projeta o “estranho radical” (Waldenfels 1997). As descrições das mulheres se assemelhariam às mesmas descrições dos povos selvagens, dando continuidade a um discurso androcêntrico no qual as mulheres são infantilizadas, equiparadas a seres irracionais, equivalendo à própria representação da natureza. Como Weigel pontua, também na *Dialektik der Aufklärung* de Adorno e Horkheimer (2003), a mulher consta como ocupante do lugar do estranho na sociedade burguesa, representante da natureza ameaçadora e sedutora. Nessa constelação cultural e filosófica da modernidade, o lugar do outro se apresenta como um lugar disponível que pode ser ocupado por um *outro* equivalente, ou seja, o outro jamais é ocupado por um sujeito da *différance* (Derrida 2013), por um outro sujeito, e sim por sucessivas projeções hierarquizantes do sujeito único, conforme afirma Irigaray (id).⁶²

⁶¹ Em diferentes formas simbólicas de ler o espaço manifesta-se a face de uma cultura patriarcal europeia, como demonstra Wartmann (id) em “*Warum “Amerika” ist eine Frau?*” (Por que América é uma mulher?) ao analisar as ilustrações das terras estrangeiras dos viajantes e cronistas europeus, simbolizadas pela imagem de mulheres. Numa conhecida gravura do holandês Phillipp Galle, América é representada por uma amazona, selvagem e canibal, que difere das ilustrações que simbolizam os países europeus como mães bondosas. O espaço, desde as cosmologias greco-romanas, é representado por divindades ou seres que correspondem ao feminino, assim, Europa, Ásia, África, América são prefiguradas pela imagem de deusas. A imagem de América como deusa selvagem é a representação de uma fantasia androcêntrica, de modo que a imagem da conquista se converte numa utopia de autoafirmação masculina. Não é à toa que José de Alencar personifica América, a terra virgem, em seu romance de “ficção fundacional” (Sommer 2004) *Iracema* na imagem da mulher selvagem, que, por mais resoluta e autodeterminada, abdica de suas tradições para sucumbir ao amor romântico e à supremacia europeia encarnadas por Martín, o guerreiro branco. A origem do primeiro brasileiro tem, portanto, como prerrogativa o sacrifício de uma mulher, como metáfora para a conquista da terra e ocupação do território. O *topos* do sacrifício de uma mulher também tem suas raízes fincadas na mesma cultura do “colonizador”, nesse contexto, estendida ao corpo feminino.

⁶² Para ilustrar a associação entre o feminino e a cidade grande no processo de permutas e projeções da economia fálica sobre o outro e o estranho, vale citar Elisabeth Bronfen (2004) que examina a constituição do *topos* cultural do “sacrifício” feminino na literatura de língua inglesa. Uma questão central da relação entre feminilidade e morte reside, para Bronfen, nos lugares culturais ocupados pelos dois elementos como “o recalçado”. A morte e a mulher, o outro da cultura, se revezam numa só imagem de condensação e deslocamento do signo e significado na qual a morte se materializa no feminino. Ao ser lembrado da própria morte, na morte do outro, o sujeito pode contemplar aquilo que mais teme, elemento banido de sua consciência como afirma Freud (2007), erotizado sob a forma de arte. A morte ritualizada encerra não apenas desejo de controle, de domesticação da dimensão estranha da cultura, mas também gozo naquilo que permanece inacessível mais se materializa num instante fugidio e banal, que jamais está à altura da magnitude do que tenta captar. Bronfen (id, V) assevera que o sujeito moderno (masculino) só pode definir-se como tal – universalista, enleado numa pseudoneutralidade – pela assimilação do feminino, daí sua idealização dicotômica entre uma forma humana decaída, imagem da perversão e do caos, e um imagem da

A mesma binaridade que acompanha o imaginário androcêntrico sobre o feminino também acompanha as diferentes representações das cidades. Assim, na semantização do feminino na imagem da cidade moderna acumulam-se resquícios de um discurso da domesticação, cujo *telos* é banir o mal-estar da diferença, elegendo, catalogando e arquivando o outro. Veronika Bernard (1990) analisa minuciosamente textos em língua alemã da Idade Média até o presente para demonstrar que há uma metaforização da cidade como corpo e organismo, em especial como mulher ao longo da história das artes. As alegorias do espaço urbano como uma mulher na literatura europeia da idade média até a modernidade obedecem a uma lógica dicotômica das representações do feminino no patriarcado: mãe boa (natureza/terra) x mulher malévola/*femme fatale*/vampiro (cidade); mulher virgem (resguardada pelos muros das cidades medievais) x mulher pagã/prostituta (cidade invadida); Babilônia (mulher demoníaca) x Jerusalém (mulher sagrada).

A cidade moderna representa o lugar onde a civilização e o logos se estabeleceram para subjugar os monstros, a magia, o mito, a morte, a natureza. Uma simbologia negativa e demonização da cidade na modernidade se constrói baseada na retomada das narrativas bíblicas, invocando a imagem da Babilônia no Gênesis, o lugar de construção da Torre de Babel, que possui um caráter prometeico, simbolizando a confusão entre os homens que tentavam se “aproximar” do saber divino. No *Novo Testamento*, no Apocalipse de João, a Babilônia é nomeada como “a grande prostituta” – símbolo de perdição, pecado e corrupção. A figura da prostituta, que compõe a dupla face do feminino sob o patriarcalismo tanto serve como motivo na literatura e artes plásticas que retratam o espaço urbano, quanto como imagem simbólica da própria cidade.⁶³ Concomitantemente, esta semantiza uma subversão da norma da submissão por parte das mulheres, que é violentamente punida com uma existência marginalizada, e, simbolicamente degradada, portadoras dos males, doenças sexuais, da morte na cidade, numa sociedade moderna que cada vez mais prima pela higienização, e cria “heterotopias” (Foucault 2009a) para o banimento de tudo que incomoda os sentidos.

A revolução tecnológica, modernização e massificação dos centros urbanos nas décadas que antecedem a virada do século desperta, naturalmente, sentimentos e reflexões ambíguas, de modo que a semantização da cidade e da modernidade, como o novo e o estranho, adquire contornos apocalípticos. Nesse contexto, a cidade passa a ser associada a um feminino

bondade e pureza. A morte de uma mulher como bode expiatório prestar-se-ia, na história da literatura, à restauração da ordem de uma família ou comunidade em crise; se inocente, cumpriria uma função moral, se no papel de *femme fatale*, apenas confirmaria sua demonização.

⁶³ Em *Berlin Alexanderplatz* (Döblin 2005), por exemplo, a prostituta da Babilônia, simbolizando Berlin, é invocada em diversos momentos diretamente no texto.

mitológico, misto de monstro e ser decaído, figurado na imagem da prostituta da Babilônia do Apocalipse, e da *femme fatale* - que se populariza como heroína da *decadence* francesa. A heroína da literatura decadente, afirma Roger Ross Ridge (1961), reflete o “etos social” dos cabarés e do submundo da Paris do Segundo Império, tendo as divas dançarinas como fonte de inspiração cujo perfil é delineado no poema “As metamorfoses do vampiro” de Baudelaire (id):

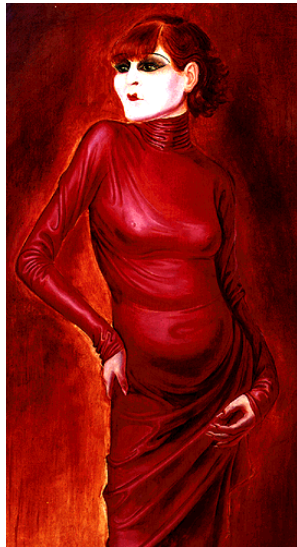
(...) *Man is a weak decadent consumed by modern woman, a vampire or femme fatale. Their love is a passionate death-struggle in which the active female destroys the passive male. It is an ironical poem. Man searches for beauty but finds ugliness; he looks for love but discovers death. The dream mannequin, his ideal woman, becomes a life-draining vampire. This terrifying image of woman recurs throughout decadent literature from around 1850 to the end of the century.* (Ridge id: 352).

O autor ainda destaca que essa mulher artificial, distante do imaginário patriarcal, da mãe natureza e esposa, fora moldada como objeto do masculino, mas, delineada à imagem do mal pelos escritores finisseculares, decadentes e naturalistas, apenas em um dado momento passa a prefigurar uma ameaça à masculinidade, tendo como consequência que também a masculinidade decadente toma uma forma maligna cuja origem é atribuída à mulher: “*The new heroine is malevolent. Decadent men, themselves malignant, become even worse because of her. This is woman as the French decadents perceive*” (Ridge id: 353).

Retornando a Babel, símbolo do caos que ameaça um mundo racional e patriarcal, a cidade só poderia ter como símbolo a imagem de um equivalente, o feminino; seguindo, assim, a tradição dos mitos secularizados, de sorte que, simbolicamente, a cidade se torna a evocação de um feminino ameaçador e enfermiço, que coincide, igualmente, com a semantização de uma crise de masculinidade na literatura de *Fin de siècle* a qual irá tematizar a sexualidade masculina de maneira não convencional, rompendo os tabus da moral burguesa - como se ver em *À rebours* (Huysmans 1993) no qual o personagem Des Esseintes passa a experimentar os limites da própria sexualidade quando se torna vítima de um tédio patológico. De modo geral, o germanista Walter Fähnders (1998), em seu estudo da literatura finissecular e das vanguardas europeias, aponta para uma crise de identidade do eu no *Fin de siècle* que se projetaria na representação das relações de gênero, de antemão, em diversas obras naturalistas, e, concomitantemente, conflui com um avolumamento de publicações de mulheres, cujas obras destoam da demonização do feminino e misoginia do naturalismo.



a)



b)



c)

Representações do feminino como o estranho ameaçador da cultura ocidental: a) Obra renascentista que influenciou a composição homônima de Schubert “A morte e a donzela” de Hans Baldung, *Der Tod und das Mädchen* (1517). b) Imagem emblemática da *femme fatale* à luz da nova objetividade, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber* (1925) de Otto Dix. c) Imagem de “Maria” (sob influência do robô diabólico), simbolizando a prostituta da *Babilônia em Metropolis* de Fritz Lang, original de 1927.

Outrossim, conforme afirma Robert Connell (2006), por “crise da masculinidade” deve-se entender uma oscilação, questionamento ou mudança no *nomos* que fixa a identidade de gênero: “*Wir können schon rein logisch nicht von der Krise einer Konfiguration sprechen, sondern eher von ihrer Erschütterung oder Transformation. Wir können aber von der Krise der gesamten Geschlechterordnung und von ihrer Krisentendenz sprechen*” (Connell 2006: 105).⁶⁴ Masculinidade, define Connell, não é um sistema, mas uma configuração específica das práxis do gênero socialmente. Segundo este, uma “masculinidade em crise” é uma versão de masculinidade que não corresponde ao modelo de masculinidade hegemônico, o qual representa a aliança entre poder institucional e ideal cultural do gênero, em que pese as particularidades estruturais das práticas de masculinidade determinadas pela cultura, etnia e classe social, mas que de modo geral se caracteriza pela atribuição de qualidades e papéis pré-determinados à identidade de gênero binária. Conseqüentemente, a binaridade que caracteriza o patriarcado, que nada mais é do que uma configuração histórica das práticas de gêneros e formas de exercer poder, tem como conseqüência a inferiorização do feminino, como um derivado do ideal de masculinidade, e a inferiorização de qualquer forma de masculinidade que não corresponde ao ideal hegemônico, isto é, que seja identificada com o feminino depreciado, como aponta Norma Fuller (2012):

⁶⁴ “De um ponto de vista puramente lógico, não podemos falar da crise de uma configuração, mas de seu abalo ou transformação. Mas podemos falar da crise de toda ordem do gênero e de sua tendência à crise.” (Tradução minha).

(...) sería equivalente a una manera precaria de ser varón, que ocupa una posición subordinada frente a quienes ostentan la calidad de hombres plenos. Así los obreros serían subordinados frente al patrón; los niños, adolescentes y viejos frente a los adultos; los negros e indígenas frente al blanco; los homosexuales frente a los heterosexuales y así seguidamente. No obstante, lo hegemónico y lo dependiente se definen y constituyen mutuamente. Ambas se requieren en este sistema interdependiente porque, para poder definirse como un varón logrado, es necesario contrastarse contra quien no lo es. (Fuller id: 118).

Em *Angústia*, a crise de masculinidade corporificada por Luís da Silva está entrelaçada ao significado alegórico da narrativa que envolve a crítica a uma modernidade periférica, ou seja, uma modernização parcial e desigual que não responde às necessidades geopolíticas da periferia, apontando, igualmente, para a permanência das estruturas coloniais e para as condições de dependência e inferioridade da periferia em relação ao centro ausente. A desestruturação do sujeito, que é total, mentalmente, fisicamente e simbólica é, então, introjetada através da patologização por meio da recepção de motivos de uma masculinidade decadentista. Luís da Silva é o resultado de um processo de castração simbólica que vem impressa no seu nome, reduzido a um mero Silva, tomando, assim, parte na alegoria da decadência da sociedade rural e patriarcal no romance. As múltiplas castrações que o protagonista experiencia, ou revive, à medida que projeta seus traumas na leitura de novas experiências constituem, concomitante, um panorama de crise da ordem simbólica. A decadência da família rural, com o fim da escravidão, representando a ordem do domínio do Pai e a colonialidade, leva igualmente a uma crise do regime de subjetividade em sua totalidade. Desse modo, os valores que conferiam uma identidade estável ao sujeito que fala no texto de Ramos entram em declínio, visto que a antiga ordem patriarcal não é devidamente superada, à medida que o processo de modernização permanece inconcluso. A identidade do sujeito se constrói em torno da semantização da crise do sujeito num corpo masculino, desempoderado, e, portanto, sem a potência necessária para domesticar a cidade, visto que decaído, marginalizado e incapaz de preencher, ocupar semanticamente, o espaço urbano com seu falo.

2.4.1. Mulheres, cidade e modernismo: entre modernidade e herança colonial

Conforme o já exposto, o espaço da literatura urbana moderna se encontra concebido sob a pluma de uma escrita falocêntrica, representando, portanto, o ponto de vista do observador masculino como o sujeito universal, simbolizado na figura do flâneur. Nas representações da cidade se projetam o desejo de potência e dominação do homem ocidental sobre o corpo feminino. Esse desejo de domesticação materializado no corpo do outro, se manifesta, de maneira exemplar, na produção cultural, tanto em gravuras antigas, que representam o imaginário masculino do território a ser descoberto e conquistado, como na história da pintura universal, nas paisagens do corpo. Isso não se comprova como diferente na arte dos movimentos

de vanguarda nas quais o corpo feminino passa a ser esteticamente esartejado nas mais variegadas formas geométricas. Como objeto do desejo masculino, como território a ser ocupado, objeto de repulsa, corpo doentio, no qual se projetam os medos, ameaçando o espaço público de domínio do masculino, a mulher se presentifica como sujeito, de fato, na literatura urbana modernista timidamente, salve exceções, como por exemplo, o romance proletário de Patrícia Galvão – a Pagu -, *Parque Industrial* (2013), publicado em 1935. Neste, a autora tematiza as condições de vida de um grupo de mulheres operárias, a exploração das mulheres pelo capitalismo e as relações de gênero sob o jugo da moral burguesa, também baseada na exploração sexual do corpo das mulheres.

Não só em *Angústia*, mas em toda obra de Ramos, a presença feminina é numerosa e desempenha um papel central na narrativa. Estes personagens se caracterizam de modo variado, inclusive, apresentando uma propensão intelectual em diferentes classes sociais, que vai desde as protagonistas Sinhá Vitória, a cabeça da família de trabalhadores rurais, retirantes, em *Vidas secas*, a mulher de classe média, Luísa, de *Caetés*, e Madalena de *São Bernardo*, idealista, professora, que comete suicídio por não suportar o ambiente opressor e os ciúmes do marido.

Em *Angústia*, de modo especial, a figura feminina desempenha uma função central, seja como componente da tríade edipiana ou da família original que compõe a alegoria do sujeito periférico e da suposta identidade nacional, seja ocupando o lugar do outro, do objeto, desejado e rechaçado por Luís da Silva. Como todos os outros personagens, que só existem em função de Luís da Silva ou para atormentá-lo, no dizer de Carpeaux(id), em seu pesadelo ou em sua travessia pelo inferno, as mulheres da cidade constituem um dos componentes que contribuem para sua tortura mental e neurose. Luís da Silva tem uma postura ambígua em relação às mulheres, e, não obstante o discurso misógino, é através de seu olhar crítico que o leitor se dá conta das limitações impostas a elas pela sociedade local, como o fato de não terem independência financeira e ainda buscarem uma saída no casamento, ou nas relações extraconjugais, em que pese a virgindade continuar sendo uma moeda de troca – condição do amor burguês (Del Priori 2006). Luís da Silva compreende essa situação, mas sua compreensão desse estado de coisas é suplantada tanto por seu ressentimento e sentimento de rejeição em relação às mulheres quanto pelos valores conservadores da sociedade patriarcal em relação aos padrões de masculinidade e feminilidade. Como afirma Marcos Hidemi de Lima (2006), as mulheres em *Angústia* obedecem a uma divisão presente na sociedade machista entre as mulheres para o casamento e as mulheres somente para o sexo. Ainda segundo este, em *Angústia* as mulheres que incomodam Luís da Silva são aquelas que ocupam um espaço liminar, entre a rua e a casa, isto é, aquelas que ainda não fizeram a transição para ocupar o espaço

público na cidade grande, ainda restrito às profissionais do sexo, como se vê no próprio romance, mas se encontram a caminho disso.

Também a posição ocupada pelas mulheres na sociedade descrita por Luís da Silva, representa uma coordenada para mapear o lugar simbólico da cidade não tão imaginária assim. As mulheres não têm voz em *Angústia* e se manifestam apenas por intermédio de Luís da Silva, como todo o resto. Esta cidade não fala, portanto, por si mesma, como na escrita polifônica da simultaneidade narrativa de Érico Veríssimo em *Caminho Cruzados*, romance publicado em 1935. Nesta obra, Porto Alegre se assemelha a uma cidade europeia, estando as contradições da sociedade patriarcal sob o jugo da industrialização relegadas a nichos sociais caracterizados por uma aura de arcaísmo diante do ambiente social progressista o qual, além do mais, é marcado pela presença de personagens femininas em papéis que rompem com a mentalidade social vigente. Como exemplo disso temos a personagem Fernanda, mulher forte e emancipada, de cujo salário a família depende; além disso, o homossexualismo feminino adquire certa visibilidade na narrativa através da personagem Vera, como um tema tratado com certa delicadeza e romantismo que se furta à mirada masculina; e, por fim, há uma visão política da prostituição como uma forma de trabalho, apresentada no livro através do relato de vida da prostituta Cacilda. A inserção dos “vulneráveis”, incluindo as “minorias” étnicas, e distribuições de seus papéis no espaço social urbano é uma questão central, frequentemente tematizada pela literatura pós-moderna brasileira, para a compreensão da consolidação simbólica e semantização da modernidade na sociedade pós-colonial no Brasil. Discurso de gênero no qual papéis de homens e mulheres no patriarcado se manifestam representa uma importante coordenada para ler as cidades e ordená-las historicamente, especialmente, quando a semântica do discurso da cidade é marcada pela dicotomia de gênero. Assim, diante da modernidade europeia que Veríssimo imagina para Porto Alegre, a Maceió de Ramos se revela ainda muito provinciana, em particular, no que tange ao papel das mulheres, cuja suposta liberdade relativa incomoda o conservador Luís da Silva. No entanto, pelo menos uma década depois da publicação dos romances acima citados, é Clarice Lispector quem tematizará dentro da literatura modernista brasileira os limites impostos às mulheres de classe média no espaço urbano pela sua educação burguesa, por sua condição de inferioridade na sociedade patriarcal, pela violência exercida de maneira direta e simbólica, abordando, inclusive, os limites da própria escrita da cidade do ponto de vista feminino. No romance “*A cidade sitiada*”, publicado 13 anos depois de *Angústia*, a cidade se apresenta como objeto do desejo de Lucrecia, uma jovem, habitante do subúrbio, que ansia por viver numa cidade grande da década de “192...” (Lispector 1998: 15), assim como por seu próprio espaço no mundo, que tem a forma de cidade.

Contudo, tanto a mãe de Lucrecia quanto ela mesma são mulheres que confessamente temem a hostilidade da cidade como *locus* que não é próprio de seu gênero: “Elas tinham medo da cidade que nascia.” (id: 20). Como afirma Debora Epstein Nord (1991), quando Benjamin e Simmel viram na cidade grande um espaço de liberdade estes não estavam cientes das relações de gênero que envolvem as práticas espaciais. Para a mulher de classe média, no início do século XIX, afirma a autora, citando Virgínia Woolf, sair à rua significava está exposta ao olhar masculino, o que também era uma ameaça à virtude feminina: “*To be a woman on the street, Woolf suggests, was to be exposed to the illicit gaze of men, to be stripped-or nearly so-and in danger of assault*” (id: 351).⁶⁵

A visão da cidade oferecida por Ramos a partir da periferia na periferia permite uma contemplação privilegiada da modernidade “fora do lugar”. Mesmo sob a forma alegórica da cidade como a prostituta da Babilônia, a imagem da mulher não corresponde exatamente àquelas formas metafóricas da cidade europeia, sendo atravessada por outras metáforas, que incluem referências ao passado colonial. Isso se pode ver, por exemplo, na alegoria da mulher grávida – objeto da análise alegórica contida no capítulo 4 - cuja barriga engole a cidade inteira, prefigurando a modernidade por nascer. Antes de tudo, nesta alegoria, as três cabeças do dragão que representam a Babilônia se transformam em três mulheres de diferentes idades, o que pode ser interpretado como uma referência ao entrelaçamento dos tempos na cidade da modernidade periférica. Nada é tão emblemático de uma cidade interiorana do que os hábitos dos personagens em *Angústia*, especialmente dos vizinhos de Luís da Silva, e do próprio, de debruçarem-se às janelas das casas para observar as ruas e/ou conversarem. Exemplo disso também é o hábito de se cumprimentarem: “Quando saio para o serviço, passo em frente da casa à direita e cumprimento as pessoas que estão à janela.” (A, p. 47). As redondezas da casa de Luís da Silva são tranquilas, e apesar dele descrevê-las como feias por causa de um terreno baldio com um lixo, ou seja, sem saneamento básico, sua rua é arborizada, possui árvores frutíferas como mamoeiros, e ele possui uma mangueira no quintal, embaixo da qual se senta para ler; seu jardim é rodeado por muros baixos, pois as crianças lhe vêm roubar as mangas, únicos seres pelos quais demonstra alguma simpatia no romance, muito embora também os descreva como animais: “Vejo às vezes por cima dele cabecinhas de crianças que esperam um momento favorável para furtar as mangas dos galhos que lhes chegam ao alcance das garras.”

⁶⁵ Mary del Priori (2006) também destaca que a urbanização e modernização da sociedade no Brasil implicou, no século XIX, uma sujeição da mulher de classe média ainda maior ao olhar público, visto que esta passava a ser fiscalizada em seus modos até mesmo dentro da própria casa por ocasião das reuniões, saraus e festas. Assim, a sujeição se dá de tal forma, que passando de mãe para a filha, já não havia mais necessidade de fiscalização, isto é, a mulher aprendera a se comportar “bem”.

(A, p. 47). Luís da Silva distrai-se observando o movimento de um gato e dos hábitos dos vizinhos desde a sua janela, muito embora alguns destes vizinhos, afinal, se revelem imaginários, ou peças encaixadas na narrativa de características construtivistas. Fato é que Luís da Silva é informado da vida privada de toda vizinhança, em especial, das mulheres de sua rua, de seus amantes, e até mesmo de suas dívidas.

Um sintoma de modernidade em estágio inicial em *Angústia* em luta contra uma subjetividade provinciana e conservadora é o mal-estar e insegurança que Luís da Silva experiencia causado pela observação da vida de suas vizinhas, atividade que para ele se transforma em verdadeira obsessão. Inicialmente, o narrador se refere a “uma d. Rosália, que tem o marido sempre ausente”, que caracteriza como “mulher antipática, amarela, muito faladora” (A, p. 47). Seu tom é de desprezo e antipatia, pois Dona Rosália é uma mulher que espiona a vida dos vizinhos, mas seu principal defeito é ter uma vida sexualmente ativa intensa, pois sempre que o marido, caixeiro viajante está em casa, Luís se torna um voyeur involuntário e se diz atormentado pelo barulho na casa vizinha: “Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos, D. Rosália resfolegava e tinha uns esparsos longos terminados num ui! medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. (A, p. 125).

Outro agravante para Luís da Silva é o fato de que ele ver em Dona Rosália a imagem de uma mãe ruim, sendo inadmissível para este enxergar na mesma mulher a mãe e uma mulher com desejo sexual. Assim é que as descrições das cenas de sexo entre Dona Rosália e o marido, muitas vezes repetidas e recontadas por Luís da Silva, seguem-se em paralelo a sua falta de paciência com uma criança chorando: “A criança começava a chorar. - Cala a boca. Soluços engolidos da criança e a respiração arquejante do homem.” (A, p. 128); “Outra vez o choro da criança, novamente a voz de d. Rosália, arrelhada:- Cala a boca, diabo!” (A, p. 129). Deste modo, Luís da Silva repete o discurso misógino oficial, medicinal, do século XIX, segundo o qual o instinto materno anulava a sexualidade da mulher como um processo natural cuja falha resultaria em ninfomania ou histeria, conforme o defendido por William Acton e Jean Étienne Esquirol (Del Priori id).

Outra mulher que incomoda Luís da Silva é Antônia, a empregada de Dona Rosália, com traços africanos, hipersexualizada e animalizada: anda rebolando, “bamboleando-se”, possui marcas de feridas nas pernas, causadas pelas doenças venéreas, por isso sempre anda de pernas abertas, e “tem necessidade de machos” (A, p. 47). Antônia é reduzida apenas à natureza, ela é apenas instinto, semelhante a uma criança:

Antônia recebe o salário, entrouxa os cacarecos, beija as crianças e sai cantando, certa de que encontrou um homem. Volta faminta, com novas marcas novas de feridas.

- Tu acabas no hospital, Antônia.

Mas as crianças fazem um berreiro feio - e Antônia fica. A presença dessa criatura vagabunda e galicada traz-me sentimentos bons.

- Como vai, Antônia?

A cabocla respondeu descerrando os beiços grossos e mostrando os dentes largos num sorriso infantil.

Luís da Silva se sente bem diante de Antônia, porque nela a feminilidade decaída se dá a tal ponto desta não ser mais reconhecida por como uma mulher, e sim como um animal doméstico, devido tanto a sua infantilização quanto ao racismo internalizado. A amabilidade de Antônia, por ser negra, pode ser compreendida como projeção da memória e imaginário branco sobre o escravo doméstico, dócil, reduzido à afetividade. Essa imagem estava em voga no discurso modernista desde as primeiras décadas, como no poema “Essa negra fulô” de Jorge de Lima, publicado em 1929, que vai na linha de “A negra” (1923) de Tarsila do Amaral, tendo ainda na publicação de *Casa Grande e Senzala* de Freyre um exemplo emblemático. Muito embora, como neste último, o intuito fosse combater o eugenismo racista que marcou a virada do século no Brasil, a exaltação do povo negro pelos filhos da elite rural resulta não apenas numa forma de amenizar a má consciência dos brancos ilustrados, mas também de “limpar” a imagem mestiça da identidade nacional. Os rasgos de racismo na descrição de Antônia ficam a cargo do olhar taxonômico na descrição dos dentes brancos e grandes que recebem uma conotação positiva, evocando uma imagem de segurança, memória afetiva de Luís da Silva, mas ao mesmo tempo, a perversão se dá pelo fato de que era pelo exame dos dentes que os compradores determinavam a qualidade da mercadoria humana, como nos cavalos. Ao contrário de Dona Rosália, que profana o domínio do lar, da família, com o gozo carnal, a sexualidade “natural” de Antônia é vivenciada na rua, lugar reservado à feminilidade decaída, representada pelas prostitutas (Birman 2003). Como alude Lima (2006), é notável que Luís da Silva condene as vizinhas, mas se mostre solidário para com as prostitutas, visto que estas são as mulheres aceitáveis no espaço público, chegando até mesmo a pagar pelo sexo não consumado, encolerizando-se quando a prostituta decide não aceitar o pagamento: “- Não me faça cometer um desatino. A senhora é relógio para trabalhar de graça? A senhora tem obrigação de andar nua diante de mim? Duas horas de chateação, de conversa mole! A senhora é relógio? A senhora não é relógio.” (A, p. 101). Luís da Silva, inclusive, trata a prostituta, de quem se compadece por causa de sua magreza e saúde frágil, de modo respeitoso, por “senhora”, diferentemente da forma como se refere às vizinhas e mesmo a Marina, posto que a prostitua está cumprindo sua função numa sociedade que reproduz uma cultura marcada pelo catolicismo

e patriarcalismo, que determina que o lugar do sexo é na casa de prostituição, com a mulher pública.

Todavia, dentre todas as vizinhas, Dona Mercedes é a mais condenável - uma estrangeira, que exibe demasiada autoconfiança aos olhos de Luís da Silva. Dona Mercedes, que vive sozinha, tem um amante rico que ocupa uma alta posição social, o que faz com que esta tenha uma vida luxuosa e use roupas caras. Além de tudo, é inteligente, financia os estudos de sua filha num colégio interno e seu marido ausente, invertendo os papéis de gênero. Dona Mercedes, apesar da idade, é a própria encarnação da *femme fatale* e da mulher moderna; usa roupas vermelhas, ostentando sua feminilidade agressivamente e representa o estereótipo da mulher espanhola, autodeterminada e viril, sendo a maior inspiração de Marina, o que faz com que Luís da Silva passe a odiá-la:

Marina admirava-a com exagero, arregalando os olhos: - D. Mercedes é linda. Parece uma artista de cinema. - Que tolice! Você elogiando uma tipa ordinária, uma galega de arribação que ninguém sabe donde saiu! Não está direito. Uma bicha feia e velha, um couro, um canhão! (A, p. 48).

A depreciação da imagem de Dona Mercedes se dá pelo ataque a sua aparência, repousando no estereótipo da idade, outrossim, Luís da Silva invoca igualmente o estereótipo da “cocote” estrangeira, da mulher pública, de vida fácil, destinado também às imigrantes europeias que fugiam às regras de conduta feminina ditadas pelo patriarcalismo, conforme menciona Del Priori (id). Tal estereótipo é confirmado em *Angústia* pelas lembranças e fantasias sexuais de Luís da Silva com uma mulher de seu passado, a alemã “Berta”, que lhe convidara para dormir com ele: “- Senhor não quer entrar” (A, p. 44). Para Luís da Silva as mulheres oferecidas são desprezíveis e não merecem respeito, como a neta de Dona Aurora, que tinha pernas nuas e demandava atenção especial, ao contrário de Berta, que não lhe demandara custo algum: “Bonitinha, Berta. É mais decente que a neta de d. Aurora. Bonde, cinema, refrescos. Menina viciada. Dagoberto fugia dela. Uma piranha. Ser roído por aquilo! Ah! não.” (A, p. 45). Apesar de Luís da Silva atribuir à alemãzinha um status superior ao das outras mulheres que conhecera, lembrando-se sempre de Berta como a mulher mais limpa e decente que encontrara, esta pertence ao grupo das mulheres tão somente para o deleite, porque ela é “oferecida”, lembrando-se a divisão estabelecida pelo patriarcalismo entre as mulheres do lar, virgens e santificadas e as mulheres da “vida”, como menciona Roberto Damatta (1998) no conhecido ensaio “Sobre comidas e mulheres”: “Ora, a mulher da rua, essa que é a comida de todos, é algo muito diferente, conforme já assinalei acima. Em contraste com a mãe, a virgem e a boa esposa, ela surge como aquela mulher que pode literalmente causar indigestão nos homens, provocando perturbação moral.” (Matta id: 40).

Dentre as mulheres que fazem parte da vida doméstica do protagonista na cidade encontra-se também Vitória, sua criada, sendo esta destituída de sexualidade, o que se expressa sob a forma de puritanismo, levando Luís da Silva a afirmar que esta conversava com o papagaio de estimação porque esse não lhe provocava imagens indecentes. É apresentada como uma mulher decaída, porque tem cerca de 50 anos, e, havendo ainda a decadência física, é meio surda. Vitória também é um dos personagens descritos sob a ótica do zoomorfismo do narrador, e se assemelha a um papagaio, mas, por ela, Luís da Silva declara não ter muito interesse. No romance, seu nome aparece com frequência em correlação com seu Ivo, o mendigo que visita a casa em busca de comida e é comparado com um cachorro: “Seu Ivo, silencioso e faminto, vem visitar-me. Faz agrados ao gato e ao papagaio, entende-se com Vitória e arranja um osso na cozinha. Não quero vê-lo, baixo os olhos para não vê-lo.” (A, p. 24). Vitória se entende com os animais e com o mendigo. Contudo, Vitória de *Angústia*, como a Sinhá Vitória de *Vidas Secas*, não deixa de ser descrita como uma mulher inteligente, alfabetizada, de mente ativa, sonhadora, como aponta Lima (id), pois está sempre atenta às notícias sobre os navios que aportam na cidade. Luís da Silva a descreve como íntegra e racional, pois ela é econômica e enterra seu dinheiro no quintal, sendo o próprio Luís da Silva quem rouba algumas moedas de seu tesouro escondido num momento em que precisava de dinheiro para espionar Marina e Julião Tavares do teatro. Mas Vitória é uma mulher assexuada, feia, bestializada, portanto, não é digna do ódio de Luís da Silva. O mesmo pode ser dito de Dona Adélia, a mãe de Marina, representante da mulher exemplar, dona de casa e fortaleza da família, mas que socialmente representa o elo mais fraco, o que a leva a sucumbir à hipocrisia quando é conivente com a relação de Marina com Julião Tavares, não impondo limites à filha, visto que também ver em sua relação com um homem de condição social superior a possibilidade de ascensão social da família. Dona Adélia é a imagem de uma mulher “quebrada”, com dignidade perdida, olha sempre para o chão. O pai de Marina é ausente e desempenha um papel de um mero coadjuvante em relação à educação da filha e é somente de Dona Adélia que Luís da Silva cobra uma postura enérgica, inculcando-lhe toda a culpa pelo que considera má conduta da filha. Porém, como Dona Adélia não tinha o respeito das vizinhas, nem da filha e de Julião Tavares, isso lhe confere um papel de vítima, o que faz com que Luís da Silva lhe tenha piedade e perdoe sua falha moral:

D. Rosália escarnecia dela:

- "A senhora não se aperta. Tem quem lhe de tudo." D. Adélia torcia as mãos, engolia em seco. Julião Tavares dirigia-lhe graçolas pesadas, aquele cachorro, D. Adélia baixava a cabeça. Apenas um grunhido de reprovação, quase imperceptível: - "Hum! hum!"

- Me respeite, Marina.

Aquela ordem gaguejada nem era ordem: era um pedido assustado em voz de choro. (A, p. 171).

Dona Adélia, que merecia respeito, é a imagem da anulação feminina, cuja maior referência para Luís da Silva é sua avó, sinhá Germana, “livre de desejos”, isto é, assexuada, que não tinha vontade própria, e vivia para servir ao marido, inclusive, sexualmente:

Tudo agora era diferente. Sinhá Germana nunca havia trastejado: ali no duro, as costas calejando a esfregar-se no couro cru do leito de Trajano. – “Sinhá Germana!” E sinhá Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos. (A. p. 124).

2.4.2. Marina: uma *femme fatale* na visão do “macho vanguardista”

A visão de Luís da Silva de Marina não difere daquela em relação as outras mulheres no geral, com a predominância de um discurso misógino no qual em alguns momentos se manifesta uma consciência social do papel subalterno da posição ocupada pelas mulheres naquele sistema de opressão quando demonstra, por exemplo, alguma empatia em relação à situação de Dona Adélia, mãe de Marina, em relação à prostituta que encontra na rua ou mesmo por Marina, compreendendo em algum momento que esta fora mais uma vítima de Julião Tavares e dos dispositivos culturais que disseminam a alienação na sociedade burguesa.

Não obstante, Luís da Silva permanece contraditório, pois nele se digladiam um conflito ideológico-afetivo, representando diferentes sistema de valores e crenças. Não se deve perder de vista que sua opinião sobre Marina é relatada do ponto de vista de um homem rejeitado e humilhado, isto é, *a posteriori* da suposta traição: “D. Adélia, olhe para a minha cara. A Senhora me acha com jeito de corno?” (A, p. 108). Sua grande revolta e decepção com Marina reside no fato de que esta não parece ter oferecido a mesma resistência diante de Julião Tavares, cuja capacidade para ser marido, de provedor da família, não estava à prova. Marina exigiu que Luís da Silva a pedisse em casamento, defendendo-se das suas investidas eróticas no jardim: “Torcia o corpo, defendia a virgindade com unhas e dentes” (A, p. 82). As injúrias de Luís da Silva dirigidas a Marina colocam sua inteligência à prova, como uma mulher fútil e ingênua (“tonta”, “burra”) que fora capaz de acreditar que Julião Tavares se casaria com ela, agora que não era mais virgem. Como aponta Mary Del Priori, as formas de exercício do amor que remontam ao século XIX no Brasil reforçam as convenções segundo as quais as “mulheres perdidas” não se casavam:

Prazer e instituição não podem ser encontrados juntos nesse universo de convenções e repressões que se chama “boa sociedade”. A beleza vista na prostituta era a das mulheres dos salões. Ela reforça o preconceito e o cinismo dos jovens aristocratas e burgueses: com moças

pobres canalizavam desejos, divertiam-se e davam escapadelas rápidas.
(Del Priori id: 194).

Igualmente, causa-lhe revolta a hipocrisia dos pais de Marina, que teriam permitido o envolvimento da filha com Julião Tavares, visto que o costume da época era que os pais vigiassem as “moças casadoiras” (Del Priori id): “Não fez o escândalo. E Julião Tavares continuou a frequentar a casa, levando presentes às mulheres. Às vezes jantava lá. Nesses dias um carregador trazia do armazém de Tavares & Cia um caixão com embrulhos, latas e garrafas.” (A. p. 113). Desse modo, Julião Tavares, o qual, simbolicamente, é o capital, ocupa a posição daquilo que todos aspiram na sociedade, inclusive, o próprio Luís da Silva, que é a uma posição de destaque. Esta posição seria passível de ser alcançada pelo matrimônio aos membros marginalizados na estrutura de classe, especialmente, as mulheres de classe baixa, cujo único capital é o próprio corpo, realizando-se assim uma fantasia recorrente no imaginário ocidental de reconciliação e superação da alienação social através do erotismo, que na sociedade patriarcal se dá em prejuízo do feminino, como se pode ver na literatura brasileira desde José de Alencar, mas também com frequência na crítica de costumes de Machado de Assis - o amor cortês, idealizado, “triunfa”, mas exige um sacrifício da mulher que tem de se alienar de sua própria sexualidade, pelo menos, no casamento. Na *História das mulheres no Brasil*, Del Priori (2004) destaca, justamente, o papel das filhas na ascensão social da família, cabendo às moças manter-se castas e belas, no domínio do lar, enquanto o futuro esposo ocuparia o espaço público e administraria os bens materiais da família. Portanto, numa sociedade tradicional e católica na qual a mulher não participa do sistema de produção como força de trabalho reconhecida, cumprindo apenas a função social delegada pelo patriarcalismo, como mãe, o critério dessa “divisão social do trabalho” em relação ao homem é de natureza econômica, logo, um homem apto para o matrimônio é aquele capaz de cumprir com a função de provedor material da família, que Luís da Silva, endividado, e com dificuldades para pagar o aluguel de sua casa, não cumpre, vendo-se inferiorizado e posto à prova em sua masculinidade. Quando Marina opta por Julião Tavares, com o consentimento disfarçado da família, e sem sequer pôr um fim em sua relação com Luís da Silva, esta está simplesmente agindo de acordo com esse padrão de “esperteza” para burlar a rigidez da estrutura de classes. Luís da Silva sabe disso, mas projeta toda sua fúria em Marina e nas outras mulheres, como o “perdedor” no amor e na luta de classes. Além disso, Marina soube se impor a Luís da Silva, quando exige que este cumpra o ritual implícito do casamento burguês antes de aceitar a união carnal, exigindo que este providencie o enxoval de casamento, e enquanto Luís e a mãe argumentam que não havia necessidade de um casamento luxuoso, Marina retruca, contrariada: “Isso é casamento de cambembe.” (A, p. 87). Marina queria fazer um casamento rentável, queria mudar de vida, e o emprego que Luís lhe oferece

em uma loja não lhe parece adequado, posto que estaria exposta ao assédio dos homens: “- Numa loja? Disse marina com um risinho mau. Obrigação de aturar pilhérias e até descomposturas dos fregueses. E beliscões dos empregados. Muito bom”. (A, p. 87). Luís da Silva propõe a mãe de Marina que apressem o noivado sem a necessidade de cumprir com todas as demandas de figurino, e adianta algum dinheiro, que Marina prontamente recebe, e ele julga que esta compartilhava da mesma necessidade que ele de trocar alianças o mais breve possível: “Marina recebeu o dinheiro sem constrangimento, eu me sensibilizei julgando que ela procedia assim por se identificar comigo” (A, p. 88).

No ressentimento de Luís da Silva contra Marina, divisa-se, além da atitude misógina e machista que objetifica sua amada e tem suas raízes na sociedade conservadora local, uma crítica contra a modernização, seu impacto nas relações sociais e na vida familiar, mas também a crítica ao aburguesamento da sociedade, que afeta também a classe trabalhadora em seus valores. Para Luís da Silva, a subjetividade de Marina, assim como das outras mulheres na cidade é determinada por valores que ele considera execráveis, que ameaçam a estrutura familiar, e afinal, a estrutura social que conheceu até então, na qual as mulheres eram submissas. Nesta nova sociedade, as mulheres deixam o espaço do lar para ocupar o espaço público como trabalhadoras, não apenas para servir aos homens, e como consumidores da cultura burguesa:

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

Luís da Silva vê no cinema um veículo de disseminação ideológica de valores e formas de comportamento modernos, moralmente condenáveis, mas, concomitantemente, o amor romântico, disseminado pela literatura de entretenimento da “biblioteca das moças” que Marina consumia – nas primeiras décadas do século XX, afirma Del Priori (id), literatura “cor de rosa”, de apelo romântico, que servia para a socialização das moças enquanto os rapazes liam quadrinhos eróticos:

O cinema é o diabo, seu Ramalho. O senhor não imagina. São uns beijos safados, língua com língua, nem lhe conto. Provavelmente as moças saem de lá esquentadas. (A, p. 132).

- Para o diabo. Aqui me preocupando com aquela burra! Unhas pintadas, beijos pintados, biblioteca das moças, preguiça, admiração a d. Mercedes – total: rua da Lama. Acaba na rua da Lama, sagrando na pedra-lípes. Vamos deixar de besteira, seu Luís. Um homem é um homem. (A, p. 51).

Nota-se que Luís da Silva reproduz toda sorte de pensamento conservador e misógino da época em relação ao comportamento feminino, condenando veementemente os adornos

utilizados por Marina e dona Mercedes, tais como maquiagem e unhas pintadas. Como pontua Del Priori (2017: E-book), somente as mulheres “mundanas”, em oposição às “puras”, podiam utilizar tais adornos ainda por volta dos 1940. Muito embora o cinema e as revistas já tivessem popularizado os beijos e carícias, como se vê em *Angústia*, a sociedade ainda tratava de condenar qualquer comportamento sexual das mulheres consideradas adequadas para o casamento pelos homens da época.

Para Luís da Silva, sua atração por Marina representa uma grande ameaça, visto que esta é uma mulher que transita entre dois espaços simbólicos, a casa e a rua. O fato de que os dois se conheceram no jardim ilustra essa relação. Como afirma Lima (id), Luís da Silva não conhecia Marina por inteiro e a forma como se lembra da mesma, em “pedaços”, ou a forma de jogar com o seu nome, dividindo-o, seria uma amostra disso. “(...) Lá vinham pedaços de canelas. As mãos puxavam a saia para trás, distinguiam-se os joelhos e as coxas. Como vinha curvada para a frente, a barriga desaparecia.” (A, p. 71). Entretanto, é necessário ir além dessa análise, pois este a cortar Marina em pedaços é Luís da Silva, artista, o esteta, para quem Marina nada mais é do que “material”, uma musa despedaçada, no estilo do cubismo.⁶⁶ Antes de tudo, o fato de Luís da Silva encontrar Marina no jardim é uma alusão ao éden, especialmente, a partir do momento em que Marina é comparada a uma cobra. Na primeira aparição de Marina, Luís da Silva a percebe como uma galinha, ciscando a sua volta, ou como um rato, fuçando no quintal, volteando, como uma serpente. Luís da Silva finge estar dormindo, mas na verdade está imaginando cenas eróticas com Marina, inclusive, que seu corpo foi serrado ao meio, como num número de mágica ou numa cena de execução e tortura. Mesmo assim ele se irrita e insinua que Marina estaria tentando chamar sua atenção, quando, na verdade, é ele que lhe espreita como se ela fosse sua presa:

Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o folego, prolongar o suplício um dia inteiro... (A, p. 18).

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para o outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beiços um pouco grossos da minha amiga. Estava linda. Tinha corrido por ali alguns minutos com um rato, chiando. Eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela e abocanhá-la: ao pé das estacas podres que Vitória remove todos os meses, desafiava-me com os olhos e com os dentes miúdos. Não saltei. (A, p. 73).

⁶⁶ Sobre a relação entre estética vanguardismo e misoginia ver Hesse (1992).

Em outra ocasião, no entanto, Luís da Silva narra como não resiste a atração por Marina, agarrando-a e tocando os seus seios, convencendo-se de que havia sido o primeiro a ter aquele gesto: “A comoção dela me trouxe alguma vaidade, um pouco de arrependimento e quase a certeza de que nunca ninguém lhe havia tocado nos peitos. (A, p. 76). A maneira como Luís da Silva percebe sua relação com Marina tem a forma de um jogo de sedução, no qual o papel do sedutor e do seduzido se alternam, dominador e dominado se confundem, muito embora Marina, acredita Luís da Silva, não correspondera a seu interesse de fato, ao passo que Luís da Silva via-se “entregue” diante da amada, transformando-a no próprio diabo em pessoa. Marina é para o misógino Luís da Silva, a encarnação do mal no feminino maldito, “Eva”, assim é que em suas visões esta assume as formas de uma serpente:

Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó e tão bem vestida como se fosse para uma festa. Ao pegar-me a mão, ficou agarrada, os dedos contraídos, o braço esticado, mostrando-se na faixa de luz que entrava pela janela. Isso me dava a impressão que meu braço havia crescido enormemente. Na extremidade dele um formigueiro em rebuliço tinha tomado subitamente a conformação de um corpo de mulher. As formigas iam e vinham, entravam-me pelos dedos, pela palma e pelas costas da mão, corriam-me por baixo da pele, e eram ferroadas medonhas, eu estava cheio de calombos envenenados. A, p. 86)

Chama a atenção em *Angústia* alguns motivos que apontam para uma certa intertextualidade com as *Flores do Mal*, pois a Marina de Luís da Silva é caracterizada de acordo com o imaginário da heroína da literatura decadente. A representação do corpo de Marina encontra uma imagem semelhante no poema “*Le serpente qui danse*” (Baudelaire id: 154-156). Outra “coincidência” é o fato de Marina ser ruiva e sardenta, que também corresponde a uma descrição de uma mulher no poema “*A une mendiante rousse*” (Baudelaire id: 280-284):

Moça de ruivo cabelo,
Cuja roupa em desmazelo
Deixa ver tanto a pobreza
Quanto a beleza,
Para mim, poeta em viço,
Teu jovem corpo enfermiço,
Cheio de sardas e agruras.
Tem só doçuras.⁶⁷

Ainda no fragmento citado do romance, a menção aos ossos e esqueletos também não deixa de chamar a atenção na narrativa como referência a um dos motivos centrais da poética de Baudelaire, em especial sua “Dança macabra” (id: 312-316). Uma outra referência ao medo do feminino e da feminização é uma imagem de procedência surrealista referente ao curta *Un*

⁶⁷ Tradução de Ivan Junqueira.

Chien Andalou de Luis Buñuel de 1929 que também conta com a participação de Salvador Dali. Para Luís da Silva, seus sentimentos por Marina equivaleriam a ser envenenando e o veneno possuindo seu corpo se assemelhava a formigas, atribuindo a Marina no final da descrição uma “garra”, como se ela fosse um monstro do qual teria se libertado.

Nesse contexto, e muitos outros, a serem analisados posteriormente, Luís da Silva deixa a posição fálica e passa àquela de ser-penetrado, assumindo uma posição passiva, atribuição do feminino no patriarcalismo ocidental. Se em seus delírios de tortura imagina afogar Marina e seu corpo despedaçado como numa pintura cubista ou divide as sílabas de seu nome mentalmente, é para compensar sua impotência diante dos próprios sentimentos e domesticar o medo da castração que projeta no objeto amado. Enquanto Luís da Silva tenta decompor o nome de Marina (A, p. 8-9), este se autorrecrimina pela aparente procrastinação - também atribui isso ao álcool - dando a entender que se tratava de um gesto inconsciente, acabando, por fim, por acrescentar que quando não conseguira formar palavras, pensava numa cabeça de mulher, numa espada e numa lira, ao mesmo tempo em que associa essas imagens a homens que conhece e que gozam de alguma posição social e de poder (diretor, políticos, secretário), reiterando seu sentimento de inferiorização em relação a eles:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando as letras deste nome, arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretario, políticos, sujeitos mediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo. (A, p. 8).

O artigo que me pediram afasta-se do papel. É verdade que tenho o cigarro e tenho o álcool, mas quando bebo demais ou fumo demais, a minha tristeza cresce. Tristeza e raiva. *Ar, mar, ria, arma, ira*. Passatempo estúpido. (A, p. 9).

Nessas imagens Luís da Silva, inconscientemente, evoca seu desejo por poder e potência, pois se a lira, cuja imagem remete a um corpo feminino, mas também a sua atividade de escritor, à lírica, a espada remete ao falo. Luís da Silva externaliza, assim tanto seu desejo de ascender socialmente quanto seu desejo de possuir Marina - assim como seu desejo de domesticar outra mulher, a literatura - o que é simbolizado pela cabeça cortada de mulher, ou seja, sob o domínio do masculino através do que poderia reafirmar sua masculinidade em declínio.

Dessa maneira, fantasia a destruição do objeto do desejo pelo falo como compensação de sua impotência física. A sujeição do feminino teria que se dar por meio da esfera simbólica, de forma estética, por isso exhibe, como prova de sua capacidade criativa, seus dotes poéticos, ao mesmo tempo em que seu livro (dentro do livro) é uma maneira de difamar a ex-noiva e

exaltar a si mesmo de modo muito peculiar, pois este tem que evitar cair na posição de vítima, que seria um retorno ao lugar do impotente, e, concomitantemente, não pode assumir sua responsabilidade pelo assassinato, pra não cair na posição do vilão. Ao mesmo tempo em que condena veementemente as atitudes de Marina, este também tem de evitar que ela seja vista pelo leitor como uma prostituta, pois está preocupado com sua imagem narcísica, daí Marina permanecer um ser ambíguo, que transita entre o clichê da dicotomia nas representações do feminino: se Marina tem a marca da maldade, de Eva/Madalena, no nome (“má”), também não deixa de ser um nome derivado de “Maria”, da mulher santa. O exercício de decompor o nome que Luís designa como um “passatempo estúpido” é apenas mais um de seus disfarces para mascarar e concomitantemente dar vida à camada metalinguística de seu discurso. Portanto, a imagem sedutora de Marina reside exatamente em seu rebaixamento intelectual por Luís da Silva, em sua infantilização - característica que Luís da Silva preza em Antônia - para lhe dar um ar de ingênua, uma mulher que não sabe o que faz, misto de anjo e demônio ou da ordem de um “feminino natural”, animalizado. Sua atitude após ter sido abandonado continua ambígua em relação a ex-noiva e, na obsessão, esconde algo de seus sentimentos. Quando Luís da Silva assume o papel do detetive perseguindo Julião Tavares pela cidade para emboscá-lo, também passar a seguir a ex-noiva, acompanhando seus passos pela cidade que o conduzem a um bairro muito pobre onde Marina faz um aborto. Luís da Silva comemora o aborto do filho de Julião Tavares e espera Marina deixar a casa de Dona Albertina para humilhá-la na rua, chamando-a de “puta” e “sem vergonha”, mas, ao mesmo tempo, a sua descrição do estado de Marina é de uma mulher destruída, “morta”, repete, logo, digna de compaixão que ele, embora não tenha podido demonstrar ao encontrá-la na rua, posto que tomado pela paixão e ciúme, não deixa passar despercebida na forma de narrar o acontecido, assentindo que a ex-noiva fora enganada: “Dizia-lhe o insulto, mas estava cheio de piedade. Não sentia cólera, o que sentia era desgosto.” (A. p. 217). A própria atitude de Luís da Silva ao esperar Marina fora da casa de Dona Albertina é dúbia, pois apesar de toda crueldade ao acusá-la momentos depois do aborto, também demonstra que se sente responsável. Não fosse a sua honra masculina estar em jogo, Luís da Silva até desculpava Marina, porém o que está em jogo é sua honra de homem traído – nem mesmo em sua fantasia de julgamento que imagina enquanto anda lado a lado com Marina consegue condená-la. Também chama a atenção, no entanto, que os crimes para lavar a honra do homem traído, ainda muito comuns e até mesmo esperados no Brasil dos anos 1930, eram cometidos pelos maridos contra as mulheres adúlteras, mas Luís da Silva escolhe o amante.

A ambiguidade dos sentimentos de Luís da Silva em relação a Marina se revela ainda na sua fantasia de que Marina fora esfolada viva (vermelha, coberta de sangue/perigosa), mas que ao mesmo tempo envelhecera, tornando-se uma criatura assexuada (branca/pura):

Imaginava-a em carne viva, toda vermelha. Imaginava-a branquinha, coberta de uma pasta de sabão que se rachava, os cabelos alvos, como uma velha. Essas duas imagens me davam muito prazer. Queria que aparecesse a Julião Tavares assim encarnada e pingando sangue, ou encarquilhada e decrepita, os pelos do ventre como um capulho de algodão. (A, p. 165).

Posteriormente, numa imagem alegórica, na qual nos deteremos mais profundamente adiante, várias mulheres se misturam em Marina (a prostituta, a mãe, a avó, a criança indefesa): “(...) nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornavam-se louros. A bochecha era pintada, a metade da oca excessivamente vermelha, o olho único muito azul.” (A, p. 162). Essa operação mental e estética, além de ser uma forma de ataque ao objeto amoroso representa um mecanismo de defesa da psique de Luís da Silva que visa transformar, destruir seu desejo, transformando-o em repugnância. No entanto, quando ele se depara por acidente com a grávida na rua, que irremediavelmente remete à maternidade, isto lhe causa uma terrível aflição, de sorte que distorce a imagem da mulher da mesma maneira como já havia distorcido a imagem de Marina. Isso confere ao triângulo amoroso um caráter edipiano, posto que Luís da Silva revive na rejeição amorosa por parte de Marina a ferida não superada do complexo de Édipo e o crime adquire, assim, um caráter parricida.

2.4.3. A escrita ejaculatória de Luís da Silva

Em *Angústia* a autoalienação do personagem, tendo como causa a somatização do processo histórico no corpo de Luís da Silva, passa pela patologização de sua sexualidade. Sua degeneração mental e física na cidade grande está condicionada a uma masculinidade patologizada que se expressa sob a forma de práticas e características do personagem consideradas atributos do feminino no discurso conservador e da medicina do século XIX. Conforme já mencionado, para a construção do personagem, Ramos recorre tanto ao repertório científico determinista e aos primórdios da psicanálise, quanto a narrativa da masculinidade da literatura decadente do *Fin de siècle*.

A identidade de Luís da Silva está condicionada a sua posição na linhagem patriarcal, como fica claro no exemplo do nome de família que neste, ao contrário do avô e do pai que ostentavam mais sobrenomes, está reduzido a Silva, uma forma de castração simbólica. A semantização negativa do feminino em *Angústia* é marcada pela reprodução de uma matriz misógina da tradição patriarcal. Nesta, o medo do feminino converte-se então na imagem

demonizada da mulher, sob a forma de uma máscara da desfaçatez e maldade - como Salomé de Gustave de Moreau - ou hiperfeminização imaginada, a contrapartida daquilo que Wolfgang Mertens (1997) em sua historicização do discurso psicanalítico chama de hiperfalização.⁶⁸ A *femme fatale*, projetada em *Angústia* nas mulheres da cidade que transgridem uma geopolítica do gênero, representa apenas um lado da moeda, conforme o já indicado anteriormente. O lado reverso desse discurso é a narrativa de uma crise da masculinidade, entendida como negação do ideal clássico de masculinidade, inclusive, no que tange a aparência masculina.

A beleza masculina exaltada pelo decadentismo finissecular corresponde à imagem do homem andrógino, como analisa George L. Mosse (1996). A modernidade deu visibilidade a outras formas de expressão da subjetividade, seja através da mulher masculinizada ou através do homem afeminado. Neste contexto, o papel de destaque do dândi no cenário cultural da *Belle Époque* francesa, representado pelo aristocrata e escritor Robert de Montesquiou, inspirou os personagens masculinos excêntricos da literatura finissecular francesa, como D'Esseintes de Huysmans e o barão de Charlus de Proust (Roloff 2014). O dândi da vida real e da literatura reunia uma série de atributos e clichês que através de sua autoencenação e teatralização colocava em xeque uma imagem masculina rígida e estável, preponderantemente heterossexual. A reação viria por parte da ciência através da patologização da sexualidade masculina, que até então teria mantido o foco apenas nas mulheres. Para citar alguns exemplos, o patologista e neurologista Jean-Martin Charcot estenderia a histeria também aos homens no século XIX, enquanto o psiquiatra e médico forense Richard von Kraft-Ebing, que publicara a *Psychopathia sexualis* em 1886, categorizando a homossexualidade como uma doença neurológica, via na perda de controle sobre o desejo sexual, igualmente, uma fraqueza, uma doença e um sinal de decadência de degeneração da sexualidade masculina. Mosse (id) ainda afirma que para os físicos do século XIX não havia diferença entre degeneração física e moral, portanto, um homem “doente”, era simultaneamente moralmente degenerado e decadente, como Dorian Gray de Wilde.

Luís da Silva refere-se à própria sexualidade de forma grotesca e animalizada, comparando sua libido aos instintos dos animais, como os bodes ou os cachorros: “As coxas da moça eram frias. Com certeza fazia aquilo por hábito. Naquele tempo eu andava como um bode. Mas esfriei também. Cinco mil-réis por seis horas de trabalho e noite, suspensões, multas, o jornal indo para cima e para baixo.” (A, p. 43). Em diferentes momentos, compara-se a um cachorro, atribuindo a si mesmo as qualidades do animal, como o “faro” que lhe permite sentir

⁶⁸ Para Mertens (1997), hiperfalização, isto é, uma superestimação da masculinidade, é o resultado do esforço, no menino, para compensar sua identificação com a figura materna, seja tanto no caso de uma figura paterna fraca, quanto no caso de uma figura paterna autoritária ou agressiva.

os odores das mulheres. O narrador dá a entender que a excitação libidinal de Luís é uma anomalia, visto que isso lhe causa perturbações mentais, e que Luís da Silva não é um homem emocionalmente estável, ou seja, aparentemente ocorre um processo de hiperfalização:

Nestes últimos tempos nem por isso. Antigamente era uma existência de cachorro. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas. Mas a voz do chefe da revisão estava colada aos meus ouvidos:

- Suspenso por cinco dias, seu Silva.

A unha suja de tinta riscava na prova o corpo de delito.

Vida de cachorro. Corno iria pagar a pensão?

- D. Aurora, tenha paciência. Veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam safados, d. Aurora. As ruas estavam cheias de mulheres. E o rato roía-me por dentro. (A, p. 42).

O rato que rói Luís por dentro, nesse contexto, representa sua libido reprimida, como ele próprio indica, pela socialização e opressão da vida moderna, como a presença de um chefe, um homem autoritário e mais forte que tem poder sobre este, substituto da figura paterna repressora. Suas preocupações existências, ou seja, a vida de homem moderno, como a falta de dinheiro para pagar o aluguel da pensão e até mesmo ir ao teatro – cite-se o fato humilhante de que este rouba as economias da pobre empregada para comprar um bilhete de entrada - representam um empecilho ao gozo. A sexualidade frustrada de Luís da Silva se realiza de maneira clandestina, como *voyeur*, reverberando no discurso moralista que este lança contra as mulheres a sua volta, principalmente aquelas sexualmente ativas que são espreitadas em suas noites de insônia:

Agora se distinguíam palavras claras: - "Bichinha, gordinha..." Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos, D. Rosália resfolegava e tinha uns espasmos longos terminados num ui! medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando. A brasa do cigarro iluminava corpos atracados, gemendo: - "Bichinha, gordinha ..." (A, p. 125).

A alusão a órgãos sexuais desconjuntados denota o estado de perturbação e excitação no qual Luís da Silva se encontra, como se este estivesse em um pesadelo, no qual as partes do corpo têm vida própria. A hipersexualização do sonho lúcido do personagem pode ser compreendida como manifestação sintomática da repressão sexual. O sofrimento que a privação de erotismo lhe causa é experienciado como ameaça de castração, medo reavivado no presente pela triangulação e rejeição amorosa que se revela como um trauma não superado e como matriz de suas neuroses, a tal ponto de suprimir as lembranças da mãe no seu livro repleto de memórias. Sua mãe é citada uma única vez, como num lapso, num momento em que Luís da Silva delira após o suposto assassinato de seu rival, Julião Tavares: "Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras." Essa recordação vaga logo é soterrada: "Não era minha mãe a

cantar: era uma vitrola distante (...).” (A, p. 172). O ódio e ressentimento que demonstra pelo pai, assim como por Marina e pelas outras mulheres, pode ser lido como sublimação do ressentimento pela mãe, mas antes de tudo, como negação de seu desejo infantil. Como já apontado pela leitura freudiana de Carvalho (id) em *A ponta do novelo*, o medo de castração ocupa o centro do trauma de Luís da Silva, determinando inconscientemente suas ações. Sua fobia por sangue teria aí sua origem, afirma a autora, pois é o sangue da cena de castração, a mancha vermelha na toalha que cobre o rosto do pai morto, e se projeta nas visões, na percepção do personagem e em diferentes motivos ao longo da narrativa que se alternam entre o branco e o vermelho, por exemplo: Marina era ruiva, seus sapatos vermelhos, Dona Rosália também tinha cabelos vermelhos, Julião Tavares também era vermelho e usava terno branco, Antônia era pintada de vermelho e branco, a datilógrafa, o moleque da bagaceira espumava numa poça vermelha de sangue, o tapete da pensão era vermelho, as redes que transportavam cangaceiros mortos eram cobertas de vermelho, no farol os galhos das árvores se iluminavam de vermelho e branco, o vestido de Rosenda era vermelho, etc. Todavia, há que se mencionar, que a “fobia” de Luís da Silva acaba se convertendo em obsessão.

A doença psíquica de Luís da Silva, resumida numa palavra que dá título à obra, reside na “angústia” de um sujeito cuja libido, em termos freudianos, sofreu uma espécie de regressão: *“Wenn das Ich sein Abwehrstreben beginnt, so erzielt es als ersten Erfolg, daß die Genitalorganisation (der phallischen Phase) ganz oder teilweise auf die frühere sadistisch-anale Stufe zurückgeworfen wird”* (Freud 1926: 16).⁶⁹ Em texto elucidativo para a leitura do romance de Ramos, *“Hemmung, Symptom und Angst”* (1926) (*Inibição, sintoma e angústia*), Freud formula não apenas a sua concepção do sentimento da angústia, mas discorre sobre o modelo de estruturação da psiquê humana através do desenvolvimento da sexualidade em diferentes fases (oral, anal e genital fálica) - o que Mertens (id) chama de “desenvolvimento psicosexual” contra a acusação da redução biológica que paira contra Freud. Através dessas fases, as tensões libidinais na relação mãe, pai, filho/a são superadas, de sorte que, para a psicanálise freudiana, características comportamentais e libido estão irremediavelmente entrelaçadas. Freud conclui, então, que a origem da angústia está na antecipação da perda do objeto, no caso, a mãe, como aquela que supre o recém-nascido de todas as suas necessidades. A não percepção do objeto do desejo, ou antes, da necessidade, por parte da criança, o faria experimentar uma sensação de impotência e desalento, e, nesta fase do desenvolvimento da

⁶⁹ "Quando o Eu começa seu esforço defensivo, tem como objetivo que a organização genital (da fase fálica) seja total ou parcialmente lançada de volta ao estágio sádico-anal anterior". (Tradução minha).

psiquê, o recém-nascido aprenderia a associar esta ausência de objeto ou as sensações por ela desencadeadas a um sinal de perigo, a um aviso de que sua integridade está ameaçada, passando a reproduzi-lo. Assim, tanto no que Freud chama de fase anal ou sádica da libido, a evacuação seria a revivência da separação que desencadeia o medo da perda do objeto, do mesmo modo como na fase fálica da libido, o medo da castração, da perda da genitália, relaciona-se à ameaça da perda de possibilidade de reunificação com a mãe no sexo. Posteriormente, afirma Freud, o medo de castração se desdobra em medo de exclusão da horda, à medida que a relação com os pais que representam tal medo se torna impessoal. Como já reconheceu Carvalho, é perfeitamente plausível uma leitura da forma como a psiquê de Luís da Silva se estrutura tendo como base o complexo de Édipo não superado pelo neurótico personagem. A frustração sexual de Luís da Silva, que não se realiza nem ao menos quando esse tem a oportunidade de manter relações sexuais pagando, também é o resultado de autoprivação e repressão, no sentido da inibição (*Hemmung*) freudiana tratada no texto mencionado acima. Tal fato tem como consequência a fragmentação e projeção da libido do personagem em todos os aspectos de sua vida, que encontra um caminho de extrusão na patologização da sexualidade, ao emular as práticas que Freud (1905) havia classificado como “perversões” em “*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*”, muito embora estas já fossem parte do repertório da literatura finissecular: o voyeurismo, o fetiche e o sadomasoquismo; além, fatidicamente, da homossexualidade. Assim, o “livro do desejo” de Luís da Silva, não é apenas o resultado do esfacelamento do eu, como ainda afirma Carvalho (id), mas primordialmente, o esfacelamento do sujeito sob as ruínas de sua masculinidade, que jazem sob os escombros da sociedade patriarcal abalada pelos “sintomas” da modernidade. A sexualidade de Luís da Silva está confinada a seu quarto onde imagina órgãos sexuais voando quando se excita como testemunha da vida sexual das vizinhas. Do mesmo modo, este se excita com os ruídos da água no corpo de Marina, quando esta toma banho, ou mesmo quando esta urina, enquanto escuta do outro lado da parede – note-se que Luís da Silva afirma que não experimentou a mesma excitação quando viu Marina despida na sua frente:

Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Mesmo depois que ela brigou comigo, nunca deixei de esperar aquele momento e dedicar a ele uma atenção concentrada. Quando Marina se desnudou junto de mim, não experimentei prazer muito grande. Aquilo veio de supetão, atordoou-me. E a minha amiga opôs uma resistência desarrazoada: cerrava as coxas, curvava-se, cobria os peitos com as mãos, e não havia meio de estar quieta. Agora arrancava os botões, praguejava, escovava os dentes, mijava. Abria-se a torneira: rumor de

água, uns gritinhos, resfolegar de animal novo. A torneira se fechava - e era uma esfregação interminável. (...)

A espuma entrando nos sovacos e nas virilhas fazia um gluglu que me excitava extraordinariamente. Parecia que Marina queria esfolar-se. Imaginava-a em carne viva, toda vermelha. Imaginava-a branquinha, coberta de uma pasta de sabão que se rachava, os cabelos alvos, como uma velha. Essas duas imagens me davam muito prazer. Queria que aparecesse a Julião Tavares assim encarnada e pingando sangue, ou encarquilhada e decrepita, os pelos do ventre como um capulho de algodão. A torneira se abria. Lá estava Marina outra vez nova e fresca, enchendo a boca e atirando bochechos nas paredes, resfolegando, sapecando frases desconexas. (A, p. 164-165).

O prazer secreto que Luís da Silva experimenta em espionar Marina no banho é ainda ampliado pela fantasia de ver Marina esfolada viva, sangrando, e tendo sua beleza destruída, apresentando-se assim a Julião Tavares. Esse mesmo desejo sádico se faz presente quando este se imagina afogando Marina lentamente, como também já citamos anteriormente. Luís da Silva quer infligir a mesma dor (ou prazer) a Marina que este experimentara quando criança quando o pai o afogava no poço da Pedra, na tentativa de ensiná-lo a nadar, o que ele experienciava como humilhação, dizendo sentir-se como um cachorro:

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

Na forma de escopofilia praticada por Luís da Silva, o ato prazeroso de escutar a respiração ofegante das vizinhas no ato assexual mistura-se a sua memória do suplício experienciado na infância. Nestes momentos Luís da Silva se sente também humilhado pela situação, como um cachorro, um ser inferior, revirando-se no seu colchão como se este tivesse “pulgas”, ou seja, sua sexualidade não apresenta apenas um componente sádico, mas, concomitantemente, masoquista. É também em uma dessas ocasiões que o protagonista revela seu desejo de estrangular o oponente, isto é, da excitação libidinosa causada pela respiração ofegante dos vizinhos, que remonta a tortura do afogamento, ele revela a natureza libidinal do ato de enforcamento contra Julião Tavares, como ato de castração, mas também masturbatório, como se pode deprender do fragmento seguinte:

Estava mesmo assim: os olhos arregalados, as ventas muito abertas, a boca pingando gosma, a cara barbuda arranhando e escovando o couro de d. Rosália. E aquela respiração estertorosa de bicho sufocado! Sentava-me e acendia um cigarro. Perdido o sacrifício de permanecer imóvel, suportando as pulgas. Fechava as mãos com força. Estertor de bicho sufocado. O que eu desejava era apertar o pescoço do homem calvo e moreno, apertá-

lo até que ele enrijasse e esfriasse. Lutaria e estrebucharia a princípio, depois seriam apenas convulsões, estremecimentos. Os meus dedos continuariam crispados, penetrando a carne que se imobilizaria, em silêncio. (A, p. 130).

Esses fragmentos não podem ser isolados do resto da narrativa, por isso vale mencionar que o personagem-narrador demonstra um interesse mórbido por histórias envolvendo violência sexual e tortura, assim é que não esconde um certo prazer em escutar o relato de seu Ramalho, para o narrador, um “conto sensacional”, no qual “um moleque de bagaceira” é torturado até a morte, mutilado de diversas maneiras, castrado e obrigado a engolir os testículos por ter desvirginado a filha de um senhor de engenho (A, p. 133). Também é com riqueza de detalhes num gesto de deleite que Luís da Silva introduz outra micronarrativa a respeito de um homem que fora condenado à prisão sob acusação de estuprar a própria filha (A, p. 81). Essas micronarrativas, que Carvalho ordena em torno dos significantes Eros e morte, possuem na diegese outro papel, que é o de espelhar o ato de vingança de Luís da Silva contra Julião Tavares, um homem rico que segundo o narrador, abusava da ingenuidade de moças pobres, porém não deixam de refletir um ato de prazer do narrador ao narrá-las com riqueza de detalhes, sob a forma de um realismo brutal, o que chama atenção, especialmente se tratando do mesmo narrador que se recusa a fazer um relato fotográfico da realidade a sua volta ou mesmo descrever a casa onde mora. Até mesmo a forma como Luís da Silva imagina o ato de enforcamento de Julião Tavares remete a um momento orgástico, situando a morte e o ato sexual no mesmo plano, o que se dá pelo uso de certas palavras que ativam o campo semântico do sexo, tais como o verbo “enrijecer”, “convulsões”, “estremecimentos”.

Contudo, em todos os atos libidinais imaginados ou praticados por Luís da Silva paira o fantasma da frustração, o masoquismo. Luís da Silva tem as atitudes do voyeur, especialmente quanto está se encenando para o leitor, como o escritor personagem, observador, o que pode ser visto na forma detalhada ao longo de muitas páginas como este observa Marina no jardim, descrevendo lentamente as partes de seu corpo, sorvendo seus movimentos, despindo-a com os olhos, como num show de strip-tease, enquanto fingia ler um livro em sua rede sob a mangueira no quintal. Este começa a descrição pelo bico dos sapatos vermelhos de Marina (“Primeiramente distingui as biqueiras vermelhas de uns sapatos”), passando em seguida para as meias de seda e as pernas, depois subindo para as coxas e as nádegas “apertadas na saia estreita”, depois a cintura, e o tronco, voltando para os quadris, para novamente terminar imaginando Marina esquartejada viva, os membros separados movendo-se por reflexo, como um réptil:

Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande

satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para o outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortada. (A, p. 73).

Diferentemente de outros pensamentos invasivos que lhe causam desprazer, quando Luís da Silva quer deixar claro para o leitor que é um homem perturbado e não pode responder por seus atos, essas imagens extremamente violentas que dão mostra de seu sadismo não lhe trazem desconforto algum. Somente páginas adiante é que, finalmente, essa fantasia dá lugar à ação e após um diálogo muito curto com Marina, ele a toma de assalto (“Apertei-lhe a mão, mordi-a, mordi o pulso e o braço”), gesto que ela repele (A, p. 70-75). No entanto, como voyeur, Luís acaba frustrado, sendo privado da visão, de modo que este tem que apaziguar sua libido apenas espreitando as vizinhas e escutando junto às paredes, o que para ele é sempre a revivência de um ato de tortura.

Por fim, a crise de masculinidade se esboça em *Angústia* pela feminilização do protagonista que herdara do pai. Camilo Pereira da Silva já não é citado por Luís da Silva como um ideal de masculinidade, como o avô, que teve escravos, que tinha várias mulheres e dera mostra de sua bravura liderando uma rebelião para libertar cangaceiros da prisão, o que o tornara respeitável até mesmo para os homens mais perigosos: “E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro.” (A, p. 124). Ao contrário de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, Camilo lia sagas dos nobres franceses enquanto toda a fazenda definhava, um sinal manifesto de decadência e corrupção moral, pois aqueles livros nada tinham a ver com a realidade do sertão, o que faz de seu pai um decadente escapista no sentido literário do termo:

Os negócios na fazenda andavam mal, e meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava. Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. (A, p. 93).

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. (A, p. 195).

A literatura é, portanto, uma faca de dois gumes para Luís da Silva, pois se ao mesmo tempo a arte representa uma forma de realização, concomitantemente, como “prazer sublimado” (Carvalho id: 50), esta é uma atividade para homens amenos, que não correspondem ao ideal de masculinidade que o avô de Luís da Silva representava. Leve-se igualmente em consideração a patologização do gênio artístico (Gockel 2010) presente nas mesmas escolas naturalistas do século XIX das quais Ramos importou seu discurso de masculinidade e o perfil do criminoso louco (Rodrigues 2004). Marcos Antônio Rodrigues (2004) examina em sua monografia a

influência da escola italiana de criminologia positiva na elaboração do personagem Luís da Silva. Para este, a narrativa nada mais representa que a confissão de um assassinato contendo as especulações dos motivos que levaram ao crime, de modo que as lembranças mórbidas do personagem funcionariam como “mapeamentos de estigmas relacionados ao comportamento desequilibrado” (Rodrigues id: 77). Sua investigação é corroborada por uma afirmação de Ricardo Ramos, filho do escritor, segundo a qual seu pai era um bom conhecedor das obras do jurista e criminologista Enrico Ferri e do médico Cesare Lombroso:

As leituras de meu pai sempre me surpreendem. Uma noite, cursava a faculdade e lia *O homicida*, de Ferri. Ele chegou e perguntou o que era, mostrei, falou do livro mencionando trechos, destacando um ou outro aspecto, seguiu a conversa com Beccaria, Lombroso e Garofalo. Bem à vontade em criminologia, no humanitarismo italiano. Eu já o tinha visto assim com história ou sociologia, mas aquilo era demais. Rio do meu espanto:
- Você acha que eu teria feito o Luís da Silva sem estudar isso? (Ramos 2011: 137-138).

A incursão de Ramos pelo discurso científico do século XIX é um reflexo da influência em sua literatura moderna não apenas do realismo, mas do naturalismo finissecular. Como aponta parte da crítica – por exemplo, Cândido (2006) – crônicas e obras memorialísticas publicadas pelos filhos Clara (1979) e Ricardo Ramos (id), o autor alagoano era leitor de Machado de Assis, Balzac, Zola, Eça de Queiroz, Stendhal, Tolstói e Dostoiévski (Feldmann 1965). Em *Conversas*, livro que reúne entrevista do autor, Ramos acrescenta ainda à lista de autores que constam da sua biblioteca os naturalistas brasileiros Aluísio de Azevedo e Adolfo Caminha:

Se quisesse, porém, saber qual o autor que poderia influenciar sobre meu espírito, caso tivesse de abraçar a literatura, responderia isto:
Tenho predileção por Aluísio de Azevedo, mas não deixo de adorar outros escritores nacionais e estrangeiros.
Assim, predominam também sobre mim o realismo nu de Afonso Caminha e a linguagem sarcástica de Eça de Queiroz. (Ramos 2014: 52).

Também em *Linhas Tortas* (Ramos 2005), em artigo publicado no Jornal de Alagoas de 1915, escreve indignado contra a depredação do monumento de Eça de Queirós, exaltando sua personalidade e seus personagens e afirmando que Julião Zuzarte, Teodorico Raposo, Ramires e outros são seus companheiros de vida, numa demonstração de admiração por um dos principais representantes do realismo e naturalismo nas letras lusófonas. O naturalismo tem em Émile Zola seu protagonista o qual propôs a transposição do método científico, baseado na observação e experimentação, para a literatura no contexto do positivismo científico, do determinismo e materialismo filosófico na segunda metade do século de XIX. O título de sua obra que expõe a proposta do naturalismo para a literatura, *Le roman expérimental*, publicado

em 1880, foi emulado da obra do médico Claude Bernard *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, publicada em 1865 (Coutinho 1989) (Stöckmann 2011). Nessa transposição da medicina para o terreno das artes, a literatura naturalista gira em torno de um suposto homem natural, determinado biologicamente. Tratava-se de retratar a tragicidade da vida condicionada materialmente pelas condições do meio-ambiente e pelo estado psicológico do sujeito, estando este último condicionado à fisiologia e às disposições físicas - o *milieu*, que a partir de Herbert Spencer ganha também um significado sociológico, deixando o campo da biologia (Stöckmann id). Assim, a conduta moral dos personagens se vê decidida pela herança genética, por suas degenerescências, e as doenças mentais e fraquezas, inclusive, as de caráter, são transmitidas geneticamente. Enquanto no realismo clássico, a interioridade das personagens é o resultado de sua vivência social, externa, no naturalismo, é, exatamente essa interioridade inexorável que determina a vivência externa dos personagens (isenberg 2002). De modo emblemático, a ação nas obras naturalistas não raro gira em torno da decadência material e social como resultado da degeneração moral e psíquica de uma determinada família ou grupo social, como em alguns dramas de Balzac, Hauptmann, Ibsen e Tolstoi. Tendo obras como *Die Geburt der Tragödie in die Geist der Musik* de Friedrich Nietzsche, publicada em 1871, como precedente filosófico (Fähnders id), o esteticismo niilista que floresce na arte finissecular - em parte representado pela *art pour l'art*, que no Brasil corresponde ao parnasianismo - é uma reação contra o naturalismo, contra a realidade positiva, e o cientificismo que levam simbolistas a se voltarem à religião e ao misticismo. Contudo, nesse momento de transição e de convivência mútua entre os “ismos” do final do século XIX e início do século XX, mesmo no posicionamento antimoderno dos decadentistas, no qual se faz notar a crise do naturalismo, vislumbra-se uma espécie de “partilha” estética com este. Isso pode ser notado em *À rebours* de Huysmann no qual, antes de sua retirada da vida social, Des Esseintes experimenta, no sentido naturalista, toda sorte de vícios e práticas que fogem às convenções da vida burguesa, explorando seus limites até exauri-los como forma de desafiar a natureza. O esteticismo do personagem está a poucos degraus da loucura, pois levado às últimas consequências, transforma-se em paródia, por exemplo, quando Des Esseintes manda cravejar pedras preciosas no casco de sua tartaruga para que estivesse de acordo com seu mobiliário igualmente extravagante; ou quando obriga sua empregada a usar uma roupa especial para que sua sombra seja aprazível, visto que não deseja contato visual com os empregados.

A imagem do artista e da arte não escaparam à lupa do cientificismo, em decorrência do que o artista passa a ser visto como um ser biológico na segunda metade do século XIX. A genialidade e a melancolia, antes exaltadas no artista romântico, com o advento do naturalismo

literário e do positivismo científico, convertem-se numa condição patológica que pode ser explicada pela medicina (Gockel 2010). De acordo com Bettina Gockel (2010), na primeira metade do século XIX se propagou na França um grande interesse pelas doenças mentais, e o psiquiatra Jacques Moreau constataria em 1859 que a excepcionalidade do artista, do gênio, era provocada por uma perturbação mental. O conceito de arte degenerada remonta a esse mesmo marco histórico, e, tendo o teólogo Benedicte Auguste Morel como seu divulgador, reúne a imagem da degeneração física e mental às convicções de Lombroso sobre os criminosos, para quem a loucura do gênio seria uma doença degenerativa no mesmo grau da epilepsia. De acordo com Gockel (id), genialidade artística viria a ser definida cientificamente, sendo incorporada à sua definição noções da psiquiatria, da sociologia, da criminologia de Lombroso e da teologia de Morel - para o último, o gênio doente representava o ser humano degenerado pelo pecado original em detrimento do homem primitivo. Ainda segundo a autora, muito embora fossem objetos de depreciação dessas teorias, muitos artistas aceitaram a pseudocientificidade e autoencenação do gênio doente, entre eles, decadentistas e expressionistas, além do próprio Zola que teria se oferecido como objeto de estudo.

2.4.4. "Bem-aventurados os que têm sede de justiça": a ressignificação da crise de masculinidade em *Angústia*

O fracasso é um elemento estruturante da escrita de Luís da Silva, como nota Erwin T. Gimenez (2005) ao afirmar que as irregularidades e “descosturas” - tematizada no descontentamento de alguns críticos e do autor - presentes na superfície de *Angústia* possuem um caráter realista à medida que espelham o *ethos* do narrador-protagonista, como um fracassado. Não obstante, é importante ressaltar que o suposto fracasso ou sua simulação resulta produtivo de um modo peculiar de escrita no romance, constituindo um ponto nefrálgico de sua negatividade e da alegorização da identidade do sujeito periférico. O protagonista não é apenas um homem fracassado no amor, mas também em seu ofício de escritor por obra de suas perturbações mentais e do impacto da cidade. Não encontrando uma forma de sublimação de sua libido, Luís da Silva enlouquece, e, tomado por sua impulsividade e obsessão resolve assassinar Julião Tavares. Concomitantemente, o assassinato se caracteriza por representar um “crime de honra”,⁷⁰ o qual serve para banir a ameaça de castração personalizada pelo

⁷⁰ Como destaca Karl Erik Schøllhammer (2013), coube ao romance regionalista abordar esse tema na literatura modernista à medida que este articula a violência dentro de um sistema

antagonista e assim restituir a masculinidade ameaçada do homem supostamente traído. Luís da Silva possui uma mentalidade patriarcal, segundo a qual a honra do homem, tendo as novelas de cavalaria como ideal, se constrói a partir de seu nome e reputação os quais estão relacionados à comprovação de determinados traços distintivos que resultam por sua vez na aquisição de terra (feudo) e amor. A compensação dessa falta seria possível através da aquisição de capital simbólico com a publicação do livro que Luís em vão tenta escrever, por isso este devaneia que tanto num mundo ideal, distópico, quanto através de suas memórias escritas na cadeia, o assassinato lhe traria fama. Os cantadores cantariam o seu feito e as mulheres idosas - sábias, portadoras da memória cultural - comentariam nas fontes:

“Indicaria uma delas, estirando o beijo. Quem teria morrido ali? E alguém me informaria, repetindo as histórias dos cantadores e as conversas das velhas nas fontes: - "Um sujeito que namorou a noiva de outro." (A, p. 94); (...) faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrivê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos. O carcereiro me pediria umas explicações. Eu responderia: - “Isso é assim e assado.” Teria consideração, deixar-me-iam escrever o livro.” (A, p. 263).

Se a escrita da cidade é uma escrita falocêntrica, através da qual um discurso misógino se introjeta como fantasia de dominação, uma “escrita ejaculatória” (Hesse 1992), Luís da Silva se depara com alguns empecilhos a sua “objetificação no mundo”, no sentido hegeliano ou da “autorrealização” nos *Manuscritos Econômicos Filosóficos* (Marx 2005). Luís da Silva não logra sublimar seu desejo sexual frustrado por Marina através da atividade intelectual ou da literatura. Mentalmente abalado e com as mãos trêmulas como se fosse um “velho”, muito embora só tenha trinta e cinco anos de idade, Luís da Silva não consegue escrever, mesmo após o suposto assassinato que deveria ter-lhe restituído a honra e tranquilidade. No início do romance, repete diversas vezes que não consegue escrever nem no trabalho nem em casa, imaginando o cadáver de Julião em decomposição; incomodado pelo barulho da rua que adentra a casa, pelas preocupações com as dívidas, com o aluguel atrasado ou remoendo o fracasso de sua relação com Marina, a inveja e injustiças das quais se julga vítima:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moises, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares aumentadas. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (A, p. 10-11).

simbólico de honra e vingança no contexto sertanejo, onde o monopólio estatal da violência não logra garantir um sistema justo e igualitário aos seres humanos.

A própria escrita da cidade é alegórica da crise do sujeito masculino, lendo-se no fracasso do sujeito no amor, igualmente, seu fracasso em domesticar simbolicamente a cidade - por conseguinte, seu fracasso em domesticar outra mulher, que é sua própria escrita: “um novelo confuso”, que parece ter vida própria e não obedece a sua vontade, avançando lentamente. Sua forma de exercício da intelectualidade é alienada de uma maneira muito específica, que não se restringe apenas a uma crítica à divisão social do trabalho, mas abarca aspectos de uma crítica ao “atraso” na sociedade pós-colonial e ao prolongamento de estruturas arcaicas, opostas ao moderno, que se veem refletidas na submissão da esfera simbólica ao poder econômico. Assim, Luís da Silva coloca seu talento de escritor à serviço da elite local, aceitando de maneira cínica escrever aquilo para o qual é pago. O fato de Luís da Silva vender seus poemas, abstendo-se da autoria, é o maior exemplo dessa forma de alienação de si mesmo na alienação do produto de seu trabalho, que representa uma afronta ao fazer artístico e evidencia igualmente a situação de penúria do artista da periferia.

Nesse contexto, o assassinato de Julião Tavares representa tanto a possibilidade de restituição da masculinidade roubada de Luís da Silva, como também porque fornece a matéria para a escritura de seu livro. Luís da Silva deixa transparecer que acredita ser um executor da justiça divina, uma espécie de Jesus Cristo, vide a já comentada alusão ao martírio no início do romance quando menciona as cicatrizes nas palmas das mãos. O assassinato de Julião Tavares pode, portanto, ser lido como ato cometido por Luís da Silva no ápice de sua loucura, como um crime “premeditado” por uma força superior, não por ele, conferindo um caráter messiânico à narrativa. Como afirma Rodrigues (id: 76), a figura de Luís da Silva se apresenta ao leitor como aquele que fora vítima de um delírio persecutório, “daqueles que Enrico Ferri atribui aos criminosos alienados”, o que faz com este passe de perseguidor a perseguido. Segundo este, o que caracteriza o homicida louco ou alienado é a ausência transitória de senso moral e a imprevisão também transitória das consequências do ato criminoso, do mesmo modo como uma lenta e gradativa invasão da ideia homicida, caracterizada, no estudo do criminalista italiano por três fases: uma ansiedade melancólica, ideias de perseguição e obsessão delirante. As formas patológicas da loucura na narrativa se manifestam, justamente, por atitudes paranoicas, por delírios, alucinações auditivas e visuais, e, principalmente, por uma tamanha obsessão por Julião Tavares, que o narrador autodiegético opta por nomear seu antagonista antes mesmo de apresentar-se ao leitor: “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.” (A, p.8).

Como em *Crime e Castigo*, o crime de Luís da Silva é seguido de um delírio, porém, ao contrário do que ocorre no relato naturalista do russo, o delírio é postergado para o final da narrativa, projetando-se retroativamente na narração de Luís da Silva e como analepse no primeiro parágrafo do romance: “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” (A, p. 7). O fato de Luís da Silva se apresentar ao leitor como alguém perseguido por visões põe em xeque a sua credibilidade, visto que como relato de uma pessoa perturbada não pode ser levado a sério pelo leitor, mas ao mesmo tempo confere liberdade e autonomia a sua escrita. Desse modo, Luís da Silva introduz uma estratégia de negação que se estende ao longo da narrativa, a qual consiste em criar um jogo de validação/desvalidação tanto dos atos do protagonista quanto do ato da narração. Assim, Luís da Silva irá descrever passo por passo como a ideia de assassinar Julião Tavares aos poucos ganhou forma e nitidez na sua imaginação. Fruto de um processo obsessivo agressivo, a ideia do assassinato paulatinamente toma posse de sua mente e corpo, como penetração fálica, reduzindo-o a um mero instrumento, executor passivo de uma vontade estranha:

Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Nisso procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer. (A. p. 173).

Esse processo é descrito por Luís da Silva como um ritual distribuído em diferentes momentos. A primeira vez que este tem a ideia de assassinar Julião Tavares, enforcando-o com as próprias mãos, é na sua casa quando o flagra admirando Marina pela janela. Logo em seguida, Luís da Silva diz ter recordado da morte de seu avô, o velho Trajano, que fora atacado por uma cobra venenosa, tendo morrido com a serpente em volta da sua garganta:

Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhado de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las. Às vezes a brincadeira se prolongava, mas afinal as cobras morriam, e perto dos cadáveres ficavam montes de pedra. Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. (A, p. 93).

Após lhe ocorrer esta lembrança, que alude novamente à morte por enforcamento, Luís da Silva é acometido do desejo de atingir Julião Tavares com paralelepípedos, da mesma forma como este matava as cobras, e imagina-se esganando o rival, associando essas imagens à recordação da morte do avô e ao suicídio por enforcamento de seu Evaristo na fazenda:

No fim de uma daquelas viagens de quatro passos eu via, a alguns metros de distância, um montão de paralelepípedos que a poeira cobria. E, nessa nuvem

de poeira, figuras curvadas, movendo-se. Desejei atirar todos aqueles paralelepípedos em cima de Julião Tavares (A, p. 93).

Estremeci. Os meus dedos contraíram-se, moveram-se para Julião Tavares. Com um salto eu poderia agarrá-lo.

Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Parei no meio da sala, aterrado com a imagem medonha que me apareceu. O pescoço do homem estirava-se, os ossos afastavam-se, os beijos entreabriam-se, roxos, intumescidos, mostrando a língua escura e os dentinhos de rato. (A, p. 94).

Luís da Silva é assolado por recordações de mortes associadas a cobras e enforcamentos, fazendo parecer que são estas imagens que se apropriam dele, e assim negando o fato de que a morte de Julião Tavares fora planejada ou uma ideia de sua autoria. Ele simula na narração sua incapacidade de associar a imagem da cobra enrolada ao pescoço do velho Trajano ao desejo de matar o oponente por meio de enforcamento. Ao tentar dissociar uma ideia da outra, chega a transformar o oponente na cobra que deseja atingir com pedras, do mesmo modo como no momento em que este, na sua imaginação, aperta a garganta de Julião, seu pescoço se alonga como um pescoço de uma cobra, havendo uma fusão entre a imagem de Julião Tavares sendo enforcado e a imagem de seu Evaristo, o suicida. Por fim, o que era para ser uma cobra, transforma-se num rato, com “dentinhos”. A associação da imagem da cobra (fálica) com a imagem de Julião Tavares é logo afastada pela imagem do rato, um ser torpe, sujo, miúdo, o alimento da cobra, em oposição ao sintagma cobra/corda no texto, metáforas de poder e controle, como se Luís da Silva travasse uma luta interna para domesticar mentalmente o oponente, antes de concretizar a ação derradeira. A partir daqui, Luís da Silva já não tenta apenas construir sua inocência, mas sim demonstrar o quanto a morte de Julião Tavares fora merecida, para lavar sua honra, mas também para fazer valer a justiça. A recorrência à figura de seu Evaristo nesta sequência de imagens é uma evocação dos semas orgulho e humilhação, visto que este cometera suicídio por não suportar a miséria à qual se encontrara submetido, como interpreta Carvalho (id: 44): “É para fazer valer a sua hombridade de ser humano e afirmar ainda uma vez sua fragilizada altivez que seu Evaristo se suicida.”

Todas as lembranças que prenunciam o assassinato de Julião Tavares vêm à tona como memória involuntária do protagonista, como se este de fato nunca tivesse tido a intenção consciente de assassinar o rival, de modo que até mesmo a corda, instrumento do crime, chega às suas mãos trazida por seu Ivo, o mendigo (A, p. 177), como se tudo conspirasse para que se tornasse um criminoso/justiceiro. Esse assassinato que é contado *a posteriori* toma forma, gradualmente, na narração, inicialmente através da menção a símbolos que remetem à morte biológica, através de degeneração física, como ossos e vermes, e da própria corda (fálica), transferida para a forma de outros objetos, até que o narrador confessa que esta fora a arma do

crime. Uma destas primeiras imagens apresenta-se já na terceira página do livro, quando Luís imagina a cara de Julião coberta de vermes. Neste ponto, o leitor ainda não sabe sobre o assassinato, muito embora esteja avisado de que algo acontecera antes da narração começar: “(...) tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso.” (A, p. 9-10). A primeira imagem do texto que remete ao cadáver é uma alegoria surrealista dos vermes se movendo sob o corpo de Julião Tavares em decomposição que se confunde com o próprio corpo de Luís da Silva - os vermes se movendo dentro de seu cérebro - a ponto de formarem sombras que se arrastam e formam um novelo confuso. Um novelo se constitui por um emaranhado de fios, de linhas, que nada mais são do que a base de uma corda, que por sua vez também é um emaranhado de fios e linhas entrelaçadas. A transformação dos fios da corda em vermes, no início do romance, isto é, após o assassinato, ilustra mais uma vez a circularidade da narrativa que termina e começa com a morte. À relação de alienação de Luís da Silva em relação a seu ato criminoso, como se sofresse de uma amnésia após o acontecido, mistura-se a sua narração de como essa ideia se apoderou dele mesmo sem que este tivesse consciência. A ideia da morte é deslocada de seu lugar de origem, a consciência de Luiz da Silva, para um outro lugar, fora dela, concretizando-se como doença, como se fosse um transtorno obsessivo compulsivo. Esse sintoma se expressa em Luís da Silva, por exemplo, através da frequência com que lava as mãos insistentemente, conforme confessa em um de seus devaneios, desperto, quando se imagina na cadeia por causa da morte de Julião Tavares, e o quão isto seria penoso devido a seus hábitos de higiene exagerados:

Lavo as mãos numa infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso de muita água e muito sabão. Viver por detrás daquelas grades, pisar no chão úmido, coberto de escarros, sangue, pus e lama, terrível. Mas a vida que levo talvez seja pior. Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. (A, p. 192-193).

A corda, transformada em um novelo confuso de vermes no início da narrativa, condensa-se, por fim, nas imagens de cobras que permeiam a narrativa. A primeira menção à cobra dá-se em um ato de reminiscência de Luís da Silva, quando este afirma que nadava com as cobras quando criança, no Poço da Pedra. No momento em que Luís da Silva se recorda deste episódio de sua infância, outras recordações vêm à tona, criando uma cadeia de imagens as quais, por associação, novamente remetem ao crime, e por remeterem ao crime, dão a ilusão de estarmos lidando com a realidade onírica:

As cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam. (...) Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e librei-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo. (A, p.18).

O fragmento acima rememora as penosas lições de natação tendo a figura do pai como algoz, que é referido pelo nome próprio denotando não apenas distância, mas o profundo ressentimento do filho humilhado sob o jugo de sua autoridade. Novamente, o sema orgulho e humilhação, mencionados anteriormente, se fazem notar aqui, estando igualmente relacionados com o sema cobra/corda. A superação da humilhação se converte no orgulho de quem aprendera natação com os animais, irmanado com as cobras, que na água não lhes ameaçavam, numa espécie de fantasia de domesticação do falo paterno. Essa fantasia de domesticação é o que move as ações de Luís da Silva, convertendo-se em seu desejo de onipotência. Como afirma Frosch (id), é Amaro vaqueiro, quem como senhor do laço, representa a imagem da liberdade e individualidade para Luís da Silva, em contraposição à estrutura de poder que a escola representa, quando este, criança, pensava no vaqueiro em plena aula de geografia, como que para ressaltar a sua condição de oprimido frente ao vaqueiro livre:

Pensei em Amaro Vaqueiro e em seu Evaristo. Trepado no mourão do curral, Amaro passava uma hora aboiando.
- Vou laçar a novilha careta.
E a corda de couro girava. Na escola de seu Antônia Justino, decorando a geografia, eu comparava Amaro vaqueiro ao sol. Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. (A, p. 184).

Assim como o laço do vaqueiro recai sobre a novilha, o laço de Luís da Silva recai sobre a cabeça de Julião Tavares, como se este fosse um animal a ser domada, o que por sua vez reflete-se no desejo intenso de Luís da Silva, que é o de domesticação do feminino, da própria cidade, e por fim, de sua escrita, enormemente frustrada por sua falta de concentração e problemas mentais ocasionados pelos traumas sofridos anteriormente. A imagem do vaqueiro sobre o mourão é a mais alta representação da virilidade, como um falo ereto, ao mesmo tempo em que este revela algo do *modus operandi* da subjetividade heliocêntrica de Luís da Silva, seu modo de ser e pensar como um parafuso (A, p. 140-141, p.142, p. 142, p. 147). A imagem do parafuso é uma referência à alienação do sujeito em sentido marxista, como peça no sistema econômico, um componente do sistema de dominação, sem visão do todo. O parafuso também remete a um modo de ser solipsista, girando em torno de si mesmo, o que ilustra não apenas a autocrítica do personagem como intelectual, a sátira do intelectual pequeno-burguês, mas também sua forma de narrar, como obsessão. Politicamente, e por seu movimento maquinal, o

parafuso é a imagem da instrumentalização do sujeito, da mesma forma como culturalmente, num contexto pós-colonial, o parafuso é a imagem da dependência cultural, de um sujeito que não é capaz de desenvolver uma forma de pensar própria, movimentando-se, irremediavelmente, na mesma direção, do mesmo centro. Na metáfora do laço de Amaro vaqueiro, no entanto, apesar de apresentar a mesma imagem do giro em torno de si mesmo, o movimento de laçar o animal rompe a pressão das forças centrípetas, representando uma força centrífuga, afirma Carvalho(id), ato que Luís da Silva tenta imitar através do estrangulando do oponente. Esse ato permanece, no entanto, paradoxal, uma aporia irresoluta como o próprio texto em *Angústia*, visto que Luís da Silva não passara de instrumento de uma justiça coletiva ou divina, embora motivado por sentimentos torpes, como a inveja e o ciúme. Assim, é somente depois que Luís da Silva nos revela que a cobra enrolada ao pescoço do avô se assemelhava a uma corda, que este começa o relato dissimulado da forma pela qual a corda veio parar nas suas mãos, na qualidade de um presente inusitado e nada comum, um rolo de cordas, trazido por seu Ivo que visita Luís da Silva ocasionalmente em busca de comida:

- Está aqui, seu Luisinho, que eu lhe trouxe.

E pôs em cima da mesa uma peça de corda.

- Para que serve isso, seu Ivo? Onde foi que você furtou isso?

- Não furtei não, seu Luisinho, achei na rua. Guarde para o senhor. É bonitinha. (A. p.177)

(...) Aproximei-me da mesa, desenrolei a peça de corda. Mas, com um estremecimento, larguei-a e meti as mãos nos bolsos, indignado com o caboclo. (A, 178).

(...)

Evitava dizer o nome da coisa que estava em cima da mesa, junto ao prato de seu Ivo. Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria. Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança como o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo ia me amarrar ou morder. (A, p.178).

A corda, que até então povoava sua imaginação, finalmente se materializa para espanto da personagem, que se recusa a não apenas tocá-la, mas a pronunciar o nome do objeto (“isso”). É interessante notar que este, assustado, evita mencionar o nome da corda, mas é traído por seu desejo inconsciente de assassinar o outro quando indaga a respeito da utilidade daquele objeto, como se já soubesse de antemão. Faz-se necessário abrir um parêntese, para observar como que na narrativa que antecede a este episódio, a corda já se apresentara em mutações sucessivas em outros objetos. Nesses fragmentos, temos a impressão de que a associação da corda com assassinato se torna cada vez mais nítida, muito embora continue não sendo verbalizada,

culminando com uma imagem do próprio Luís da Silva amarrado por cordas. Vejamos a sequências em que estes episódios se dão:

- os canos:

Sem dúvida. Imaginava perfeitamente. E não tirava os olhos da parede manchada, do rodapé vermelho, do cano. Um pedaço daquilo é uma arma terrível. Arma terrível, sim senhor, rebenta a cabeça de um homem. Já se tem visto. Mas aquele comprido demais, pregado ao chão, não tinha jeito de arma: parecia uma corda estirada. (A, 114).

- os arames:

Eu olhava distraído os arames, que balançavam como cordas bambas. Esta comparação dos arames a cordas vinha-me ao espírito com insistência. Se pudesse trabalhar, escrever, livrar-me daqueles arames... Não podia: a literatura cambembe para os políticos da roça tinha parado. Além disso eu necessitava beber muito, sentia preguiça, passava horas no café, esbagaçando dinheiro. O ordenado voava, as dívidas cresciam. (A, 119).

- a gravata e as meias esfiapadas:

Pensava na miséria antiga e tinha impressão de que estava amarrado de cordas, sem poder mexer-me. No banco do jardim, com os sapatos gastos, as meias reduzidas a canos, esperava ansiosamente um auxílio qualquer.

(...) Andava sujo, as calças com os fundilhos rotos e as baixas esfiapadas, a gravata feita uma corda. (A, 119-120).

Por ocasião de uma visita de Julião Tavares a Marina, Luís da Silva, enciumado do outro lado da parede que o separa da casa da família da ex-noiva, sente-se impotente, passando a observar fixamente os canos da parede, mais precisamente, o cano que tem aparência de corda. Vale notar que este não tirava os olhos do rodapé vermelho, cor que simboliza a morte e a castração em *Angústia*, como a nódoa de sangue impressa no pano branco sobre o rosto de seu pai morto (A, p. 21). Ironicamente, o narrador enxerga no cano uma arma terrível, entretanto, ao mesmo tempo em que admite a semelhança entre o cano e a corda, nega que a corda possa ser uma arma. Arames e cordas também são comparados literalmente, porém as ideias continuam “fora do lugar”, visto que estas se apresentam de forma descoordenadas, como ideias involuntárias. Por último, Luís, ao relatar sua própria miséria e falta de dinheiro se sente imobilizado por cordas; todo esfiapado, sua roupa está reduzida a fios, componentes semânticos do sintagma corda, imagem esta que culmina com a gravata em volta do seu pescoço “feita uma corda”, isto é, literalmente a gravata transformada em corda, pois aqui não se trata de comparação, já que o narrador utiliza “feita” e não “feito” (= como). A imagem de Luís da Silva todo amarrado de cordas remete a uma das primeiras imagens do livro, na qual este se lembra dos homens presos com cordas que iriam ser mandados para as prisões: “Vejo a figura sinistra de seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados de cordas.

Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso.” (A, p.18).

Retornando, agora, ao momento no qual a corda vem de encontro a Luís da Silva, observa-se como este, atuando apenas como um personagem, e não como o narrador, revela um distanciamento mascarado não apenas da urdidura do assassinato, mas também do processo composicional de seu romance. O recebimento da corda por parte de Luís da Silva não é diretamente associado ao desejo de matar o oponente, que permanece em suspenso. A verbalização do nome do instrumento do crime é uma concretização indireta do desejo de matar Julião Tavares, que por não ser assumido conscientemente por Luís da Silva, se transforma em desígnio, em destino. Esta obrigação de matar se expressa na corda transformada em coisa viva, como se esta fosse um objeto enfeitiçado que “ia” amarrá-lo, ou uma cobra que poderia mordê-lo, daí suscitar mais uma divagação no seu espírito, fazendo-o lembrar da figura de Chico Cobra, um curandeiro, que morava na floresta, cercado por cobras e bichos, após ter assassinado um homem: “Quando Chico Cobra matou um homem na feira, entrou na mata, fez um rancho de palha e cercou-se de surucucus e outros viventes semelhantes. Todas as diligências da polícia para prendê-lo falharam” (A, p. 178). A reminiscência absurda de Luís da Silva de nadar cercado por cobras, revela aqui a sua natureza. A ideia de estar cercado por cordas antes de suscitar medo em Luís da Silva o agrada, no que revela um desejo de identificação com Chico Cobra, um domador de cobras, que protegido, e mesmo irmanado a estes seres, é temido, mantendo-se seguro da polícia. O deslocamento da imagem da corda para o da cobra é tão mais agradável a Luís da Silva, tanto este não precise se confrontar diretamente com a corda. E é com ódio que este reage contra aquele que o teria presenteado, não por se sentir ofendido de fato, mas porque quer recalcar o estranho sentimento que aquele objeto lhe suscita, e, pretendendo manter-se afastado da revelação que aquele objeto à respeito de tal sentimento lhe vem fazer, projeta sua raiva e culpa em seu Ivo – que representa o povo (A. p. 57) na roda de conversa intelectual na casa de Luís de Silva, sendo muitas vezes zoomorfizado como um cachorro (A, p. 56), ou seja, o fiel e submisso acompanhante - que o teria condenado a cumprir sua sina “- Caboclo safado, mal-agradecido.” (A, p.178). A simples presença da corda (arma – falo - castração) desencadeia uma crise nervosa no personagem, que, andando em círculos cada vez mais apertados em volta da mesa e de seu Ivo, tem a impressão de estar lhes amarrando e desanda a rir acometido de uma perturbação mental inexplicável. Este movimento circular que Luís da Silva simplesmente é uma marca tipológica de seu próprio modo de narrar, pois este movimento não é apenas circular, e sim um afunilamento, que vai se abismando, reproduzindo com isto o processo da *myse en abime* que dita sua narração:

Entrei a caminhar de uma parede a outra, mas como numa das viagens batia com a biqueira do sapato no cano de água, desisti do exercício e pus-me a andar em torno da mesa, descrevendo círculos que pouco a pouco se reduziam. Afinal ia quase tocando as cadeiras, e isto me dava a impressão de que seu Ivo e a mesa estavam sendo amarrados. Sentei-me. O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas ideias continuou. Pareceu-me que uma das ideias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais. Isto era tão burlesco, tão extravagante, que meio de repente um acesso besta de hilaridade que espantou seu Ivo. O conjunto daquelas voltas emaranhadas formava um molho no centro da mesa e tinha feição vagamente arredondada. Com um pouco de esforço podia admitir-se que fosse redondo, mais ou menos redondo, comparável a uma cabeça chata feita de curvas caprichosas que se torciam como tripas. Pensei em circunvoluções cerebrais, levantei-me e fui beber um gole de aguardente. Voltei a sentar-me. Continuava a rir, mas sem vontade de rir. Seu Ivo arregalou os olhos, e isto me paralisou o riso idiota. Sentindo-me fiscalizado, reprimi aquela manifestação ruidosa. Acalmei-me, aparentemente. Nem riso nervoso nem raiva despropositada. Toda a minha atenção se concentrava no molho confuso de anéis que ali estava em cima da mesa (A, p. 178- 179).

Por fim, a presença da corda leva Luís a pensar em homens assassinados. Até então as imagens que lhe vinham à cabeça eram de mortos e de outras violências. A micronarrativa sobre o menino da bagaceira, por exemplo, que lhe é contada por seu Ramalho, é uma lembrança de um terceiro, do mesmo modo como a alusão ao homem que fora morto por roubar a namorada do outro não passa de um momento de contemplação. É somente após observar a corda sobre a mesa que Luís dá testemunho do primeiro homem assassinado que vira, o único que de fato lhe impressionara, ao encerrar o episódio da visita de seu Ivo afirmando:

Seu Ivo comeu tudo, Vitória retirou o prato. Bebi mais um pouco de aguardente e fiquei arriado na cadeira, as mãos esquecidas na toalha coberta de manchas, olhando a corda.

Recordei-me da morte de Fabrício, amigo e compadre de meu pai. Nunca tinha visto um homem assassinado. Assoando-se e gemendo, sentado na prensa de farinha que apodrecia no quintal. (A, p. 179).

A ideia do assassinato que começa com uma alusão ao próprio corpo morto, passando pelas reminiscências a respeito do suicídio de seu Evaristo, pelas mortes naturais, e pelos assassinatos, vai se tornando viva, da mesma forma como a corda parece viva para Luís da Silva. Sua relação com ideia inominada se torna menos passiva, a tal ponto de Luís perguntar a seu Ivo: “Você já matou gente, seu Ivo?”, e diante da negação deste, acrescenta, “Mas tem tido vontade, não?” (A, p. 181). Ele projeta seu desejo inconsciente no outro, aquele que lhe trouxera a corda e que estava ali a provocá-lo: “Avancei os dedos em direção aos anéis, mas quando ia tocá-los, um se desfez e bateu-me na mão como coisa viva” (A, p. 180). Como um animal bravo, a corda/cobra, antes precisa ser domada, ou seja, para ser usada como arma fatal, esta se desdobra em seu contrário, como instrumento, o falo flácido, que não logra restituir a

masculinidade de Luís da Silva, reafirmando a nulidade de seu ato e descambando em outra camada da narração, isto é, mais uma das dimensões alegóricas, que o crime assume. Domar a corda é domar o próprio medo de assumir a sua essência “selvagem”, de assumir o desígnio o qual Luís se recusa a crer que seja o seu. Ao se sentir coagido pela corda, sem saída, só resta torná-la aceitável, muito embora o próprio medo continue como uma ideia em suspenso, aproximando-se desta por meio do lúdico, como se fora um brinquedo inofensivo:

Uma das voltas da corda parecia um desses laços que as crianças fazem com um cordão nas calçadas. A gente põe o dedo no meio e aposta, o parceiro puxa as extremidades do cordão. Quando o dedo fica preso, a gente ganha. Se eu pudesse o dedo naquele círculo que ali estava junto a uma nódoa de café, que dedo ficaria preso? Caso ficasse, que iria acontecer? Caso ficasse, que iria acontecer?

Pensei em Amaro vaqueiro e em seu Evaristo. Trepado no mourão do curral, Amaro passava uma hora aboiando.

- Vou laçar a novilha careta. (A, p.184).

A aparente inocência da brincadeira de criança torna-se grotesca com a referência ao “parceiro” puxando as extremidades do cordão. Nesse jogo, que tem características de um experimento do discurso metanarrativo, a corda é reduzida a um brinquedo passivo, que jaz em cima da mesa na qual Luís da Silva introduz seus dedos. Esse gesto alude à penetração, evocando, concomitantemente, a dimensão da castração, que está implícita no gesto de enforcamento de Julião Tavares. Além do mais, não fica claro se o ganhador é aquele que consegue prender o dedo do outro com o cordão ou se é quem tem seu dedo preso pelo cordão, o que remete à autocastração, que não é uma ideia de toda estranha, pela forma como Luís da Silva imagina a morte de Julião Travares ao longo da narração, visto que ele próprio se imagina no lugar de Julião Tavares, amarrado por cordas ou como cadáver.

Subitamente, Luís da Silva decide-se colocar a corda no bolso, em meio as batidas desesperadas de seu coração fazendo desta um “bolo”, o que lhe tira um pouco a aparência de corda/cobra, e tomado pela ira escorraça seu Ivo. A partir de então a corda o acompanhará sempre, como um talismã ao alcance de suas mãos sempre que necessita de um alento ou de alívio de tensão, mas também como um objeto maldito. Luís se esforça para extirpar da corda suas qualidades mágicas, para assim negar a relação que tem com aquele objeto, usando de uma artimanha para reduzi-la a um objeto qualquer: “Ficara no bolso desde aquela tarde, misturando-se aos cigarros soltos machucados” (A, p. 191). A corda no seu bolso, no começo áspera, vai se tornando maleável, o que é conseguido através dos toques “involuntários” e do suor frio de medo que escorre de suas mãos, realçando ainda mais sua compulsão: “A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam” (A, p.194). Se Luís da Silva uma vez cogitara desfazer-se da corda, teria sido tão somente mais uma vez para disfarçar

sua obsessão, um engodo para consigo mesmo, ressaltando que a corda estava ali no seu bolso contra a sua vontade. Este objeto se torna de tal forma essencial, que este precisa apalpá-lo compulsivamente, chegando a comparar seu estado de desolamento quando, ao seguir Julião Tavares, vai até o fim da linha do bonde e para, ao estado de perturbação do qual seria vítima, caso lhe faltasse a corda: “Fui até o fim da linha de bonde e parei, como se tivesse me faltado a corda de repente. Aquelas duas extremidades de trilhos roubaram-me os movimentos e deram-me impressão desagradável.” (A, 228). As duas extremidades do trilho, marcando o fim do trajeto, são uma alusão às duas extremidades da corda, que esticadas colocam a marionete (Luís) em movimento: “De repente os trilhos desaparecem e relaxa-se a corda do boneco. Está bem. Em que ia pensando” (A, p. 228). Enquanto Luís está sentado no trem, sendo levado, não precisa se assenhorear dos próprios pensamentos, nem dos seus movimentos. Aquela interrupção o forçaria a mover-se com as próprias pernas, aumentando assim a sensação desconfortável de ser teleguiado:

Exatamente como se uma vontade estranha me dirigisse, um sargento invisível que se descuidasse do exercício e fosse pelo campo, embrutecido pela cadência – um, dói, um, dois _ esquecido da voz de comando, pensando em versos de um Julião Tavares ou nos bilhetes de outra Marina. Ando meio adormecido. (A, p. 228).

Luís da Silva espionava, seguia todos os passos do oponente como um detetive numa novela policial, assim como desejava a sua morte, entretanto não faz nenhuma menção quanto ao planejamento do crime. Fora levado, meio adormecido, como uma marionete até o fim da linha de bonde, de onde segue a pé, movido pelo impulso de ver ou pela necessidade de controlar os passos de sua vítima, como um cão “farejador”: “Seguiria pela rodagem? Pela estrada de ferro. Só vendo. Esta necessidade de ver encolerizou-me: - Besta! Farejando imundícies como um cachorro” (A, p. 229). Sabemos que sua autocensura nada mais do que é uma tentativa de desviar-se da obsessão que o assola - ou de fazer-se de vítima para o leitor – por isso, reprova a si mesmo quando encontra a corda no bolso, como se ela estivesse ali sem nenhum propósito, por mero acaso:

Procurei um cigarro para acalmar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo me havia oferecido. Desleixado. Conservar no bolso aquele traste e esquecer os cigarros!

Que estava fazendo ali, pisando a ponta do trilho? Farejando imundícies como um cachorro, como um urubu. (A, p. 229).

Ao comparar-se a um urubu, ave que se alimenta de cadáveres, fica evidente que Luís da Silva dava a morte do oponente como certa, muito embora até aquele momento a própria ideia de estar perseguindo alguém seja rechaçada. Para diminuir a irritação consigo mesmo, leva a mão maquinalmente ao bolso, sempre esbarrando ao acaso na corda, questionando-se,

autocensurando-se por ocupar-se de uma atividade sem nenhum sentido, quando a figura do falecido Cirilo de Engrácia, passa-lhe diante dos olhos, “mas desapareceu logo” (A, p. 230). Esta última informação mostra-se de suma importância, pois só vem a confirmar a sua versão da falta de consciência dos próprios atos. Cirilo de Engrácia até aparece na sua frente, mas vale salientar que foi só de relance. Cirilo de Engrácia, o leitor já sabe a esta altura, tratava-se de um cangaceiro assassinado cuja foto Luís da Silva vira no jornal dias antes de cometer o assassinato. Tal revelação é feita quando Luís compara Marina ao cangaceiro depois de morto, após esta ter realizado o aborto do filho de Julião Tavares: “Marina estava como uma defunta em pé. Pensei em Cirilo de Engrácia, visto dias antes em fotografia – um cangaceiro morto, amarrado a uma árvore” (A, p. 217). Note-se que a posição através da qual o cangaceiro jaz na foto, de pé, remete tanto a morte de seu Evaristo, enforcado em um galho de árvore, como, além de antecipar, serve de inspiração para o assassinato. Rodrigues (id) refere-se ao episódio verídico do assassinato pela polícia do cangaceiro Cirilo de Engrácia em 5 de agosto de 1935, mesma época na qual Ramos concebia *Angústia*, tendo a foto histórica servido de inspiração ao autor.⁷¹ Na foto, o cangaceiro aparece decapitado, contudo, parece estar de pé, pois o seu corpo fora colocado sobre uma tábua e encostado a um muro. O detalhe do muro e da cabeça afastada do corpo são omitidos pelo narrador e substituídos por uma árvore, condensando-se nesse motivo tanto o suicídio de seu Evaristo quanto o assassinato de Julião Tavares. Esta imagem do morto em pé, como todo significativo em *Angústia*, sofre transfiguração, deslocando-se para a imagem dos postes (A, p. 14), bem como para a imagem do guarda noturno, ereto em seu uniforme oficial, imagens estas que denotam subserviência e automatismo, o que, por sua vez, se desdobra na própria imagem de Luís da Silva, perseguindo Julião Tavares como um títere, igualmente preso a cordas (“De repente os trilhos desaparecem e relaxa-se a corda do boneco”), repetindo “um, dois, um dois” (A, p. 228). O desfecho do relato do crime resulta na corda enlaçando o pescoço de Julião Tavares como num passe de mágica. Luís da Silva até reporta tê-la retirado do bolso, entretanto, insiste que apesar de absurdo, isso até mesmo se deu com naturalidade, como se a corda fosse feita para o pescoço de Julião:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. (A, p. 237-238).

71 Sobre o papel do fotojornalismo para a construção da memória social do sertão, seu impacto na forma de percepção da realidade na modernidade e construção dos fatos ver Elder Alves (2011).

Após o longa e repetidamente ensaiado assassinato de Julião Tavares, este, que tantas vezes já fora assassinado na imaginação obcecada de Luís da Silva em cenas de violência e terror com riqueza de detalhes e requintes de crueldade, é morto em apenas quatro linhas, o que ecoa como uma gargalhada autoirônica do narrador, diante dos padrões de exigências do neorealismo regionalista, inclusive, de sua própria autoexigência. Conforme já mencionado, para Rodrigues (id), a construção da cena do assassinato em *Angústia* teria preocupado Ramos, o qual ainda atrelado ao realismo, sentimento de sua geração, precisava conferir-lhe verossimilhança. Como poderia o débil Luís da Silva enforcar o robusto Julião Tavares com o auxílio de uma corda delgada sem que isto parecesse irreal? Em carta de Ramos a sua esposa Heloísa de Medeiros Ramos, este relata a dificuldade de “matar” sua figura: “Marina está grávida, creio que já lhe disse. Agora vou ver se é possível matar Julião Tavares. Difícil. A morte desse homem vai demorar muito.” (Ramos 2002: E-Book). A cena do assassinato exigiu até mesmo uma visita de Ramos ao local que serviu de inspiração para o cenário fictício. Em *Memórias do Cárcere*, Ramos escreveria algumas palavras a respeito do final de *Angústia*, em sua habitual postura defensiva de autocrítica:

O meu Luís era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda a parte. Aquele assassinato realizado em vinte e sete dias de esforço, com razoável gasto de café e aguardente, dava-me a impressão de falsidade. Realmente eu era um assassino bem chinfrim. O delírio final se atamancara em uma noite, e fervilhava de redundâncias. (Ramos 2015: 21-22).

Nesse contexto, vale salientar que o que mais chama a atenção e impressiona o menino Luís da Silva, por ocasião do suicídio de seu Evaristo, é o fato do corpo manter-se suspenso em um galho tão fino de árvore, juntamente com o fato da corda que envolvia o seu pescoço ser igualmente fina: “A corda que o sustinha, apenas visível de longe, fininha como aquela que estava em cima da mesa, torcia-se e destorcia-se” (A, p. 186). A indagação que não está verbalizada, mas está ali implícita é: como poderia Luís da Silva franzino e raquítico dar cabo de cidadão tão “balofa” quanto Julião Tavares? Como explicação, Luís da Silva recorre às superstições, acionando o elemento do fantástico presente na cultura sertanejo-nordestina: “Rosenda me disse que no momento em que um cristão bota o laço no pescoço o diabo monta nos ombros dele” (A, p. 186). Na micronarrativa sobre “o moleque de bagaceira” (A, p. 135), ainda anterior ao recebimento da corda, como seu Ramalho não lembrasse dos detalhes da morte, Luís da Silva põe-se a construir cenas horrendas de violência na sua imaginação, transfigurando o “moleque” em Julião Tavares e visualizando as extremidades de uma corda seguradas por mãos desconhecidas:

A figura deitada no calçamento estava branca e vestida de linho pardo, com manchas de suor nos sovacos. (...) O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um pedaço de corda amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa como toicinho (A, p.137).

Ao imaginar como o corpo do homem vestido de branco agoniza no chão, Luís aperta os próprios dedos contra as palmas das mãos, como se segurasse ali naquele momento a corda invisível: “Eu apertava os dedos, cravava as unhas nas palmas, tremia, retesando os músculos. O suor ensopava-me a camisa. E o homem arquejava no calçamento, os olhos abotoados, a cara roxa, os dentes à mostra, a língua fora da boca” (A, p. 137). Entre a imagem do corpo de Luís da Silva que se contrai ao esticar aquela corda invisível e a imagem do homem que é enforcado por mãos invisíveis, permanece uma desconexão, de modo que o ato não pode ser concretizado, não apenas porque lhe falta a força, mas também a imaginação, o que remete a uma de suas frases marcantes no princípio de sua narração: “as mãos já não são minhas” (A, p. 8). A corda “fininha” converte-se em metáfora para as inconsistências da narrativa, como um fio condutor fraco, incoerente, atestando o fracasso de Luís da Silva como escritor e sua impotência fálica.

A patologização do sujeito moderno em *Angústia*, cuja matriz discursiva é a medicina e sua popularização no século do positivismo, apresenta-se na narrativa de Luís da Silva, contudo, como um discurso oculto, visto que o personagem-narrador, fora de si, não sabe de si mesmo. Para tanto, este recorre a explicações não intelectualizadas, como ao sobrenatural. Assim, as vozes que Luís da Silva escutara quando seu destino estava prestes a ser selado com a morte de seu pai, e as vozes que escuta após o assassinato de Julião Tavares, um sintoma de esquizofrenia, e que este tenta racionalizar (“Ou seria que eu estava tresvariando?”), permanecem um mistério, à medida que este recorre ao sincretismo religioso existente na cultura popular do sertão para insinuar uma solução, mediando entre o discurso racional e a língua do povo. De modo contrário, Luís da Silva não poderia modelar-se para o leitor como mártir, para tanto invocando a imagem do próprio Deus crucificado, e ao mesmo tempo ter seu corpo possuído por vozes do além que no contexto do catolicismo remete a possessão demoníaca, ou seja, da ordem do satânico, decididamente negativo. O assassinato de Julião Tavares possui, no entanto, uma conotação dupla, uma vez que se Luís da Silva teve sua sanidade mental destruída pela assimilação traumática da modernidade, e Julião Tavares representa igualmente essa mesma modernidade, portanto, o mal, o ato de desatino adquirem um sentido heroico, inclusive como forma de resistência à racionalização que a modernidade representa. Isso significa que a doença mental do personagem, perseguido e subjugado por uma

obsessão, sintagma que possui igualmente uma conotação religiosa, aponta para a presença de elementos de matriz cultural africana ou mesmo da tendência espírita tão em voga no Brasil desde meados do século XIX, quando se propagara na França. Assim, Luís da Silva se deixa guiar por uma violência ancestral, representada pelos cangaceiros do sertão, como símbolo de justiça contra a ordem autoritária do Estado, extrínseca ao “sertão monstro” (Santiago 2017), convertendo-se num cangaceiro, que espreita e embosca o oponente, fazendo com que este expie o crime de ter atentado contra sua masculinidade, elemento basilar de sua identidade.

A fantasia de onipotência que avulta em Luís da Silva corresponde ao processo descrito por Hans-Jürgen Fuchs (1977) a respeito da crise da estrutura narcísica, o qual, tendo uma vez perdido seu suprimento egóico, a saber, enraizamento e segurança social, desenvolve estratégias para suprir seu déficit emocional, investindo sua libido em si mesmo, isto é, nos fragmentos de seu eu. Para evitar uma regressão a fases infantis do desenvolvimento de sua psicosexualidade, um superego repressor poderoso avulta – mencione-se a autodepreciação e negação que se abate sobre a autoimagem de Luís da Silva, tanto no que tange a seu físico (“Além de tudo sei que sou feio” (A, p. 41) quanto a sua capacidade intelectual, dado que não sabe se articular como Julião Tavares – gerando no sujeito, justamente, veleidades megalomaniacas e o desejo de simbiose, descreve Fuchs (id), do retorno ao seio materno, que no caso de Luís da Silva é evocado pelo encontro com Marina.

Todavia, a falta de confiabilidade do narrador leva, afinal, ao questionamento de seu relato, porquanto, nem Luís da Silva nem o leitor têm provas de que de fato Julião Tavares foi assassinado, nem sabem se Luís da Silva apenas imaginou tudo. O livro se encerra num delírio do qual o narrador diz no início não ter se recuperado completamente, interligando os tempos e condenando narrador e leitor a reviverem eternamente o suplício que o sentimento da angústia, como antecipação da perda do objeto, imprimiu a narrativa. O texto do romance dentro do romance no qual o narrador se abisma no personagem e o personagem na própria narrativa, arrebatada também a experiência de leitura, visto que o leitor implícito teria que reler a história de Luís da Silva, assumindo a posição de um detetive. Quando Luís da Silva imagina cadáveres no início do romance, o leitor ainda não sabe que Julião Tavares havia sido assassinado, e, quando encerra a leitura, o leitor já não sabe se Julião Tavares foi assassinado e se a recorrência à imagem do cadáver nada mais representa do que o desejo do personagem em meio a uma crise nervosa de assassinar o oponente ou a fantasia de um escritor perturbado.

Quando Luís da Silva se levanta pela primeira vez, após o suposto crime, segue imerso no surto da noite anterior, tentando reconstituir o que aconteceu, imaginando que seus vizinhos

o estão espionando e que a todo momento a polícia baterá na sua porta para levá-lo à prisão. Primeiro, trata de destruir as provas, pede a Vitória para lavar suas roupas, ao mesmo tempo em que começa desesperadamente a destruir a gravata que usara na véspera, mas logo começa a examinar sua realidade, visto que tudo parece demasiado normal, como se nada houvesse acontecido:

Impossível. Não acabaria a destruição da gravata? Sentia um medo horrível e ao mesmo tempo desejava que um grito me anunciasse qualquer acontecimento extraordinário. Aquele silêncio, aqueles rumores comuns, espantavam-me. Seria tudo ilusão? Findei a tarefa, ergui-me, desci os degraus e fui espalhar no quintal os fios da gravata. Seria tudo ilusão? Voltei, atravessei o corredor, cheguei à sala, olhei a rua pelas tabuinhas da rótula. (A, p. 260-261).

Malgrado os ferimentos nas mãos e as dores no corpo, devido ao esforço físico da noite passada, Luís da Silva não tem certeza se já está acordado, afinal sua realidade é, desde o princípio, artificial, marcada pela presença dos mesmos personagens em movimentos repetitivos em volta de sua casa (o homem que enche dornas e a mulher que lava garrafas, lobisomem e suas filhas, os mesmos sons vindo da casa dos vizinhos). Um outro sinal de que este pode ainda está imerso num surto alucinatório é o fato de que diz que o relógio da sala parara de funcionar (A, p. 272), por isso ele sempre chama por Vitória, buscando uma ligação com a realidade. Quando Vitória voltara da rua, Luís já havia perguntado se ela tinha avisado no trabalho que ele estava doente, mas também quer disfarçadamente saber sobre as notícias do dia, já que Vitória costuma ler o jornal:

- Telefonou, Vitória?
- Telefonei.
- Muito obrigado. É que estou com febre, morrinhento. Que há de novo?
- Um senador que chegou do Rio.
- Está bem. (A, p. 259).

Na verdade, Luís da Silva queria que seu ato heroico tivesse sido notado, por isso busca uma confirmação de seu crime na mídia local, a fim de desfrutar de seu próprio ato, conferindo-lhe, inclusive, um caráter contemplatório. Ele mesmo sempre fora um assíduo e fascinado leitor da coluna policial do jornal, portanto, nada mais recompensador para um assassino do que ler sua própria história no noticiário: “(...) eu dava um salto ao Passeio Público e lia, debaixo das árvores, o noticiário policial” (A, p. 11). Ignorando a resposta negativa de Vitória, que certamente já teria sido informada na rua, caso o corpo de Julião Tavares tivesse sido encontrado, pois as vizinhas de Luís da Silva sempre sabiam de tudo, Luís volta a seu estado de transe e começa um jogo de esconde-esconde imaginário dentro da própria casa, a portas fechadas, enquanto observa os transeuntes pelas frestas e dramatiza seu depoimento perante a

polícia, afirmando que era um mentiroso: “- Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino.” (A, p. 271). Neste ponto, o que Luís da Silva está enfim confessando? O crime ou que simplesmente inventou o assassinato? Fora todo o assassinato apenas fruto de sua imaginação, como nas outras cenas de assassinato e tortura que se passam apenas na sua cabeça? Em um dado momento, anterior a confissão, Luís está abandonado nu no chão de seu banheiro e imagina como um crítico lhe cumprimenta pela publicação de uma “obra excelente”, mas logo se dá conta que se trata de uma crise de megalomania: “Tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-las. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me. Felizmente passam-se meses sem que isto me apareça.” (A, p. 163). O texto inusitado com o qual finaliza o livro, no qual introduz até mesmo um personagem novo, não poderia ser o retrato de uma de suas crises de abatimento que se seguiria a um quadro de mania, conforme o já advertido pelo narrador? O prazer de curto prazo que o enforcamento de Julião Tavares lhe proporcionara não teria tão somente uma conotação orgástica, equivalente a um ato de masturbação? Note-se que repressão e prazer sexual são igualmente articulados nas camadas subliminares da escrita de Luís da Silva cuja libido reprimida se expressa por meio de “perversões” sadomasoquistas, de modo que o enforcamento, como ato simbólico de castração, pode ser associado à masturbação, ato prazeroso. Esse processo de deslocamento e condensação do significado é perfeitamente plausível em *Angústia*, devido ao fato de que seu estilo se estrutura nos moldes de uma da linguagem onírica. Nesse contexto, a castração se apresenta como o oposto.

A cidade é experienciada como um espaço cerrado, que não pode ser penetrada, a não ser clandestinamente da perspectiva do rato, do abjeto, posição na qual Luís da Silva se vê. Da definição de abjeto de Julia Kristeva (1982), deixa-se entrever que o abjeto (“nem sujeito, nem objeto”) encontra equivalência na metáfora do “lixo”, do “dejeito”, como o “excremento” numa dada ordem simbólica e social, o recalado, que não deve ser visto. De fato, Luís da Silva ocupa a posição daquele que ver, muito embora de forma limitada, pelas frestas sociais, um voyeur, que não é visto olhando: “Os olhos estão quase invisíveis por baixo da aba do chapéu, e uma folha da porta oculta-me o corpo. Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem.” (A, p. 29). Como narrador, Luís da Silva não tem interesse em ressaltar de fato a sua interação com o mundo, que é preponderantemente visual, imagética, quando este assume a posição do esteta louco que deforma tudo com os olhos. Dessa maneira, este transita pela cidade, como narrador, como um fantasma, visto que há uma série de lugares significativos no espaço urbano cuja entrada lhe está vetada, não apenas porque não pode pagar pelas entradas do teatro ou da ópera,

mas porque há uma barreira intransponível entre Luís da Silva e o espaço urbano. Este se sente inferiorizado em relação aos outros frequentadores dos cafés, homens que representam seguimentos sociais determinados, como se em toda a sua estrutura, a cidade reproduzisse em sua geografia a estrutura sociocultural: “Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam. Conto as pessoas conhecidas: quase sempre até os Martírios encontro umas vinte.” (A, p.12). Seu modo de interação com a cidade é resumido ironicamente sob a forma de encontrões e pisadelas sofridos e masoquistamente apreciados pelo personagem, que ressaltam mais ainda sua invisibilidade e isolamento social: “Fora daí, o silêncio, a indiferença. Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos: - Perdão, perdão. Favor de desculpar.” (A, p. 30).

A patologização do sujeito no romance se dá de forma alegórica através da patologização da sexualidade do protagonista como metáfora para a decadência do patriarcalismo escravagista, havendo um espelhamento do medo de castração e obsessão fálica de Luís da Silva no discurso do narrador. Assim, há um abismo entre o “novelo confuso” ao qual este se reporta - metáfora para as peculiaridades de sua narração atrapalhada – e seu desejo de autocontrole, metaforizado no “parafuso” (A, p. 143; p. 147) que no fim das contas retrata antes a obsessão e angústia que assumem o controle sobre sua psique. Consequentemente, é seu desejo de dominação agressivo e fálico que se manifesta na escrita de uma cidade diante da qual o protagonista vê-se ameaçado de castração. A obsessão em torno do falo, símbolo de potência e poder, que motiva Luís da Silva se projeta em sua loucura, na sua percepção da geopolítica do espaço urbano, modelando literariamente a cidade de acordo com essa percepção. Por conseguinte, como superfície de projeção da fantasia de dominação fálica, a cidade tem de ser negada por Luís da Silva, da mesma forma como este deprecia Marina e recalca a figura materna, pois, a cidade, no lugar da mãe e amante, é ameaça de concretização da castração, representada pelo pai, agora Julião Tavares, finalmente eliminado. Como alegoria do feminino, divisa-se a representação da cidade na figura de uma mulher grávida anônima que se choca com Luís da Silva. Na descrição da mulher grávida, como metade do rosto jovem e a outra metade envelhecida – conforme o já citado fragmento no qual Luís da Silva imagina Marina de cabelos grisalhos - divisa-se novamente a mulher sedutora/a prostitua (Marina jovem), e avó (Sinhá Germana, assexuada), mas também a mãe (recalcada), que é simbolizada pela gravidez. Todas essas mulheres juntas, formando uma trindade não deixam de revelar seu caráter alegórico da cidade moderna inscrito na sua memória literária como metáfora da prostituta da Babilônia, o dragão de três cabeças.⁷²

⁷² O capítulo 4 retorna a esse tópico.

Outrossim, Luís da Silva lava sua honra com sangue, porém não de uma mulher, e sim de outra espécie de criatura bestial, um substituto do pai, impessoal, Julião Tavares, representando agora a opressão do capitalismo moderno, da sociedade do dinheiro, seus perigos e seduções espelhados na mercadoria e nos corpos que Luís da Silva quer destruir: “Passeio à toa pelas ruas, parando em frente às vitrines, com a tentação de destruir os objetos expostos. As mulheres que ali estavam em pasmaceira, admirando aquelas porcarias, mereciam chicote.” (A, p. 95). Em *Angústia*, deparamo-nos, portanto, com uma releitura do mito, em que pese a ressignificação da narrativa bíblica na crítica à modernidade, representando a gênese de uma nova era de antemão já anunciada como apocalipse. Assim, o pecado original é cometido por Marina (Eva), como representante das outras mulheres que se deixam seduzir pelo estilo de vida e valores modernos, transmutando-se em portadoras da semente do mal (Pandoras). Marina, por sua vez, teria seduzido Luís da Silva a desejar o seu desejo de uma vida burguesa, fazendo com que este abandone sua postura ascética, baixando a sua resistência contra aquele mundo no qual se sente excluído, deixando assim suas feridas à mostra. O capitalismo sob a forma do fetiche mercadoria é afinal o “diabo” na visão de Luís da Silva, a fonte do mal e perdição, porque representa o perigo da sedução e o risco de castração, ou seja, é a revivência do trauma infantil não superado no sujeito neurótico cuja revivência este tenta evitar a todo custo através do ceticismo e gestos de negação.

3. *Angústia* como estética negativa do modernismo

3.1. Negatividade e regimes de subjetividade na modernidade

Se a modernidade, é, antes, autorreflexividade e antimodernista (Vietta id), dissenso e resistência, afinal, do sujeito autônomo, às diferentes formas de heteronomias, então, a modernidade é, por excelência, negativa. Quando Byung-Chul Han (2015) caracteriza a pós-modernidade como a era do “liso” e do “polido”, marcada pela ausência de negatividade, o filósofo coreano está contrapondo a pós-modernidade (“era do cansaço”) à sua própria definição da modernidade como uma época “viral”, marcada por extrema reatividade, a qual, o mesmo filósofo já havia tratado em *Müdigkeitsgesellschaft* (2010). Partindo disso, pode-se afirmar que esta reatividade do moderno pode ser, em primeira instância, compreendida como ímpeto agonístico e capacidade generalizada de produzir resistência, e, assim, de produzir negação. Nesta “hipersensibilidade” do “regime de subjetividade” moderno (Mbembe; Roitman id) ao outro, ao diferente, e no fim das contas, ao estranho, está imbricada a práxis violenta da “razão instrumental” (Horkheimer 2007), que instaura uma geopolítica do poder no Ocidente, constituída não apenas pelo discurso das ciências positivas, mas também por discursos filosóficos que não logram romper nem semanticamente, nem em sua lógica com uma ordem metafísica e cultural hegemônica. Contudo, essa reatividade da cultura moderna, que permite o

diferente apenas para se autoafirmar, também se alinha à produção de um discurso de resistência, autorreflexivo, na contramão da socialização hegemônica e do logocentrismo inerente ao “regime estético”⁷³(Rancière 2009) da arte moderna, através de sua capacidade de produzir negação diante de uma cultura hegemônica afirmativa.

A pós-modernidade ou nossa contemporaneidade cibernética, “diagnostica” Han (2010), em seu tom aforístico, como ápice de um processo histórico, caracteriza-se por uma sociedade do *burnout*, pelo esgotamento “imunológico”, saturação dos sentidos, resultado de uma experiência desmedida com o mundo marcado pela estranheza que a própria modernidade erigiu ao combatê-la. Nessa condição, pode-se aferir que o pensamento de Han (2018) diagnostica uma agudização de um fenômeno posto em curso pelo advento da modernidade, expresso em sua necessidade de domesticação do estranho e do outro, cuja consequência é o solapamento da experiência pela “estranheza estrutural”, domesticada e produzida socialmente, conforme definição de Waldenfels (1997) dos diferentes níveis/estilos do fenômeno, que subjaz as formas de relacionar-se e comunicar-se nas sociedades modernas. Essa configuração política e social conduz a um paradoxo, que é o da própria impossibilidade de realização de uma experiência genuína com o estranho. Este, não é, portanto, um cenário que fomenta à negatividade estética e sua reatividade. Disso resulta, a consciência estética na pós-modernidade ser, então, marcada por uma necessidade de banir qualquer negatividade, pela ausência do incômodo, sendo, assim, “o visível” (Rancière 2009) ou a “visualidade” (hegemônica) (Mirzoeff 2011)⁷⁴ produzidos para redução da experiência ao mínimo, ao nível “táctil” (Han 2015).⁷⁵ De acordo com Han (id), tal fenômeno encontraria correspondência no minimalismo, no *slim* das formas dos objetos de consumo que integram nossa vida cotidiana, na mercadoria, ou na forma alcançada pela comunicação em nossa contemporaneidade, abreviada pelo botão de curtidas dos *apps* ou pelo *emoticon* dos *chats*, e, afinal, pelo padrão de

⁷³ Em *A Partilha do sensível*, Rancière (2009) diferencia, nas artes, entre regime representativo, que reproduz a hierarquia do visível social - isto é, visibilidade determinada pelas relações de poder – nas formas de fazer da arte, através, por exemplo, da distribuição do conteúdo por gêneros etc., e regime estético, que representa uma tendência a autonomização da arte: “estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte.” (Rancière id: 32).

⁷⁴ Nicholas Mirzoeff (2011) define visualidade como uma forma hegemônica de controle e exercício do poder por parte dos sujeitos históricos e dos aparatos tecnológicos que produzem uma maneira particular de ver o mundo, dando visibilidade apenas ao que interessa ser visto do ponto de vista dos privilegiados, e invisibilizando quem não tem o poder de mostrar e produzir sua própria experiência. A visualidade tem, naturalmente uma faceta estética, mas ela é antes de tudo política.

⁷⁵ Vale cotejar essa asserção com a análise que Zima (2001) realiza dos parâmetros para a construção de subjetividade na literatura pós-moderna. Para mostrar alegoricamente o desaparecimento dessa entidade centrada na potência do eu na pós-modernidade, o autor cita *das Parfum* (1985) de Peter Süskind, no qual o protagonista, um serial killer, é, esteticamente, reduzido apenas a um órgão dos sentidos, que é o olfato, antes de ser canibalizado em praça pública.

beleza e as ferramentas cibernéticas de produzir corpos esguios, de superfície imaculada “*en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña.*” (id: 11).

A negatividade teria deixado o belo quando a estética moderna opta por diferenciar entre o sublime e o belo a partir da filosofia kantiana, antes indiferenciados, descreve Han. Ele está se referindo a textos clássicos como *Do sublime* de Pseudo-Longinos e *O banquete* de Platão. No tratado de retórica de Longinos (2015), o sublime é definido como uma experiência arrebatadora que transcende o sujeito e independe, portanto, da racionalização, unindo capacidade oratória a uma forte emoção, que não exclui a dor, mas não dispensa a participação do *logos*, exigindo “a busca continuada de níveis de sentido mais profundos” (Várzeas 2015: 17). Na metafísica platônica do belo, igualmente, afirma Han (id: 30), afloram o assombro e horror que compõem a experiência do sublime, com a qual contrasta a estética moderna do belo, em virtude da constituição específica do sujeito moderno e sua necessidade de autoafirmação, controle, autonomia. Uma vez tendo o sublime sido excluído de participar do belo, a obra de arte perderia a negatividade inerente a sua forma e poéticas clássicas, de tal modo que, na modernidade, negatividade passa a manifestar-se como gesto racionalista dentro do próprio fazer artístico. Em um dos ensaios de *La Salvación de lo bello* (2015), pode-se dizer que Han insinua que no gesto de positividade por trás do estético, na modernidade, encontra-se a própria performatividade da subjetividade moderna:

El sujeto de la modernidad, al fortalecerse, hace de lo bello algo positivo convirtiéndolo em objeto de agrado. Con ello, lo bello resulta opuesto a lo sublime, que a causa de su negatividade en un primer momento no suscita ninguna complacencia inmediata. La negatividade de lo sublime, que lo distingue de lo bello, vuelve a resultar positiva en el momento en el que se la reduce a la razón humana. Ya no es lo externo, ya no es lo completamente distinto, sino una forma de expresión interior del sujeto. (Han id: 20).

Por isso é importante estabelecer uma relação entre estética negativa e “regimes de subjetividade”, definição de Mbembe e Roitman (id) para o conjunto de práticas sociais e culturais, configuração de imaginários e sua inscrição na linguagem, e na história, isto é, na forma de racionalizar e produzir autorreflexão em uma dada época. Em *Das Verschwinden des Subjekts: Ein Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes* (1998) / (*O desaparecimento do sujeito: uma história da subjetividade de Montaigne até Barthes*), Peter Bürger analisa no âmbito da literatura francesa diferentes momentos que constituem a subjetividade moderna ocidental, para concluir que a “morte” do sujeito anunciada na filosofia pós-moderna não está no fim do discurso do sujeito moderno, mas no princípio da elaboração do discurso autopoietico do sujeito autônomo, que reflete a crise entre indivíduo burguês e sua heteronomia social: “(...)das Verschwinden des Subjekts ginge, so gesehen, dessen Konstitution

vor aus, hätte seinen Ort also nicht am Ende der Geschichte des Subjekts, sondern am Anfang von dessen Genealogie.”(Bürger id: 220).⁷⁶ Tal crise do sujeito na modernidade europeia – assinala-se que Dussel (2015) situa a origem da modernidade para além da Europa - pode ser vinculada ao momento de extrema reatividade e autoafirmação do sujeito do *ergo cogito* do regime de subjetividade moderno. Nessa forma de pensar e ser sujeito, tudo aquilo que não se integra à razão, e mais tarde ao “eu” do *pathos* romântico serve apenas como forma de autoafirmação narcísica para essa entidade subjetiva que condena a si mesma a uma forma de autoanulação,⁷⁷ muito embora, é no movimento desse ser para si, que reside a autocrítica e autorreflexividade fundante da modernidade negativa.

As distâncias, o Outro, que atrai, é o mesmo que causa repulsa à subjetividade assustada, passando a constituir o repertório do *fascinosum* e do *tremendum* modernos. A positividade da modernidade, como ideal e agenciamento estético da qual trata Han, pode ser entendida, portanto, como parte de um discurso que visa estabilizar uma crise instaurada pela modernização na ordem simbólica a partir do centro europeu. Assim é que, Helmut Nikolaus (id: 64), em seu estudo sobre a alienação em Hegel, afirma que a filosofia romântica tem como pano de fundo uma época fraturada (“*die Zerissenheit der Zeit*”), isto é, o momento de instabilidade do sistema de valores duma cultura obsoleta. Como afirma o autor, esta filosofia – que até os dias de hoje influencia nossa forma de organizar o pensamento - é denominada romântica, exatamente por conter uma ânsia de reestabelecer uma harmonia abalada: “(...) *von vornherein geht es Hegel um die ‘Verneinung’ und ‘Einigung’ des Getrennten und Entzweiten in der Idee, um ‘Versöhnung’, ‘Harmonie’ und ‘Aufhebung’*” (Nikolaus id: 65).⁷⁸

A alienação (*Entfremdung*), que sintetiza crise e necessidade de conciliação, isto é, antes de tudo, a necessidade de superação dos dilemas da metafísica platônica e judaico-cristã no contexto do idealismo alemão, é um conceito central para entender a narrativa fundadora da subjetividade moderna europeia, visto que este conceito, é, concomitantemente, sintomático de um regime de subjetividade em crise, refletindo sua estrutura idealista, essencialista e normativa, como defende Rahel Jaeggi (2005).⁷⁹ A alienação moderna, sistematizada pela

⁷⁶ “O desaparecimento do sujeito antecede, visto assim, a sua própria constituição, tendo seu lugar não no final da história do sujeito, mas no início de sua genealogia.” (Tradução minha).

⁷⁷ Adorno levanta a questão em alguns textos, como “*Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*” (2003) e *Minima Moralia* (1951), de que o subjetivismo moderno instaura uma forma de relativismo que afinal se volta contra o indivíduo, e afinal contra o próprio sujeito, rebaixando-o à condição do objeto.

⁷⁸ “como ponto de partida, trata-se para Hegel da ‘negação’ e ‘apropriação’ daquilo que foi separado e dividido na ideia, da ‘conciliação’, ‘harmonia’ e ‘suprassunção’”. (Tradução minha).

⁷⁹ Crítica de Rahel Jaeggi (2005) ao conceito de alienação é seu essencialismo e normatividade. A alienação parte do princípio de que há algo indivisível, nuclear, no sujeito, do mesmo modo como pressupõe que a cisão não deveria ocorrer, ou seja, é moralmente condenável. A questão crítica do conceito de alienação é em relação a

fenomenologia hegeliana, mostra-se como uma espécie de “substituto secularizado” do mito judaico-cristão do pecado original, afirma Nikolaus (id). Sinteticamente, este fenômeno, em sentido teológico, marca o dilaceramento, “apartheid” entre o divino e o humano (Trebeß 2001), para em seguida sintetizar o dilaceramento da consciência “a caminho” de seu autorreconhecimento em *Phänomenologie des Geistes* de Hegel (id), até se tornar uma categoria sociológica e econômica, e, um instrumento da crítica política, em *Ökonomische Philosophische Manuskripte* (1968)⁸⁰ e no livro do *Kapital* (2005) em estreita relação com a ideia de trabalho alienado de Karl Marx. Rousseau é o primeiro a diagnosticar a alienação como categoria central da Idade Moderna europeia, e “também seu primeiro terapeuta”: “*Er ist auch ihr erster Therapeut*”, afirma Friedrich Müller (1985: 60). Na obra de Rousseau, a alienação de si mesmo é interpretada como uma consequência da socialização, do poder e da desigualdade política. Através da perda de uma identidade natural, o ser humano se acharia “*außer sich*” (fora de si) para viver “*in der Meinung der anderen*” (“na opinião dos outros” / “para os outros”), e, assim, se tornaria estranho a si mesmo (Jaeggi id) (Trebeß id) (Vasconcelos de Melo 2011).

Nesse contexto, também a estrutura repressiva das pulsões que Freud identifica na cultura, e seu consequente “mal-estar” (“*Das Unbehagen*”) civilizatório (Freud 2007), deixa igualmente entrever diferentes maneiras de trabalhar a alienação, como um fenômeno fundador da subjetividade e consciência modernas. O conceito da alienação moderna - como o concebe o idealismo e sua contrapartida materialista (Hegel-Marx), assim como a sua versão existencialista, que tem em Martin Heidegger (2001) seu expoente (Israel 1985) (Jaeggi id) (Trebeß id) (Vasconcelos de Melo id) - é o diagnóstico da produção de uma sentimentalidade nostálgica específica de uma época, isto é, compõe a estrutura “afetiva-ideológica” (Sarlo id) da modernidade.⁸¹ Nessa estrutura, expressa-se um discurso de cisão entre o sujeito e a

estrutura problemática do conceito, não em relação a sua criticidade a um sistema que usurpa o produto do trabalho assalariado, como o utiliza Karl Marx (2005) no *Capital*, por exemplo. Theodor Adorno também será um dos críticos do paradigma da alienação em muitos de seus escritos, como *Minima Moralia* (1951) e *Negative Dialektik* (1997), e o motivo da crítica é que a alienação só seria possível, para ele, numa sociedade, na qual a ideia do idêntico triunfa, em detrimento da diferença. É uma crítica ao iluminismo, cuja “luzes” da razão resultaram em trevas, através da expansão colonial, dos genocídios e subjugamento de outros povos a esse ideal que Adorno e Horkheimer (2003) desenvolvem em *Dialektik der Aufklärung*.

⁸⁰ O primeiro exemplar foi publicado em russo em 1927, porém incompleto, sendo seguido dos primeiros exemplares em alemão, francês e em russo (completo) em 1932 (Mészáros 1973).

⁸¹ Nesse sentido, as considerações de Eva Illouz (2006) em *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* mostram-se oportunas. A autora caracteriza a modernidade como a época da ascensão do homem sentimental na qual funda-se uma cultura da emocionalidade. Nesse contexto, destaca o papel das emoções como cânone das teorias sociológicas e nas narrativas históricas da modernidade⁸¹. No contexto da formação cultural da emocionalidade moderna, o fenômeno da alienação agrega em sua estrutura um feixe de elementos culturais fundamentais na síntese de um espectro da emocionalidade moderna. Não é à toa que alienação é o ponto de partida teórico da argumentação de Illouz a respeito da determinação cultural das emoções e o lugar ocupado por estas no capitalismo. Segundo ela, o ponto central da teoria marxista da alienação nos manuscritos é a perda do objeto (*Verlust des Gegenstandes*),

sociedade, visto que o primeiro não se reconhece na última, nem se vê em condições de assumir um papel ativo na modelação de seu espaço social e político, à medida que não influencia diretamente as superestruturas numa sociedade cada vez mais complexa e autodiferenciada, ou seja, “alienante”. Na estrutura da alienação está contida a reivindicação do reestabelecimento de uma ordem política, na qual o sujeito, como indivíduo, ou coletivo, pode se autodeterminar. A antipatia de Adorno com a alienação que o leva a afirmar em *Negative Dialektik*: “*Wäre das Fremde nicht länger verfemt, so wäre Entfremdung kaum mehr*” (Adorno 1997: 174),⁸² não está direcionada ao potencial subversivo da alienação, mas sim, à estrutura ideológica ou a forma de ver o mundo e a si próprio que subjaz a elaboração do “relato”, no sentido de Jean-François Lyotard (1986), da alienação. Isso significa que para os críticos da modernidade, representando uma “contramodernidade” (Rancière id), o problema não é apenas uma questão filosófica, nem com seu teor libertário, a crítica à objetificação contra o que o conceito no seu sentido marxista se volta, mas sim, uma crítica às práticas por trás do discurso da alienação, visto que este é transgressor, porque reivindica a participação política e *empowerment* do sujeito, mas, no entanto, se alicerça no racionalismo, cuja contrapartida é a reatividade contra o não-igual. Essa denominada “reatividade” moderna se manifesta através de inúmeras formas de assimilação e submissão do outro pelo eurocentrismo, caracterizando-se através de uma violenta práxis política, econômica e cultural do qual é exemplo a colonização, as diferentes formas de imperialismo, não só econômico, mas também cultural, tendo no fenômeno da “globalização” uma de suas máscaras recentes. Não é à toa que Quijano (id) afirma que a América se constitui como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder universalizante, e, por isso, como a primeira *identidade* da modernidade. Como sustenta o autor, o instrumento de instauração dessa *modus operandi* do poder é o seccionamento dos seres humanos em categorias raciais, com o fim de converter parte da população mundial em mão de obra escrava, e, a criação de um mercado mundial de gerenciamento do trabalho, que ficaria conhecido como capitalismo.

Na *Dialektik der Aufklärung* (2003) de Adorno e Horkheimer, publicada em 1944, enseja-se uma denúncia da ambição pela assimilação do não-idêntico, motivada não apenas

assim como a apropriação sofrida pela “*Populärkultur*” da teoria da alienação marxista teria como causa suas implicações emocionais: “*Die Moderne und der Kapitalismus waren entfremdend, weil sie eine Form emotionaler Taubheit erzeugten, durch die die Menschen voneinander, von ihrer Gemeinschaft und von ihrem innersten Selbst getrennt wurden*” (Illouz id: 8). (“A modernidade e o capitalismo foram alienantes, porque geraram uma forma de ensurdecimento através do qual os seres humanos foram apartados de sua comunidade e de seu *self* mais íntimo.”). (Tradução minha).

⁸² “Não fosse o estranho de tal forma banido, não haveria mais alienação.” (Tradução minha).

intelectualmente, mas também materialmente, do projeto da modernidade, através de ideais de universalização, imposição de paradigmas euro-ocidentais completamente cegos para outras formas de organização social, de pensamento e culturas, assim como a ânsia por domesticar e racionalizar tudo aquilo que estava fora do controle do sujeito da razão, a começar pela própria natureza, culminando numa crise ecológica e na irracionalidade autodestrutiva que o capitalismo representa. Do mesmo modo, a fenomenologia do estranho, à qual grande parte do trabalho de Waldenfels (1990; 1997; 1999) está dedicada, serve de denúncia do tipo de apropriação à qual o estranho esteve submetido pela modernidade através de diferentes discursos racionalistas, começando pelas ciências positivistas, mas igualmente pela episteme filosófica, na etnografia e pensamento estruturalista. A própria fenomenologia moderna é marcada por uma forma de pensamento totalizante que reproduz as práticas culturais e sociopolíticas, constituindo o *Zeitgeist* desta referida modernidade. Na *Fenomenologia do espírito* o estranho e toda alteridade aparecem apenas como momentos a serem “supramassumidos”(como parte da alienação/*Enfremdung*) no processo de extrusão (*Entäußerung*) e autoalienação do “espírito” (*Geist*) sob a forma de uma “consciência infeliz” (Hegel, enquanto não se reconheça numa história supostamente universal).⁸³ Fenômeno similar divide-se em *Cartesianische Meditationen* (1995) de Edmond Husserl, obra que pretendia se contrapor ao *ergo cogito* de Descartes ao fundamentar epistemologicamente a experiência com o estranho (*Fremderfahrung*) através da experiência do eu, mas que, afinal, acaba por não levar sua crítica ao solipsismo às últimas consequências (Bernasconi 2001), abstando-se de fazer uma crítica abrangente à teoria cartesiana, visto que permanece no terreno do eu, não se autoquestionando na produção de discursos autocentrados, autopoieticos.

Nas obras de arte ao longo da Idade Moderna, a negatividade, gesto de contestação e resistência, assume diferentes formas ou “poéticas negativas”, seja tematicamente, desde o romantismo, com o culto de uma literatura do feio e do mal, seja até mesmo pela crítica social do realismo, ou depois, pela negação da mesma mimese social do realismo através da arte pela arte. A negatividade da obra de arte é, portanto, um fenômeno que precisa ser compreendido sempre dialogicamente e em seu contexto histórico. A reatividade da modernidade à sobredeterminação do sujeito tem sua contrapartida no discurso artístico, visto que o negativo passa a constituir a dimensão subversiva da obra de arte, colocando em xeque as estruturas que exprimem a ânsia por harmonia e conciliação modernas: “*Lo feo de lo que hicieron uso los artistas y poetas del Fin de Siècle tenía algo de abisal y demoníaco. La política surrealista de*

⁸³ Dussel (2005) critica especialmente o conteúdo das *Lições de História da Filosofia* hegeliana, acusando-o de uma espécie de cegueira intelectual e de reproduzir o “ideologema vulgar” (id: 15) do discurso colonialista.

lo feo era provocación y emancipación: rompía de forma radical con los modelos tradicionales de percepción.” (Han id: 19). Nesse contexto, o satanismo de Baudelaire e o feio decadentista, assim como o recalcado do surrealismo, podem ser considerados, momentos de autorreflexão ou de encenação da negatividade da obra de arte, como a compreende a teoria estética de Adorno, como uma “mimese da morte”, no sentido de que o social na obra de arte moderna é sua matéria-prima, porém, dotado de um significado que é atribuição apenas do estético, visto que a obra de arte “mataria” aquilo que toma emprestado da vida: “*Negativ sind die Kunstwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivierung: sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen.*”(Adorno 1973: 201).⁸⁴

A negatividade estética, como um posicionamento racionalista do discurso literário na modernidade frente à sobredeterminação do social possui certa tradição na literatura francesa finissecular na obra de autores como Baudelaire, Huysmans, Mallarmé e Valéry, e pode ser entendida como uma prévia do debate na filosofia ocidental pós-hegeliana, conforme demonstra Peter Zima (2005) em sua fundamentação e contextualização da estética negativa. Esse desdobramento da negatividade na filosofia e nas artes representa um questionamento de uma série de premissas do racionalismo que marca o pensamento ocidental, sua crença na síntese que a dialética oferece, a história como reflexo imanente do sujeito, uma tradição logocêntrica fundamentada num discurso identitário e numa semântica sintomática da intolerância à diferença, questão esta que virá a ocupar o centro da filosofia do não-idêntico e da estética adorniana. Há que se mencionar que a estética e a dialética negativa de Adorno constituem o cerne das reflexões sobre negatividade estética nas poucas publicações que se debruçam sobre esse tema, as quais servem de aporte para esse trabalho, a saber: *Ästhetische Negation* (2005) de Zima, que coteja aspectos da obra de Mallarmé e Valéry com a negação e teoria do sujeito em Adorno e Lyotard; assim como *Die Souveränität der Kunst* (1991) de Christoph Menke, que compara experiência estética em Adorno e Derrida; e, por fim, *Modernismo e coerência* de Akcelrud Durão (2012), que se move no campo da literatura de expressão inglesa, mas em parte está, igualmente, direcionada à obra de Adorno.

Tanto na sua dialética negativa, quanto na sua teoria estética, a filosofia de Adorno privilegia a antinomia, as aporias, ao invés da síntese que constitui a base da supressão (*Aufhebung*) da dicotomia fundante da dialética sujeito/história na fenomenologia de Hegel, que Marx iria inverter. Esse pensamento já se faz presente desde sua crítica ao logocentrismo

⁸⁴ “Negativa são as obras de arte *a priori* através da lei de sua objetivação: elas matam, o que elas objetivam ao arrebatarem-no à imediatez de sua vida.”

em *Dialektik der Aufklärung*, assim como nos aforismos de *Minima Moralia*, deixando o plano do político, da provocação, e, adentrando o da sistematização filosófica em *Negative Dialektik*, quando Adorno faz uma apologia ao estranho como contraponto do já citado discurso do sujeito da alienação, e pleiteia por uma filosofia do não-idêntico, precursora de filósofos pós-modernos como Derrida e Lyotard:

Der Zirkel der Identifikation, die schließlich immer nur sich selbst identifiziert, ward gezogen von dem Denken, das nichts draußen duldet; seine Gefangenschaft ist sein eigenes Werk. Solche totalitäre und darum partikuläre Rationalität war geschichtlich diktiert vom Bedrohlichen der Natur. Das ist ihre Schranke. Identifizierendes Denken, das Gleichmachen eines jeglichen Ungleichen, perpetuiert in der Angst Naturverfallenheit. Besinnungslose Vernunft wird verblendet bis zum Irren angesichts eines jeglichen, das ihrer Herrschaft sich entzieht. (...) Entfremdung, Ferment der Dialektik, verwirrt das Bedürfnis, der heteronomen und insofern irrationalen Welt nahe zu kommen, nach dem Wort des Novalis "überall zu Hause zu sein", mit der archaischen Barbarei, dass das sehnsüchtige Subjekt außerstande ist, das Fremde, das, was anders ist, zu lieben; mit Gier nach Einverleibung und Verfolgung. Wäre das Fremde nicht länger verfemt, so wäre Entfremdung kaum mehr. (Adorno 1977: 174).⁸⁵

Sua estratégia discursiva baseada em aporias como modelo de reflexão consiste em afirmações resultantes do exercício de um dialogismo que conduz o raciocínio lógico a seus limites. Os "becos sem saída" da razão exausta revelam na incongruência lógica seu próprio absurdo, que é também o absurdo em sua forma social. Este caráter performativo incutido nos textos de Adorno funciona como demonstração estética de sua dialética negativa, que proclama uma agonística permanente, instituindo uma abertura para o infinito e para o contingencial, como defende Vladimir Safatle (2019) em *Dar corpo ao impossível*. A abertura ao impossível, ao devir, que admite o que ainda não foi pensado, oferece a possibilidade de transbordamento dos limites do *logos*, mas também da reificação e da comodificação, como maneira de prenunciar uma revolução não apolínea, que não pode ser racionalizada porque ainda não possui forma, não possui estética. Estas aporias constituem uma forma de contestação da dialética afirmativa, mas também uma crítica das constantes que compõem a razão ocidental, em especial sua tendência a um pensamento binário, a uma filosofia da identidade, que, para Adorno, são

⁸⁵ "O círculo de identificação, que afinal identifica apenas a si mesmo, remonta ao pensamento que não tolera nada fora de si; sua prisão é obra sua. Tal racionalidade totalitária e por isso particular foi ditada historicamente pela ameaça na natureza. Isso é seu limite. Pensamento identitário, homogeneização de um heterogêneo, perpetua no medo a queda na natureza. Razão sem consciência é ofuscada até a loucura diante daquilo que escapa a seu domínio. (..) Alienação, fermento da dialética, confunde a necessidade de aproximar-se do mundo heterônimo e assim sendo, irracional, de acordo com a palavra de Novalis "está em casa em toda parte", com a barbárie arcaica, de que o sujeito saudosista é incapaz de amar algo diferente, o estranho; com cobiça por assimilação e perseguição. Não fosse o estranho banido, mal existiria alienação." (Tradução minha).

formas de domesticação da diferença. Disso resulta seu posicionamento provocativo em relação ao discurso marxista-hegeliano da alienação, no qual este identifica um anseio totalitário por harmonia e universalismo de uma modernidade pautada na lógica identitária, que identifica, afinal, apenas a si mesma (“*das nichts draußen duldet*”)⁸⁶ (Adorno 1997: 174) à custa da repressão de tudo quanto é estranho (“*fremd*”). Esta censura de Adorno à modernidade e sua avidez por assimilação e perseguição do outro também pode ser lida num aforismo de *Minima Moralia*, no qual este afirma que o antídoto contra alienação é o estranho. O negativo está no estranho: “*Nur Fremdheit ist das Gegengift gegen Entfremdung. Das ephemere Bild von Harmonie, in dem Güte sich genießt, hebt einzig das Leiden an der Unversöhnlichkeit umso grausamer hervor, das sie töricht verleugnet*” (Adorno 1951: 166).⁸⁷

Safatle (id) faz uma releitura da dialética hegeliana como teoria fundante do pensamento negativo na obra de Adorno, este defende também a importância da dialética e do pensamento negativo como alternativa para a crítica do presente e para fazer “emergir” as contradições dentro de um sistema cujas partes não correspondem à totalidade. A dialética negativa seria uma forma de produzir dissonância, que abriria a possibilidade de pensar para além da reificação, para além da síntese inerte, portanto, a partir do negativo de si mesmo. O conceito, é, no entendimento de Safatle, a síntese formal que não permite nenhuma transcendência, nenhuma dúvida ou vacilo, sendo, portanto, artifício de contenção da contingencialidade que se manifesta no gesto de negação:

Como nunca houve uma totalidade não antagônica, mesmo fora do capitalismo, basta lembrar como as formas sociais de produção pré-capitalistas são descritas por Marx como portadoras de contradição (as contradições entre relações de produção e forças produtivas, por exemplo, não são restritas ao capitalismo), não cabe à filosofia conciliada. (Safatle id: 34).

Safatle sustenta que a negatividade é inerente à dialética, diferenciando-se de um mero ceticismo ou niilismo, visto que a negação permanente é um movimento necessário do pensamento como forma de resistência à comodificação, às formas alienantes do horizonte do possível, que se expressa numa “consciência mutilada”, isto é, “na vida falsa” (*das falsche Leben*) sob o nazismo à qual Adorno (1951) se refere em *Minima Moralia*: “Não há conciliação, nem negociação com modos de reprodução social solidários de uma vida falsa ligada às estruturas gerais de reificação e alienação, próprias ao sistema capitalista”, concorda Safatle

⁸⁶ “que não tolera nada fora”. (Tradução minha).

⁸⁷ “Apenas estranheza é o antídoto contra a alienação. A imagem efêmera de harmonia, na qual se aprecia a benevolência, apenas põe em evidência de modo ainda mais cruel o sofrimento da irreconciliabilidade que esta trai tolamente.” (Tradução minha).

(id: 26). A consequência política disso para Safatle, com Adorno, e partindo do cisma entre pensamento e práxis que a dialética negativa representa, é a de que, antes, cabe ao intelectual e ao filósofo questionar, e não apresentar “a solução”, pois ela seria apenas afirmação domesticada, portanto, do possível da reificação; ou seja, a crítica à reificação está condicionada a uma negação da negação.

3.2. De uma estética negativa moderna

A teoria da estética negativa está fundada numa base filosófica puramente lógica da retórica que se desdobra em estética, para logo encontrar eco em textos literários, e retira sua força, justamente, do fato de se fundar numa forma de pensar estética de modo indissociável do político. Levando em consideração as incursões sobre estética negativa realizadas pelas obras já aqui mencionadas, é possível afirmar que negatividade é um processo constitutivo de toda obra de arte, em maior ou menor grau, de uma ou de outra espécie, visto que toda arte, toda imagem, produzida socialmente, está sujeita aos câmbios históricos, ao transbordamento do significado e processos de negociação da semiose. Essa negatividade existe, portanto, dentro de um horizonte do possível, em aberto. Contudo, não é a esta forma de negatividade, sincrônica e diacronicamente dialógica com o não-artístico, ou seja, que existe em todo texto, à qual estamos nos reportando aqui, e sim, à negatividade que determinadas obras de artes encenam, performam e informam sobre elas mesmas a partir de sua forma e conteúdo e da maneira como estes dialogam com as temporalidades históricas nas quais se inscreve o status da obra de arte. Como bem nota Durão (id), referindo-se aos poemas de Wallace Stevens, não se trata aqui de apelar ao relativismo e a um subjetivismo absoluto, pois o que a crítica especializada afirma de determinada obra de arte não pode ser confundido com um delírio, ou seja, é a obra que está inclinada a produzir determinada recepção, na codependência do tempo histórico, em consonância com suas premissas estético-políticas que forma um horizonte do possível:

[...] a crítica em suas diversas formas, somente é capaz de transmitir saber sobre seu objeto ao trazer dentro de si conteúdos sociais específicos. Isso não quer dizer, por certo, que a crítica possa trazer o que quer que seja para a obra; os textos literários são à prova de delírio crítico e rechaçam, de dentro, o absurdo que se lhes tenta impingir. O que isso significa é que a produção da coerência literária não é uma atividade abstrata, mas um processo que combina a lógica da significação com a realidade de substratos reais, coletivos e antagônicos. (Durão id: 86).

Por negatividade estética aqui não se entende, entretanto, o gesto, no mais amplo sentido do termo (formal, político), de determinadas obras de arte de negarem ou afirmarem determinado conteúdo ou forma estética, visto que uma negação de algo específico constitui,

na verdade, uma afirmação. Do mesmo modo, como afirma Zima (2005), a própria estética negativa, levada às últimas consequências do formalismo pode conduzir exatamente à afirmação daquilo que pretende negar, o sistema econômico e político, a indústria cultural, que é a própria negação da essência da arte na modernidade:

Möglicherweise ist jedoch die ästhetische Negation – von Mallarmé und Adorno bis Lyotard – selbst eine Sackgasse. Denn die radikale Ablehnung der Gesellschaftsordnung in ihrer Gesamtheit kann leicht in ihr Gegenteil umschlagen: in Affirmation. Das ist es auch, was Sartre Mallarmé vorwirft – und seine Vorwürfe nehmen in vieler Hinsicht die Kritiken vorweg, die Marxisten in den 60er Jahren an Adornos Adresse richten. (Zima id: 17).⁸⁸

Na ausência de um conceito descritivo da estética negativa, o que coloca até mesmo a discussão num campo de filosofia da linguagem, imitamos o próprio movimento do pensamento negativo, que só pode definir-se a partir daquilo que não é. Por isso, Durão (id), muito embora aponte para diferentes estratégias às quais os textos recorrem a fim de produzir negatividade, chama a atenção para o fato de que negatividade é o resultado de uma escrita da dissidência, da incoerência, da ausência, do silêncio. Disso é possível aferir que o que se manifesta na escrita negativa ou no discurso negativo, é, portanto, uma ausência de síntese. À vista disso, não se pode falar de uma estética negativa ou estéticas negativas do mesmo modo como se pode reportar a uma estética expressionista, surrealista, do realismo-socialista, abstrata ou brutalista, entre outros. A negatividade da estética negativa - se é que existe absoluta e radical, visto que nesta a forma teria que se autoconsumir - consistiria, por conseguinte, em ato de negação e encenação deste mesmo ato, autorreflexivamente, o que reverbera em diferentes nuances, de tal modo que estas obras, como defende Durão, lançam um desafio à crítica, tornando sua apropriação por terceiros, para o consumo e comodificação, menos plausível: “a negatividade estética é a encenação da recusa determinada, por parte das obras de arte, da predicação que recebem” (Durão id: 11). As estéticas negativas não se reportam a uma poética negociável, por possuírem uma “natureza processual”, não se deixando confundir com “poéticas da negatividade” (Durão id: 23). Afinal, Durão, a partir de quatro exemplos modernos, consubstancia negatividade na palavra “dificuldade”, em primeiro lugar, “teórica”, em seu exame da concepção estética aporética de Adorno; “idiossincrática”, para a lírica dissidente ideologicamente de Wallace Stevens; “enganadora”, para as dissonâncias entre significante e significado na poesia de Robert Frost; e “canônica”, segundo ele, para o desafio no qual Ulysses

⁸⁸ “Possivelmente, a negação estética é, entretanto, – de Mallarmé e Adorno até Lyotard – sempre um beco sem saída. Porque a recusa radical da ordem social em seu todo pode facilmente recair em seu contrário: em afirmação. Isso é também o que Sartre censura em Mallarmé – e suas acusações antecipam, sob muitos aspectos, as críticas que os marxistas endereçaram a Adorno nos anos 1960.” (Tradução minha).

de James Joyce lança a crítica de seu tempo. (id: 19-20). A palavra “dificuldade” se refere ao desafio interpretativo imposto à exegese de determinados textos, isto é, ao gesto de recusa diante da atribuição de predicado que caracterizaria a negatividade estética atuante em textos resistentes à significação. Os gestos de negação⁸⁹ dentro da literatura, para Durão, têm como destinatários não apenas o mercado, ou a indústria cultural, mas uma produção intelectual, que “sob condições de superprodução semiótica”, geraria incessantemente novas metodologias particularistas:

Gestos surgem como reação a isso; a negação determinada é seu instrumento. Como será argumentado no final, uma estética negativa representa uma tentativa de preservar o significativo “literatura” contra as metanarrativas, como sendo algo maior do que aquilo que lhe é predicado, com efeito, da maneira mais radical possível. (Durão id: p. 9).

Contudo, partindo dessa lógica, pode-se acrescentar que a relação dialógica que o discurso literário estabelece com seu outro ou com a heteronomia social, cuja negação garantiria sua própria autoafirmação como literatura, necessita, concomitantemente, de um gesto de autonegação, o que faz com que não apenas a negação jamais possa ser apenas “determinada”, no sentido de que a literatura negaria algo que está fora dela, mas faz com que tal gesto seja sempre autorreflexivo, voltando-se não apenas contra a obra individual, mas contra a totalidade da criação literária: a obra não nega apenas as leituras que venham a ser inferidas sobre ela, mas necessariamente tem de negar outros fazeres estéticos, incorrendo num gesto de uma subjetividade individual, que reclama o poder sobre o texto à medida mesma que simula seu insucesso, sua espécie de falha em comunicar. Por isso, a negação é determinada e indeterminada ao mesmo tempo, visto que é esta, exatamente, uma condição do pensamento negativo ou de uma “dialética negativa”, como conhecidamente propõe Adorno, opondo-se a Hegel. O negativo que é negação da negação anterior, já não seria um negativo, mas apenas a negação de um negativo ainda insuficiente, acentua Zima (id), parafraseando *Negative Dialektik*:

Die Negation der Negation macht diese nicht rückgängig, sondern erweist, dass sie nicht negativ genug war; sonst bleibt Dialektik zwar, wodurch sie bei Hegel sich integrierte, aber um den Preis ihrer Depotenzierung, am Ende

⁸⁹ Durão define o gesto da estética negativa como ato performativo do texto que “ver a si próprio gesticulando, enquanto o ato de apontar para si passa a ser apropriado pelo pensamento em sua própria progressão categorial” (id, p.9). A força da estética negativa é também sua fragilidade, pois os gestos são frágeis porque podem furtar-se a uma verificação ou não serem reconhecidos como parte da experiência estética. O autor refere-se ao conceito de experiência (*Erfahrung*) - conforme delineado por Benjamin (1974; 2007), que coloca a experiência na dependência da memória como fenômeno ancorando nas camadas profundas da psiquê - a qual seria dificultada pela fragmentação do sujeito e pela autoalienação da sociedade industrial: “o maior neutralizador do gesto é sem dúvida a reificação, o congelamento das coisas por carência ou medo, mas igualmente por costume ou hábito” (id: 10).

indifferent gegen das zu Beginn Gesetzte. Das Negierte ist negativ, bis es verging. (Adorno 1997: 162).⁹⁰

No contexto da filosofia negativa de Adorno, a obra de arte ocupa uma posição primordial como o último refúgio da resistência a ideologização e reificação da palavra, uma vez que por sua essência a arte é capaz de questionar a “colonização” do significado. Para Adorno, a arte não se encontra excluída do sistema de produção, mantendo porém uma relação dialética para com este, ao participar do seu desenvolvimento técnico, bem como da forma de circulação de bens resultante deste último fator material. No entanto, este fato não é determinante para a compreensão da essência da arte como fato social, da mesma forma como também não é a natureza do conteúdo artístico, isto é, o tema tratado, como no primórdios da arte burguesa, o que define a arte como um produto social. A existência da arte em um modo de produção que visa tão somente a mais valia, representaria per si uma transgressão, visto o ato artístico representar a essência do “inútil”, no sentido de não utilitarista, uma contradição do telos primevo do sistema de valores impulsionado pela matriz econômica. A negatividade da arte, garantida por sua autonomia, que é a negação de sua determinação social, é ao mesmo tempo o que a conecta com o social, como sua contrapartida:

Vielmehr wird sie [die Kunst] zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jede Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse missbilligt wird. (Adorno 1997: 335).⁹¹

A singularidade da experiência estética constitui, segundo Menke (1991), um dos lados da compreensão antinômica do estético por Adorno. Se substancialmente a arte é um discurso soberano, por si só seria uma crítica aos outros discursos produzidos pela racionalidade, porém, ao ser ao mesmo tempo discurso autônomo, com regras próprias, independe de uma experiência estética pura, como aquela da ordem do sublime, alicerçando-se assim também numa forma de discurso racional:

Sie ist ein autonomer Diskurs neben anderen und zugleich eine souveräne Subversion der Vernunft aller Diskurse. Wird der Vollzug der ästhetischen Erfahrung als ästhetische Negativität verstanden, so gewinnt sie einen

⁹⁰ “A negação da negação não anula, mas sim demonstra que ela não foi negativa o suficiente; do contrário, a dialética até permanece, e através disso ela se reintegra em Hegel, mas às custas de sua despotencialização, no final, indiferente àquilo que no início era lei. Negativo é negado até que se esvaeça.”

⁹¹ “Ela se transforma muito mais em social através de sua posição contrária à sociedade, e cada posição é antes de tudo tomada autonomamente. No que ela se cristaliza em si mesma como “própria”, ao invés de submeter-se às normas sociais vigentes e qualificar-se como “socialmente útil”, ela critica a sociedade, através de sua mera existência, assim como os puritanos repudiam a toda confissão.”

souveränen Gehalt, der die Autonomie des Ästhetischen voraussetzt, nicht beschneidet. (Menke id: 13).⁹²

A arte é soberana para Adorno em virtude de seu lugar único no sistema social, visto que arte se contrapõe à racionalidade, estando relacionada com uma apreensão do mundo através do sensorial. Porém, através de sua autorreflexividade, a obra de arte é negação do que ela é, afirmando-se através de seu discurso com regras próprias, através do que se contrapõe à sobredeterminação de tudo aquilo que não é ela mesma, mas necessita para sê-lo, adentrando, assim, igualmente o terreno da racionalidade; uma racionalidade própria da arte, como afirma Rancière, quando diz que o pensamento artístico é marcado pela presença do não idêntico: “produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (id: 32).

É necessário, por fim, considerar que a negatividade da obra de arte apontada por Adorno está contextualizada na modernidade tardia, que tem a indústria cultural como pano de fundo, isto é, como o *modus operandi* da cultura de massa a serviço do capitalismo. O conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer não deixa de ser uma teoria da alienação, na qual se aponta para uma vitória da última através da automatização de processos de assimilação de toda produção artística que não se deixam mais influenciar pelo exercício de nenhuma força, além da sua própria lógica, a do consumo, uma lógica que se basta a si própria. A teoria da indústria cultural é, concomitantemente, uma teoria da precarização da *différance* (Derrida 2013) e de toda individualidade, visto que esta daria origem a uma pseudo-individualidade: “*In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionäre nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise. Es wird nur so weit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht.*” (Adorno/Horkheimer 2003: 163).⁹³ A redenção do sujeito só pode ser alcançada para Adorno através da afirmação de sua individualidade na contracorrente da indústria cultural e da massificação, através da negação permanente. Para tanto, seria necessário um estranhamento consciente, e a recusa de todo estereótipo, assim como uma inovação constante dos padrões estéticos, visto que esta mesma indústria cultural, de forma totalitária, caracteriza-se pela capacidade de assimilação mesmo daquelas formas que se levantam como alternativas, neutralizando a negação através da domesticação do mercado.

⁹² “Ela é um discurso autônomo junto a outros, e, concomitantemente, uma subversão soberana da razão de todos os discursos. Tendo a execução da experiência estética sido entendida como negatividade, ela, assim, não tem um conteúdo soberano coibido, o qual condiciona a autonomia do estético.” (Tradução minha).

⁹³ “Na indústria cultural, o indivíduo não é apenas ilusório por causa da estandardização do modo de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas não entra em confronto com o público.” (Tradução minha).

Por fim, é importante mencionar, que embora a teoria estética e pensamento negativo de Adorno sejam fundamentais como síntese da negatividade na modernidade ou “contramodernidade”, sendo sua teoria estética publicada apenas nos anos 1970, esta permanece direcionada à história da arte europeia, deixando todo o mundo pós-colonial intocado. Nesse contexto, é necessário, então, questionar como a negatividade pode ser uma categoria produtiva para se pensar a denominada modernidade periférica, perscrutando o potencial da dialética negativa no contexto de um discurso da descolonização; isto é, como o próprio discurso da crise do sujeito moderno abre novos espaços, a partir de sua transculturação, nos quais se engendram outras formas de fazer estético e pensar a partir da periferia, antecipando, nas artes, especialmente através das vanguardas e seu projeto descolonizador da linguagem, sintomas e reflexões de uma postura antilogocêntrica, que encontraria ecos nas ciências humanas apenas décadas mais tarde com uma forma de pensar pós-estruturalista.

3.3. Negatividade como forma de articulação do sujeito periférico em *Angústia*

3.3.1. A contrapelo da antropofagia cultural

A presença de um pensamento negativo, representado pela estética, no contexto do modernismo e da modernidade à brasileira, ainda é um campo inexplorado pela crítica literária, muito embora, já tenha sido insinuado, exatamente, em relação a obra de Graciliano Ramos por Brunacci (2008), valendo algumas menções recentes em relação à negatividade da obra João Guimarães Rosa (Saffatle id) (Vasconcelos de Melo 2020). Para Brunacci, a escrita corrosiva de Ramos expressa o mal-estar que permeia a consciência estética do autor, um “incômodo com o ato de escrever literatura em um país submetido a um processo de dominação violento e aniquilador da voz dos dominados.” (Brunacci id: 115-116). Porém, para além da questão muito mais da consciência de classe do que da colonialidade na qual Brunacci ver a origem da negatividade na obra do escritor alagoano, a leitura de *Angústia* a partir de sua negatividade é importante para recontextualizar a obra do autor no modernismo, dando-se o devido valor à dialogicidade que sua obra estabelece não apenas com a tradição romanesca brasileira, mas com as estéticas de vanguarda e com o realismo socialista, espelhando, assim, o debate e idiosincrasias no campo literário e intelectual de sua época.

Em *Angústia* se manifesta uma forma de negatividade que vai além de um mero ceticismo ou pessimismo, os quais comumente são atribuídos à obra de Graciliano Ramos. Essa negatividade toma forma através de um discurso sobremaneira autorreflexivo na iminência de corroer a própria escrita, o qual precisa ser contextualizada em seu diálogo com a antropofagia cultural que não passa ao largo da obra de Ramos. A crise da modernidade europeia no texto de

Ramos toma a forma de uma crise de representação - já presente em Machado de Assis – através da encenação da angústia do sujeito, que leva a uma terceira crise, a do próprio discurso da antropofagia cultural, o qual - embora aponte para uma solução questionadora do logos, da narrativa identitária, em direção a um sujeito do devir - permanece ambíguo e falho, preso a uma forma esquemática e engessada de pensar subjetividade nos moldes da dialética hegeliana que, afinal, não apenas se abre à apropriação, ao utilitarismo do discurso nacionalista, e redundando em numa síntese harmoniosa da nação, mas é, ele próprio, fundado num gesto de apropriação cultural.

A crise do discurso modernista em *Angústia* fica clara justamente porque Luís da Silva leva a antropofagia de Oswald de Andrade às últimas consequências, negando a pausa que a síntese entre fagocitador e fagocitado instaura; estabilidade esta, também negada pela estrutura subjetiva nômade de *Macunaíma* de Mário de Andrade. O Luís da Silva de Ramos está muito longe de superar esse molde, contudo, na encenação multifacetada do fracasso da escrita, encontra-se o colapso dessa estrutura “afetiva-ideológica” ((Sarlo id; Williams id) que pode ser chamada de “sujeito da alienação”, e, se esta encontra uma síntese, é apenas num conceito negativo, esvaziado do objeto da negação, que é a própria angústia, título do romance.

Angústia é antes de tudo um livro sobre arte e a problemática do artista da periferia, condenado a repensar seus privilégios estruturais e a compensar seus desprivilégios. Já de início a crítica corrosiva do narrador volta-se contra a “indústria” cultural ou a máquina produtiva, contra a mercantilização da literatura e reificação do artista. Luís da Silva-personagem não quer escrever um livro de fácil digestão, pois para ele a literatura deve ser exercida como um sacerdócio. Disso resulta sua invocação de uma estética decadentista e do desencanto. Para ele, o escritor/poeta periférico tem que se sacrificar, escrever um livro na prisão, e até mesmo cometer suicídio autoral - que é o que o livro dentro do livro encena. O sujeito literário em angústia imita o gesto de negação do sujeito da dialética negativa, não para recair no estruturalismo ou no existencialismo, mas tão somente para emergir num gesto de exibicionismo para o colonizador, como também faz Oswald de Andrade na antropofagia cultural. Trata-se, afinal, de um gesto de afirmação fálico, que no desdobrar na narrativa, no entanto, se mostra fadado à frustração, acentuando a impossibilidade desse sujeito imaginar-se para além da relação de heteronomia lógica que o colonizador lhe impôs. *Angústia* é, portanto, um livro sobre o impossível. A angústia freudiana, como estratégia discursiva, é o recurso do qual se vale o sujeito literário nesse romance para mostrar a impossibilidade semântica de sua constituição, especialmente porque *Angústia* é um livro que ainda gira em torno de uma metafísica essencialista, do sujeito enlutado, ou nostálgico sem encontrar ainda uma solução

epistêmica de articulação que possa produzir sua autonomia intelectual, e, diante dessa impossibilidade apela a seu suicídio metafórico, que pode ser entendido como gesto último de empoderamento dos desesperados. É um livro sobre a necessidade de produzir esse suicídio sempre, de repeti-lo. De viver ao reencenar a própria morte.

Ler *Angústia* a contrapelo da antropofagia, significa lê-lo como negação da negação, pois não apenas as vanguardas estéticas representam o ápice do pensamento negativo na arte moderna, como também a antropofagia cultural representa uma antítese frente à colonização, e, como polo negativo, acaba por reproduzir a lógica epistêmica binária, baseada na complementaridade e na ânsia por harmonização. O antropófago desafia o colonizador em seu próprio terreno, permanecendo na codependência do pai. Na alegoria da castração e do parricídio que se manifesta em *Angústia* reproduz-se a cena antropofágica original que o sujeito traumatizado está condenado a repetir *ad infinitum* por meio da estrutura abismal do texto, sem suprassunção, por isso sua escrita precisa enfatizar seu próprio fracasso, gerando um paradoxo, que a análise tentará demonstrar.

A estética negativa em *Angústia* reside em sua falta de síntese, na prevalência da cisão, da duplicidade, da incoerência lógica de sua estrutura, mas também na dialética do dizer aquilo que se oculta e ocultar o dito, na esteira do ceticismo de Machado de Assis, e antecipando a escrita do entremeio rosiano (Thies; Vasconcelos de Melo 2020) que vem a instaurar uma verdadeira cisão, inclusive, epistêmica, com o logocentrismo. Este gesto de negação se manifesta nos diferentes níveis semânticos constituintes do romance em questão, da negatividade intrínseca ao nível dos significantes a sua alegorização no nível do significado: a) no tipo de polissemia criada no nível da diegese, quando o assassinato de Julião Tavares, ação nuclear, desdobra-se, precipita-se na *mise en abyme* do texto, infinitizando-se; b) na agonística da estratégia narrativa que oscila entre realismo psicológico e vanguardismo experimental, gerando a ambiguidade; c) nas aporias que o narrador autodiegético cria, quando vai da negação do próprio ato elocutório à arquitetura de uma estética que triunfa na encenação de seu fracasso; d) na representação de uma modernidade negativa através da patologização do sujeito urbano; e) na forma como a identidade do sujeito se constrói através de diferentes estruturas alegóricas que performam a falta, a castração, a disfuncionalidade, o absurdo.

3.3.2. A culpa da literatura

O Luís da Silva de Ramos, antes de ser apenas um intelectual “rendido” ao sistema ou um reacionário, tem consciência de que a revolução proletária prescinde de uma domesticação intelectual e moral, classista, e no fundo, colonialista, nesta mesma periferia produto de um

projeto colonial, e essa é a razão pela qual este, ironicamente, afirma que ele, como intelectual, não teria lugar nessa revolução de gente analfabeta. Ao contrário de Oswald de Andrade, quando escreveu o necessário manifesto, Luís da Silva, uma espécie de alter ego do autor alagoano, dá mais de uma vez mostras no romance de que tem ciência de seus privilégios de classe, afinal, admite que aprendera sobre a miséria dos outros em sua leitura de romances. Outrossim, é muito mais do que um mero reconhecimento dos privilégios de classe o que se assenta na escrita graciliana, e, sim, a questão à qual se refere Brunacci (id), da manifestação de uma consciência autoral crítica em toda sua obra, diante da dependência cultural e da inenarrabilidade do outro. Esta última, até certo ponto fundada numa negatividade romântica, no contexto do discurso de descolonização da cultura, que organiza o pensamento progressista modernista, é, o resultado de uma consciência dos limites da própria escrita, que não está livre da ideologia, nem da colonização do sentido.

No modernismo brasileiro, esta “inenarrabilidade”, afinal, incomunicabilidade do ser do outro seria esteticamente levada a cabo por Guimarães Rosa, que é quem de melhor explora a negação como impossibilidade mesma de comunicação na literatura brasileira, criando uma estética do transbordamento da semiose que rompe com a ideia de comunicação como “transmissão”, “mediação” de informação (Thies; Melo id). Em *Angústia*, contudo, vale salientar que não é à toa que o futuro que se projeta no discurso alegórico realiza-se como uma utopia duplamente negativa: não prescinde da historicidade, retomando sempre o passado colonial, as memórias do sujeito, e quando transcende a esfera do real, revela um lugar tenebroso, anuncia o apocalipse; por sua vez, trata-se de algo que está relacionado com o presente fantasmagórico no qual o personagem se move, o lugar de articulação de um sujeito ocupado todo o tempo em produzir sua autoinvalidação, como única maneira de se “purificar” da colonização latente na própria linguagem.

O gesto de negação, que redundava numa ausência de síntese discursiva, rendeu à obra comentários como os de Candido em *Ficção e Confissão*, segundo os quais o romance teria uma aparência inacabada. Candido aponta, igualmente, para uma indecisão por parte do narrador, afirmando que neste texto se digladiariam duas tendências, uma que reafirma o racionalismo, e a outra que aponta à presença de forças da ordem do irracional, uma tensão entre “lucidez e equilíbrio”, “desordenados impulsos interiores” (Candido 2006: 83). Essas características notadas por Candido necessitam de um aprofundamento, visto que o romance pode ser lido a partir de sua negatividade manifesta. A presença desta no texto se dá até mesmo nas sentenças proferidas por Luís da Silva, um narrador astuto, que apresenta uma retórica na qual cada afirmação proferida é muitas vezes marcada pela negação imediata do que está sendo

dito. Carvalho (id), por sua vez, ver nessa tensão existente na prosa de Ramos um critério que demarca a própria posição de sua obra no discurso literário brasileiro, à medida que esta vislumbra um rompimento com o modernismo, porém, não regressivo, como avizinhamo do realismo do século passado, e sim um rompimento vanguardista:

Interessa-nos, ao contrário, apontar o equilíbrio oscilante em que se move o escritor, dividido entre o discurso depurador da repressão racionalista, que o consagrou como “o clássico” do Modernismo brasileiro, e o discurso transgressor da lógica e libertador do eu, que determina o caráter de sua experimentação, situando-o na vanguarda da nossa ficção contemporânea. (Carvalho id: 5).

Superando a questão psicanalítica do conflito do eu demiúrgico, Brunacci (id) se refere diretamente à presença de uma negatividade explícita na literatura de Ramos, questionadora de um projeto modernista elitista, e concomitantemente autorreflexiva, à medida que indaga sobre os limites impostos pela posição de classe do literato e intelectual a partir de seu lugar autoral:

Pela aguda compreensão do processo de formação da sociedade brasileira e pela percepção dos elementos conflitantes na modernização do país é que Graciliano Ramos produz uma prosa de ficção fortemente marcada pelo autoquestionamento, ocorrência esta que chega a constituir uma categoria de análise, cujo epicentro é a negatividade decorrente da percepção do escritor das contradições entre a literatura e a vida. É, portanto, um modo de elaboração da escrita literária que recusa o mero artifício estético de a literatura voltar-se sobre si mesma, para perscrutar técnicas e procedimentos discursivos; ela passa a questionar sua função mesma enquanto elemento do conjunto das práticas de dominação que se processam no interior do processo civilizatório e são, geralmente, escamoteadas pela historiografia. (Brunacci id: 119).

Brunacci, retomando um artigo de Hermenegildo Bastos (1996) sobre a impossibilidade da literatura em *Memórias do Cárcere*, reconhece na encenação dos limites da escrita e sua dificuldade frente ao irrepresentável social na literatura de Ramos, a expressão viva dessa negatividade, que é, para ela, a negação da própria literatura como possibilidade de transcendência, concluindo que “a impossibilidade para a qual a literatura aponta não é apenas a de representar as contradições do mundo, mas é a impossibilidade de, enquanto arte, mudar o mundo, por ser parte dessas contradições.” (Brunacci id: 124). Para Brunacci, a negatividade manifesta na obra de Ramos é decorrente, portanto, da autorreflexão de sua posição social privilegiada como artista. Os limites e aporias do fazer literário, isto é, o impasse que o condiciona, como produto que se inscreve numa dimensão histórica, social e política - portanto, como parte do aparato da dominação simbólica - se expressam em *Angústia*, contudo, igualmente, e inexoravelmente em sua dimensão estética. Esta reflete não apenas a posição idiossincrática de classe do artista, mas do intelectual periférico, como sujeito capaz de racionalizar tal posição na sociedade pós-colonial, cioso, portanto, de autodeterminação e

autoafirmação, mesmo que o desejo de equiparar-se ao “senhor”, ou em termos modernistas, de devorar o pai, seja a prova de sua dependência estética e epistemológica. O espelhamento dessa condição da consciência de escravo – quando o sujeito modelado pela razão etno-falocêntrica tenta deixar sua posição para ocupar uma *outra*, marginalizada - precisa, ademais, ser negado, ficcionalizado, e disfarçado nos gestos de narradores autodiegéticos embusteiros, como Brás Cubas, Luís da Silva e Riobaldo. Trata-se de um processo dialético intrassubjetivo instaurado na narração que se constitui em gestos de autonegação como forma de autoafirmação adiada, visto que esta afirmação formal, e seu reverso, só pode voltar a ser negada, estando qualquer possibilidade de síntese situada para além da obra como processo diegético, isto é, a supressão, em sentido hegeliano, da negatividade não se dá por meio da dimensão estética, ao mesmo tempo em que não pode prescindir dela, porém, através da reintegração desta escrita ao social. Nesse sentido, é coerente a menção à negatividade que Brunacci divisa na obra deste autor, pessimista e visceral, mas contido na dureza de seu texto que é a essência do social que sua obra capta, muito embora falte ao texto da autora explorar, justamente, o potencial transgressor e a dimensão política da negatividade estética, visto que esta não se deixa reduzir apenas à modulação da perspectiva de classe dos narradores de Ramos.

Outrossim, *Angústia*, mais que qualquer romance de Ramos, é a prova cabal de que a preocupação com a forma e sua originalidade não passa ao largo de sua obra. Texto experimental e romance de artista, este, a partir das agruras de um artista marginalizado e poeta fracassado, tematiza o fazer literário na periferia do capitalismo ocidental. Luís da Silva, que corporifica esse artista vivendo à margem da sociedade, distante do centro literário, localizado no Sudeste, espelha a própria posição ocupada por Ramos, como um autor da periferia da periferia, forçosamente impelido a buscar um espaço para a afirmação de sua literatura, dialogando com o centro de produção cultural em seu país. Em *Angústia* se delineia um diálogo, já iniciado em *Caetés*, com motivos que predominam no repertório da vanguarda modernista, e, neste sentido, o que está em questão é menos a luta de classe e muito mais a necessidade de assimilação da modernidade numa escrita literária posterior ao grito de independência proclamado na Semana de Arte Moderna, assim como a reflexão instaurada pelo discurso da antropofagia cultural na forma do sujeito pensar e encenar a si mesmo em relação à Europa.

Luís da Silva é uma sátira do intelectual passadista, conservador e decadentista, porém, é justamente a partir dessa figura antipática e cética que uma modernidade inconclusa, que não cumpre com sua promessa neoiluminista, reafirmando-se como projeto das elites nacionais, salta aos olhos do leitor. Dessa maneira é possível vislumbrar o comprometimento do autor com questões que não se restringem simplesmente à representação da miséria do outro - o que

é tematizado, inclusive, no nível do conteúdo quando Luís da Silva confessa que não se interessa pelos problemas do povo – mas que também estão relacionadas com o fazer literário como desafio na sociedade pós-colonial diante da necessidade de afirmação pela autonomização em relação às influências externas, ao imperialismo cultural e à reificação do artista, apesar da crítica à modernização dar-se por meio de uma sátira ao conservadorismo.

O que a obra de Ramos demonstra é que se a literatura é culpada, não é apenas porque é produto da divisão social do trabalho e da alienação, mas também porque é a herança do sistema letrado colonial; ela seria um espelho, não um reflexo imanente do social, no sentido de um marxismo dogmático, e, no fundo, antidialético; mas a superfície de uma ferida na qual pulula a irremediável expressão melancólica dessa dor social, radiografia das fraturas históricas, borrão manchado com o sangue dos povos originários e africanos, espelho das hipocrisias envergonhadas dos crentes no futuro, porém, na ribanceira de uma nulidade abissal, como catarse de todos os afetos. Nesse sentido, é muito coerente a menção à negatividade que Brunacci divisa na obra deste autor, pessimista, mas contido na dureza de seu texto que é a essência do social que sua obra capta.

Isso leva a pensar que o fato de *Angústia* parecer repetitivo e incongruente é exatamente a questão estruturante da narrativa de Luís da Silva, e ponto fulcral da forma de pensar e organizar o pensamento fundante do narrador-personagem. A forma estruturante do pensamento manifesto nesta narrativa está apenas aparentemente pautada na desordem mental do personagem, devendo ser compreendida de modo dialético, assim que, a pergunta a ser feita é, na verdade, o que de fato está em desordem e num processo de desorganização. Que formas e instrumentos de pensar e organizar o mundo se dissolvem na desordem de Luís da Silva? Essa questão não pode passar à revelia do contexto estético-político que dá o tom da produção cultural no Brasil modernista, voltada, justamente, para a elaboração de um discurso da descolonização cultural, e para a elaboração de uma prática estética que respondesse a uma demanda que, naquela época, já não era apenas anticolonialista, tendo a forma de exaltação da identidade cultural, agregado, igualmente, aspectos de um discurso nacionalista.

3.4. As estratégias de um narrador “sururu”

3.4.1. Do *modus operandi* da angústia ou do objeto da negação

As formas patologizadas da loucura na narrativa se manifestam pelo delírio, pelas alucinações auditivas e visuais, pela obsessão, atitude paranoica e compulsões de Luís da Silva, que conduzem a dois lugares: um que faz parte da diegese, o assassinato de Julião Tavares; e outro que se constitui como elemento de um paradoxo, afinal, extradiegético, que é “o livro” sobre um artista fracassado que cometera um assassinato após ser rejeitado por sua noiva. O

crime de Luís da Silva que se desdobra em alegoria da luta de classes, parricídio, ficção e por fim, em suicídio, na estrutura especular da narrativa em *mise en abyme*, representa, por fim, a origem e fim do livro dentro do livro, que encena a angústia que caracteriza um certo *modus operandi* do sujeito periférico no romance de Ramos. Como assinalado anteriormente, o assassinato de Julião Tavares reproduz a triangulação edipiana instaurada como ferida narcísica no inconsciente de Luís da Silva, levando-o a direcionar toda sua raiva e mágoa à figura paterna já morta, projetando-a nos outros, e, concomitantemente recalçando completamente qualquer lembrança da mãe. Igualmente, retomando a análise anterior, Candido já apontara para a possibilidade de ler Julião Tavares⁹⁴ como um duplo de Luís da Silva, visto que aquele reúne todas as qualidades faltosas neste. Do mesmo modo, a forma como Luís da Silva, ao imaginar o cadáver de Julião Tavares em decomposição, imagina a si próprio, projetando-se na imagem do antagonista supostamente assassinado como se este fosse seu *alter ego* aponta para a relação de duplicidade e despersonalização que acomete o protagonista. O livro “acaba” após um momento de intenso delírio de Luís da Silva, assim que o leitor não pode confirmar a veracidade do assassinato. O crime de Luís da Silva é seguido de um delírio, porém, ao contrário do que ocorre no relato naturalista de *Crime e Castigo* de Dostojewski, o delírio final de *Angústia*, retroativamente, projeta-se na narração de Luís da Silva, como analepse, no primeiro parágrafo do romance, servindo-lhe como mote que dá origem ao jogo de validação/desvalidação do narrador e sua narração: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente” (A, p. 7).

A loucura em *Angústia* é o sentimento homônimo de seu título. A angústia é a patologia por excelência do romance da qual as outras patologias são apenas seus sintomas. Ela se manifesta não apenas na diegese, como parte do relato ficcional, mas na estrutura abismada do romance, como método composicional, que resulta numa obra vanguardista. A construção do sujeito urbano neurótico em *Angústia* não se deixa compreender apenas com o aporte da sociologia urbana do início do século e por sua relação com a memória literária da cidade europeia de meados do século XIX, que claramente influenciam a concepção de cidade moderna de Ramos. Para compreender o percurso da alegoria do sujeito neurótico em *Angústia*, é essencial estabelecer uma relação com *Totem und Tabu*, visto este diálogo se fazer presente de modo explícito e implícito em numerosos textos do modernismo brasileiro, anteriores e posteriores a Ramos - começando pelo *Manifesto do Antropófago* - nos quais se pode analisar

⁹⁴ Conforme a análise pretende demonstrar, o significado da figura de Julião Tavares para Luís da Silva permanece ambivalente, visto que este é odiado, mas ao mesmo tempo invejado, podendo ser analisado como um duplo de Luís da Silva, ou mesmo como projeção da figura paterna.

a problematização da construção do sujeito, tendo como referência sua relação com a crise do patriarcalismo tradicional, que implica na descentralização simbólica do pai.⁹⁵

Porém, é o já citado ensaio de Freud “*Hemmung, Symptom und Angst*” (1926), que explana os mecanismos do sentimento da angústia, representando um dos textos centrais que fornece os subsídios para a compreensão não apenas do processo de patologização do sujeito em *Angústia*, mas também da estrutura narrativa do romance, a qual se vale do trauma como forma de linguagem, e dos mecanismos de recalque sistematizados pelo psicanalista. No referido texto, Freud chega a demonstrar uma compreensão dialética da economia da psiquê e do desenvolvimento da personalidade que dar-se-ia em conexão direta com cada uma das fases da libido. No modelo freudiano, a psiquê é estruturada em camadas interrelacionadas, isto é, o Eu (*Ich*), o Isso (*es*), e o Supereu ou Superego (*Über-Ich*) que Freud (2010) chamaria de aparato psíquico em *Jenseits des Lustprinzips*. Nessas camadas, os conteúdos e energias psíquicas se transformam e se conservam de diferentes maneiras a partir das conexões que estas camadas estabelecem umas com as outras, de modo que o conteúdo psíquico e os afetos são trabalhados de forma encadeada, encaixados. Freud tenta compreender os mecanismos que regem os afetos, entre estes, o medo e a angústia, seguindo a mesma economia que estrutura sua compreensão da psiquê. Assim, nesse texto, no qual Freud se propõe investigar o que diferencia a angústia (“*Angst*”), próxima ao medo (“*Furcht*”), de outras formas de afeto, de sentimentos negativos (“*Unlust*”), como o luto e a dor, refletindo sobre sua origem, este conclui que a origem da angústia está na antecipação da perda de um objeto primevo, a mãe, para a criança pequena. Dessa experiência resultaria um “aprendizado” de um modelo por parte do infante, que antecipa a perda ou o dano, através da projeção dessa estrutura fruto de uma consciência traumatizada na forma de interpretar uma situação como perigosa. Esse afeto armazenado na consciência iria reproduzir-se em situações percebidas como semelhantes àquela que resultara na perda do objeto original na qual o sujeito se vira impotente. De acordo com Freud, é o eu, como instância reguladora da sexualidade, a fonte da angústia, muito embora os processos desencadeados no inconsciente sejam responsáveis por suscitar tal reação do eu, o qual responde, concomitantemente, a sua relação com o superego repressor, igualmente temido pelo eu, no caso, por exemplo, da compulsão - um sintoma de angústia que teria uma causa endógena em relação ao aparato psíquico e não exógena como a neurose e a histeria (Freud 1926). Dito isto,

⁹⁵“O peru de Natal” de Mário de Andrade (2012), publicado em 1942 na revista da Academia Paulista de Letras, “A terceira margem do rio” (Rosa 2001), conto publicado em 1962, ou mesmo *Grande Sertão Veredas* (Rosa 2006), publicado em 1956, assim como *Macunaíma* de 1928 (Andrade 2015), são apenas alguns dentre estes textos nos quais uma descentralização da figura paterna pode ser analisada.

para afirmar que Freud descreve a angústia como uma sensação (“*Empfindung*”) que integra diferentes sintomas, sendo que o que a diferencia de outros estados de afeto é sua relação com a antecipação de uma ameaça para o “eu”. No sintoma, a angústia age antecipando a perda, como uma memória traumática localizada no passado, presentificando, então, aquilo que existe apenas como antecipação da repetição de um episódio traumático do passado. Freud descreve esse processo como uma espécie de “vacina”, ou seja, trata-se de uma tentativa de domesticação de uma situação de impotência temida pelo eu, que possa se repetir, e, realiza-se nesse ato mesmo de repulsa. Freud afirma, deste modo, que a angústia, em detrimento de outros estados de afeto, está relacionada com a expectativa em relação a uma situação que se objetifica através da angústia mesma, diferenciando ainda entre o simples temor, que é o medo de algo específico, e a angústia, uma forma de medo cujo objeto existe como presentificação de uma perda futura.

Portanto, pode-se também concluir que a estrutura de *Angústia* está longe de ser o fruto de uma escrita automática e espontânea como os escritos de Ramos levam a crer. As formas do relato especular e das narrativas encaixadas, isto é, em *mise en abyme*, correspondem à estrutura psíquica neurótica e obsessiva de Luís da Silva que se expressa em gestos que remetem à compulsão, como o hábito de lavar as mãos repetidamente e os pensamentos invasivos acompanhados de intensa angústia. Assim, o entrelaçamento dos tempos, passado, presente e futuro, verificado na narrativa é a síntese do estado de angústia do protagonista, assim como a metáfora do parafuso, que é utilizada pelo narrador para se autocaracterizar, e marcar a circularidade da narrativa, a sua fragmentação, repetição, o retorno da morte do pai e dos motivos da castração, tendo a triangulação edipiana como pano de fundo.

Essa estrutura aqui descrita é o que serve de base para a construção da subjetividade no referido romance, sendo reproduzida nos lugares ocupados por Luís da Silva em relação ao espaço, sempre à margem, quer dentro de sua casa invadida por ratos ou no jardim, nos cafés, às margens das rodas de conversas, sentado nos piores lugares; quer em relação ao espaço urbano, como um flâneur que circula em volta da cidade. Tanto esta encenação da marginalidade que remete a uma utilização vanguardista do motivo da angústia, quanto o significado da patologização do sujeito, via neurose urbana, ou via paradigma freudiano da triangulação edipiana, devem ser examinadas em relação a uma alegorização por parte da narrativa da experiência do sujeito na sociedade pós-colonial no contexto de transição da sociedade patriarcal colonial para a modernidade, marcada pela industrialização. Isso também implica reconhecer que em *Angústia*, a loucura, em sentido naturalista, ou seja, como patologia, pode até ser o ponto de partida da diegese, porém está condicionada a um tratamento analítico

por parte do texto que a absorve como forma e estrutura, conferindo a este romance um caráter completamente vanguardista.

3.4.2. Das múltiplas dimensões de um assassinato à estrutura espiralada da narração

“A ação-em-angústia” de *Angústia* “gira”, literalmente, em torno de determinados núcleos temáticos/semânticos,⁹⁶ especulados, projetados num texto que pode ser entendido como um espelho quebrado, que é só reflexo e a apenas projeção de Luís da Silva - narrador, autor fictício, personagem – o qual, afinal, se fragmenta nos estilhaços do espelho e desconstrói-se como referencialidade, como projeção original, que o texto obcecado da angústia tenta recuperar, reconstruir, gerando a si próprio. Não é ação em sentido aristotélico, mas sim projeção narcísica negativa de um eu que se objetifica, não em seu reflexo (afirmativo), mas no seu negativo, em seu lado avesso, antipático e feio – similar à imagem do horror no *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde – o que resulta, ao fim e ao cabo, em sua própria desintegração, como se essa fosse uma forma de agenciamento desse sujeito deslocado, diaspórico, colonizado e marginalizado. A ação espiralada, aparentemente circular, só que inacabada e incoerente, então, é o próprio *modus operandi* da subjetividade de Luís da Silva, que se autodefine por seus modos de “parafuso” (A, p. 143), muito embora, sejam os outros os “parafusos”, não ele mesmo, porquanto capaz de autorreflexão e transcendência pela elaboração intelectual.

De acordo com o caminho que esta análise se propõe trilhar, é possível ler *Angústia* a partir da categoria psicanalítica da “cena original” (*Urszene*),⁹⁷ que, na narrativa de Luís da Silva, não apenas é reproduzida repetidamente, mas também se fragmenta e se reelabora, estilizada, a ponto de perder sua originalidade. A “cena original”, de onde emanam todos os relatos do trauma, está toda calcada numa reconstituição mítica e alegórica da perda de um lugar estável no mundo, experienciada por parte de um sujeito masculino e branco que tem sua origem numa ordem social pseudoaristocrática imaginada. Assim, a semantização desta cena no relato literário toma forma numa simbologia escatológica atravessada por uma mirada do *homo psychologicus*. A expulsão da terra, morte-nascimento, que se desdobra numa série de alegorias evocando, para Luís da Silva, concomitantemente, gêneses e apocalipse é o fim do regime escravocrata; e a diáspora do campo, vivenciada por um sujeito cuja origem remonta à classe dos proprietários rurais. Este sabe que sua história até é dolorosa, mas ridícula, visto que,

⁹⁶ Por exemplo, em *A ponta do novelo*, Carvalho faz uma análise estrutural detalhada de *Angústia* que explora a organização das micronarrativas a partir de pares semânticos opostos “pulsão de morte” e “pulsão de vida” – basicamente, Eros e violência distribuídos pela *myse en abime* do texto.

⁹⁷ Esse conceito de “cena original” do trauma aparece muitas vezes em um dos casos mais famosos de Freud (1918), o caso do homem dos lobos, como causa da neurose infantil para explicar o complexo de castração.

vislumbrado seu imenso egoísmo, divisa a impossibilidade de reunir-se com os demais afetados (“parafusos”, multidão de pobres-diabos) pela miséria de uma vida de precariedade material e simbólica cuja escrita de Ramos daria testemunho, por sua ênfase insistente na questão do limite da linguagem e sua relação com a vida material e social. Esta(s) cena(s), as quais me refiro em *Angústia*, que simbolizam todas o desempoderamento do sujeito a partir de golpes em sua masculinidade vitimizada, sintetizam-se no significante “castração”. Esta, por sua vez, é uma experiência não apenas individual na narrativa, e adquire contornos de um trauma histórico e coletivo. Assim, a morte do pai de Luís da Silva “Camilo Pereira da Silva”, cuja lembrança traumática é evocada por uma nódoa de sangue num pano branco que lhe cobria a cara, e resulta numa dimensão do trauma marcada pelo cromatismo branco/vermelho no romance, está conectada à morte do avô de Luís da Silva “Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva” com uma cobra envolta ao pescoço, e, por fim, amalgamada ao enforcamento de Julião de Tavares. O que está implícito é uma forma de compreensão da realidade, decididamente trágica, por parte do sujeito na qual falo e morte servem para processar a “perda”/derrocada social vivenciada como castração.

A estrutura narrativa de *Angústia* mimetiza o processo posto em curso no inconsciente de Luís da Silva decorrente de uma neurose caracterizada pelo medo de castração e de uma experiência traumática, marcada pela culpa e sua expiação. Tal estrutura emula a linguagem dos sonhos, conforme descrita ou imaginada por Freud (2007a), a qual se caracteriza por três principais processos, nomeadamente, condensação, deslocamento e sobredeterminação do significado, assim como por diferentes camadas, uma visível, o conteúdo manifesto, e outra, invisível, o conteúdo reprimido, operando por meio de mecanismos reguladores da censura e autocensura. O processo narrativo delirante que deriva de uma lógica onírica opera em *Angústia* mediado pelo realismo psicológico de Ramos, o que faz com que todo o relato esteja submetido à subjetividade patologizada da instância narrativa. Assim, a ação em *Angústia* se caracteriza por uma narrativa orbicular que avança apenas em espiral, em torno de um acontecimento nuclear, manifestamente, o assassinato de Julião Tavares, o qual, no entanto, está conectado com a cena do trauma original, a morte do pai de Luís da Silva, experienciada por este com profunda indiferença, porém, determinante para o seu destino como órfão e sujeito diaspórico na cidade grande.

Tomado por perturbações mentais, Luís da Silva não tem condições de diferenciar entre o assassinato de Julião Tavares e o desejo secreto de assassinar seu pai, o qual representa a opressão, mas também a potência masculina fálica. Este desejo interdito se concretiza, então, no assassinato do oponente, Julião Tavares, o qual substitui o pai no triângulo amoroso

envolvendo Luís da Silva e Marina, ou seja, Luís da Silva projeta na triangulação amorosa, na qual é novamente aquele que tem que reprimir o desejo, substituído por um outro homem, a experiência traumática fundante de sua subjetividade, que é a rejeição sofrida pelo filho na tríada edipiana. Essa memória do trauma é a ferida narcísica em torno da qual se estrutura seu perfil psicológico com traços de misantropia, particularmente acentuados pela incursão de Ramos através dos estudos dos criminalistas da escola positivista (Rodrigues 1994). Os sucessivos traumas experienciados por Luís da Silva na infância - que servem para psicologizar sua ação e justificar o crime, imitando um estudo de perfil do criminoso louco, assim como sua retraumatização no presente, elidem tempo, espaço, afeto e intelecto na estrutura psíquica do personagem que a narrativa espelha – um espelho reverso, de dentro. Esse processo faz com que o assassinato se desdobre em inúmeros motivos, embaralhados aos outros acontecimentos narrados, determinando a “estrutura ideológico-afetiva” (Sarlo 2003; Williams 1989) da qual se vale a concepção de subjetividade reinante em *Angústia*: o sujeito essencialista cartesiano em crise do discurso da alienação hegeliano-marxista.

Como ato inscrito em *mise en abyme* na narrativa (Carvalho id), o assassinato de Julião Tavares está submetido à polissemia textual. À primeira vista, o crime é motivado pelo desejo de lavar a honra do homem traído pela noiva, como referência à barbárie sertaneja patriarcal à qual se opõe uma sociedade burguesa, do direito, emergente. O crime de honra sexual e vingança também se encontra representado na micronarrativa do “moleque da bagaceira” (A, p. 133), assim como na micronarrativa do “cearense” (A, p. 81), o homem que sofreu linchamento por ter sido acusado injustamente de violentar a própria filha.⁹⁸ Dessa estrutura resulta que a interpretação do assassinato de Julião Tavares é multidimensional, muito embora os diferentes conteúdos que esta ação gera se reproduzam dentro da mesma estrutura circular, espiralada. Desse modo, na primeira leitura possível de *Angústia*, o leitor se depara com um crime passional, digno de um enredo policialesco ou novela urbana de detetive, isto é, essa primeira camada do texto permite ao leitor ler o romance exatamente como este não gostaria de ser lido, como a literatura de entretenimento que o narrador despreza e contra a qual dirige insultos na primeira página do livro. É constituinte de sua tática (do narrador-autor) de autossacralização rejeitar que seu livro possa fazer parte da literatura dita comercial, isto é, o triunfo de sua obra pressupõe para Luís da Silva, desde o princípio, um fracasso estratégico em vida. Luís da Silva não rejeita o sucesso comercial em si, pois até mesmo se imagina na prisão, escrevendo um livro e sendo reconhecido pelos críticos por seu brilhante trabalho (A, p. 263),

⁹⁸ Todas essas micronarrativas foram analisadas por Lúcia Helena Carvalho (1983) em *A ponta do novelo*.

assim como ele vende os próprios poemas para pagar as contas (A, p. 54), o sucesso teria, contudo, que vir acompanhado de um grande sacrifício em vida. Desse modo, Luís da Silva incorpora a aura neorromântica do artista moderno e decadente, que tem em Baudelaire seu expoente mor, e inverte a máxima do realismo, de modo que não é a arte que imita a vida, mas a vida, sim, deveria ser vivida como uma obra de arte. Nesse ato de recusa melancólico-esquizoide reside uma atitude perante a vida quase sacerdotal e ascética, que é ao mesmo tempo uma forma de rebeldia silenciosa contra o sistema de valores e ao mesmo tempo uma forma de consolo de quem encontra na marginalidade e fracasso sua própria razão de ser. Nesse contexto, o assassinato de Julião Tavares e sua paixão por Marina representam dois momentos nos quais Luís da Silva quebra seu pacto implícito de negação da vida, cedendo a um só tempo ao pecado adâmico da luxúria, e depois ao pecado capital de Caim, que mata por cobiça. Luís da Silva vive de acordo com um sistema de valores individuais, amoral em relação à sociedade, enclausurado em si mesmo, como um molusco: “Vida de sururu” (A, p. 10, p.11.). Assim, este inventa para si mesmo um código de conduta escatológico, baseado na culpa e no sacrifício que ele próprio perverte quando transfigura essa lógica em instrumento de prazer clandestino. Através dessas artimanhas, Luís da Silva quer convencer o leitor de que seu pecado/sua falha, a cobiça/o desejo, que o conduz ao assassinato – projetando a culpa de tudo em Marina (Eva) - foi antes de tudo um ato de sacrifício. Daí sua necessidade de difamar a imagem de Julião Tavares, na tentativa de transformar sua vingança moral em justiça social. Luís da Silva renúncia, assim, num gesto irônico, a posição central conferida ao herói na sua própria narrativa, assumindo a culpa e transformando-se num anti-herói, ato sacrificial, digno dos mártires.

O homicídio cometido por Luís da Silva possui, portanto, uma dimensão simbólica evidente, sendo elevado a um outro patamar discursivo, como vingança do proletariado ou alegoria da luta de classes. Roberto Seidel (2001), por exemplo, nega toda e qualquer possibilidade de interpretação do crime que não tenha um teor histórico e social. Para ele, o assassinato é um ato simbólico, que tem como cerne o conflito de classe. No caso, há que acrescentar-se que o então pequeno burguês Luís da Silva, tem sua origem no colonialismo rural, e enfrenta, assim, o capitalismo moderno, representado por Julião Tavares, comerciante de secos e molhados. Seidel compara as circunstâncias trágicas do assassinato de Julião Tavares com aquelas dadas em *Antígone* de Sófocles, visto que esta última representa o paradoxo entre a posição ocupada por Creonte (a ordem do Estado) e a ocupada por Antígone (a família). Em *Angústia* a posição de Antígona estaria para a ordem da hierarquia familiar do nordeste brasileiro e a de Creonte para a transformação política e modernização implementadas pelo Estado Novo do ditador Getúlio Vargas (Seidel id: 113). Rodrigues também faz um paralelo

entre a figura de Luís da Silva e a figura trágica: “como o personagem trágico grego possui [Luís da Silva] uma evolução destruidora que o leva ao crime irremediável.” (Rodrigues id : 39).

Como ato político, Luís da Silva vinga todas as mulheres de baixa condição social que foram seduzidas e abandonadas por Julião Tavares ou vinga os homens de baixa condição social que perderam seu “troféu” para outro bem mais situado? Tavares passara a frequentar a sua casa sem ao menos ser convidado, impondo sua presença de forma arbitrária como elemento invasor que acaba por atrapalhar as tertúlias, visto que devido a sua condição social elevada e pedantismo bacharelesco, os amigos já não se sentiam à vontade: “Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava. Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco línguas, emudecia. Eu que viajei muito e sei que há doutores quartaus, metia também a viola no saco.” (A, p. 58). O crime é instrumentalizado no relato do protagonista como a justiça de um coletivo explorado até mesmo sexualmente pelo dono da Tavares e Cia: “Canalha. Meses atrás se entalara num processo de defloramento, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando de uma surra. E um cachorro daquele fazia versos, era poeta.” (A, p.91). Julião é descrito como um sujeito gordo e vermelho, como um porco, para assim denotar sua condição de opulência e fartura, mas também como um rato, para caracterizar sua conduta torpe, amoral, e invasiva de quem não precisa legitimar a própria presença nos ambientes, nem necessita convite para entrar. Luís da Silva o vê como um impostor, pois este ocupa uma posição de destaque na sociedade apenas graças ao capital do pai. Sua posição é secretamente invejada por Silva, que almeja o reconhecimento como intelectual, o que o leva a concluir que Julião precisa ser “destronado”, pois este lhe é inferior intelectualmente, sendo versado apenas numa retórica cujo esvaziamento de conteúdo é suplantado pelo capital simbólico que este detém graças meramente a sua condição econômica:

Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor. No relógio oficial, nos cafés e noutros lugares frequentados cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade:

- Como vai, Silva?

À noite chegava-me à casa, empurrava a porta e, quando eu menos esperava, desembocava na sala de jantar, que, não sei se já disse, é o meu gabinete de trabalho. E lá vinham intimidades que me aborreciam. Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum. (A, p. 51-52).

Analisando o crime como alegoria da vingança do proletariado contra o opressor capitalista, Julião Tavares representa a modernidade inacabada, visto que se vale de uma estrutura social e política arcaica para exercer o poder sobre os despossuídos de capital social e cultural, seduzindo-os com sua eloquência bacharelesca. Dessa estrutura social arcaica, Luís da

Silva dá testemunho quando afirma que, como jornalista, não possui autonomia e escreve matérias pagas por pessoas influentes. Contra essa ordem social ambivalente, invoca, então, forças ainda mais arcaicas, telúricas, atávicas, que simbolizam a resistência violenta contra o opressor externo representante da civilização: o selvagem, o cigano, o cangaceiro, e, o próprio senhor de escravos acima da lei. Vê-se, afinal, subjugado por um processo contínuo de alienação que o leva a despersonalização, a ponto de, despossuído de si mesmo, tornar-se também um instrumento da vingança do coletivo. Essa reconciliação aparente com o coletivo é uma forma de superação da alienação de classe, pois embora Luís da Silva saiba-se proletarizado, é consciente do degrau que o separa da classe trabalhadora, assim como da dominante. Neste contexto, a escrita, que concomitantemente lhe redime como intelectual, sujeito da razão, é o que lhe condena a uma posição liminar na estrutura de classe, e, alienada afetivamente, apartando-o mais uma vez do proletariado urbano do qual se sente irmanado em agrura: “A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros.” (A, p. 140).

Por fim, conforme já mencionado, dado o apelo naturalista e o realismo psicológico em *Angústia*, o qual mimetiza o *pathos* de um indivíduo neurótico e obcecado, nem seria necessário adentrar as camadas simbólicas da alegoria para se chegar à conclusão de que a morte de Julião Tavares por enforcamento enseja uma conotação parricida, que remete à castração, visto a revivência do trauma infantil na experiência com a rejeição erótica e fracasso da experiência amorosa do sujeito neurótico. Essa escrita do eu, com nuances de um discurso psicologizado, ainda mais perceptível quando levamos em consideração a influência da psicanálise freudiana no modernismo brasileiro (See Franz 2013), é central para a leitura aqui proposta de analisar o romance como uma escrita alegórica do sujeito moderno periférico, inclusive, levando em consideração uma questão central desse processo de assimilação da modernidade no discurso do romance, que é a relação antagônica entre cidade e campo por ele tematizada.

Isso não significa dizer que não haja outros caminhos para se ler o crime como o elemento estruturante da diegese em *Angústia*, que é justamente o que se está tentando demonstrar aqui, a polissemia estruturante da narrativa. Assim, é ainda possível vislumbrar outras dimensões metafóricas do assassinato de Julião Tavares que igualmente importam para uma compreensão alegórica da escrita de Ramos. Desse modo, a falta de verossimilhança na construção da cena do crime, o delírio que acompanha a cena, a falta de confirmação de que o crime de fato acontecera quando Luís da Silva examina o real no outro dia após acordar e sua fantasia de heroísmo, de escrever um livro na prisão, apontam exatamente para a dimensão metaficcional de *Angústia*, como livro(s) dentro do livro, que se manifesta nos comentários do narrador: “- Luís da Silva, Julião Tavares, isso não vale nada. Sujeitos uteis morrem de morte

violenta ou acabam-se nas prisões. Não faz mal que vocês desapareçam. Propriamente, vocês nunca viveram.” (A, p.245). Não apenas o assassinato de Julião Tavares poderia ter sido apenas imaginado por um Luís da Silva num surto psicótico, como também pode ser lido como o elemento de uma narrativa policial em andamento. Igualmente, o assassinato possui uma dimensão simbólica sexual que é trabalhada e insinuada pela escrita de Luís da Silva ao longo da narrativa - trata-se de uma escrita do corpo, que pode ser entendida como libertinagem, no sentido de Sade (Carvalho 2017), insinuando-se na própria estruturação do personagem que tem como base a patologização (do artista e do criminoso) através da alusão às perversões sexuais freudianas. O assassinato por enforcamento reproduz as fantasias sadomasoquistas de asfixia do personagem – ou é o contrário disso, visto que a narrativa de Luís da Silva não permite determinar se suas fantasias e traumas são o que reproduzem a memória reprimida de um assassinato. No enforcamento do antagonista está plantado um germe de uma narrativa construtivista, sobejada pela influência de uma escrita vanguardista, do surrealismo e técnicas cubistas constituindo não apenas as imagens alegóricas, mas também o arcabouço estruturante da narrativa, fosse ela um mural: “o ato criminoso de Luís da Silva será, portanto, melhor nomeado de (homo)suicida, devendo ser lido na *margem*, isto é no transbordamento de deus limites ou no limite entre a polissemia e a disseminação” (Carvalho id: 46). A insígnia do suicídio se encrava no assassinato de Julião Tavares por enforcamento, conforme analisado no capítulo seguinte, a partir da micronarrativa do enforcado sobre seu Evaristo, que cometera suicídio como ato de dignidade para fugir da miséria. O enforcamento está igualmente entrelaçado à morte do avô de Luís da Silva, com uma cobra envolta ao pescoço. Esse emblema do suicídio acaba por constituir outra camada da alegoria em *Angústia* que abrange diferentes significados, afinal quais seriam as implicâncias do suicídio do autor-personagem-narrador para a leitura do romance? Deparamo-nos, assim, com um narrador que narra a partir de uma situação absurda, do próprio suicídio, um defunto-autor como Brás Cubas?

No texto, Luís da Silva dissemina indícios de que no assassinato de Julião Tavares tanto se projeta um desejo de suicídio, quanto em seu desejo de suicídio está inscrito um desencanto com a vida após o assassinato do oponente. Conforme vemos logo no início do relato, Luís da Silva imagina seu próprio corpo em decomposição, substituindo o cadáver de Julião Tavares que possivelmente se decompõe, impregnando a narrativa, assim com os textos que Luís da Silva tenta escrever e não consegue: “Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.” (A, p. 10). É como se com a morte do antagonista, a razão de ser do protagonista já não existisse, pois, morte inventada, ficcional ou não, a suposta ação de Luís da

Silva não muda nada em sua vida, que segue maçante, repetitiva, fragmentada entre o passado e o futuro. Não é à toa que a orquestração do crime se dá dentro de uma semântica da sexualização, que analisamos como um ato orgástico concebido a partir de uma escrita do corpo de um sujeito masculino; escrita esta que revela nos seus interstícios a ordem social em crise, o que faz com que o crime de Luís da Silva deva ser compreendido como um ato político no qual se revela o jogo de potência/impotência mesma deste sujeito em ação. Corroborando a hipótese de Candido (2006), a forma como Luís da Silva constrói seu Julião Tavares se conforma à imagem da figura de um duplo (*Doppelgänger*), não no se sentido literal do conceito, mas como imagem invertida de Luís da Silva na medida em que este é ele próprio sempre imagem invertida de si mesmo, visto sua negatividade apontar para o que ele não é. Ao mesmo tempo em que na imagem antipática de seu “duplo” (Julião Tavares) qualquer possibilidade de positividade é novamente negada, à medida que o seu contrário é sua contraparte fracassada (Luís da Silva):

Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do Eu culmina pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, a materialização do homem dilacerado, - isto é, a duplicação, a formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser. Sob certos aspectos, Julião Tavares, como observou Laura Austragésilo, é uma espécie de *duplo* de Luís da Silva; encarnando a metade triunfante que lhe falta, é suscitado pelo vulto que o sentimento de frustração adquire na sua consciência. É um ente de superfície, ajustado ao cotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja; mas que vem agravar, por contraste, a sua desarticulação. Por isso é necessário matá-lo, esconjurar a projeção caricatural dos próprios desejos, que o reflete como um espelho deformante. (Candido id: 115-116).

Essa imagem de Julião Tavares como um duplo “inventado” por Luís da Silva é evidenciada pela “encenação” surrealista, beirando o absurdo, produzida a partir da recorrência a imagens como que petrificadas ou recortadas do relato pseudomemorialístico, como por exemplo, quando este chegando em sua casa, encontra seu antagonista dentro da própria casa, sem que este, o dono, estivesse presente, como se Julião Tavares não fosse real (A, p. 91).

A narrativa de Luís da Silva apresenta, portanto, incoerências, que ameaçam todo o tempo o rompimento do pacto ficcional, especialmente quando o leitor chega ao final da leitura e se dá conta de que deve reiniciá-la, para reler o romance a partir do assassinato de Julião que impregna, inclusive, os relatos da infância de Luís da Silva, colocando em questão a credibilidade do narrador. Afinal do que se trata *Angústia*? É um romance sobre a tentativa de escrever um romance de um autor fracassado, como vimos no livro que o antecede, *Caetés*? Como o leitor deve ler *Angústia* para satisfazer sua necessidade de ler uma “estória”, visto o fluxo dessa narrativa ser constantemente interrompido por sua estrutura corrosiva? Cada

dimensão apresentada pelo texto é logo suplantada por outra na qual a anterior se abisma, assim, o relato de Luís da Silva, de um escritor insano, disposto a confessar um crime, logo se dissipa no relato de um livro dentro do livro, o qual por sua vez, igualmente se dilui, visto que afinal a escrita de Luís da Silva é negação de si mesma, pois ele, perturbado, fracassa em escrever, chegando até mesmo a insinuar sua própria morte.

A influência da estética vanguardista em *Angústia* é vasta, pois sua forma remete às características das pinturas do cubismo analítico, visto construir-se em torno de núcleos semânticos e temáticos, que se decompõem, se desestruturam, para novamente se recomponem, formando outras imagens, outros quadros, pela repetição dos mesmos elementos estruturantes, como tijolos que se reorganizam para compor diferentes desenhos. Assim é com os arames, os canos, ou parafusos, relacionados com os significantes cobra/corda, refletindo todas as variações dos movimentos e formas fálicas, as quais, por sua vez, concentram simbolicamente a aflição e neurose do medo de castração de Luís da Silva. O assassinato de Julião Tavares por enforcamento como vingança de um noivo traído e de uma noiva abandonada grávida se decompõe e se multiplica igualmente em diferentes cenas e micronarrativas no texto, a título de exemplo: na morte do avô de Luís da Silva por obra de uma serpente, no suicídio de seu Evaristo, no linchamento público do homem suspeito de ter abusado da filha, na castração do moleque da bagaceira, que se envolvera com a filha do patrão, na prisão dos cangaceiros levados amarrados à cidade, na lembrança de Luís da Silva aprendendo natação com as cobras e se afogando, no resfolegar dos vizinhos em seus momentos de intimidade. O delírio final, que ocorre após o assassinato, no qual diferentes lembranças e imagens se embaralham, perdendo o nexos lógico, pode ser lido como um parágrafo metaficcional do romance, que ilustra, na verdade, uma aparente arbitrariedade na construção do texto-enigma para o leitor, visto que aquele que o produz, o sujeito da enunciação, “Luís da Silva”, esconde-se atrás da máscara de um sujeito mentalmente invalidado, da falta de autoconsciência, daquele que não sabe de si mesmo, que não entende a si próprio.

3.4.3. Naturalismo como matéria-prima, vanguardismo como método

Se o naturalismo é o ponto de partida da “angústia” no romance de Ramos, certamente ele não é o de chegada de sua estética. Se o cientificismo do naturalismo finisse secular se encontra refletido na superfície do texto, tanto para dar corpo a loucura do personagem quanto para caracterizar sua situação social e um momento histórico, a partir, diga-se de passagem, de uma narrativa praticada pelo naturalismo literário, então apenas como matéria-prima, na qual o formão do narrador trabalha esculpindo o texto. A situação social que a narrativa molda é da

decadência da sociedade colonial, e o motivo típico da narrativa naturalista consiste na confluência entre derrocada social e decadência moral dos personagens. Nesse contexto, a loucura estigmatizante do personagem é o constituinte máximo da sua decadência física, mental e moral.

Como bem demonstra Michel Foucault (1978), como objeto, a loucura se constitui historicamente por práticas, não apenas visando a cura, e nem sempre medicinais, mas também de ordem moral. Assim, ao longo do Renascimento a loucura iria gradativamente fazer parte dos interditos sagrados, que posteriormente seriam interpretados como as neuroses, culminando na patologização do louco pela psiquiatria do século XIX que atribui à insanidade o status de doença mental. Na *História da Loucura*, o filósofo apresenta a tese de que na Idade Média o louco estava imerso no cotidiano e na vida familiar, e a loucura era reconhecida como uma forma de linguagem, como revelação de uma verdade estética, enquanto no renascimento a loucura passa por um processo de exclusão do discurso, a começar pelo fato de que as internações não diferenciavam entre loucos e outros tipos de doentes que eram retirados do convívio social, como os portadores de doenças venéreas. Como patologia, a loucura perde sua função antiga de linguagem capaz de revelar a verdade, “o retorno apaziguado da razão” (Foucault id: 46), por exemplo, na obra de Cervantes e Shakespeare, porém o filósofo credits a Freud e à psicanálise a reintegração da loucura à esfera da linguagem, muito embora essa linguagem permaneça acessível apenas a uma pessoa investida da autoridade de desvendá-la, o médico. Na modernidade, no entanto, essa linguagem da loucura não tem sua função social restituída, visto que por serem considerados doentes, os loucos não podem sequer assumir responsabilidade jurídica, de modo que a loucura permanece enclausurada no terreno da clínica, como patologia ou sintoma. Porém, para além do predomínio da loucura positivista na literatura influenciada pelo naturalismo, a loucura também vai ocupar um papel nos movimentos de vanguarda no início do século XIX, como forma de anunciar a libertação do logos e da cultura, ressignificando, assim, o estigma naturalista da arte como resultado da degeneração mental do artista. O “exercício” da loucura, representando diferentes formas da libertação do sujeito está presente de modo emblemático nas obras e pensamento de diferentes autores, entre estes Nietzsche, Van Gogh, Sade e Artaud, muito embora Foucault argumente que não obstante a loucura efetiva tenha tido participação nas obras destes autores, onde existe obra, não existe loucura. Foucault compreende a obra como linguagem no sentido do apolíneo nietzschiano, da forma, que se contrapõe ao dionisíaco, ao visceral.

A loucura proclamada pelas vanguardas artísticas reside numa simulação da linguagem do inconsciente; é método de criação artística. Igualmente, é a loucura do sonho e a imaginação

dos loucos que transgridem o realismo estéril de cartas marcadas diz André Breton (2001) no primeiro *Manifiesto do surrealismo*, publicado em 1924, proclamando o surrealismo como um modo de expressão pura. Tal forma consistiria na utilização de uma linguagem espontânea, marcada pela livre associação e pela escrita automática através da qual emular-se-ia uma linguagem que transborda a gramática e a lógica, presente no modo de se expressar em pessoas que sofrem de determinados transtornos mentais, os quais Breton afirma ter observado:

Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen – que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra – me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un. Me había parecido siempre – y también ahora me parece – (un pensamiento parlante forma como había entrado en contacto con la frase del hombre cortado lo atestiguaba) que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, de modo no supera fatalmente ni a la lengua, ni siquiera a la pluma que escribe. Fue con esta disposición de espíritu que Philippe Soupault, a quien había hecho partícipe de mis primeras conclusiones, y yo, nos pusimos a borrar cuartillas, con loable menosprecio por las consecuencias literarias de esta empresa. La facilidad de realización hizo el resto. (Breton id: 40-41).

Assim, no *Manifiesto Surrealista*, Breton faz da razão e da memória as grandes inimigas da verdade do inconsciente que o superego repressor mantém sob custódia. A loucura para as vanguardas é a contravenção, o “desvairismo” do prefácio interessantíssimo de Mário de Andrade: “Quanto sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (Andrade 2017: 35). A loucura ou a linguagem dos sonhos como matéria e método da criação artística é um “método” de libertação do artista da forma, em termos nietzschianos, do apolíneo, que é a própria arte, muito embora resulte incoerente, visto que a loucura rompe com a forma e resulta num novo estilo.

3.4.4. A retórica negativa e os disfarces do narrador

Assim como o personagem Luís da Silva é carente de validação, e por isso tem a necessidade de escrever um livro, de preferência, que fosse escrito na prisão, para assim ampliar o valor de seu feito, Luís da Silva-narrador também é tributário da igual necessidade. O narrador de *Angústia* não é apenas autoirônico, mas também um exibicionista. Da mesma forma, como de nada lhe valeria matar Julião Tavares, sem que ninguém tomasse conhecimento disso, sem ao menos uma notícia no jornal, prisão, comentários – conversas às fontes sobre um indivíduo que vingou sua honra com sangue, como este imagina de dentro do bonde - o livro, teria também de fazer jus a sua “vida sacrificial” de artista marginal. O protagonista precisa exibir seu

potencial criador, exaltar sua genialidade, que é capaz de superar toda a situação adversa. Isso ele faz à medida que comenta a própria escrita e vai exibindo para o leitor o processo criativo. Uma dessas estratégias é pela negação, como se isso constituísse mais uma das manias desse narrador patologizado. Trata-se, praticamente, de uma relação “esquizofrênica” com a própria escrita. Ao mesmo tempo em que é necessário exibir o feito, não se pode fazer de maneira direta, apenas negando-o. Essa lógica no personagem remonta à base de sua estrutura psíquica, que é neurótica, sadomasoquista, mas também encerra um *modus operandi* religioso, ascético, autossacrificial, e não é por menos que invoca narrativas bíblicas constitutivas de sua formação cultural (Gêneses, Apocalipse e Novo Testamento).

Os gestos de invalidação do narrador, igualmente autovalidação, tomam forma, no texto, de modo muito especial através de uma retórica negativa que se constitui por diferentes elementos. Seu discurso é inteiramente constituído por aporias: a relação eros/morte; o livro que não foi escrito, visto que o narrador não consegue escrever; a confissão de um assassinato pelo qual o autor não pode ser responsabilizado, afinal fora possuído por forças sobrenaturais ou estava louco; por uma subjetividade falocêntrica castrada, afinal, a “corda” com a qual mata o oponente não era fállica; a estrutura prazer/dor. Essa estrutura “sadomasoquista” formadora da subjetividade de Luís da Silva não se reduz à frustração sexual, visto que não há cópula com o objeto do desejo: é Julião Tavares que engravida Marina. Para Luís da Silva restam as chamadas “parafilias”, como sentir prazer em imaginar cenas de torturas, de afogamento, que remete à violência que ele mesmo sofria quando criança; o voyerismo involuntário que o impede de dormir porque escuta os vizinhos no ato sexual; ou mesmo escutar os ruídos da água contra o corpo de Marina quando toma banho ou quando ela urina. O problema é que se Luís da Silva não consegue escrever, também não se dá um deslocamento da libido para a criação, para a escrita, ou seja, essa estrutura psíquica autorrepressiva também se transfere à escrita, que se transforma em luta permanente, concomitantemente, gesto de edificação e autodepreciação do Eu.

Contudo, o próprio texto está impregnado dessas autonegações, similar a *GS:V* de Rosa. Luís da Silva não apenas inicia o texto se autodenominando não confiável. Não se recuperou de algo, é perseguido por sombras, mistura “coisas atuais e antigas” (A, p. 20): “O sino da igreja bate a primeira pancada das ave-marias. Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar.” (A, p. 25). Nos primeiros parágrafos, já começa por nomear os lugares da cidade que considera odiosos (as ruas cheias de mendigos, as vitrines das livrarias que exibem mercadoria, as prostitutas da Rua da Lama), ou seja, é sempre por meio da negação que a descrição do espaço toma lugar na narrativa. A própria cidade é negada, porque é uma cidade

que não pode ser de fato vista pelo leitor, pois o protagonista é um flâneur às avessas, fóbico do espaço urbano, mira a cidade e seus espaços apenas das suas bordas, e apenas se sente relaxado quando se afasta do centro da cidade: “À medida que o carro se afasta do centro sinto me vou desanuviando”. (A, p.11). Essa negação do espaço urbano, que pode ser analisada como um componente da estratégia de transculturação da cidade europeia, mas também do romance urbano, e do decadentismo, avança no texto à medida que o narrador se apresenta como um artista alienado da realidade, que não se interessa pelo mundo onde vive.

Assim, estas negações se presentificam nas falas do narrador nas páginas iniciais do romance: “As mãos já não são minhas” (A, p. 8); “Impossível trabalhar” (A, p. 8); “Não consigo escrever” (A, p. 9). Por vezes, através das orações negativas, o narrador introduz outros níveis na narração, “abismando”, como no relato especular, os níveis de enunciação, por exemplo, quando escutara “as vozes” pela primeira vez, que podiam ter sido sapos: “Não podiam ser sapos. A verdade é que muitas vezes perguntei a mim mesmo se realmente ouvia aquele barulho grande, diferente dos outros barulhos. Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei.” (A, p. 20). Afinal, o narrador, obviamente, se pergunta “agora”, questionando sua própria confiabilidade, mas isso se dá pela inserção de uma série de negações das negações que elidem esses diferentes tempos, presentificando a negação no próprio ato da enunciação.

O que o leitor lê está todo o tempo sendo questionado por seu narrador, assim fala das conversas na barbearia, mas a única coisa que tomamos conhecimento é que Luís da Silva, de fato, não escutava nada: “As palavras me chegam quase apagadas, destituídas de senso. É provável que não digam nada.” (A, p. 24-25). Negativa também é a autocensura superegóica do personagem, que não permite “afirmação” ou assertividade, a não ser que sejam elas igualmente negações, por isso, qualquer atividade lúdica ou prazerosa é considerada um “passatempo estúpido” (A, p. 9). Essa intervenção do superego também funciona como uma máscara, dividindo a instância narrativa entre a visão do protagonista inocente de sua própria condição mental, o narrador consciente da doença, e ainda uma terceira camada, inconsciente, representada pela metalinguagem, pela linguagem experimental do gênio criador, como o outro oposto do realismo psicológico, que precisa explicar o texto baseado na condição mental do autor-narrador. Para o leitor, está mais que claro que Luís da Silva está obcecado em assassinar o oponente, no entanto, o protagonista ainda não o sabe, por isso esse reconhecimento também é classificado pelo narrador como estúpido: “É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer.” (A, p. 173).

Negados também são seus desejos por Marina, e nisso o narrador então diminui seu objeto, referindo-se à amada como uma pessoa absolutamente estúpida, ignorante (“mocinha sarnenta”, “aquela burra”, “puta”) por quem este, de fato, não se interessava. Se pudesse, Luís da Silva gostaria de afogar Marina um dia inteiro, cena de tortura que lhe confere prazer, mas que ele admite ser uma “ideia ruim” que lhe invadira, pois afinal, Marina é a ideia ruim: “As ideias ruins desaparecem. Marina desaparece.” (A, p. 18). Porém, negado também é o desejo quando este ultrapassa a esfera do sexual, se manifesta de forma estética no texto, quando o narrador, então, se depara com exclamações como “passatempo estúpido”. Luís da Silva sente prazer em imaginar o corpo de Marina dividido, esquartejado, “serrada viva”, mas para ele isso era um “pensamento maluco”, “ideia absurda e sanguinária”, que, no entanto, lhe dava satisfação, admite (A, p. 73). A autonegação atinge, por fim, a própria pessoa de Luís da Silva, que se descreve como um homem feio, velho (aos 35 anos de idade), pálido, fraco, “pobre-diabo”, “um rato”: “Não sou um rato, não quero ser um rato” (A. p. 11). Note-se que a primeira frase nega exatamente o que o personagem pensa de si mesmo, o que é reiterado pela segunda frase através do verbo “querer”. Como ele, Marina, após ser abandonada grávida por Julião Tavares é chamada de “bicho logrado” (A, p. 167). A desumanização dos outros personagens, todos zoomorfizados pelo olhar de Luís da Silva, também é constitutivo de sua estética negativa. No caso, contudo, de Luís da Silva, a autodepreciação, pela patologização, abole até mesmo a dicotomia do sujeito ocidental alma-corpo, pois ela é total, a ponto, do personagem desaparecer, assim, o motivo do suicídio que se apresenta na micronarrativa sobre seu Evaristo, nos pensamentos suicidas do protagonista, e no próprio ato de enforcamento de Julião Tavares, duplo de Luís da Silva, atinge seu ápice quando o personagem se projeta nos fetos que ainda não nasceram. Assumindo ares antinacionalistas, ele comemora o aborto do filho de Julião Tavares, que não virá ao mundo para mover-se como um parafuso como ele mesmo, que não virá ao mundo para servir à pátria: “Se não fosse isso, dentro de vinte anos a criatura mofina estaria voltendo à direita, voltendo à esquerda, decorando os nomes das peças de um fuzil e passagens gloriosas do Paraguai.” (A, p. 209). Antecipando a descoberta da gravidez de Marina, Luís da Silva relata o episódio no qual esbarrara na mulher grávida monstruosa, que o olha com ódio, e arrasta uma criança maltrapilha pelas ruas, e, no seu delírio, a mulher grávida que assume uma forma alegórica das “três idades do feminino”, ou melhor, suas três funções reprodutivas (filha, mãe e avó), assume também as feições de Marina, na metade do rosto, enquanto a outra metade é envelhecida/sua avó (Sinhá Germana) - note-se que a figura da própria mãe de Luís da Silva segue recalcada nessas imagens. Assim, Luís da Silva se identifica também com a criança maltratada (“magra” e “pálida”) que a mulher puxa violentamente pela rua: “Dera, recuando, um puxão na

criança, que se pusera a chorar. Nenhuma palavra, apenas uma interjeição de dor e raiva, grito rouco, perfeitamente selvagem. Com certeza já vinha recebendo encontrões como aquele, demasiado rude, lhe esgotara a paciência.” (A, p. 161).

Seguindo a lógica da estrutura neurótica da narrativa em *mise en abyme*, tudo no texto é projeção da psique de Luís da Silva, e, portanto, repetição da cena de castração, por isso, ele também se projeta na imagem dos corpos castrados, tanto como vítima quanto como perpetrador. Isso torna plausível que Luís da Silva também se identifique com a imagem do feto abortado, afinal, ele próprio representa um corpo castrado, que não se reproduzirá, não deixará descendentes, como o Brás Cubas de Machado de Assis, Macunaíma de Mário de Andrade, e Riobaldo de Guimarães Rosas, todos protagonistas de narrativas negativas na literatura brasileira. A crítica de Luís da Silva é ao papel da reprodução no capitalismo, mas também se nota sua postura antinacionalista, e, finalmente, antiutilitarista. Assim, pode-se, igualmente, concluir que a negatividade desponta no texto como um gesto de resistência, revolta, dado que no jornal onde trabalha, Luís da Silva apenas obedece e escreve o que lhe mandam escrever: “Informe lá seu Luís. E eu informo. Como sou diferente de meu avô” (A, p. 32). De fato, como romance de artista, *Angústia* se afasta do romance de formação clássico e se entende antes como de-formação.

3.5. Um esteta decadente confrontado com a escassez

3.5.1. A recepção do Fin de siècle em Angústia

Há uma série de motivos presentes em *Angústia* que apontam para uma recepção das estéticas finisseculares, representadas pelo simbolismo, pelo naturalismo e pelo decadentismo francês, em que pese um diálogo existente na obra com o *topos* da literatura europeia, de sorte que é fundamental explicar esse aspecto no texto para se entender como o autor constrói o personagem e a narrativa urbana. Como a literatura não é apenas o resultado da experiência familiar e social do literato que pode ser estudada nas análises sociológicas, mas também o resultado das leituras, da sedimentação da memória literária, de onde o artista, preponderantemente, retira consciente e inconscientemente sua matéria-prima, faz-se necessário perscrutar a origem literária do material do romance em questão, para entender sua relação com o modernismo, com as ideias que a antropofagia cultural sintetizou para os artistas periféricos, e com o entendimento de Ramos das questões postas para uma estética da periferia, que o leva a um experimento de negação estética na obra em apreciação.

O narrador de *Angústia* revela-se herdeiro do pathos do artista decadente, já preconizado por Baudelaire na segunda metade do século XIX e presente na literatura europeia finissecular. Ramos dialoga com uma série de *leitmotiv* que constituem a base do sentimento do artista

decadente espelhados em Luís da Silva. A literatura da geração de decadentes caracteriza-se pela tendência a uma poética negativa, pelo satanismo de origem romântica, pelo culto da morbidez e do macabro, que se instaura na representação do corpo e da sexualidade, de onde emerge uma masculinidade fraca, patologizada, em paralelo da demonização do feminino, explorando-se as práticas sexuais até então consideradas perversões ou patologias, como forma de crítica à moral burguesa, e, por fim, pelo tédio (*spleen*), pelo desprezo pelo real naturalista, em prol de uma visão de mundo estetizada, que deixa entrever uma concepção de realidade sobre o crivo da modernidade, como construção simbólica, distanciando-se da concepção de arte do realismo no contexto de uma “crise do naturalismo” (Hauser 1990: 934-942).

O esteticismo decadente assume uma forma paródica no já citado *À Rebours*, publicado por Joris-Karl Huysmann, sendo levado às últimas consequências através do protagonista excêntrico e misantropo “Des Esseintes”, o qual, exilado por livre e espontânea vontade da vida em Paris, passa a levar uma vida não apenas ascética, mas literalmente transformada em arte, pois o esteticismo atinge até mesmo seus hábitos alimentares, levando-o a um estado de saúde crítico. O tédio (*spleen*) e a melancolia, sintoma de uma doença que contamina os artistas decadentes, ainda no contexto de uma semantização do corpo e da psique naturalista, oculta um posicionamento crítico pós-romântico que encontra seu ápice na escrita do misticismo simbolista a partir de 1890 (Hauser id) e tem como resultado uma ideologia escapista, sinal de protesto contra o filisteísmo e utilitarismo burguês. Expressão de uma filosofia de vida hedonista, a estética da decadência é marcada pelas ideias de culto ao artificial e da imagem da vida como resultado de uma visão experimental do sujeito, que só poderia ser proporcionada pelo efeito das drogas entorpecentes, como em *Les paradis artificiels* de Baudelaire, publicado em 1860, texto no qual o poeta escreve sobre suas experiências com diferentes formas de entorpecentes. O esteticismo finissecular, no qual o artista se refugia, pode ser entendido como forma de suprir uma perda de sentido instaurada pela vida moderna, já presente na autorreflexão da escrita do artista burguês desde o romantismo. Porém, ao contrário do que ocorre com o eu romântico, Jens Malte Fischer (1978: 72) aponta para uma “*ichlosigkeit*” (despersonalização), que se expressaria na escrita dos decadentistas por um dilaceramento do eu o qual se desataria em impressões e sensações, sem se fixar a crenças ou ideologia, culminando num culto do neuroticismo, do diletantismo e do niilismo. Luís da Silva é o resultado da exacerbação destas características, que resulta numa versão caricaturesca do artista boêmio e decadente francês do final do século XIX.

O termo *décadence* foi usado pela primeira vez no campo da filologia em 1834 por Désiré Nirsard para se referir à literatura latina tardia, cujas características seriam comparáveis

à literatura francesa romântica, marcada por uma linguagem afetada e por um artificialismo exagerado, sendo a partir de então usado pejorativamente, até sofrer uma revalorização por Baudelaire num ensaio elogioso a Poe em 1867 (Fischer 1978). A crítica evidencia ainda a existência da decadência como atitude, posicionamento perante a vida, em diferentes períodos na obra de alguns artistas diante do final de um período histórico (Fischer 1978) (Sherry 2015).⁹⁹ O historiador Arnold Hauser destaca, por exemplo, o fato de que o conceito da decadência nem sempre se refere a uma forma de esteticismo exacerbada, mas caracteriza uma forma de expressão de uma consciência de crise e ocaso de uma cultura, a consciência de estar no final de um processo vital e do fim de uma civilização: “*Die Sympathie mit den alten, müden, überfeinerten Kulturen, dem Hellenismus, der römischen Spätzeit, dem Rokoko und dem “impressionistischen” Altersstil der großen Meister, gehört zum Wesen des Dekadenzgefühls.*” (Hauser id: 948).¹⁰⁰ Ainda como afirma Hauser, esse sentimento não é novo, porém, possui uma configuração específica na segunda metade do século XIX na literatura francesa, pois a esta consciência “apocalíptica” de cansaço, saciedade, exorbitação e degeneração se juntaria uma ideia de “*Geistesadel*” (Hauser id: 948), ideal burguês de nobreza adquirida não pelo nascimento, mas pela formação intelectual, isto é, por mérito.

Contudo, marca da literatura da decadência, não é apenas a profunda crise existencial romântica que retorna na era do naturalismo, mas a autoafirmação do *ethos* do artista através da crise. O artista decadente exhibe uma consciência de um novo status a ser alcançado pela arte na virada do século. Assim é que a literatura decadente encena e performa uma condição especial do artista, norteado pelo ideal romântico da genialidade e uma ânsia por totalidade capaz de reunir vida e arte. Tendo Baudelaire como precursor, a decadência europeia se expressa sob uma forma de estética negativa que contesta o belo clássico, ético e harmônico, repudiando ao mesmo tempo os valores cristãos, o que resulta numa estética do culto ao feio e ao “mal” sob a forma de um satanismo, emulação romântica, como se vê no byronismo e no *Sturm und Drang* alemão (Willems 2004). Isto se encontra bem ilustrado já no próprio título de *Les fleurs du mal*, publicado em 1857, obra na qual Baudelaire reinterpreta motivos da poética classicista, que vai servir de inspiração à poesia simbolista, pincelada com as tintas do byronismo ultrarromântico, tendo, contudo, como pano de fundo, uma crítica à sociedade burguesa do ponto de vista da *Bohème*.

⁹⁹ Maussaud Moisés (1995) é um dos poucos críticos de língua portuguesa que aponta para uma recepção da decadência no contexto lusófono, nomeando esse movimento como influenciador do simbolismo português juntamente com o naturalismo francês.

¹⁰⁰ “A simpatia com culturas antigas, cansadas e refinadas, com o helenismo, com o período romano tardio, com o rococó e com o antigo estilo “impressionista” dos grandes mestres, pertence à essência do sentimento de decadência.”

Hauser aponta primeiramente para uma geração de artistas boêmios românticos composta pelos filhos de burgueses bem situados cuja crítica à burguesia era meramente uma questão de estilo de vida, como é o caso de Théophile Gautier: *“Sie waren echte Romantiker, die auch in ihrer Lebensweise originell und extravagant sein wollten, weil sie unter Kunst und Dichtung etwas höchst Originelles und Extravagantes verstanden”*(Hauser id: 953).¹⁰¹ Em seguida, distingue outra geração de artistas, que considera como pertencentes à verdadeira boêmia, formada por alguns setores do proletariado urbano, afirmando que se Baudelaire pertencia, cronologicamente, à segunda geração, intelectualmente, este teria assumido a atitude estética da boêmia romântica, a qual apresentava um saudosismo aristocrático – como vemos em Werther de Goethe. Esse pseudoaristocratismo representa um traço de distinção social, pois também se caracteriza pela intelectualização, como uma marca de superioridade em relação ao *status quo* e ao *mainstream* cultural que “o decadente” reconhece como inferior a outras épocas; “o decadente” não se identifica com o presente, daí sua atitude de negação exterior e interior, negando a superfície apolínea, e dando lugar ao lado sombrio, ao visceral, a parte subterrânea. Contraditoriamente, o decadente demoniza a sociedade burguesa, apegando-se ao neoclassicismo, muito embora este não seja nenhuma idade dourada mais, pois está sob o crivo de um olhar que vê o seu declínio, por isso Hauser afirma que nenhuma geração se conformou tanto com uma idade apenas de “prata” como a geração de decadentes franceses: *“Es gab Perioden der Kultur, die von einem Goldenen Zeitalter nichts wüssten oder nichts wissen wollten, es gab aber vor der Dekadenz des 19. Jahrhunderts keine Generation, die gegen das Goldene Zeitalter für das Silberne optiert hätte”*(Hauser id: 947).¹⁰²

De certo modo, isso define perfeitamente a subjetividade de Luís da Silva, quando este já vê a mancha do presente, que absolutamente recusa, no passado colonial e violento com o qual se identifica e do qual é devedor, o que contribui para a formação de um complexo de culpa e de inferioridade, de modo similar àquele do artista decadente, o qual vê a si mesmo como um “pecador” (Hauser id: 948). Para a construção do ethos do artista pequeno burguês em *Angústia*, Ramos vai recorrer, exatamente, ao pathos da inadequação, do fracasso, do “artista maldito”, que acompanha não apenas a literatura da decadência, mas a vida do artista boêmio parisiense. Também é possível reconhecer um paralelo entre as condições sociais protagonizadas pelo personagem Luís da Silva, como diaspórico, topograficamente e

¹⁰¹ “Eles eram verdadeiros românticos, que também queriam ser no modo de vida original e extravagante, porque entendiam por arte e poesia algo altamente original e extravagante.”

¹⁰² “Houve períodos da cultura indiferentes a uma Idade do ouro, contudo, antes do decadentismo do século XIX não houve nenhuma geração que tivesse optado pela “prateada” em detrimento da Idade dourada.”

socialmente, um remanescente da antiga ordem social, com a situação do artista boêmio, sujeito histórico, do qual o próprio Baudelaire fazia parte.

A boêmia surge em consonância com o desenvolvimento da imprensa e a popularização do ensino na Europa, condições determinantes para a autonomização do campo artístico e literário, um resultado da revolução burguesa. Assim, uma massa excedente de jovens oriundos de setores da classe média e do proletariado urbano em Paris, mas em especial da província, com alguma formação em ciências humanas e/ou retórica, era atraída pela possibilidade de tornar-se escritor na capital, já que a prática artística e seus afins não exigia uma qualificação específica, como os cargos burocráticos, mas era ao mesmo tempo cercada de certo prestígio social, como afirma Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996). Bourdieu ainda assinala que a partir do Segundo Império, o mercado de trabalho não absorvia os recém-diplomados das camadas populares e os cargos públicos eram reservados a indivíduos pertencentes à aristocracia ou alta burguesia. A análise sociológica da constituição da boêmia francesa no século XIX, reduto da literatura moderna que viria a contestar uma literatura academicista diretamente relacionada às esferas do poder econômico e político, coincide com a situação que define a condição social de autores que se projetaram nacionalmente e se estabeleceram como paradigma canônico da literatura brasileira nos anos 1930. Esta análise se encontra na obra emblemática de Sérgio Miceli (1979) *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)* na qual analisa o campo intelectual brasileiro em formação naquelas primeiras décadas. Miceli estabelece um paralelo entre a biografia de um grupo de autores e os personagens de suas obras, apontando constelação familiar, social e econômica similar entre eles, assim como para a predominância do memorialismo em suas respectivas obras. Entre os fatores determinantes da escrita destes autores - entre os quais se encontram Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Érico Veríssimo Jorge Amado, Cornélio Pena, entre outros - que classifica em diferentes grupos, de acordo com suas relações estruturais com o poder e posicionamentos ideológicos, Miceli destaca a “desclassificação” - proletarização - o nomadismo e a feminilização. A maioria dos autores, os quais se tornaram conhecidos por suas obras publicadas nos anos 1930, são da província, sujeitos diaspóricos, cujas famílias sofreram as consequências tanto da derrocada social, quanto da desestruturação da família patriarcal na qual o “pai”, em muitos casos, passa a ocupar uma posição secundária, até mesmo desaparecendo, em caso de pais separados, e pelo fato das mulheres passarem a ocupar espaço no mercado de trabalho, muitas vezes como artesãs, tornando-se expertises nos gostos da classe dominante. A tais autores, Miceli (id) confere a alcunha de “parentes pobres”, pois sua aquisição de capital simbólico está relacionada à proximidade com as camadas ricas da

sociedade ou parentes que na linhagem social conseguiram manter certos privilégios. Este aponta para o fato de que muitos dentre esses autores não eram diplomados, o caso do próprio Ramos, e do personagem Luís da Silva, sendo autodidatas, exercendo outros ofícios que garantiam a sua sobrevivência, em paralelo às atividades de escritores. Na esteira de Bourdieu, a análise de Miceli visa conferir um conteúdo classista à produção artística, salientando que esta não é o mero fruto do talento inato, mas um produto social, decorrente de uma práxis à qual determinados grupos se encontram vinculados estruturalmente que os capacita a se posicionarem perante as disposições culturais e a ressignificarem a experiência coletiva.

A origem social de Luís da Silva está vinculada a uma pequena burguesia ligada ao latifúndio e à propriedade escravocrata de quem ainda herdou alguns privilégios, como o capital intelectual, pois apesar do empobrecimento, este é um homem das letras. Como imigrante na cidade, Luís da Silva recorda que fora um “vagabundo” e que dormira em praças públicas, porém, ocupando uma posição liminar entre as classes, pois sempre que este narra sua tentativa fracassada de entrosar-se com o proletariado é somente para se autodiferenciar: “- Diabo! murmurei. Eu também fui vagabundo, dormi nos bancos dos jardins e curti fome, mas nunca fui assim grosseiro.” (A, p. 250). Luís da Silva almeja reconhecimento por sua atividade de escritor, deixando isso patente na inveja que nutre pela capacidade oratória de Julião Tavares, cujo discurso de mau parnasiano, embora inflamado e retoricamente vazio, impressiona a todos na sociedade. Concomitantemente, o protagonista assume uma atitude do boêmio desprendido, que vive para uma forma de arte visceral, mas despreza a literatura como instituição. É por isso que Luís da Silva compara os autores dos livros na vitrine da livraria com as prostitutas da rua da Lama (A, p. 7-8), numa atitude depreciativa, pois ao contrário de Baudelaire, que celebrava a prostituta e o mendigo, para aproximar o poeta da vida pulsante da sarjeta, Luís da Silva, um reacionário e conservador, não os suporta. Sua crítica dirige-se às regras da mercantilização da arte, em especial, à literatura comercial dos autores “resignados”, à literatura de entretenimento da “biblioteca das moças” que Marina lia, e a má literatura em geral, dando a crer que é o excesso de autocrítica e perícia que o impedem de escrever (A, p. 54). Este confessará com cinismo que escreveu um livro de duzentos sonetos, os quais está vendendo um a um, e que apesar de serem de baixa qualidade, têm sido publicados em revistas e seminários em nome de seus compradores. Dessa maneira, quer gabar-se de sua perspicácia, ao ganhar dinheiro dos outros “matutos” os quais ao contrário dele não entendem de literatura, que não apenas sabe o que é bom e ruim, mas também como fazê-lo, apesar de ser autodidata, e de não ter problema em vender estas criações porque para ele não passam de mercadoria, ou seja, trata-se do tipo de

literatura que Luís da Silva não deseja assinar, expressando seu desprezo pelos escritores profissionais, adaptados ao gosto vigente:

Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo, talvez um conto. Compus no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. (...) Desde então procuro avistar-me com moços ingênuos que me compram esses produtos. Antigamente eram estampados em revistas, mas agora figuram em semanários da roça, e vendo-os a dez mil-réis. O volume está reduzido a um caderno de cinquenta folhas amarelas e roídas pelos ratos. (A, p. 54).

O verdadeiro artista consistiria naquele que luta com sua obra de arte, como um esgrimista – não é sem razão que Luís da Silva pensa em espadas (A, p. 8, p. 279) – que se escreve com sangue na própria obra, no seu caso, com pus e vermes, num gesto sadomasoquista, que se inscreve em seu relato literário. A atitude zombeteira de Luís da Silva oculta um gesto de rebeldia do artista que desdenha da própria escrita, e ao dispor sobre o seu próprio trabalho, pode dar-lhe o fim que bem entender, ao contrário dos que se curvavam às regras das editoras. O ato de autoafirmação de Luís da Silva aproxima-o do esteta, para quem a vida e a arte são uma só, de modo igual se fundem no romance o livro dentro do livro (enunciado) com a escritura do livro (enunciação). Como a vida e a arte se fundem, é na máscara do fracasso, do boêmio, rebotalho da sociedade, que a arte se eleva. Além disto, seu desdém pela métrica é um resgate da concepção de artista como “gênio” (*Genieästhetik*), difundida no romantismo, e principalmente no *Sturm und Drang*, que ao se opor ao classicismo exaltava a personalidade no artista, sua potência criadora e revolucionária (Žmegač 1984 et al). A ideia do artista como gênio criador acompanha a literatura de artista, da qual *Angústia* pode ser considerado um exemplar brasileiro a ser estudado no contexto desse gênero, na esteira de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, publicado em 1916 ou *Der Tod in Venedig*, de Thomas Mann, publicado em 1912.¹⁰³

Além da escrita do romance como escrita das pulsões, e até também como alegoria do ato sexual em *Angústia*, vislumbra-se a emulação do martírio, da paixão, na qual Luís da Silva se banha, como um Cristo das letras brasileiras, havendo, inclusive, certa recorrência ao longo do romance às imagens de homens mortos ou presos na posição horizontal, o que além de remeter à simbologia fálica que estrutura a narração de Luís da Silva, pode ser lido como uma

¹⁰³ Em sua tese de doutorado, publicada em 1922, sobre “o romance do artista” (*Künstlerroman*) alemão, Herbet Marcuse (1978) assinala que a literatura de artista nasce, exatamente, no processo de separação entre arte e sociedade, que resulta no confinamento da arte numa torre de marfim, levando o artista a questionar seu papel no mundo, a refletir sobre sua própria arte, submetida a este processo de alienação na modernidade.

alusão à crucificação. Em sua dissertação, Rodrigues (id) comenta *en passant* que a construção da cena do assassinato de Julião Tavares foi inspirada numa foto jornalística da morte do cangaceiro Cirilo de Engrácia, assassinado em 5 de agosto de 1935 pela polícia alagoana. A data da foto e o acontecimento são do mesmo período da escritura de *Angústia*. Na foto, o cangaceiro aparece degolado, no entanto, aparenta estar em pé, pois seu corpo foi preso num muro sobre uma prancha de madeira, com a cabeça em cima do corpo. O cangaceiro é diversas vezes citado em *Angústia*, assim como sua foto é referida explicitamente pelo narrador: “Marina estava como uma defunta em pé. Pensei em Cirilo de Engrácia, visto dias antes em fotografia – um cangaceiro morto, amarrado a uma árvore.” (A, p. 217). No excerto, o narrador muda um detalhe em favor da linguagem imagética de sua narrativa: a construção da obsessão de Luís da Silva através da repetição dos mesmos motivos. A tábua presente na fotografia é substituída por uma árvore, e assim o motivo do assassinato – episódio nuclear do “livro” a ser escrito – é antecipado. No final, também Julião Tavares é pendurado em uma árvore após ser enforcado. O motivo da foto se torna assim um paradigma para a narrativa. No trecho referido acima, a recorrência à sinédoque não parece forte o suficiente para fornecer ao leitor a ideia exata de Luís da Silva. Não basta dizer que Marina parece uma defunta em pé; para ele, foi importante citar o detalhe da foto, destacando o ato de criação artística para mediar a realidade. Outrossim, as já citadas “escoriações” nas mãos no início do romance remontam ao sacrifício ou assassinato perpetrado por Luís da Silva.

O pathos da decadência já atingira a geração do pai de Luiz da Silva, de quem o protagonista herdou o pendor intelectual e gosto pela literatura, como deformidade, significando perda de identidade, perda de masculinidade. Tal atavismo é o resultado de uma concepção naturalista, que consiste em modelar a experiência social sob a ótica de um discurso pseudoevolucionista da biologia. O pai de Luís da Silva é descrito pelo narrador como um diletante, pouco másculo, pois, excetuando-se sua posição de poder ainda demarcada pela estrutura social e cultural do sertão, sua única ação no romance é um ato de violência contra o filho, consistindo em afogá-lo no poço da Pedra, ou seja, oprimir uma criança vulnerável. Isso antes de ser uma comprovação de força, atesta impotência, sendo este um tema que tem muita visibilidade na literatura de Ramos, desde *Vidas secas* (1991) a seus contos de *Infância* (2003). Semelhante ao personagem de Huysmann (1993) no romance clássico da decadência, “Des Esseintes”, o qual, com exceção da obra de Baudelaire, somente se interessava por uma literatura “exótica”, em especial pela literatura latina, Camilo, sertanejo, se interessava pela saga da nobreza franco-germânica do século XI, enquanto a fazenda definhava:

Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios de copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o *Carlos Magno*, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava. (A, p.13).

Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva caducava; meu pai vivia preocupado com os doze pares de França;” (A, p. 34).

Como o pai, Luís da Silva também vive num mundo de fantasia, pelo menos é o que o personagem insiste em dar a conhecer de si mesmo, caricaturescamente, e, a exemplo disso, tem-se o fato de demonstrar pouco interesse pela casa onde mora, ou o fato de demonstrar pouco interesse em descrever o espaço urbano tal e qual. Assim, a intermedialidade como estratégia de composição é recorrente no texto, servindo para mediar sua relação com o espaço, que se nega a descrever. Atrelado à recusa absoluta de positividade, o narrador reconhece, repetidamente, que não tem interesse pela realidade que o cerca, movendo-se por entre a multidão como um cego, um trapalhão, desconectado do mundo prático. Isso funciona como um mote para o relato experimental, sem romper de todo com o realismo psicológico:

Comigo é assim. Caminho feito um cego, não poderia dizer por que me desvio para aqui e para ali. Frequentemente não me desvio – e são os choques que me deixam atordoado: o pau do andaime derruba-me o chapéu, faz-me um calombo na testa; a calçada foge-me dos pés como se se tivesse encolhido de chofre; o automóvel para bruscamente a alguns centímetros de mim, com um barulho de ferragem, um raspar violento de borracha na pedra e um berro do chofer. (A, p. 141).

3.5.2. Uma mimese do olhar ou de uma consciência intermedial vanguardista em *Angústia*

Sua renúncia em prestar homenagem à ilusão realista, sem recusar a segurança que ela proporciona ao leitor, funda uma mimese do olhar em *Angústia*. O leitor ver apenas o que se passa entre as pupilas entreabertas do narrador, como ele próprio insinua:

Soltei o livro e fechei os olhos, aborrecido. Mas os olhos não ficaram bem fechados: através das pálpebras meio cerradas distinguiam-se as coisas que estavam perto do chão, dez ou quinze metros em redor – o tronco do mamoeiro, o monte de lixo, as florinhas desbotadas. (A, p. 68).

A porta que tinha ficado aberta mostrava-me os paralelepípedos, as sarjetas, as pernas dos transeuntes, só as pernas, porque como já disse, eu tinha a cabeça baixa. (A, p. 92).

Na narrativa, impõe-se a necessidade do narrador de condicionar a representação dos objetos a seu campo de visão. Por vezes, seu olhar se apresenta estático, fixando-se em algum ponto, assim, pernas, sem referências ao corpo, se movimentam como se diante da imagem uma câmera estática estivesse posicionada do outro lado da rua. Por vezes é o contrário, como na cena na qual Luís observa Marina com olhos entreabertos direto de sua rede no quintal. Nesta, o leitor tem a impressão, que, na realidade, é o olhar que se move, ao invés de Marina, girando

em torno do objeto, em *close-ups*, selecionando partes do corpo, em riqueza de detalhes que vão sendo apresentados ao leitor gradualmente:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim. Primeiramente distingui as biqueiras vermelhas de uns sapatos, aqueles sapatos que, segunda a declaração de seu Ramalho, custavam cinquenta mil-réis e duravam um mês. 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 rebentar as costuras. (A, p. 62)

(...)

Eu respirara com dificuldade e pensava nas lições de geografia de seu Antônio Justino: “Primeiro desaparece o casco, depois os mastros.” Era o contrário que se dava agora: quando Maria se afastava, desaparecia em primeiro lugar a parte superior do corpo, isto é, a cintura, pois a cabeça e o tronco estavam fora do meu campo de observação. (A. p. 63).

(...)

Curvava-se para a frente: a cintura fina sumia-se, os quadris aumentavam. O pano marchava-lhe a separação das nádegas. Um passo, outro passo. As ancas morriam, agora eram as coxas grossas. Outro passo: uma ruga na meia cor de creme mostrava a articulação da coxa com a perna. E a perna cheia ia adelgçando até findar num jarrete fino encaestado no tacão vermelho do sapato. (A, p. 63).

Esse procedimento meticuloso de composição do olhar, como experiência fotográfica, é o resultado de um processo de intermedialidade no interior do romance, que combina simbolismo finissecular e experiência com as vanguardas estéticas, como dois momentos determinantes e constituintes da experiência estética do sujeito urbano com a modernização e industrialização. No jogo entre aproximação e distância da focalização, as dimensões corporais de Marina são exageradas, cortadas ou reduzidas a formas irreconhecíveis, até produzir uma deformação grotesca do corpo feminino pela mirada masculina, numa tentativa de animalizá-la, coisificando-a. Outrossim, o romance possui uma referência explícita a esse olhar fotográfico, ao passo que a fascinação de Luís da Silva pela câmera se concretiza em sua imaginação em sua própria foto “congelada” no tempo, atravessando o espaço, ao sair da fazenda e adentrando o futuro, indo para o trabalho na cidade na mesma imagem. A objetiva que transforma a parte no todo registra o momento da diáspora de Luís da Silva, eternizando-o em sua memória como se fora sua vida inteira e condenando-o a repetir a experiência traumática na ideia da reprodução mecânica da fotografia:

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. Resolvi

desertar para uma dessas terras distantes. Abandonei a vila, com uma trouxa debaixo do braço e os livros da escola. (A, pp.26 -27).

(...)

Começo a andar depressa, receando encontrar o ponto encerrado. Tolice. Provavelmente tudo aquilo se passou num segundo. Tenho a impressão de que uma objetiva me pegou, num instantâneo. Ficarei assim, com a perna erguida, a pasta debaixo do braço, o chapéu embicado. Luís da Silva, a caminho da repartição, lesando, pensando defuntos. (A, p. 27).

O cinema também é um motivo recorrente na narrativa, na qualidade de símbolo da modernização, que ameaça a ordem patriarcal. Assim, Luís da Silva, em seu moralismo habitual, atribui a falência do casamento a esta influência nociva: “(...)Casamento é buraco. O mundo está perdido”; “- Isso é por causa do cinema, seu Ramalho.” (A, p.131-132). Também foi no cinema que teve uma experiência malograda, associando-o à exploração sexual, pois recorda que a dona da pensão onde morara convencera-o a ir ao cinema com sua neta, que se insinuara sexualmente para ele. Este viu-se obrigado a pagar as entradas, o bonde e ainda convidá-las para tomar sorvete, o que lhe rendeu muita preocupação, pois contava “mentalmente o dinheiro suado e mesquinho” (A, p. 43). Luís da Silva não suporta, por exemplo, a ideia de que Marina admire dona Mercedes, para quem a vizinha se parecia “com uma atriz de cinema”, e vitupera impropérios contra esta “sem vergonha” (A, p. 100). A narração do episódio com a neta de dona Aurora se aprofunda no nível metalinguístico quando o narrador deixa claro a relação entre sua técnica de “dividir” as pessoas, sobretudo o corpo de Marina, e a fotografia, muito embora o leitor não saiba se ele fala do que via na tela ou se fala do contato físico com a moça: “Horas horrivelmente cacetes, em que pedaços de duas pessoas se encontravam, só uns pedaços, os outros estavam longe. As pernas da moça eram frias. Onde andaria o pensamento dela?” (A, p. 121). De modo idêntico, na cena alusiva ao livro de Gênesis, no jardim de sua casa, Luís da Silva imagina uma sombra de Marina nua, como na técnica de silhueta da fotografia. Igualmente, em seu delírio final, a simultaneidade das imagens que o assaltam é uma referência ao tempo cinematográfico, por isso este afirma que sentia como se estivesse no cinema, assistindo um filme em língua estrangeira cujas palavras não entendia. Não obstante, o filme se converter num elemento estrutural da narrativa, sua relação com a subjetividade do narrador é irônica e negativa, adequando-se para representar a alienação moderna e as visões de um homem enlouquecido na cidade grande:

Um homem sem rosto, sentado na cadeira onde tinha ficado o paletó, falava muito. Que dizia ele? Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse num cinema. Apenas compreendia de longe em longe algumas palavras. Cansava-me e desejava que o homem se fosse embora. Não percebia que me importunava, que me obrigava a esforços enormes para entender uma língua estranha? (A, p. 273-274).

A escolha deliberada de Luís da Silva em se refugiar na fantasia é estética, pois sua realidade, de morador de subúrbio, e funcionário de repartição pública, é carente da excitação que a mente do artista demanda, mas é a cidade grande, onde tem uma vida precária e marginalizada, que cumpre o papel de desestabilizar sua capacidade cognitiva, seu raciocínio lógico, o que o torna propenso às fugas numa realidade aparentemente alternativa, mas que serve para revelar a essência que a superfície esvaziada de sentido esconde. Não é apenas inspirado pelo tédio (*spleen*) do artista decadente, provocado pela vida burguesa insuficiente, que Luís da Silva se põe a chafurdar as possibilidades de tornar o mundo sensível mais interessante, mas no sentimento de escassez, ou seja, não o tédio provocado pelo excesso de estímulo do artista europeu que sente a virada do século como o último estágio alcançado pela civilização, mas a miséria sentida na pobreza material do ambiente. Desse modo, o passado fornece material mais excitante à imaginação do criador, porque nele há um excesso de violência, testemunhada por Luís da Silva, exercida de forma direta sobre os corpos, na natureza, e sem o intermédio da ciência, ao passo que na cidade, levando uma vida de classe média, em segurança, Luís da Silva não encontra os mesmos estímulos que somente os traumas e o sofrimento são capazes de lhe incitar. Para compor as imagens do presente, ele explora a plasticidade dos elementos no ambiente, como um impressionista, que usa a luz e a textura dos elementos, e, como o pintor, que deixa a marca das pinceladas na tela, ou aquele que na colagem expõe a técnica e a matéria-prima, vide o fragmento onde imagina Marina “coberta de carocinhos” (A, p. 17), com os pingos da chuva; ou quando ofuscado pela luz do sol, imagina os pedestres em ato libidinoso: “Logo que me afastava da repartição, tudo mudava. Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encandeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apartarem-se, e isto me parecia cheio de malícia.” (A, p. 198). Procedimento similar vê-se num momento em que Luís da Silva observa Julião Tavares num café, porém com as costas voltadas para o oponente, descrevendo, afinal, apenas o seu reflexo numa vitrine do café, preenchida com palavras e preços, cujas letras se sobrepõem ao rosto de Julião, para posteriormente projetar essas manchas na imagem dos transeuntes fora do café:

Julião Tavares entrava no café. Ia sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas. Afetava desprezo, aparentemente ignorava a existência do homem. Via, porém, a roupa molhada nos sovacos, os olhos que saltavam das órbitas, os cabelos escorridos, a papada balofa, as bochechas enormes, tudo riscado de traços brancos que anunciavam bebidas. Se me falavam, eu respondia com uma interjeição qualquer, voz selvagem, gutural, ouvida antigamente aos almocreves e aos tangerinos e que não perdi, apesar dos anos de cidade. Enquanto lançava distraído esses gritos estranhos e ásperos, lia os anúncios que havia no

espelho. Juntava letras das palavras mais compridas e formava nomes novos. (p. 189).

(...)

Ali sentado a um canto, voltado para a parede, sentia-me distante do mundo. Se via letras brancas que se estampavam na cara vermelha de Julião Tavares. Lembrava-me dos desenhos medonhos que os selvagens fazem no rosto e do costume que os cangaceiros têm de marcar os inimigos com ferro quente. Dos letreiros brancos saíam as vezes nomes que se aplicavam bem a Julião Tavares. Os traços de alvaiades zebavam as pessoas que transitavam na rua. Certamente Marina ia surgir entre elas. Se eu fosse cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capoeira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa. (A, p. 190).

Não obstante, o filme se converter num elemento estrutural da narrativa, sua relação com a subjetividade do narrador é irônica e negativa, adequando-se para representar a alienação moderna e as visões de um homem enlouquecido pela cidade grande. No rosto vermelho de Julião Tavares marcado por letras brancas, reproduz-se o cromatismo bicolor vermelho e branco, que acompanha as visões de Luís da Silva, desde o velório do pai, cujo corpo fora coberto com um pano branco com uma mancha de sangue à altura da cabeça e rodeado por moscas. No café, o protagonista contempla seu oponente como um animal, marcado a ferro com as letras do dono “no focinho”, para assinalá-lo como sua propriedade – um procedimento análogo era praticado pelos cangaceiros com seus inimigos como o próprio Luís da Silva afirma. A imagem simboliza o desejo de Luís da Silva de subjugar Julião Tavares pela violência, e, concomitantemente, na imagem do selvagem reside seu desejo de ser livre e forte ao mesmo tempo, de recuperar sua virilidade, visto que agora se sente como um “molambo que a cidade puiu demais e sujou” (Ap. 24). O selvagem é uma metáfora para a identidade reprimida pela cultura civilizada, já invocada por João Valério, o artista fracassado precursor de Luís da Silva em *Caetés*. Para Luís da Silva existe um código de honra sertanejo, do homem másculo, que necessita lavar a honra com sangue, por isso somente a morte de Julião da Tavares pode restabelecer sua masculinidade abalada pela traição de Marina. O reflexo no espelho remete ainda à imagem do duplo, visto que Julião Tavares não é apenas o oposto de Luís da Silva, mas tudo aquilo ele deseja ser, assim, Luís da Silva ver também sua imagem reversa, como afirma Carvalho: “De costas para o rival, vê no espelho refletida não a sua imagem aparente, mas o seu avesso, que ele quer ignorar e desprezar, porque, não sendo ele, esta imagem representa tudo aquilo que intimamente deseja alcançar e não consegue.” (Carvalho id: 66). A metáfora do selvagem também está relacionada com um duplo de Luís da Silva, pois este não apenas comete o crime possuído por um *alter ego*, como também suas ações que antecedem o crime são aparentemente inconscientes. Até mesmo o instrumento do crime, a corda, lhe chega as

mãos por intermédio de seu Ivo, por isso, para Rodrigues, é este homem primitivo, o caeté, que “começa a comandar a grande parte das ações de Luís, para quem a cidade transforma-se em território de caça, ou de cangaceiros” (Rodrigues id: 89).

No entanto, a fuga da realidade imediata proporciona momentos de prazer a Luís da Silva, mais que isso, esse momento de prazer é revivido no narrar, que também teria sido imaginado por ele, quando se imagina autor de um livro na prisão. Por um lado, esse procedimento pertence a seu ritual de autodepreciação, por outro lado, é um autoelogio disfarçado sob a máscara da incapacidade. Enquanto Luís observa o reflexo no espelho da face de Julião Tavares submersa no letreiro, ele forma mentalmente novas palavras, e se recrimina, por achar aquela atividade sem sentido, mas admite que isso tem um efeito narcotizante: “Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia: pelo menos não penso numa coisa só.” (A, p. 198). A criatividade de Luís da Silva é regida pelo princípio de prazer, assim como seu desejo de violência impotente e sexualidade reprimida são sublimadas na imaginação. Como alega Freud (2007), em “*Das Unbehagen in der Kultur*”, a tendência de toda ação humana é norteada por um propósito condenado ao fracasso que é a felicidade, exigindo, portanto, ausência de sofrimento e insatisfação, e priorizando a sensação de prazer. É o princípio de prazer (*Lustprinzip*) que determina o objetivo final na vida, afirma Freud, muito embora o princípio de realidade (*Realitätsprinzip*), não esteja condicionado concretamente ao mundo exterior, e sim a uma concessão do Eu ao princípio de prazer. O Eu tentaria conciliar exigências do aparelho psíquico com a realidade, como descreve Freud (2004) na sua idealização do funcionamento do aparato psíquico e descrição da regulação das pulsões. Disso resulta que o princípio do prazer às vezes se converte em princípio de realidade, a fim de que a possibilidade de sofrimento seja reduzida, juntamente com as exigências de satisfação do inconsciente (Freud 2010).

O trabalho criativo se oferece, portanto, como compensação satisfatória das pulsões reprimidas. Isso torna o livro de Luís da Silva dentro da narrativa, uma escrita que resulta da sublimação do princípio de prazer, objeto da escrita de um sujeito, na qual se inscreve e concentra-se a libido reprimida, transmutada em ato de prazer, um “livro alheio, a cujo prazer o sujeito leitor se entrega” (Carvalho id: 85). As explicações para compensar a arbitrariedade e incoerências da práxis discursiva do narrador também podem ser considerados atos de puro exibicionismo de Luís da Silva, por encontrar na obra uma forma de autoafirmação, na qual se reflete sua ambição velada por poder como “um duplo do autor” (Carvalho id, p. 84). Identicamente, é através do ostensivo metadiscurso na narrativa que Luís da Silva confia ao leitor seu método criativo como se fora um homem rústico deslumbrado, fazendo com que suas

confissões pareçam acidentais. Assim é quando afirma que levou três horas absorto, escrevendo apenas uma palavra no papel, o nome de Marina, ao invés de escrever o artigo para o jornal, separando a palavra em seus componentes semânticos e fonéticos, que também chama de “passatempo estúpido” (A, p.9): “Ar, mar, ria, armo, ira.” (id.). Para Carvalho (id.: 106), o anagrama com o nome de Marina é uma alusão ao próprio enigma que o livro representa para o leitor atento.

Para além do desejo que se enleia no texto como *modus operandi*, no gesto do esteta, personificado por “Luís da Silva”, precipita-se na narrativa a necessidade posta em curso pelas vanguardas da autorreflexão da medialidade no processo de figuração nas artes, que passa a ter um papel na construção da subjetividade moderna. Na obra *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), o historiador da arte Jonathan Crary elabora uma genealogia do campo da visão, destacando que a forma de ver e perceber o mundo está relacionada com o desenvolvimento do aparato tecnológico. De acordo com Crary, o princípio ótico da câmera escura como paradigma da visão, que está relacionado à fisiologia humana, especialmente ao olho, é substituído a partir do século XIX por uma forma de olhar subjetiva. A invenção da fotografia e do filme abrem novas possibilidades para a literatura, visto que estas passam a determinar não só a percepção da realidade, mas a sua textualização, processo para o qual Benjamin (2000) também chama a atenção, afirmando que as novas necessidades midiáticas pressupõem um ímpeto pela apropriação do objeto à curta distância, na sua reprodução ou cópia. Fotografia e cinematografia como signo de súbita ruptura midiática põem em xeque a mediaticidade ótica e a percepção natural, substituindo-as pelas formas de uma percepção mediada (Tholen 2002). Para além disso, Joachim Paech (1997) levanta a questão de que intermedialidade não se restringe apenas a um fenômeno que se dá entre diferentes formas de arte, defendendo que é necessário compreender tal fenômeno com base num conceito intermedial que leva em consideração todas as manifestações culturais, artísticas e midiáticas. Nesse contexto, é notória a forma reflexiva que a intermedialidade como processo formador da percepção moderna adquire em *Angústia*, através do que a narrativa reinterpreta o esteticismo finissecular, e, concomitantemente, estabelece um sólido diálogo com as vanguardas artísticas.

3.5.3. Luís da Silva como versão caricaturesca do intelectual autóctone

Conforme analisado, chama a atenção em *Angústia* a necessidade do narrador de comentar os processos criativos envolvidos na escrita do livro, destacando-se a forma como sua escrita se relaciona com o imaginário e com outras formas midiáticas. Se partimos do princípio

de que a subjetividade moderna se autorreflete como processo “intermedial”, então, os vestígios dessa medialidade só podem ser vistos como metáfora, como afirma Georg C. Tholen (2002): “*Der Blick ist nicht bei sich. Das Sehen zu unterbrechen, zu verstellen, ist, wie wir sahen, die Techne der Kunst, die mit medialen Einschnitten operiert schreibt*” (id: 22).¹⁰⁴ Portanto, é importante destacar não apenas a consciência de modernidade de Ramos, muito embora até hoje sua obra conste dos manuais como o “realismo” do modernismo, mas também a necessidade de autoexplicação do narrador, de exercitar o metadiscurso na obra em diferentes camadas, como se houvesse uma necessidade de estabelecer um marco distintivo para seu texto, modernista, sim, porém, sem o entusiasmo da antropofagia cultural, mostrando assim, como que apesar da consciência reflexiva do artista da periferia no lidar com seu material até certo ponto estrangeiro, a superação das hierarquias e a dicotomia da colonialidade ainda não poderiam ser festejadas. Luís da Silva é um esteta, mas, para ele, o verdadeiro diletante é Julião Tavares, cujo pernosticismo este abomina, porém, dando a impressão de que não tem consciência de ter a mesma postura decadente do rival, pois Ramos construiu seu personagem caricato e exagerado tendo como molde um artista alienado. Sua excessiva preocupação com a autoimagem para o leitor está revestida de uma atitude vitimista, para alçar a heroicização do personagem. Do mesmo modo, sua marginalidade e autodepreciação servem para despertar a empatia no leitor, e para garantir uma espécie de autodistinção.

Na composição do personagem reflete-se uma forma de autoconsciência nos moldes da antropofagia cultural, isto é, a consciência do autor, que tem conhecimento da origem primeva da “matéria-prima” literária que usa para modelar a crítica à modernidade através de seu personagem, transpondo o paradigma do sujeito do discurso da crise na Europa para os moldes do sujeito crítico da periferia. Notadamente, a postura decadente importada de Luís da Silva é modelada pelo discurso que nasce nas primeiras décadas do século XX no Brasil, que é fundador do movimento regionalista e de uma identidade cultural do nordestino até então inexistente na cultura brasileira, como defende Durval M. de Albuquerque Júnior (2013) em *Nordestino: a invenção do falo*. Assim, a angústia do personagem reverbera a angústia dos escritores da periferia, mas também dos escritores da periferia da periferia, isto é, do próprio autor, devido a sua posição marginal num campo literário em disputa com o Sul do país.

¹⁰⁴ “O olhar nunca está em si mesmo. Interromper, deformar a visão, é, como vemos, a técnica da arte que escreve operada com o corte medial.”

O esteticismo de Luís da Silva tem uma função crítica e autoirônica na obra, apontando para o que a composição do personagem tem da constituição social do intelectual brasileiro no decênio de 1930. Este apreço pela estetização da vida é de tal forma exagerado e autoexplicativo que redundando em pastiche, numa visão caricata do intelectual. Luís da Silva tem uma vida dupla, é um intelectual orgânico do sistema, aquele que desempenha uma função na estrutura; é funcionário do sistema. Por outro lado, Luís da Silva tem uma vida “pregressa” como escritor, adotando um discurso compensatório, do charme *noir* do artista maldito, do fracassado, diante da dificuldade de profissionalização do escritor num campo literário precário. Sua forma “complicada” de enxergar o mundo, que afinal constitui o tecido narrativo, como espelho narcísico, molda-se tanto ao autoelogio das capacidades artísticas, numa relação proporcional a sua incapacidade para vida prática, quanto à crítica risível de seu comportamento, a fim de ressaltar a inaptidão do artista burguês como porta voz do proletariado, em virtude de sua posição estrutural, que é a da subserviência. Luís da Silva é, afinal, o protótipo do intelectual brasileiro oligárquico, limitadamente, progressista, pois sua crítica social se oculta numa máscara de profundo conservadorismo e ressentimento, em virtude de sua origem agrária e patriarcal. O que o torna apto a ter uma visão crítica da modernidade é sua inadaptação, a qual, logo descamba em conservadorismo, porém, não é um fascista, nem está próximo de ser confundido com um integralista, especialmente em virtude do ódio que nutre pela autoridade e pelo autoritarismo, tratando-se de um conservadorismo demasiado burguês, com viés niilista. Por um lado, Luís da Silva é a essência da figura do oprimido, incapaz de assimilar a opressão e autorrefletir, sendo levado a identificar-se com a figura do opressor, desejando ocupar o seu lugar, como um antropófago canibalizado pelo colonialismo, e ao mesmo tempo distante do cosmopolitismo oswaldiano. Por outro lado, Luís da Silva é uma caricatura do opressor, que se esconde atrás de um discurso de autovitimização, sendo incapaz de reconhecer seus privilégios, como seu capital simbólico, herança da sociedade escravagista. Esta não me parece de forma alguma uma discussão ahistórica, primeiro porque o movimento abolicionista tem uma longa tradição no Brasil, que remonta até mesmo ao romantismo – vide toda poesia abolicionista de um Castro Alves – e mesmo a crítica abolicionista de Machado de Assis, segundo porque a colonialidade é o tema central do modernismo brasileiro. Todos estes pilares da crítica, inclusive, até mesmo o discurso feminista, estavam postos na elite letrada brasileira nos anos 1930. E Ramos tem plena consciência disso, é o tema de *Angústia*, afinal, e a crítica cultural está posta de forma explícita no texto, através de Luís da Silva representando este homem com arroubos de conservadorismo incomodado com as mulheres que passam a ocupar os espaços públicos com a modernização, mas também é o mesmo homem que denuncia os privilégios dos

homens como Julião Tavares, se posicionando a favor das mulheres abandonadas que criam seus filhos sem a presença masculina – vide seus comentários sobre a transeunte grávida que ele supõe cuidar sozinha da filha: “(...) Rebolar-se-ia dentro de algumas horas na cama dura, a carne cansada se rasgaria, os dentes morderiam as cobertas remendadas. E o macho ausente, ninguém para ir chamar a parteira dos pobres.” (A. p. 162). Portanto, como levar a sério o incômodo e sofrimento desse sujeito descentrado; um senhor branco, proletarizado, que se quer “vitimado” pelo fim da economia escravagista e pela crise do patriarcado rural? Lido dessa forma, e não fosse a gravidade que a obra de Ramos jamais perde, aproximando-o muito mais de Machado de Assis do que Mário e Oswald de Andrade, poder-se-ia até mesmo dizer que o autor teria captado nesse texto o espírito debochado da antropofagia cultural, pois os modos exagerados e “cacoetes” de Luís da Silva, como personagem e como narrador, abrem o texto ao ridículo.

4. As Alegorias da subjetividade pós-colonial em *Angústia*

4.1. Sobre alegoria

Ler o texto literário como alegoria sociocultural não é nada novo nos estudos literários brasileiros, aliás, a alegoria, no campo da hermenêutica, sempre foi um método de leitura, conforme afirma Gehard Kurz (1988), pois a alegoria representa a polissemia implícita às obras literárias. Algumas das obras mais significativas sobre as letras brasileiras são fundamentadas, exatamente, na reflexão do potencial revelador da sociedade e da cultura contido no texto literário – as inúmeras leituras da obra de Machado de Assis, assim como das obras modernistas, são, sem dúvida exemplos incontestáveis disso. Originalmente, João Adolfo Hansen (2006) afirma que há dois tipos de alegorias, a retórica, “dos poetas” greco-romanos, e a alegoria “dos teólogos” do *Velho Testamento*, ou seja, hermenêutica, interpretativa: “elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever, como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar.” (Hansen id: 8). Ainda conforme menciona o autor, quando traça a história da alegoria, esta traz à tona a velha questão do sentido figurado e do sentido literal do texto, contudo essa é uma questão que foi retomada por Paul de Man (1988) no contexto da desconstrução, o qual assinala a impossibilidade de delimitar claramente o que é literal e o que é figurado num texto literário, destacando que essa é uma característica da literatura, cujos enunciados são “atos ficticiamente performativos de um sentido indecidível” (Hansen 1977). No caso da alegoria, segundo o estruturalismo, o sentido literal, seria aquele que se esconde no “pré-texto” (Kurz 1989; Knaller 2003) alegórico, que é o sentido que antecede a produção do texto com seus recursos linguísticos e semióticos, delimitando, portanto, o horizonte da

interpretação, ou seja, a relação entre o texto e o pré-texto da alegoria é da ordem do devir e possui uma temporalidade muito particular, pois o texto prefiguraria uma ideia na qual estaria, contudo, sua origem, afirma Kurz (id).

A leitura alegórica, pressupondo-se, com De Man (id), contudo, que toda leitura de um texto literário pode ser considerada alegórica, é importante não apenas para situar o texto literário num patamar de reflexão mais abstrato e filosófico do discurso cultural, contextualizando-o dentro e fora do nacional, mas também conferir-lhe mais importância política e histórica como discurso, lado a lado com outros discursos, que, afinal, constituem a superfície de um espaço autopoietico denominado modernidade. No caso específico de *Angústia*, a análise cerrada de suas metáforas e alegorias visuais, que emergem tanto no nível diegético quanto dos esquemas cognitivos manifestos na estrutura do texto e intermediados pelas patologias do luto de Luís da Silva, conduz a uma visão singular da experiência com a modernidade na qual aflora uma consciência histórica da pós-colonialidade. Tarefa do analista é, afinal de contas, muitas vezes, tomar o óbvio sob a lupa, perscrutar o que quer dizer ao leitor todo o excesso, as repetições exageradas, a recorrência, a parodização - que também é um tipo de alegoria, destaca Kurz (id) -, de certos discursos, a intertextualidade e colagem vanguardista que fazem de Luís da Silva uma caricatura, uma personagem tipo; examinar, afinal, a somatização no texto - como as patologias que se somatizam no corpo do protagonista - de um processo agudizado de crise, que, numa “falência múltipla de órgãos” conduz a uma crise de representação na escrita ou à necessidade de encenação de seu fracasso. A performance dessa crise na “angústia” de *Angústia* remete *per se* a outros textos, à psicanálise freudiana, ao existencialismo, ao discurso da medicina ou à criminologia positiva, à mitologia judaico-cristã e às escatologias bíblicas, assim como a uma série de outros textos implícitos em toda a espécie de *mise-en-scène* da qual Luís da Silva lança mão em suas infinitas possibilidades de projeção da cena traumática no seu relato. Por conseguinte, a personagem faz de sua escrita um espelho, afinal, quebrado, mas uma imagem especular, invertida, na qual se reflete um “eu” cuja viabilidade da experiência se dá apenas através do ato de juntar os estilhaços, num acesso de narcisismo primário, no sentido de Freud (1924), como autopreservação do eu.

Ler a experiência da angústia no referido romance de forma alegórica abre a possibilidade de entendê-la como consciência histórica, como narrativa que transborda as malhas diegéticas do romance, e nos auxilia a ver uma continuidade, e, um diálogo entre *Angústia* e outras obras que constituem o cânone da literatura nacional, tais como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*, como momentos notórios de uma escrita negativa do sujeito periférico na modernidade. Daí a importância da leitura

alegórica, retomando suas origens, como forma reveladora do dizer do outro ou do dizer daquilo que não pode ser dito sem prejuízo para uma das histórias que estão sendo narradas, mas que, através do outro espaço que a alegoria abre no texto, ainda pode encontrar um lugar numa outra narrativa que alude a outro significado nos entre-espacos do texto – um campo do entrelugar (*Ein Feld des Dazwischen*), afirma Susanne Knaller (2003).

O estudo da função, estrutura da alegoria e processos de alegorização possui uma história transdisciplinar, tendo desta se ocupado não apenas a retórica, a filologia, a hermenêutica, os estudos linguísticos e literários, a filosofia – do idealismo ao desconstrucionismo - mas também os estudos culturais e pós-coloniais - representados por autores como como Fredric Jameson (1986) e sua polêmica afirmação de que toda literatura da periferia é alegórica, e Doris Sommer (2004) a qual se ocupa da alegoria nas literaturas fundacionais da periferia. Na modernidade, o entendimento da função alegórica e de sua função narrativa está ancorado numa discussão introduzida pelo romantismo e pelo idealismo alemão através das conhecidas posições de Schlegel, Hegel e Goethe. Ainda como demonstra Carlos Ceia (1998) em sua retrospectiva “Sobre o conceito de alegoria”, Benjamin retoma - e com ele, Heidegger, De Man, Gadamer -, exatamente, a diferenciação romântica realizada em especial por Goethe e Schlegel entre o alegórico e o simbólico. De acordo com os românticos, o símbolo teria uma função poética e se prestaria a expressão do universal, no qual o particular se manifesta, ao passo que a alegoria ocuparia o papel de um recurso retórico para traduzir ideias abstratas, como manifestação de um conceito e tentaria alcançar no particular o universal (Benjamin 1974; 1984).

A história da alegoria moderna, que é o contexto no qual este trabalho se situa, gira em torno da definição da narrativa alegórica em relação ao símbolo. Essa oposição se constrói no contexto da poesia romântica e sua aspiração ao universal, ideal iluminista, razão pela qual tanto a obra de Gadamer quanto de Benjamin tomaram como uma de suas tarefas redimir a alegoria de sua interpretação pela poética romântica que a considerava inferior ao símbolo como forma literária. Benjamin, afirma Sérgio Paulo Rouanet (1984) no prefácio de sua tradução de *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*, retoma o sentido etimológico do conceito de alegoria, como um discurso capaz de revelar uma verdade oculta sobre seu tempo: “Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.” (Rouanet id: 37). Benjamin assume uma posição crítica em relação à estética romântica, que apresenta uma concepção simplista do “símbolo” como superior à alegoria.

Ao retomar a etimologia da palavra, Kurz (id) fala tanto de alegoria como “*diversiloquium*” (definição retórica de *vossios*), isto é, “*verschiedenreden*” (discurso diferente) em alemão, quanto de “*allienloquium*”, “*andersrede*” (outro discurso; com um duplo sentido), para afirmar que a alegoria é um texto com dois significados. Kurz recupera, igualmente, a definição retórica de alegoria para contradizer à definição de Quintiliano, segundo quem a alegoria se aproximaria à ironia, ao dizer algo de forma direta e outra coisa de forma indireta, isto é, a alegoria se relacionaria com a mediação de um conteúdo de forma indireta, dizer algo, pensando em outra coisa. Para Kurz, no entanto, a alegoria diz, sim, exatamente aquilo que quer dizer: “*Sie meint was sie sagt (verbis) und sie meint damit dadurch noch etwas anderes (sensu), auf das es vor allem ankommen kann. Der Autor einer Allegorie will das Gesagte so verstanden wissen, dass es verstanden wird und noch etwas anderes mitverstanden wird.*” (Kurz id: 35).¹⁰⁵ Por sua vez, à luz de uma reflexão numa perspectiva transmedial, Knaller (id) define alegoria como procedimento através do qual uma história narrada se converte num signo semiótico (“*semiotischen Zeichen*”), abrindo-se a uma ou mais histórias, mas, concomitantemente, preservando a primeira história:

Allegorischer Sinn resultiert daher immer aus einer Übersetzung, hat es stets mit einem vorausgehenden Text zu tun, der durch einen anderen substituiert wird. Die Relation zwischen erster und weiterer Geschichte ist – im Gegensatz zur symbolischen oder metaphorischen Form – in allegorischen Konstruktionen arbiträr. Deshalb wird ein weiterer, ein explizierender Text, ein Bezugsrahmen oder Prätext notwendig, der die erste Geschichte eingeschrieben sein muss. (Knaller id: 11).¹⁰⁶

A autora faz uma mediação entre diferentes teorias no contexto da filologia, da estética, da filosofia moderna e pós-moderna. Knaller retoma, por um lado, a tradição na qual se baseia a diferenciação estrutural entre alegoria e outras figuras de linguagens ou modalidades discursivas, assim como a diferença estabelecida pelos discursos modernos entre alegoria e “formas simbólicas ou metafóricas”, isto é, na linha tanto de Gadamer (1986) quanto de Benjamin (1974; 1984). Concomitantemente, Knaller leva em consideração um apanhado de abordagens teóricas e artísticas que abragem as letras germânicas e anglofônicas, e, especialmente, uma reinterpretação e refuncionalização do conceito de alegoria pelo

¹⁰⁵ “Ela quer dizer o que diz (*verbis*) e com isso ela ainda quer dizer outra coisa (*sensu*) que pode ser o que de fato importante. O autor de uma alegoria quer que o que é dito seja de tal maneira entendido que seja compreendido, mas que também alguma outra coisa seja incompreendida.” (Tradução minha).

¹⁰⁶ “O sentido alegórico, portanto, sempre resulta de uma tradução, sempre tem a ver com um texto precedente que é substituído por outro. Em contraste com a forma simbólica ou metafórica, a relação entre a primeira história e a posterior é arbitrária nas construções alegóricas. Por isso será necessário outro texto, explicativo, um *frame* ou pré-texto no qual a primeira história precisa ser inscrita.” (Tradução minha).

neovanguardismo italiano. Por outro lado, a autora estabelece um diálogo com o discurso sobre a alegoria na pós-modernidade, retomando dois conceitos centrais em sua redefinição do discurso alegórico na contemporaneidade, a saber, o conceito de “outro espaço”, contido na definição da heterotopia de Foucault (2009a) e o conceito de catacrese, que pode ser encontrado na teoria da tradução de Gayatri C. Spivak (2005). No sentido da heterotopia de Foucault, o significado ou a polissemia da alegoria se constroem a partir de uma série de coordenadas constituintes nesse outro espaço dentro do texto, o qual possui um caráter performativo e metadiscursivo à medida que encena sua própria condição de alteridade, e, nesse sentido, Knaller retoma até certo ponto a já citada acepção desconstrutivista De Man (1988), que defende a negatividade de todo texto. Ao romper com uma visão filológica tradicional e simplista do processo de alegorização, conferindo-lhe mais complexidade, Knaller leva em consideração os conceitos de intertextualidade e tradução intercultural – ambos no sentido de Homi Bhabha e Spivak – assim como explora a relação dos processos semióticos na alegoria contemporânea com a *différance* no sentido de Derrida (2013) e sua polessimia. Vale mencionar que Spivak estabelece uma relação entre o processo de negociação cultural contido na tradução e o conceito da catacrese - como uma palavra ou expressão arbitrária, porém indispensável – ampliando, desse modo, a compreensão da tradução como um processo que resulta sempre arbitrário, dada sua relação com o campo dos poderes e dos acontecimentos históricos que têm como consequência a sobreposição de uma cultura sobre a outra. Na experiência estética da alegoria, afirma Knaller, portanto, divisa-se um gesto similar àquele que Spivak diagnostica na tradução catacrética resultante de uma condição de indefinição na qual conceito e dado empírico carecem de reciprocidade ontológica.

Nas letras brasileiras, é igualmente valiosa a explanação teórica da alegoria, historicamente, que Ismail Xavier (2012) nos oferece no posfácio de “*Alegorias do subdesenvolvimento*”, pois, a partir de Fletcher (1971) o autor estabelece uma ligação ontológica entre a alegoria antiga e a alegoria cristã, destacando o papel da compreensão do alegórico nesse contexto do mito para o próprio conceito de alegoria que influencia posteriores desenvolvimentos do tema na modernidade. Nesse contexto, a alegoria deixa o terreno da retórica para ocupar um papel de modalidade do discurso narrativo, desempenhando desde então um papel desmistificador, pois, como se deixa entrever do texto de Xavier, essa função do alegórico, vem, em sua origem, assinalar um momento de crise do mito. Tanto em sentido teológico, quanto pedagógico, a alegoria passaria a desempenhar uma função sagrada, visto que funcionaria como um dispositivo de revelação de uma verdade oculta àquele grupo de iniciados

aptos a decifrá-la. Metodologicamente, a leitura alegórica teria, então, como função resgatar uma perda de sentido:

A leitura alegórica é a expressão da crise da transparência do mito que perde sua vigência integral. Ao mesmo tempo é também, dentro da própria crise, um elemento de resgate, de recuperação do sentido, uma vez assumida a não verdade da letra. A alegoria é uma solução de compromisso que ficcionaliza (desqualifica) o texto do mito, mas faz emergir sua verdade escondida (que está em outro lugar). (Xavier id: 447).

No caso do romance aqui em questão, o qual gira em torno de um discurso “indeciso”, negativo, situado entre vanguardismo e o resgate de um imaginário simbólico que remonta ao decadentismo, a leitura alegórica tem de lidar tanto com esse processo composicional que beira uma concepção de mundo construtivista e uma visão estetizada da vida, mas ao mesmo tempo com a possibilidade de ressignificação que esse imaginário evoca no contexto do modernismo. Isso significa que o processo de alegorização em *Angústia* não resolve o problema da negatividade que o texto e sua diégese nos coloca, visto que a própria negatividade é o tema da narrativa, tanto naquele contexto de afirmação do fazer estético e do diálogo com as vanguardas europeias quanto como parte da subjetividade decadente de Luís da Silva, seu fracasso e autonegação, de modo que as alegorias prefiguram e refletem esse conteúdo através da estrutura narrativa em *mise en abyme* da narração.

O propósito desse excerto, no entanto, não será, contudo, o de reconstruir o trajeto epistêmico da alegoria, visto que sua definição, como uma figura de linguagem, um gênero textual ou uma modalidade do discurso, conta com uma inflacionária série de incursões teóricas. Portanto, aqui objetiva-se uma introdução funcional da alegoria como narrativa, a partir da menção pontual de alguns elementos estruturantes de seu processo composicional. Outrossim, antes de tudo, trata-se de contextualizar a leitura alegórica proposta, seu significado histórico, como está delineada no contexto de uma escrita da subjetividade moderna, isto é, destacar sua importância como um discurso que, na modernidade, desempenha uma função importante como forma que aponta para a alteridade, do próprio texto, inclusive, para o negativo, através de seu potencial performativo, metadiscurso, e, portanto, autorreflexivo, assim como de sua estrutura descontínua, características estas constituintes de todo texto dito moderno.

Para a análise que este trabalho oferece de *Angústia*, é importante, em primeiro lugar, a contribuição teórica de Knaller, porque esta oferece uma síntese das principais correntes teóricas em torno do tema, e, concomitantemente amplia o significado e função do alegórico no contexto da pós-colonialidade, destacando a descontinuidade e a possibilidade de compreensão do alegórico como heterotopia. Em segundo lugar, importa aqui para a compreensão do

alegórico, o entendimento da alegoria de Benjamin, num contexto, afinal abrangente, que vai desde suas reflexões sobre a literatura finissecular e o surgimento da modernidade presente na poesia de Baudelaire em sua obra *Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (1974), e passa pelo modernismo e vanguardismo artístico, muito embora sua principal tese sobre a alegoria recaia sobre a arte barroca. O contexto cultural e o imaginário nos quais se movem a compreensão da subjetividade moderna, a partir da análise alegórica da obra de Baudelaire realizada por Benjamin é similar àquele que dá forma a subjetividade descentrada de Luís da Silva, conforme temos analisado nos capítulos anteriores, e é a partir de onde nos propomos pensar o processo de transculturação sob o qual se inscreve a subjetivação do intelectual periférico.

De fundamental importância, especialmente para entender o “sintoma” da patologização do sujeito em *Angústia*, é a relação que Benjamin estabelece entre a alegoria barroca e a melancolia, que para este é uma consequência do confronto entre artista barroco e a atmosfera oprimente instituída pela contrarreforma (Benjamin 1984). Benjamin tem uma visão estilizada, romantizada e estética da melancolia. O imaginário de Benjamin sobre o melancólico, é, ele mesmo, permeado por um olhar alegórico, quando este entende que o melancólico contempla o mundo como um amontoado de coisas mortas, isto é, petrificadas como que por um olhar de medusa. Essa melancolia se projetaria na concepção de mundo barroca na qual se manifesta a dualidade de uma subjetividade antitética. Para Benjamin, toda peça barroca é a expressão do dilaceramento e fragmentação de uma consciência trágica da vida que permeia o barroco. A especificidade da construção alegórica serviria à consciência cindida do barroco de modo especial, visto que opera por meio da fragmentação, escapando a uma simbologia pré-determinada. Na alegoria, a junção de diferentes materiais e objetos erige um novo significado, pela junção das partes, objetos que no contexto alegórico se encontram destituídos de um significado original, apartados de sua historicidade. É possível vislumbrar que Benjamin traça, desse modo, uma correspondência involuntária entre a forma meditativa do melancólico, do esteta moderno, e do próprio artista vanguardista - lugar de onde o próprio Benjamin pensa o passado - visto que estes se pronunciam a partir da matéria em seu estado bruto, quando adentram o reino da arte, ou seja, vida petrificada. Concomitantemente, na visão da figura do alegórico como manifestação de uma consciência melancólica reflete-se, igualmente, a concepção da história benjaminiana, na qual o passado persiste no presente como ruína, concomitantemente, uma projeção do futuro, ocorrendo um entrelaçamento do tempo num momento que este chama de “tempo do agora” (*Jetztzeit*) (Benjamin 1974a). A figura do alegorista se entrecruza, na teoria benjaminiana, com a figura do cronista, visto que no gesto

contemplativo de ambos se faz presente de maneiras diferentes a morte - no caso do primeiro, como procedimento estético que tem como fim último transcender, e, no caso do segundo, como inexorável resignação diante da finitude na qual termina toda mirada. A expertise do melancólico alegorista é a morte, e, portanto, como negação, antítese da vida, na alegoria, por sua condição, a história se revelaria como “*Facies hippocratica*”, como caveira, afirma Benjamin (1984). A concepção messiânica da história de Benjamin, que não está completamente ausente de seu imaginário sobre a alegoria barroca, jamais seria possível sem a atribuição de um papel ao indivíduo, o qual, através de sua experiência e memórias, seria capaz de “traduzir” um estado de coisas, espelhando-as em sua visão particular da história, do relato biográfico e a dor do mundo em seu momento de crise:

[...] Die Geschichte in allem, was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. Und so wahr alle ‚symbolische‘ Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätselfrage sich aus. Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. So viel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. (Benjamin id: 182).¹⁰⁷

As formas da subjetividade de Luís da Silva foram até aqui analisadas como parte da recepção estética não apenas do discurso literário, mas também das epistemologias que remontam à segunda metade do século XIX e inícios do século XX; uma sobreposição de discursos que mescla idealismo, realismo, positivismo, psicanálise, vanguardismo e modernismo, dos quais resultam Luís da Silva, como subjetividade em crise, artista pequeno burguês e decadente, niilista e transtornado. Esses entrelaçamentos redundam em *Angústia* num discurso marcado pelo excesso, fragmentação, ambiguidade e polissemia das imagens as quais se formam a partir de uma escrita da encenação de uma consciência dilacerada, e, concomitantemente, como demonstração de seu poder demiúrgico. A consciência de Luís da

¹⁰⁷ “A história, em tudo que ela tem de intempestuoso, doloroso, errado do princípio ao fim, se expressa num rosto – não, em uma caveira. E tão verdadeiro quanto toda liberdade de expressão 'simbólica', toda harmonia clássica da forma, tudo o que é humano lhe falta - não se manifesta, como um enigma, apenas a natureza da existência humana por excelência, mas, significativamente, a historicidade biográfica de um indivíduo nesta sua figura mais natural. Esse é o cerne da contemplação alegórica, a exposição barroca e secular da história como história de sofrimento do mundo; ela é importante apenas nas estações de seu declínio. Tanta importância, tanta obsessão com a morte, porque é a morte que grava mais profundamente a linha pontiaguda de demarcação entre o físico e o significado.”

Silva se encontra cindida entre a do protagonista – intelectual cínico, fracassado, esteta decadentista e autor do livro - e a do narrador, engendradora por sua escrita autorreflexiva. Assim, Luís da Silva narrador personifica o intelectual modernista crítico, cujo modo de fazer reflete uma consciência singular da pós-colonialidade, os condicionamentos históricos e geopolíticos aos regimes estéticos europeus, ensaiando formas de transgressão e as aporias inerentes à “subjetivação política do outro” (Rancière 1996) ou do “subalterno” (Spivak 2010). Por sua vez, a subjetivação de Luís da Silva personagem, como artista e intelectual periférico, é, ao mesmo tempo, o resultado de um processo de desestruturação sociofamiliar e dissolução psicocognitiva que o lançam à margem da experiência na qual ocupa um lugar privilegiado, acima dos acontecimentos, como testemunha de um processo histórico decisivo. Engessado e ensimesmado como o molusco na concha ao qual se compara (o “sururu”), Luís da Silva, no alto da consciência narcísica do sujeito ocidental, comete um gesto de autossacrifício, esfacela-se sobre o texto, despedaçando a experiência do real que a sua mirada atinge.

Assim, Luís da Silva é todo ele consciência histórica ao repetir o gesto melancólico e meditativo do sujeito enlutado que Benjamin (1984) reconhece projetado na forma como a alegoria do drama barroco se configura. O melancólico representa uma figura central na filosofia de Benjamin justamente porque este reúne uma série de características de um sujeito pós-romântico, descentrado, modelado a partir da crise e mal-estar com a modernidade. Benjamin identifica a projeção de uma consciência melancólica, a qual, despedaçada pela visão barroca antitética do mundo, olha para a vida à distância, de forma despersonalizada, de tal modo que sua experiência com o mundo é igualmente uma experiência de morte. A figura do melancólico evocada por Benjamin se caracteriza por sua falta de conexão com o mundo dos objetos, os quais lhe parecem mortos, ou seja, destituídos de significado histórico. Tal perspectiva retoma tanto o gesto do esteta decadentista - para este, no entanto, os objetos possuem um valor simbólico - quanto o gesto do artista vanguardista, que encontra sua transcendência e conciliação com a vida a partir da matéria-prima, isto é, da linguagem, que este retira da própria vida - como faz a poesia, afirma Adorno (2003) no ensaio “*Rede über Lyrik und Gesellschaft*”. Isso ilustra bem a posição ocupada por Luís da Silva na narrativa, visto que o narrador não logra se decidir entre uma estratégia narrativa vanguardista, experimental, e o componente realista, naturalista de seu romance, que patologiza as transgressões da linguagem, transformando o experimentalismo em figuração das memórias e alucinações do gênio enlouquecido. No melancólico, no entanto, não há transcendência, visto que seu gesto aponta para a cisão entre sujeito e mundo, correspondendo à descrição psicanalítica do estado de luto de Freud (2010a) em “*Trauer und Melancholie*”, quando este

afirma que o luto aparta o sujeito da normalidade e com isso de todo o resto.¹⁰⁸ Nas variadas descrições da melancolia na modernidade aflora uma espécie de culto ao sujeito maldito, porque é nele que sobre-existe uma possibilidade de redenção da vida comodificada em sociedade. A transcendência pela dialética, que a fragmentação alegórica enseja, fica assim “embolorada” de negro, isto é, ela é antitética, negação da própria vida.¹⁰⁹

Se tomamos *Angústia* como um texto modernista, num contexto de decolonização e autodeterminação da arte no Brasil, tem-se que buscar seus pré-textos em sua relação de continuidade e, ao mesmo tempo rompimento, com uma determinada tradição literária e cultural. O pré-texto cultural e literário das diferentes alegorias que aqui pretendemos analisar no romance podem também ser encontrados, em certa medida, na chamada “literatura fundacional” (Sommer id) e seu protonacionalismo, de modo que a tríade disfuncional que avulta no texto do triângulo amoroso entre Luís da Silva, Marina, Julião Tavares precisa ser ressignificada num contexto que vai além do pré-texto freudiano de Ramos, conforme já analisado. O nacional avulta nesses textos na tradicional representação da família, suas mazelas patriarcais e seu afetamento pelas relações de produção na sociedade pós-colonial – temática cara ao naturalismo do século XIX - inscrevendo *Angústia* na tradição romanesca de José de Alencar e Machado de Assis. Por outro lado, trata-se, igualmente, de um romance que pode ser entendido dentro de um contexto para além do nacional, a partir de sua transcultração de um discurso moderno da crise - trata-se da “consciência infeliz”, no sentido hegeliano (Hegel id), que marca a autorreflexividade moderna, isto é, a própria subjetividade (Vázquez Torres 2001) – e em certa medida, é, exatamente, o que o discurso da alegoria de Benjamin reflete, visto que este projeta sua visão moderna da história, mas também do esteta vanguardista, no barroco.

A relação geopolítica periferia/centro que vemos encenada nas alegorias espaciais de *Angústia* emulam, na verdade, tanto uma consciência cindida ou infeliz, de uma certa visão platônica e idealista que marca o imaginário em torno da subjetividade na modernidade, mas também enseja uma desestabilização do campo geopolítico do poder colonialista, isto é, as alegorias dos sujeito com as quais nos defrontamos em *Angústia* apontam para o fato de que a dicotomia periferia/centro é antes fruto de uma construção epistemológica e idealização do sujeito da razão, e, por fim, da própria modernidade, como discurso e não a mera visão de um sujeito subalterno, com complexo de vira-lata. Alegorias em *Angústia*, que avançam, inclusive,

¹⁰⁸ Similar, é, igualmente, a descrição fenomenológica da experiência do estranho de Julia Kristeva (1989: 17), quando esta diz que para o estranho, são os outros que lhe parecem mortos (“in *Leblosigkeit erstarrt*”), e, somente ele, vivo, numa espécie de confortável e dolorosa solidão.

¹⁰⁹ Sobre a história cultural da melancolia, ver *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* (Klibansky; Panofsky; Saxl 1992).

esteticamente em direção a uma consciência estética vanguardista são autorreflexivas e performáticas de uma consciência pós-colonial, visto que personificadas na visão intelectualizada e estética de Luís da Silva. Assim, a função do trabalho de alegorização na narrativa apresenta, afinal, uma visão vanguardista que implode com as fronteiras espaço-temporais instituídas pela sobriedade teleológica de uma historiografia que não reflete a própria realidade da estrutura colonial erigida do seio da própria modernidade.

A visão das múltiplas narrativas que eclodem das alegorias em *Angústia*, nas suas repetições em *mise en abyme*, apontam para a possibilidade de ler o *modus operandi* do texto, e, portanto, conhecer sua lógica, reconhecer seu potencial alegórico, no sentido de que é o próprio texto, sua estrutura e negatividade que inserem a necessidade de lê-lo como escrita para outras escritas ou como um discurso negativo que se abre a outro, e, portanto, é de fundamental importância realizar uma leitura que leve em consideração o potencial da negatividade e alegorização do texto para atualizar seu significado, reavivá-lo no presente. A negatividade da alegoria de Ramos pode ser mais bem compreendida numa perspectiva histórica, e, sendo assim, a negatividade do alegórico em *Angústia* resulta muito mais, em primeiro lugar, de seu efeito quase que “paródico”, no sentido da *mimicry* (Bhabha 1998) no que diz respeito a recepção estética do negativo da decadência; em segundo lugar, porque a alegoria vanguardista reflete a condição da pós-colonialidade de sua escrita.

Como narrativa, as alegorias de *Angústia* remontam à estética das vanguardas que se reflete na teoria da alegoria de Benjamin quando esse analisa o drama o barroco. A imagem do alegórico barroco construída por Benjamin é uma projeção da imagem do artista vanguardista e sua pretensão de transcender os limites entre a arte e a vida. No texto de Benjamin, encontra-se um rasgo de idealismo, visto que este vê na alegoria barroca o reflexo de uma era, da fragmentação do sujeito. Igualmente, na poesia de Baudelaire, o filósofo, vê um reflexo do dilaceramento do sujeito moderno, da coisificação e da alienação do artista no mundo da mercadoria, ou seja, Benjamin divisa em Baudelaire o espelho negativo, irônico da modernidade. Nessa atitude de Benjamin, reflete-se sua crença na dialética, na ilusão da unidade na quebra, da relação entre sujeito e totalidade, entre arte messiânica e história. Idealismo à parte, visto que a narrativa de Luís da Silva, paradoxal, livro que não foi escrito, simboliza essa quebra ontológica, o personagem de Ramos personifica o alegórico melancólico de Benjamin, porém, em *Angústia* essa melancolia não é redentora, e não transcende a negação. Aqui, a redenção, seja ela concebida, abstratamente, em termos como transcendência do sujeito, dialética do ser, é, na verdade, negação, ou nos termos de De Man, é encenação do fracasso da escrita. Por quê? Aqui já se pode antecipar que a consciência histórica de Luís da Silva

permanece atada a episteme etnologocêntrica, que aqui achamos por bem nomear como o sujeito da alienação ou do logos ocidental moderno. Na verdade, o que Ramos mostra através da elaboração do personagem “Luís da Silva” é como a implosão de diferentes estruturas econômico-sociais encontram projeções, igualmente, na implosão de uma estrutura cognitiva, levando a ascensão de um sujeito que se afirma na aporia, como consciência de si apenas na própria liquidação e em sua absoluta impossibilidade de existir, visto que ele é incapaz de se pensar para além do imaginário logocêntrico que constitui os limites de sua consciência e de sua escrita, restando-lhe apenas tentar domesticar a desestruturação da ordem simbólica que dá suporte a sua psique e navegar por estes escombros. A encenação da própria morte que se repete como a cena original traumática, do nascimento, desse sujeito descentrado, órfão, se projeta no texto como castração, como psicose. Não é à toa que a identidade de Luís da Silva sublima a figura materna como referência, pois *Angustia* é um romance sobre a crise de identidade do sujeito periférico metaforizada sob a forma do medo de castração numa alegoria da masculinidade decadente, através do relato de um processo de orfandade e autoanulação de um “filho” que no gesto, que simboliza o desejo de castração do pai (o enforcamento de Julião Tavares), anula seu próprio poder fálico, sendo assim, este vê-se impedido de assumir a posição do sujeito na ordem simbólica fálica.¹¹⁰ Luís da Silva corporifica as misérias de um homem, as quais adquirem uma representação que beira o ridículo, mas que são os sintomas da decadência da ordem simbólica responsável por gerar uma crise de autorrepresentação. Assim, seu comportamento neurótico é o retrato negativo de uma sociedade que se tornou obsoleta, não tendo, contudo, os meios para dar o passo adiante em direção a modernização, visto a permanência dos ecos estruturais e subjetivos da colonização. Nesse contexto, as alegorias recorrentes na narrativa apontam para o retorno das estruturas e cultura pré-modernas que se dão especialmente nas montagens que se formam no olhar do esteta “Luís da Silva”, nas imagens surrealistas que permeiam seus delírios, nas quais se manifestam um embaralhamento dos tempos e a precarização do espaço, conforme analisaremos a seguir.

4.2. Temporalidade e pós-colonialidade

4.2.1. Como um parafuso: entrando no passado, entrando no futuro

¹¹⁰ Esse processo pode ser entendido como aquilo que ocorre na angústia do psicótico, que Lacan intitularia “forclusão” em suas aulas sobre o significado do “Nome do pai”. Lacan situa a origem desse processo de fragmentação do ego no complexo de Édipo e retoma o ensaio de Freud “*Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*” (1918) no qual este utilizou o conceito de “*Verwerfung*” (id) para falar daquilo que sequer foi recalcado, pois nesse caso a repressão é um processo inconsciente, ao passo que “*Verwerfung*” - *forclousure* para Lacan (2005) – é um elemento que o sujeito se recusa a aceitar – no caso do ensaio de Freud, a homossexualidade do paciente, já para Lacan, a lei, a ordem simbólica, que se dá pelo reconhecimento da autoridade paterna.

O tempo vigora como o elemento fundamental na constituição do romance e da narração. A narração é um jogo com o tempo, que adia a morte, visto que narrar está tanto relacionado à morte quanto à sobrevivência: é o que poupa a vida de Scheherazade nas *Mil e umas noites*, e é o que eterniza os heróis antigos no *epos* homérico. Foucault (2009) lembra que na *Odisseia* toda vez que a vida de Odisseu se encontra ameaçada, este repete a narrativa de um episódio no qual, por meio de sua conhecida astúcia, escapou da morte. Portanto, o único poder sobre a morte é a palavra, que ao contá-la, reduplica-a, negando-a, e refletindo-a num espelho *ad infinitum*. Igualmente, narrar a morte, é ato erótico, dimensão presente na literatura de Sade, representando não apenas o desejo de gozar com a destruição do outro, mas também o desejo do carrasco (o autor) de ser vítima do suplício, como afirma Roberto Machado (2005). O final de uma história representa o momento da morte. Não apenas o romance novo francês, mas também o romance moderno no geral tenta evitar o momento da morte através das múltiplas possibilidades de ler o texto que a subjetivação da narrativa e experimentação das estéticas vanguardistas proporcionam. Essa tendência é visível na luta da narrativa contra o tempo cronológico ou teleológico em favor de um tempo psicológico, metafísico ou lógico. Na modernidade, as reflexões de Lessing sobre o tempo em *Laokoon*, publicadas em 1766, que fixavam uma diferenciação entre diferentes formas de artes, partindo da afirmação de que a poesia e a música são artes temporais, enquanto a arquitetura e a pintura são artes espaciais (Holländer 1995), perde sua validade num campo de estudo no qual reina as relações intermediais, tanto entre as distintas artes, quanto no próprio discurso acadêmico, também impulsionado pela experiência com diferentes formas de mídias.

O narrador tem o poder de manipular o tempo, erigir sua própria ordem temporal e de apagar o tempo. Fernando Alves Cristovão (1977) destaca que uma habilidade específica do narrador é subverter esse limite da existência humana, que é o tempo, o que lhe transforma numa divindade, exonerada do tempo pela vida eterna, cujo conhecimento não está submetido à ordem teleológica dos acontecimentos ou à história. Contudo, por outro lado, como demonstra Michail Bakhtin (1979) de forma taxativa em sua obra *Die Ästhetik des Wortes (A estética da palavra)*, a literatura jamais pode ser compreendida para além de sua relação com a cultura e história, o que, em contrapartida, anula o gesto demiúrgico do narrador. Marília Amorim (2006) aponta para duas categorias centrais na obra de Bakhtin que conferem unidade à obra de arte, os conceitos de exotopia e cronotopo. O cronotopo bakhtiniano se caracteriza como um artifício estético no qual tempo e espaço se apresentam de maneira indissolúvel como unidade através da qual se configura o conteúdo da obra de arte, representando o ponto de vista histórico, isto é, este remete ao tempo, e, concomitantemente ao espaço de onde se fala, de onde se olha. A

exotopia refere-se ao “lugar de fora” (Amorim, id:105) entre a produção de uma mirada e sua recepção, indissociável da produção de sentido nas obras de arte, mais precisamente é distância ou *différance* que se produz na relação espaço-temporal representada na obra de arte e o mundo que ela representa, ao qual o autor está atrelado. Cronotopo e exotopia são elementos complementares, ambos são variáveis e múltiplos, muito embora, no último se reflita a possibilidade de configuração de uma temporalidade individual.

Pensar a narrativa do sujeito urbano, a partir da categoria do cronotopo é importante, visto que na cidade, a sedimentação do tempo e sua espacialização se torna visível. Do mesmo modo, esse fenômeno visível na arquitetura da cidade também encontra seu lugar no texto literário, tanto no que revela da criatividade estética e subjetividade da narrativa, quanto no que essa criatividade revela da experiência com múltiplas temporalidades, mas também em sua forma inversa, da temporalização do espaço textualizado, como é possível de ser verificado em *Angústia*. O jogo com o tempo é um dos elementos estruturais da narrativa em *Angústia* que mais afastam este romance de outras obras do autor. Álvaro Lins (1980) descreve esse procedimento como “abstração do tempo”, sintetizado em *Angústia* na declaração de Luís da Silva “mas no tempo não havia horas” (A, p. 272):

Tendo uma concepção materialista da vida o sr. Graciliano Ramos não poderia utilizar do recurso metafísico. Por outro lado, para um romancista psicológico, o tempo convencional e naturalista seria um obstáculo. O sr. Graciliano Ramos deliberou, então valer-se de um recurso intermediário: a abstração do tempo. (Lins id: e-book).

A experimentação estética em *Angústia* parece ter deixado a crítica literária brasileira, tocada pelo romance neorrealista dos anos 1930, em choque, a qual não estava preparada para a recepção estética do romance, como deixa entrever Carvalho (id), ou Candido (2006), quando este diz que “tecnicamente, *Angústia*, é o livro mais complexo de Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal” (Candido id: 113). O próprio Candido demonstra com essa afirmação um certo descrédito pelo livro quando o considera apenas “tecnicamente” complexo.

Em *Angústia* a realidade se estabelece a partir do entrelaçamento de diferentes temporalidades que produzem um espaço precário e efêmero dentro da narrativa. O tempo em *Angústia* é estético, assim como o espaço, daí poderem conviver num único espaço, na percepção de Luís da Silva, diferentes tempos. Uma temporalidade regida por tantos relógios provoca uma perturbação no espaço que se torna movediço; não é sem razão que o próprio Luís da Silva sintetiza esse fenômeno em um dos seus devaneios: “E o dia estava dividido entre quatro paredes 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 por que batiam vários relógios simultaneamente (...)” (A, p. 272). Aqui o espaço adentra o tempo e o espaço se esvazia, tornando-o semelhante a um não-lugar. O narrador não se diz afeito às descrições minuciosas dos lugares, a começar por sua própria casa, à qual não credita importância: “Ocupado em várias coisas, frequentemente esqueço o essencial. Que, para mim, a casa onde moramos não tem importância grande demais.” (A, p. 46). De modo geral, o leitor não experiencia muito sobre a topografia por onde transita Luís da Silva, assim como não tem referências explícitas sobre datas ou fatos históricos que possam localizar o tempo histórico.

Conforme já mencionado, há alguns topônimos citados no texto, porém estes não possuem um significado relevante, como se fossem citados apenas como sinal de compromisso com o leitor: “É que o narrador não aprendeu ainda a omiti-las e tem receio de que o leitor se perca na apresentação tumultuosa dos estados de alma de Luís da Silva.” (Cristovão id: 301). As informações sobre o tempo e o espaço são marcadas pela presença de advérbios imprecisos, como na informação inicial com a qual a narração do romance começa: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente” (A, p. 7). Com isso o leitor ainda não saberá que o que ocorreu há um mês foi consequência de uma situação traumática, supostamente, o assassinato. Luís conheceu Marina no início de janeiro do ano anterior (A, p. 17, p. 24); já Vitória, sua criada, foi admitida por ele há anos (A, p. 31); e “por aquele tempo” (A, p. 46) – não se sabe quando exatamente, provavelmente logo após ter conhecido Marina – Julião Tavares começou a frequentar sua casa e a cortejar Marina, então noiva de Luís da Silva. Diante dessas informações, o leitor ainda poderia perguntar-se, mas em que ano? Fato é que estas informações e outras referências que se repetem, perdendo sua referencialidade, funcionam como “peças”, acessórios, substituíveis como diversos outros elementos ao longo da narrativa, que incluem imagens que brotam do inconsciente de Luís da Silva, memórias fragmentadas, alucinações, exercícios de estetização da realidade em fluxo de consciência contínuo ao longo da narrativa. Alguns desse elementos são motivos, e micronarrativas – que conforme analisa Carvalho (id), se dividem entre narrativas organizadas em torno do significante morte e do significante erotismo, formando as imagens que se tornam o elemento estrutural central do texto, a castração que se repete em *mise en abyme*. O narrador quer dar a entender ao leitor que a evocação de todas essas imagens e elementos desconexos são um ato espontâneo gerado na escrita, não lhes atribuindo nenhum sentido, como a imagem que ocupa o campo de visão de Luís da Silva nas proximidades de sua janela: “um homem triste que enche dornas sob um telheiro, uma mulher magra que lava garrafas.” (A, p. 24). A descrição do ambiente em volta da casa, como já mencionado, cria uma atmosfera artificial. Os

personagens retratados nas mesmas situações recorrentes, fora de contexto, parecem congelados no tempo, repetindo a mesma atividade incessantemente de lavar e encher os utensílios, num trabalho de Sísifo – um castigo eterno e infernal - que reflete o trabalho de escritor fracassado de Luís da Silva, mas também reproduzindo o movimento obsidiente que norteia seu comportamento, as repetições que compõem a montagem no próprio livro, a fluidez do tempo e espaço, mas também a circularidade da narrativa, sem fim. Esse motivo se repete nove vezes e une as isotopias erotismo (pulsão, desejo) e trabalho (razão), não obstante estarem situadas em esferas opostas nas práticas culturais, como afirma George Bataille (1987). Para Carvalho, essa imagem possui um significado erótico, tratando-se de um conteúdo inconsciente, “experiência por demais forte para ser absorvida pela economia libidinal do pequeno espectador, ela se inscreve, por isso, no seu inconsciente, como traço de inquietação insustentável” (Carvalho id: 115-116). Segundo Carvalho, a perturbação que essa cena inscreve na consciência de Luís da Silva relaciona-se com o movimento dos pares, cuja tarefa exige que eles se abaixem, se agachem e se levantem.

Quanto a sua casa, o narrador já alerta os leitores para que “não esperem a descrição destas paredes velhas que Dr. Gouveia me aluga” (A, p. 42), mas a descreve aplicando seu método usual, por meio de uma geografia negativa, descrevendo a casa pelo que ela não tem:

As cadeiras da minha casa eram bem ordinárias. No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, faria escoriações no corpo de Marina. Contento-me com muito pouco, habituei-me cedo a dormir nas estradas, nos bancos dos jardins. (A, p. 79).

Luís insiste que apenas o jardim é importante para sua história, pois é embaixo da mangueira, numa rede, que pode fazer leituras e foi o lugar onde conheceu Marina. A descrição do jardim é, no entanto, ainda mais precária: “O meu horizonte era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro” (A, p. 42). Ele admite a existência de um roseiral, um monte de lixo e os mamoeiros, mas acrescenta que não os percebia enquanto estava lendo, e que, apenas os cita no livro que está escrevendo porque agora pode imaginá-los: “Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que escrevendo estas notas, revejo-os daqui.” (A, p. 42). Com isso o narrador admite seu desprezo por uma concepção realista do cronotopo da narrativa, mas ao mesmo tempo, essa evocação deixa entrever que este ou ainda não consegue renunciar a tais referências, evocando-as na negação, ou trata-se de uma sátira ao neorrealismo, afinal, como ser realista, sendo moderno ou moderno, sendo realista na periferia moderna? A realidade que Luís da Silva necessita, como atestado de sua modernidade, é faltante, só pode ser imaginada, de modo que a experiência do moderno é condicionada por essa escassez que serve para dar ênfase a vida precária do artista.

Retornando à análise do espaço-tempo, a casa, como lugar do dentro, e o jardim como lugar de fora, são analisadas por Carvalho (id: 87) em correlação com o livro memorialístico *Infância*. O jardim pode ser lido como um espaço lúdico, em sua acepção, como “significante de prazer”, onde o sujeito providencia para si um lugar íntimo no qual pode gozar do ócio, da solidão para se aprofundar nas leituras, e para deixar sua imaginação livre para a escritura, o lugar da subversão da ordem paterna. Ao contrário disso, a casa, seria o lugar do domínio paterno, e possui um código de conduta rígido que proíbe a aventura do “menino” no jardim. Frosch (id) ainda lembra que o alto custo do aluguel da casa é responsável por despertar uma antipatia pelo lugar em Luís da Silva, fazendo com que este se torne um lugar estranho, visto que ele, frequentemente, não se vê em condições de pagar o aluguel; assim, Dr. Gouveia, o dono da casa, ocuparia a posição do pai opressor, já que sua posição privilegiada impediria Luís da Silva de desfrutar de uma vida adequada. Ainda segundo Frosch (id: 186), a casa apresenta uma conotação negativa por estar relacionada com o significante “casa-mento”, lembrando Luís da Silva de seu noivado malogrado, adicionando, assim, mais um elemento em sua coleção de derrotas.

Além disso, é necessário acrescentar que “casa” alude a outra experiência de perda e de vulnerabilidade diante de uma situação ameaçadora sofrida pelo personagem que é evocada no início do romance, a morte do pai quando ele tinha quatorze anos: “muitas pessoas tinham se tornado donas da casa”, “a casa era dos outros”, “o defunto era dos outros” (A, p. 21). Por um lado, aqui tem lugar o trauma do jovem sem casa e o choque do qual é acometido, que não lhe permite sequer derramar uma lágrima; e, por outro lado, ele diagnostica que era incapaz de sentir a falta e a morte do próprio pai, visto as mágoas pelos maus-tratos. Apesar disso, ainda uma diminuta segurança e senso de identidade se dissipa no momento da morte do pai: “Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo”; “Que ia ser de mim? Solto no mundo?” (A, p. 21). Também no passado, Luís buscara abrigo no jardim, amedrontado com os estranhos que invadiram a casa durante o velório do pai (A, p.20). A morte do pai é o golpe final na família patriarcal, que deixa Luís da Silva órfão, condicionando sua existência diaspórica na cidade. Sem a presença da figura materna, Rosenda, empregada da casa, será a única pessoa a olhar para o jovem Silva, e a xícara de café que ela lhe oferece se imprime em sua memória como o único gesto de bondade que a vida já lhe ofertou: “Desde esse dia tenho recebido muito coice” (A, p. 20). Pode-se dizer, então, que a relação de Luís com a casa é como sua relação com todo o resto, uma relação de frustração que sempre alude à castração, ao fracasso, à impossibilidade de disfrutar dos espaços, porque neles se projetam o cronotopo da angústia, isto é, a memória traumática. A casa, como espaço de intimidade, é um lugar invadido

e essa invasão reatualiza, igualmente, a castração, porque tem um componente libidinal, como no ensaio sobre a neurose obsessiva do “homem dos ratos” de Freud (1909) que retomaremos adiante.

O espaço urbano possui contornos expressionistas, que mais e mais são sombreados por visões, alucinações, materializações de imagens do inconsciente de um Luís da Silva solitário que ruma seus pensamentos. O resultado disso pode ser constatado logo nas primeiras páginas da narrativa, marcando sua roda como flâneur pela cidade:

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas Maria é uma ratuína. Do lado esquerdo, navios. Às vezes há diversos ancorados. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de Sururu. (A, p. 10).

Os advérbios e adjuntos adverbiais sublinhados apontam para a indeterminação da localização espacial, assim como as indicações de tempo se encadeiam em referências confusas que não possuem valor absoluto. Como o próprio Luís da Silva afirma, a realidade a sua volta não é um assunto de sua predileção, não é objeto de interesse do intelectual diletante que ele representa: “Quando o carro para, essas sombras antigas desaparecem de supetão – e vejo coisas que não me excitam nenhum interesse (...)” (A, p. 13); “Nunca presto atenção às coisas, não sei pra que diabo quero olhos. (...) Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba.” (A, p. 85). Marcada pela retórica negativa do romance, quando a realidade penetra o filtro dos sentidos da personagem e se assenta no texto, esta é acompanhada de sentenças negativas, como negação da própria narração, algo que não deixa de ter um tom humorístico, quando Luís afirma que não vê o que está descrevendo: “O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. E nem percebo os casebres miseráveis que trepam os *pés* na lama, junto ao mangue, à esquerda.” (A, p. 11). Através desse procedimento, a prosa de Ramos provoca a estética naturalista e uma concepção realista do real. A construção do espaço social se caracteriza, portanto, pela superação de uma visão de espaço realista tanto na precariedade das visões do presente quanto nas reminiscências veristas do passado. Do assento do ônibus, na descrição do espaço em lado “esquerdo” e “direito”, a única realidade que interessa ao narrador é a caracterização do espaço social marcado pela desigualdade ao qual este imprime seu tom subjetivo: “Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito, navios(...)” (A, p. 10). Este mundo “empastado e nevoento” (A, p. 140) onde Luís da Silva vive é ainda atravessado por

formas abstratas que povoam sua imaginação, de modo semelhante a Roquetin em *Das Ekel* (*A náusea*) de Jean Paul Sartre (2013), que ainda seria publicado em 1938: “(...) só via as letras brancas que se estampavam na cara vermelha de Julião Tavares”; “Os traços de alvaiade zebravam as pessoas que transitavam na rua.” (A, p. 168). Suas visitas aos locais públicos apenas servem de pretexto para reafirmar a hostilidade do ambiente da qual se julga alvo, esmagado como um pequeno rato entre gatos, para usar uma metáfora presente no próprio texto. O espaço é simbólico e serve para demarcar a posição social dos sujeitos na cidade:

Rua do Comércio. Lá estão os grupos que me desgostam. (A, p. 11).

Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formaram-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraíndo-me. (A, p. 25).

Estas formas abstratas também podem ser analisadas como projeção de imagens relacionadas a experiências que ficaram cravadas nas suas memórias, as quais, reduzidas a formas geométricas, cores e manchas, projetam-se nos acontecimentos. Um bom exemplo disso é o cromatismo vermelho e branco recorrente ao longo de toda narrativa. A cena zero do trauma em *Angústia* é seu embate com o corpo do pai morto, coberto por um lençol branco e com uma nódoa vermelha de sangue à altura do rosto. Luís da Silva sente nojo do corpo da figura paterna, de seus pés e unhas feias que estavam expostos sob o lençol. Isso faz com que ele desenvolva uma sensibilidade especial a estas cores que passam a impregnar os objetos e corpos que observa. Também é assim que vai descrever a aparição da mulher que ver num café (“A rapariga pintada de branco e vermelho, com marcas de feridas nos braços, devia ser uma ratuína como Antônia.” (A, p. 141)), mas também Antônia (“Antônia, colorida de vermelho e branco, saía a procura de machos.” (A, p. 117)). Igualmente, Marina é repetidamente descrita como “vermelha”, o vestido de Rosenda, serviçal da fazenda era vermelho, o pano da cabeça de D. Adélia é branco, etc. A paisagem traz à tona as recordações de Luís da Silva, e, em contrapartida, estas se projetam nas imagens percebidas, muito embora a sequência também se inverta. Primeiro, Luís afirma “o meu quarto, no primeiro andar, era um inferno de calor”, e depois, “O calor aqui também é grande demais. E faltam plantas. Apenas um pouco afastados, coqueiros macambúzios, perfilados, como se esperassem ordens.” (A, p. 11). As palmeiras são citadas num contexto que aponta para uma má urbanização da cidade. Ao mesmo tempo, a adjetivação das palmeiras alude ao serviço militar prestado por Luís da Silva na disposição das

palmeiras como se esperassem ordens, o que por sua vez reatualiza sua aversão pela autoridade, herdada da violência que sofreu quando criança por parte de seu pai, que lhe afogava como um cachorro na aula de natação em um poço. Esse automatismo de quem segue ordens está presente em diferentes momentos e em diferentes situações na rua, e, por ocasião de sua marcha para deixar o local do assassinato do antagonista.

Carvalho (id) fala de uma estrutura em ziguezague e Candido (id: 113) refere-se a um tempo novelístico tríplice, pois “cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva.” (Candido id: 113). Apesar dessa percepção de Candido demonstrar sua sensibilidade com a estrutura da narrativa em questão, esse “tríplice aliança” do tempo vai muito mais além. Em primeiro lugar, trata-se, de fato, de uma contaminação do presente, relatado do ponto de vista do sujeito urbano, com o passado, representado pela memória social e afetiva de Luís da Silva, e com o futuro, que se materializa sob a forma de crítica, medo e abjeção em Luís da Silva por aquilo que a modernidade anuncia, ou seja, aqui manifesta-se o inconsciente coletivo sobre o futuro. Na narrativa predomina o uso do tempo presente, que causa uma impressão de tempo cronológico, o qual, além disso, transcorre linearmente a partir do momento em que Luís da Silva relata seu primeiro encontro com Marina até o assassinato de Julião Tavares, porém isso não muda o embaralhamento das temporalidades e destas com o espaço nos acontecimentos que compõem a narrativa, pois não apenas o presente se contamina com o passado e com o futuro, mas também a narração do passado se encontra atravessada por um futuro do presente:

Des Rätsel Lösung stellt sich ein, als Luís zum handlungsintensiven Teil seiner Aufzeichnungen übergeht: durch diese zeit-räumliche Fixierung werden Präsentia nachträglich modifiziert als „presentes históricos” (sic), niedergeschriebene Nachschöpfung vergangenen Ereignissen. (Frosch id:187).¹¹¹

Emulando o *modus operandi* do sentimento da angústia - a circularidade, o ziguezague, a espiral - conforme sugere o título da obra, a narrativa de Luís da Silva gira em torno da obsessão por Julião Tavares e Marina que dá o tom de seu relato passional. Até mesmo o primeiro nome próprio citado no romance, antes mesmo do seu próprio, é o de Julião Tavares:

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. (A, p. 8).

¹¹¹ “A resolução do enigma se coloca, quando Luís transpõe suas anotações para a parte intensiva de ação: por meio dessa fixação espaço-temporal, os presentes são modificados posteriormente como “presentes históricos” (sic), reproduções escritas de eventos passados.” (Tradução minha).

A obsessão angustiante que preenche as páginas do romance é sintetizada textualmente no discurso de Luís da Silva na metáfora do parafuso, “que define os próprios processos mentais do protagonista”, e faz com que a ação não avance, afirma Carvalho (1983: 23): “A ação pouco avança, pelo contrário, se enovela sobre si mesma e multiplica-se em variantes, num sistema complexo de repetição”. A estrutura temporal se constrói a partir de um movimento que imita o “parafuso” o qual também serve para que Luís da Silva defina o papel social dos sujeitos oprimidos na estrutura de classe em expressões e fragmentos como: “alma de parafusos” (A, p. 141); “Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso” (id); “Ali estava novamente entrando no passado, torcendo-me como parafuso.” (A, p. 143). O parafuso, como diversos outros objetos dispersos pela narrativa, é um símbolo fálico, porém, um falo destituído de poder, visto que refuncionalizado como objeto que remete ao trabalho e automação – não ao prazer - reafirma a incapacidade de Luís de Silva de autocentrar-se, de fazer valer o princípio masculino da escrita no tempo, de modo que seu eu se dispersa, se fragmenta temporalmente, quase fazendo desaparecer o espaço. Outrossim, a metáfora do parafuso remete à circularidade da narrativa, através do que o final e o início se complementam, dado que a primeira sentença do romance constitui uma analepse que se refere ao delírio final com o qual a narrativa se conclui. Porém, no meio, como afirma Frosch (id), muitos elementos se acumulam ao longo da narrativa “assindeticamente” e desprovidos de cronologia e lógica. Nesse contexto, a imagem de Amaro Vaqueiro girando seu laço sobre o mourão também assume uma dimensão metafórica relacionada à estrutura circular. A manipulação do laço, que por sua vez se desdobra em corda usada para enforcar Julião Tavares, constitui um símbolo de poder e dominância: “Amaro Vaqueiro é o senhor do laço (a corda de couro) e com ela domina as reses; a corda que gira é como a Terra. Ter o domínio do laço significa ter o domínio da Terra, metáfora de força, de heroísmo, qualidades que Luís da Silva obsessivamente deseja possuir” (Carvalho id: 181). Frosch ainda afirma que Amaro vaqueiro, como senhor do laço, é figura inspiradora de liberdade e individualidade para Luís da Silva em contraposição à estrutura de poder que a escola no livro representa, ressaltando a sua condição de oprimido frente ao vaqueiro livre: “*Freiheit und Größe des Individuums (Amaro) treten in Gegensatz zur erzwungenen Befolgung sinnentleerter Verhaltensweisen, wie sei ein autoritäres Bildungssystem hervorbringt, und lasse den Schüler die Differenz zwischen sich und dem Vaqueiro krass erleben.*” (Frosch id: 181).¹¹² O motivo do círculo passa a constituir-se como metáfora de poder e controle, e,

¹¹² “A liberdade e a grandeza do indivíduo (Amaro) contrastam com a obediência forçada de padrões de comportamento sem sentido, como se fosse produzido um sistema educacional autoritário, que deixasse o aluno vivenciar a diferença entre ele e o vaqueiro de forma gritante.”

consequentemente da própria escrita do romance. Através do laço, Luís da Silva irá, como o vaqueiro, subjugar um monstro, o oponente Julião Tavares, descrito pela personagem repetidas vezes com características animais, por vezes como um porco de “cachaço gordo e mole como toicinho” (A, p. 222), “vermelho” e “papudo” (A, p. 91), ou como um rato de “dentes miúdos, afiados” (A, p. 53). Por outro lado, os signos “laço” e “corda” estão submetidos a mesma ambiguidade que acomete a metáfora do parafuso, um falo flácido. Luís da Silva contempla a corda, instrumento do assassinato, pela primeira vez na mesa, passivamente deixada ali por seu Ivo, juntamente com uma mancha de café em forma de círculo na madeira. Esses elementos funcionam como gatilhos que o transportam às lições de geografia na escola, associadas às imagens de Amaro Vaqueiro:

Na escola de Seu Antônio Justino, decorando a geografia, eu comparava Amaro vaqueiro ao Sol. Amaro Vaqueiro era uma espécie de Sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a Terra. De repente essa Terra esquisita caía sobre a novilha careta e pedia-lhe os chifres. (A, p. 184).

A associação entre laço e escola remonta também a uma imagem ambígua, pois, se por um lado, evoca uma instituição representativa do campo do poder, por outro lado, é igualmente sinônimo de opressão, autoritarismo, repressão, contrastando com a aparente liberdade e soberania de Amaro Vaqueiro aos olhos da criança. “Amaro Vaqueiro trepado num mourão” evoca as formas do parafuso, e tanto uma imagem quanto a outra remetem a falos eretos, porém, não sem ambiguidade, porque ao mesmo tempo lembram falos invertidos. Nesse contexto, não se pode perder de vista que tanto o parafuso é uma referência à subalternidade do indivíduo, inclusive, o masculino, no sistema de produção que produz masculinidades de segunda ordem, do mesmo modo como Amaro Vaqueiro era apenas um empregado da fazenda do avô de Luís da Silva, o verdadeiro detentor do poder, o que apenas confirma a ambiguidade que acompanha toda a narrativa.

O esfacelamento da propriedade patriarcal evocada nas memórias da infância de Luís da Silva projeta-se em sua vivência e experiência no presente; do mesmo modo, a miséria social na cidade e as imagens de decadência nas ruas (mendicância, analfabetismo nos muros pichados, exclusão social) são responsáveis por evocar o passado, num movimento pendular. A ação avança para o futuro graças ao movimento centrípeto e centrífugo do “parafuso” em rotação, como metáfora para a obsessão em torno da qual os pensamentos paranoicos de Luís da Silva giram, e o núcleo da ação avança lentamente como estilhaços de um espelho quebrado, enquanto a “furadeira”, o eu do narrador, perfura o espelho.

A temporalidade em *Angústia* é possibilitada pela estratégia narrativa oscilante entre realismo psicológico e experimento estético que se organiza em torno da polissemia do significante. A polissemia que permite múltiplas associações de significados se aproxima dos processos da linguagem do inconsciente freudiano, à formação de significados a partir da sobredeterminação (*Überdeterminierung*) do signo, do deslocamento (*Verchiebung*) do significado e da condensação (*Verdichtung*), formando os três conceitos fundamentais em sua teoria de interpretação dos sonhos (Freud 2007a). Nesse contexto, os elementos estilísticos em *Angústia* se caracterizam por uma lógica da linguagem dos sonhos, de acordo com os conceitos freudianos do trabalho de deslocamento e condensação, que por sua vez, no discurso psicanalítico de Lacan (1983) – na esteira dos estudos de linguística de Roman Jakobson sobre Freud - assumem o papel da metonímia e da metáfora respectivamente. Da análise de Freud transposta aos estudos da linguagem conclui-se que a definição de condensação (*Verdichtung*) corresponde à metáfora, caracterizando uma relação de substituição, “palavra por palavra” (Lacan id: 175), enquanto o deslocamento (*Verschiebung*) transferido ao nível do significante opera na ligação entre as palavras, definindo um processo de metonimização. Em virtude do processo de deslocamento no sonho, de acordo com Freud, por influência da censura, elementos essenciais do pensamento onírico não se encontram representados no conteúdo do sonho, mas sim, modificados, de tal modo que o sonho é uma desfiguração do desejo no inconsciente: “*der Traum nur eine Entstellung des Traumwunsches im Unbewussten wiedergibt*” (Freud id: 313).¹¹³ Assim, a metáfora funciona como uma transmutação no sentido de uma relação de substituição (Black 1983). No caso de *Angústia*, a narração é marcada por uma percepção sinédoca do narrador nas alegorias – um olho inquisidor, uma face, uma máscara, uma mancha ensanguentada - que operam como condensação (no lugar de outra coisa). Estes símbolos aparecem nas declarações e descrições de uma coisa ou situação que contêm um significado deslocado, embaralhando a experiência.

Um conceito de temporalidade que pode ser aplicado à análise estética do cronotopo em *Angústia* é o conceito de “*Entanglement*”. Esse conceito tem diferentes acepções nos estudos pós-coloniais e é usado em contextos diferentes que vão desde o sentido temporal, de “cumplicidade” (“*complicity*”) cultural, identidade racial, comodificação (“*entanglement of people and things*”), até entrelaçamento de identidade como resultado de mapeamento de DNA (Nuttall 2009: 1-11). Aqui utilizaremos “*Entanglement*” (entrelaçamento) no sentido de tempo, como explanado por Achille Mbembe (2001) na obra *On the Postcolony*. Para Mbembe, essa

¹¹³ “o sonho representa apenas uma deturpação do desejo do sonho no inconsciente.”

forma de temporalidade se caracteriza por um enredamento de presentes, passados e futuros que conservam outros presentes, passados e futuros, preservando-se e alterando-se mutuamente por distúrbios ou pelo fato de não ser uma temporalidade fixa, mas sim reversível. Tal enredamento (*entanglement*) do tempo vem sendo considerado por pós-colonialistas como marca indelével das subjetividades pós-coloniais, que refletem os desníveis do processo de acumulação entre periferia e centro, um tema central nas obras dos marxistas que reverbera nos textos sobre cultura de Fredric Jameson (2007) e de Perry Anderson (1986).

Para além do tempo psicológico, que está relacionado à história do gênero romance e do realismo no Brasil, e para além da experimentação com o significant, que aproxima a técnica narrativa de uma estética vanguardista (como o cubismo, surrealismo e expressionismo), a temporalidade em *Angústia* pode e deve ser relacionada a uma escrita política, à experiência do sujeito numa sociedade condicionada pela pós-colonialidade. Esse significado que se sobrepõe no texto está presente em diferentes níveis, tanto no conteúdo, quanto no estilo, seja pontualmente, ou no todo da obra, visto a tarefa autoimposta de um intelectual progressista, sensível aos problemas sociais, e cômico da relação entre periferia e centro nas primeiras décadas no país após a proclamação da república e abolição da escravatura, vivenciando um processo de transição de padrões não apenas econômicos, mas também culturais, o qual escreve um livro justamente tematizando a situação dos artistas e intelectuais autóctones, posicionando-se no campo literário pós semana de 1922, mas também em relação à literatura europeia. O entrelaçamento do tempo em *Angústia* pode ser compreendido como resultado de um processo de autorreflexão do sujeito periférico no contexto do modernismo brasileiro, o qual semantiza a relação periferia/centro em seu processo composicional, em sua escrita da subjetividade, dando origem a uma estética marcada pelo jogo de uma dialética complexa, negativa por natureza, visto que ser implica ao mesmo tempo negar-se diante da impossibilidade de apagar o passado colonial, e, mesmo assim, ter de reafirmá-lo como constituinte da própria identidade para combater o perigo de uma colonização renovada pela modernização, cujo eu narrador em *Angústia* olha com ceticismo e recusa absoluta. A dicotomia periferia/centro e a relação assimétrica entre colonizador/colonizado instaurada pela ordem colonial dão origem a formas específicas de subjetividades - como apontam as obras dos pioneiros dos estudos pós-coloniais Frantz Fanon (2008) e Homi Bhabha (1998) – as quais o experimento estético pode estar mais apto à reprodução e reflexão, dando forma ao que só será inteligível apenas décadas à frente – Candido (1989), por exemplo, afirmou que a consciência do subdesenvolvimento se manifestou primeiramente na literatura de 1930, muito antes de ser um tema dos economistas. A noção de

“entrelaçamento” do tempo é, no mundo herdeiro das cicatrizes da colonização, uma condição, portanto, de produção de subjetividade, dotada de dialética e ironia específicas.

4.2.2. A transculturação da modernidade finissecular sob o olhar da pós-colonialidade

4.2.2.1. A morte canta sua canção no jardim das delícias tropicais

Langsam, langsam singt der Tod, die böse
Babylon hört ihm zu, die Sturmgewaltigen
hören ihm zu. (Alfred Döblin, *Berlin
Alexanderplatz*).¹¹⁴

Quanto mais moldada estilisticamente pelo realismo, mais “invisível” teria de ser a cidade moderna literária na década de 1930 no Brasil, especialmente, porque foi o desenvolvimento e configuração da vida na cidade moderna que rompeu com o realismo no século XIX. A cidade imaginada em *Angústia* constrói-se sob o signo do absurdo, como uma espécie de purgatório terreno, pois ao se erigir em oposição ao campo, ergue-se também em oposição ao que inexistente como território intocado pela modernidade, e como cidade idealizada, ao estilo realista, igualmente inexistente no Brasil na década de 1930.¹¹⁵ A cidade de Luís da Silva encontra-se, metaforicamente, alicerçada sobre um cemitério (e isso sugerem as primeiras páginas de *Angústia*), construída que é sobre as ruínas da ordem rural patriarcal, como numa novela gótica de terror que se insinua como fonte de inspiração para Ramos nesse romance. Não é sem motivo que Carvalho (id) analisa o romance como estrutura bipartida entre os significantes morte e erotismo. Essas duas estruturas do discurso psicanalítico também se ajustam à compreensão da alegorização do espaço na sociedade pós-colonial aqui pretendida. O cemitério também é uma metáfora própria da cidade, alude às camadas do tempo sedimentadas na arquitetura e nas diferentes realidades convivendo seccionadas, ou intercaladas no espaço; remete à memória literária da cidade e seu simbolismo na literatura do século XIX, e ao próprio naturalismo no qual a morte é a doença. Nas *Flores do mal*, de Baudelaire, a morte é o *spleen*, é a degradação do corpo e da beleza; os esqueletos, os mendigos, as prostitutas definhando, as mulheres vampirescas; em *Berlin Alexanderplatz*, a morte é personificada no zunido da sua foice acompanhando a trajetória de Franz Biberkopf por todo o romance e ameaçando a integridade do sujeito, até que ele sucumbe às estruturas, e experiencia a grande morte. Também não é sem razão, que a metáfora do cemitério é usada pelo narrador para dar início ao terceiro fragmento do romance, gatilho da memória, após uma espécie de introito *in medias res*, dividido em dois fragmentos que retratam a vivência urbana e um passeio pela psiquê perturbada de Luís da Silva

¹¹⁴ “Devagar, devagar canta a morte, a malvada Babilônia a escuta, os impetuosos a escutam.”

¹¹⁵ A cidade moderna na América Latina emulou não apenas o modelo arquitetônico da cidade europeia como referência do belo e civilizado, em especial os modelos parisienses, mas também o imaginário, a forma de ler e conceber a cidade. Sobre a “haussmanização” no planejamento urbano no Brasil ver Pinheiro (2011).

- que invoca como sua musa o deus morte - “*La muse malade*”, com olhos preenchidos de visões noturnas, de Baudelaire (2012: 118-119):

Uma chuvinha renitente açoita as folhas da mangueira que ensombra o fundo do meu quintal, a água empapa o chão, mole como terra de cemitério, qualquer coisa desagradável persegue-me sem se fixar claramente no meu espírito. Sinto-me aborrecido, aperreado.

Debaixo da chuva azucrinante, espécie de neblina pegajosa, a mangueira do quintal e as roseiras da casa vizinha estão quase invisíveis.

Emendo um artigo que Pimentel me pediu, artigo feito contra vontade, só para não descontentar Pimentel. Felizmente a ideia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.

Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei por que mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam.

(...)

Os defuntos antigos me importunam. Deve ser por causa da chuva. Nos meses compridos daqueles invernos de serra muitas vezes fiquei tardes inteiras sentado à porta da nossa casa na vila, olhando a rua que desaparecia debaixo de um lençol branco de água em pó. Os chuviscos entravam pela sala, os móveis e a roupa da gente pareciam cobrir-se de pontinhas de alfinetes. De tempos a tempos um vulto embuçado passava na calçada. O velho Acrísio, de cachimbo na boca, chegava à janela para conversar com meu pai.

(...)

Se Marina tivesse a ideia de banhar-se ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo, talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema quando se apresentam mulheres nuas. Este pensamento esquisito – Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos – bole comigo durante alguns minutos. (A, p. 16-17).

A chuva funciona como gatilho para memória tátil, olfativa, auditiva e visual de Luís da Silva. No cheiro de terra de cemitério que emerge no seu quintal se embaralham os tempos: a neblina alude à morte do pai, e sua textura pegajosa remete ao assassinato de Julião Tavares, pois em outras passagens Luís da Silva tem visões de um corpo em decomposição, apenas imaginado para o livro que está escrevendo, ou já ocorrido, do qual o leitor ainda não tem conhecimento, mas já teria acontecido. Os mortos de seu passado são invocados, formando uma trindade masculina que representa a ordem no regime escravocrata: o escravo “mestre Domingos”, mão de obra; o patriarca na figura do avô, o poder; e o pai, último da linhagem de quem Luís da Silva herdou o gosto pela literatura, qualidade do afeminado (“meu pai largava o romance nervoso”) (A, p. 17), e o último sobrenome, como marca não apenas da anonimidade, mas da derrocada e da mudança da ordem social e seu código do reconhecimento de privilégios. Essa trindade representando o poder patriarcal do passado, que mancha a paisagem chuvosa, como um corredor, um entremeio “empastado” (A, p. 19), no qual os tempos se diluem e misturam, é uma espécie de contraponto à figura mitológica da Babilônia, o dragão de três

cabeças que simboliza à cidade. Marina (a Eva) emerge na descrição como negação, sem está ali, evocada apenas como uma sombra – como a silhueta das mulheres nuas no cinema que irritaram Luís da Silva em certa ocasião - representando a sedução feminina através de suas formas de *femme fatale*; “coberta de carocinhos” como numa tela impressionista, ou pontilista. Os “chuviscos” da chuva do passado, que se misturam a chuva do presente, lembram a mesma forma do “parafuso” nos móveis que pareciam se cobrir de “pontinhas de alfinete”. Por fim, continuando o fragmento, além dos três homens, um emaranhado de recordações, e outros mortos cuja história ainda será contada ao leitor também são invocados para compor a paisagem noturna do jardim: seu Acrísio, o vizinho cego na fazenda, seu Evaristo, o homem que se enforcou por vergonha da pobreza, os cangaceiros amarrados por cordas; estes dois últimos que remetem novamente ao assassinato recalcado, à morte por enforcamento de Julião, mas, no mesmo fragmento, se ressignificam na imagem das cobras no Poço da Pedra que agora “era uma piscina enorme” (A, p.17) e não mais um poço (“as cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam” (id.)); o trauma de Luís da Silva com a água, a sua terrível recordação de como o pai o afogava: “Pois para mim era no Poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo.” (A, p. 18). Essas lembranças levam a um desejo de Luís da Silva de infligir a mesma tortura a Marina, num gesto de sadomasoquismo no qual ao mesmo tempo em que revive a tortura que sofreu, experencia o prazer em repetir, gesto inconsciente de assimilação do trauma: “Se eu pudesse fazer o mesmo com marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro...” (A, p 18). A roseira que via no quintal da vizinha se mistura a um suposto roseiral à porta da sua escola quando criança de onde três figuras femininas velhas, com aparência de formigas trabalham com trajes cobertos de manchas vermelhas, ressignificando a tríade que persegue Luís da Silva. Estas regam, cavam e cortam as rosas do jardim, lembrando-o de seu destino como as três parcas carpideiras. Mas o narrador admite que as recordações são completadas pela imaginação, ou seja, por seu presente, do qual participa o passado e o futuro, que novamente completam e reconstroem a memória do passado, disfarçando seus desejos “gritando” (A, p. 19), porque foi entre as roseiras que conheceu Marina, a mulher vermelha, sardenta de cabelos ruivos. Por fim, Luís da Silva conclui o fragmento com um parágrafo no qual tempo e espaço se emaranham de tal forma que não é mais possível destrinchar presente e passado um do outro. Recordando o dia de chuva na fazenda, de repente, afirma que seu pai “cochilava no balcão” de uma bodega, e na sala, ele fazia a lição de casa “entorpecido”, mas pela janela via “na rua” um vizinho construindo algo com areia molhada, quando de repente

teve uma alucinação auditiva: “(...) Que eram? Ainda hoje eu não sei. Vozes que iam crescendo monótonas, e me causavam medo. Um alarido, queixume, clamor sempre no mesmo tom. As ruas enchiam-se – eu tinha a impressão de que o brado lastimoso saía das paredes, saía dos móveis?” (A, p. 20). Concluindo que não eram vozes nem de patos nem de sapos, confessa que muitas vezes se perguntou se de fato havia escutado aquelas vozes, se tinha se perguntado antes ou depois: “Perguntei naquele tempo ou perguntei depois? Não sei. Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas.”

O fragmento constrói uma atmosfera de terror, e de aparente incoerência. Todo o delírio tem início no quintal de Luís da Silva numa noite de chuva que deixa a terra “mole” como o chão sob o qual os cadáveres estão enterrados. Depois somos transportados a uma fazenda, onde criaturas sinistras com suas histórias de vida macabras desfilam sobre o livro. Fica claro que se tratava da lembrança de uma tempestade na fazenda, porque “os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar” e “o chão de terra batida ficava coberto de excremento” (A, p. 17); a rede suja de Camilo (o pai) fedia aos bichos, aos bodes; a cama de Trajano ficava encharcada porque a casa estava em decadência e tinha “goteiras” (id), e Luís criança nadava no Poço da Pedra. Porém, num salto, Luís revisita outros espaços, e, de repente, no final, já é da cidade que fala, de uma vila, onde o pai era comerciante e Luís olhava a rua observando o vizinho estranho fazendo uma construção com a areia molhada pela chuva. Essa última imagem só pode ser uma referência ao futuro, à cidade grande, e, quanto às vozes, a questão que se coloca é de fato de onde elas vinham. São ecos do passado, dos mortos enterrados, queixosos, as vítimas enterradas no passado pela violência colonial, ou os mortos soterrados pela modernidade? São “os outros” que invadiram a casa paterna de Luís da Silva quando o pai deu seu último suspiro? Os outros vindo do futuro? São os pedintes que Luís da Silva não suporta na cidade? É o proletariado do qual fala Moisés, o amigo comunista judeu com nome de profeta? É a violência das massas que Luís da Silva, intelectual pequeno burguês e pseudoaristocrático, teme? É a espécie de possessão que vai ocupando seu corpo, tornando-o fraco na cidade? Ou é a espécie de possessão que faz nascer nele “o selvagem” que o personagem de *Caetés* queria ser, o cangaceiro ou o capataz da fazenda, que invoca para vingar-se do capitalismo?

Neste contexto de metáforas relacionadas à água, o jardim, que na cidade representa uma citação da natureza e a necessidade do ser humano de ligação com a natureza, contida, apolínea, também adquire um novo significado. A água em *Angústia* está matizada por diferentes conotações que não deixa de estar conectada a um significado bíblico, especialmente, quanto é mencionada na citação do Gênesis que povoa muitas páginas do romance (“O espírito de Deus boiava sobre as águas”): “Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do

abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (Gêneses 1:2)¹¹⁶. Do mesmo modo, no momento em que Luís da Silva, em meio a sua insônia, aos ruídos do sexo entre D. Mercedes e o marido e às pulgas de seu colchão, afirma que “O espírito de Deus deixava de boiar sobre águas” (A, p. 130) quando conclui que deveria matar um homem, isto é, quando logra dar forma a uma ideia ou ao desejo recalcado de eliminar oponente, embora ainda de maneira furtiva, inspirado pela respiração ofegante dos amantes. Essa citação bíblica antecede a criação dos seres sobre a terra, da vida, assim como em outras traduções, o espírito de Deus é sopro, e, “vento impetuoso”, de modo que as águas remetem ao caos, pois a terra ainda não tinha forma. Na sociedade ocidental, a água que é símbolo da vida, com frequência também possui uma conotação negativa, como excesso, enchente, mas também é uma referência ao dilúvio universal que extingue a humanidade, no caso da família de Luís da Silva, a chuva renitente que invade a casa já em estado paupérrimo, pelas goteiras, é experienciada como o próprio dilúvio universal pelo personagem, é a morte, mas também é o mal. A ambiguidade da água na qual Luís da Silva se afogava quando criança se revela ainda na sua alegria de mergulhar no Poço da Pedra junto com as cobras: “Fatigado, saltava no lombo do cavalo de fábrica, velho e lazarento, galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra” (A, p. 17). A água simboliza ao mesmo tempo o lugar da tortura, mas também o do prazer, inclusive, no fetiche sexual de “afogar” Marina um dia inteiro. Portanto, o jardim como o lugar do deleite do filho que se livra da opressão paterna se converte num jardim do éden fantasmagórico. A paz de Luís da Silva no jardim foi ameaçada pela primeira vez pela presença de Marina, a vizinha ruiva que se move como uma cobra, representando o próprio demônio no paraíso, cuja macieira, sofrendo uma tropicalização modernista, é representada pela mangueira. A visão de Luís da Silva, de Joaquim Sabiá, de cócoras a construir algo desconhecido da areia molhada é uma transposição do motivo bíblico da criação do homem, feito do barro pelas mãos de seu criador, como o livro em processo de escrita, ou como a modernização, simbolizada numa cidade dos pesadelos, porque não poderia ser dos sonhos diante da postura crítica e atormentada do personagem. Joaquim Sabiá, com sobrenome de pássaro, não é Deus, mas um mero descendente de Caim, o edificador da primeira cidade (Genesis 4: 17).

¹¹⁶ Ver Bíblia Online: <https://www.bibliaonline.com.br/vc/gn>.



No jardim de Luís da Silva, as rosas simbolizando a beleza, também representam vanitas, para lembrar a brevidade da vida, a deterioração de tudo que é orgânico, um motivo conhecido na história da arte barroca e renascentista, cuja simbologia está presente na poesia de Charles Baudelaire. *Stillleben mit Blumenvase und Totenkopf* (aprox. 1642) de Adriaen van Utrecht.

A junção do bem com o mal, da dor e da luxúria, gozo e horror é orgânica em *Angústia*, e também está presente na imagem da água e da chuva no jardim - cenário do enlace com Marina – ampliando-se ainda mais no final do fragmento quando Luís é assombrado por vozes aterradoras, e não sabe se estas são emitidas por bichos do céu (os patos), ou da terra (os sapos), ambos também relacionados à água. Por fim, há que interrogar-se sobre o papel de Luís da Silva, além de mero expectador deste “painel” alegórico. Se damos continuidade a uma exegese de motivos bíblicos na narrativa, constata-se que Luís da Silva nos primeiros parágrafos do romance constrói sua estratégia narrativa em torno da vitimização e do martírio. Os sinais do “martírio” sofrido se encontram nas mãos machucadas - “as escoriações das palmas cicatrizaram” (A, p.6), afirma, quando o leitor ainda não sabe que elas são supostamente o resultado do esforço com a corda para enforcar Julião Tavares. Então, além de Adão, o primeiro homem que habita o paraíso e se deixa seduzir por Marina (Eva), Luís da Silva quer encarnar a imagem do próprio filho de Deus, Jesus Cristo, o que mais uma vez é corroborado por sua performance messiânica, de poeta que está à frente do povo, e muito embora seja um traidor da classe, é exaltado pelo fracasso, e pela eliminação da verdadeira besta do apocalipse, que é Julião Tavares, o capitalista moderno, dono da Tavares de Cia que rouba noivas dos homens pobres, tirando-lhes sua única moeda de troca, a virgindade, e abandonando-as.

O motivo bíblico do jardim do éden, no qual prazer e tortura se mesclam, foi explorado por Hieronymus Bosch no famoso tríptico renascentista *O jardim das delícias* de 1505.¹¹⁷ A obra é dividida em três painéis, o primeiro representa o ato da criação do homem no Gênesis, o sexto dia, e nele, de uma poça de água, saem seres rastejantes e ao mesmo tempo voadores, os quais, por sua simbologia negativa na bíblia - basta lembrar que formam uma das sete pragas

¹¹⁷ Compare a análise semiológica de Michelle Valois (2013) de *Angústia* “Gênese, paixão e inferno do homem-rato: uma *Ekphrasis* de *Angústia*” na qual a autora toma como base o tríptico *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch, e o painel as *Cenas da Paixão de Cristo*, de Hans Memling.

do Egito - são seres inferiores, malévolos, como rãs, sapos. Ainda neste primeiro painel, Jesus segura a mão de Eva conduzindo-a para Adão, deitado, como se estivesse mirando a cena que se segue no próximo painel - ou sonhando, pois, antes de criar Eva, Deus pôs Adão para dormir. O segundo painel representa o jardim do éden, Eva e Adão pecaram, ou melhor, Eva induziu Adão a pecar, como se pode ver em um pequeno detalhe do quadro no qual Adão aponta o dedo para Eva enquanto os dois saem de dentro de uma gruta. O jardim do éden, onde vivem os seres humanos, se converte em um lugar pecaminoso. Na concepção moralista da época, as figuras não parecem alegres, mas todas se comportam lascivamente, envolvidas em atos de cópula, amalgamados aos animais. O terceiro painel é uma representação de um inferno musical, visto que instrumentos musicais são convertidos em aparelhos de tortura das almas condenadas que são engolidas por um demônio antropomorfo. Ao fundo do painel do inferno vê-se uma cidade em chamas. É como se a própria terra tivesse se transformado num inferno que é representado pela cidade através da evolução e multiplicação dos seres no painel central, representando a luxúria. A misteriosa obra narra como Deus abandonou a terra aos homens, que se transformaram em monstros, em criaturas antropomorfas, misto de plantas e animais, e transformaram a terra num lugar de abominações escatológicas. Note-se que em *Angústia* todos os personagens têm uma aparência zoomórfica: Vitória parece um papagaio; seu Ivo é decididamente um cachorro; a descrição de Julião Tavares é similar à descrição de um suíno; D. Mercedes e o marido respiram como dois porcos no sexo; as três mulheres velhas são formigas; o vizinho suspeito de abusar de suas filhas é um lobisomem; “Moisés é uma coruja” (p. 29); a datilógrafa é um gato; Antônia é a essência de uma cadela no cio; a imagem de Marina oscila entre gato, rato e cobra; Luís da Silva também é um rato, um gato e até mesmo um bode.

As descrições dos corpos em cena em *Angústia* nunca são belas, os corpos são deformados, evocam sua deterioração, a morte, e as violências sofridas, sendo marcadas por visões escatológicas. É com afincos que Luís da Silva descreve as cenas que envolvem a violência cravada em sua memória e como ela se materializa nos corpos que atinge, como na micronarrativa do “menino da bagaceira” que seu Ramalho lhe contou, sobre um garoto que desvirginou a filha do senhor de engenho, nos idos de “1910 ou 19011”:

Nunca pude saber com precisão a data da morte do moleque. Isto não tinha importância: não guardo números, e a angustiada confusão de seu Ramalho irritava-me. Enquanto ele batia na testa, avançava e recuava, eu ia pouco a pouco distinguindo uma figura nua e preta estirada nas pedras da rua. O ventre era uma pasta escura de carne retalhada; os membros, torcidos na agonia, estavam cobertos de buracos que esguichavam sangue; a boca, sem beijos, mostrava dentes acavalados e vermelhos, numa careta medonha; os olhos esbugalhados tornavam-se vermelhos. (A. p. 135-136).

O mesmo procedimento estilístico de narrar a violência se repete nas mortes que o menino Luís da Silva testemunhou na fazenda, dos cangaceiros presos, ensanguentados, assim como no seu esmero em imaginar esqueletos, corpos em decomposição, carcomidos por vermes e esguichando pus: “escarros, sangue, pus e lama” (p. 183, p. 192, p. 268). A descrição de como Luís da Silva imagina o suplício de Marina quando se descobriu grávida é horrenda, como se estivesse sob tortura da inquisição por seu pecado:

Talvez nem olhasse a barriga e peitos, que doíam e se deformavam. Todo o corpo era um instrumento de desgosto. O pé da barriga endurecido, uma coisa apertando-lhe a cabeça como esses aparelhos de suplício que usam no sertão, feitos de pau e corda. Os pauzinhos torciam-se, a corda penetrava na carne, os ossos estalavam, os miolos queimavam. Eu sentia raiva, aborrecimento, piedade e nojo. E cuspia, como Marina. (A, p. 168).

A obsessão de Luís da Silva pela morte violenta ou virulenta é uma constante, tanto como um motivo estético, em toda sua espetacularização, quanto como prova de coragem e compensação de sua masculinidade frágil, sempre posta à prova pela narrativa. Assim é que este se gaba da intimidade com os mortos, de sua indiferença em relação a violência e com a tragicidade da vida – como na experiência moderna do choque, visto que já não se surpreende com as misérias humanas – mas para Luís da Silva, estes são argumentos de encorajamento para cometer o assassinato: “Defuntos não me comovem. Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habitei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo”; “Isto não me despertava interesse”; “Tornei-me insensível”; “Agora estar ali com medo de pegar numa corda.” (A, 181). O hábito de lidar com desgraças e com a morte dos outros também lhe acompanha na redação do jornal, pois estava habituado a redigir ou corrigir o noticiário policial: “No jornal, consertando a sintaxe da revisão ou escrevendo notas de polícia, quantos cadáveres passaram diante de mim! Nenhum deixou moça.” (A, p. 189). Além disso, sabemos que uma das leituras favoritas de Luís da Silva quando jovem era o noticiário policial (A, p. 11). Nesta época Luís conta que vivia na mesma pensão que Dagoberto, estudante de medicina e repórter que, despropositadamente, assim o relato de Luís da Silva o faz parecer, “vinha despejar sobre a minha cama um compêndio de anatomia e uma cesta de ossos” (A, p. 11). Nesses relatos, deixa-se entrever também a inspiração ficcional e a fantasia de Luís da Silva que o auxiliam na imaginação do assassinato de Julião Tavares, gerando um efeito metadiscursivo, visto que se trata também de um narrador com bloqueios tentando escrever um romance com elementos da narrativa policial.

Retornando ao jardim em Maceió e ao jardim na obra do pintor holandês, é notável a presença de homens e mulheres africanas entre os habitantes pálidos do éden, assim como a presença de Mestre Domingos, o escravo negro, compondo a trindade constituída pelo pai

(Trajano, avô de Luís da Silva), e o filho (Camilo, pai de Luís da Silva), numa paródia desconcertante da Santíssima Trindade. A escravidão e sua herança são tratadas com vaguidade no romance, mas ela ocupa espaços muito sutis e estratégicos, como coadjuvante numa narrativa de um sujeito branco, e, sua função é dar um tom irônico a autocomiseração de Luís da Silva, revelando o absurdo daquela sociedade, como que por acidente, como na obra de Machado de Assis. Contudo, a presença de Mestre Domingos constituindo a tríada da sagrada família da sociedade colonial – sem a presença de uma figura materna - pode ser explicada por uma confissão de Luís da Silva, quando em meio as suas elucubrações, buscando a coragem que não tem, nem para publicar seu livro, nem pra matar Julião Tavares, em um possível ancestral valente e selvagem, é tomado pelo temor de que não vai encontrá-lo, suspeitando-se herdeiro da covardia do branco escravagista e da subserviência imposta ao povo negro escravizado:

Eu não podia temer a opinião pública. E talvez temesse. Com certeza temia tudo isso. Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava dedos trêmulos e suados. A corda áspera ia-se amaciando por causa do suor das minhas mãos. E as mãos tremiam, chicote do feitor num avô negro, há duzentos anos, a emboscada dos brancos a outro avô, caboclo, em tempo mais remoto. Estudava-me ao espelho, via, por entre as linhas dos anúncios, os beiços franzidos, dentes acavalados, os olhos sem brilho, a testa enrugada. Procurava vestígios das duas raças infelizes. Foram elas que tornaram a vida amarga e me fizeram rolar por este mundo, faminto, esmolambado e cheio de sonhos. Não preciso de automóveis nem de rádios, viveria bem numa casa de palha, dormiria bem numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas, como Quitéria, como o velho Trajano de Camilo Pereira da Silva. 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. (A, p. 194-195).

Mestre Domingos, que substitui o espírito santo na analogia à Santíssima Trindade, no contexto daquela alegoria, só pode representar o seu reverso, um conteúdo recalçado, maldito que ascende à esfera simbólica, da linguagem, de forma reversa, autocensurado – como no “mal-dito” de Freud (Passos 2020). Essa escrita convoca a presença de um leitor misto de médico e detetive. As visões desconcertantes de Luís da Silva, aparentemente sem sentido, por se tratar, por um lado, dos delírios de um homem transtornado, e por outro lado, de mero experimento do esteta que combina livremente formas e imagens abstratas em sua mente, são apresentadas pelo narrador como um enigma, que revela na escrita seus significados abismados, e resultam numa alegoria surrealista que imita a escrita automática de Luís da Silva. Sua visão do paraíso, no jardim terrestre, associa-se imediatamente com o apocalipse, da mesma maneira como a expulsão está para a perda da terra, seu desterro corresponde a sua vida na cidade, um lugar intermediário entre purgatório e inferno, no qual não há mais rastros de um paraíso

perdido. Não é à toa que Luís da Silva não tem recordações de sua mãe, como se fosse um descendente só de homens, que representam o poder e a decadência, mas não o amor. A mãe que é a imagem do que poderia haver de bom em algum lugar em *Angústia*, é semantizada também de forma negativa, porque é um elemento deslocado para a visão do paraíso perdido, inatingível, que para manter sua pureza tem de permanecer ausente da escrita diabólica de Luís da Silva. Não obstante, aqui a figura materna também esteja relacionada com a ferida narcísica não superada no psicótico personagem, ou seja, está relacionada com a tríade edipiana e a lembrança dolorosa da rejeição recalcada, na escrita, ela serve para introduzir uma das poucas imagens de alento genuíno ao longo de toda narrativa, numa trégua na dialética de negação que não dura muito:

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 criança 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. (A, p. 273).

Por fim, o prazer que Luís da Silva sente em nadar junto com as cobras no poço pode ser relacionado com o ato pecaminoso de Adão, do mesmo modo como a sua cavalgada para chegar até o poço pode ser entendida como alusão ao ato sexual. E ambas as situações são também ilustradas no quadro de Bosch: próximo ao centro há um lago onde apenas mulheres nadam, em volta do qual homens cavalgam. Luís da Silva, na cena do jardim, equipara-se ao olhar de Adão no primeiro painel do tríptico, onde não se sabe se olha para a cena de luxúria apresentada no painel principal ou se apenas sonha que olha a si a mesmo.



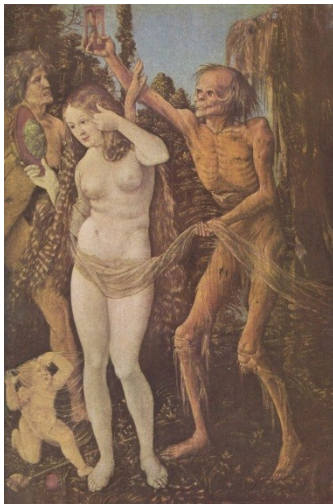
Recortes do tríptico *O jardim das delicias* de Hieronymus Bosch ([1505]2004).

4.2.2.2. Um dragão engole o povo

Alegoria
É uma bela mulher, de aparência altaneira,
Que deixa mergulhar no vinho a cabeleira,
As tenazes do amor, os venenos da intriga,
Nada a epiderme de granito lhe fustiga.
Da morte ela se ri e escarnece na Orgia,
Espectro cuja mão, que ceifa e suplicia,
Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,
Neste corpo elegante o rústico esplendor.
Caminha como deusa e dorme qual sultana,
E mantém no prazer uma fé maometana.
Braços em cruz, inflando os seios soberano,
Com seu olhar convoca a raça dos humanos.
Ela sabe, ela crê, em seu ventre infecundo,
E no entanto, essencial ao avanço do mundo.
Que a beleza do corpo é sempre um dom sublime
Que perdoa a sorrir qualquer infâmia ou crime.
O Inferno desconhece e o Purgatório ignora,
E quando a negra Noite anunciar sua hora,
Da Morte ela há de olhar o rosto apodrecido
- Sem remorso ou rancor, como um recém-nascido. (Charles Baudelaire, *As flores do mal*).¹¹⁸

¹¹⁸ Tradução de Ivan Junqueira (Baudelaire 2012).

Como metáfora, a cidade ainda se presentifica explicitamente em *Angústia* numa alegoria do feminino, constituída por uma aparição repentina na multidão de uma mulher grávida cuja barriga se alarga descomunalmente pela cidade, engolindo os passantes que atravessam seu ventre transparente. A grávida tem uma aparência monstruosa, ao mesmo tempo sofrida, e dirige um olhar cheio de ódio e censura contra Luís da Silva enquanto arrasta uma filha pequena, igualmente maltrapilha, pelas ruas. O narrador via apenas a metade do rosto da mulher. Seu rosto jovem, excessivamente maquiado, se transforma numa mulher envelhecida. A outra metade permanece oculta, repetindo o motivo da gravidez, como prefiguração do desconhecido. Na descrição da mulher, é visível a intermediliadade com as artes visuais, especialmente a pintura. Para a composição dessa alegoria Ramos reinterpreta um motivo clássico da pintura, que é o das três idades do feminino, num estilo que remete às artes de vanguarda, como cubismo, expressionismo e surrealismo:



Die drei Lebensalter des Weibes und der Tod (As três idades da mulher e a morte) de Hans Baldung (1510).

Ao devorar, literalmente, o espaço, a barriga da grávida converte-se na própria cidade, assim, o futuro na metáfora da gravidez se presentifica como sonho e presságio. A visão da cidade moderna como utopia negativa se revela na ameaça que a imagem da mulher monstruosa representa, cujo olhar de ódio incute medo ao protagonista, deixando-o tão atordoado que desata a rir, num estado de choque:

A pessoa que me referi surgiu de supetão entre a rua 1º de Março e a rua do Comércio. Eu ia dobrar a esquina, ela vinha em sentido contrário – e foi uma colisão feia. A aba do meu chapéu de palha bateu-lhe na testa, provavelmente feriu-a.

- Perdão! Perdão!

Findo o primeiro momento, aquela figura me provocou cócegas na garganta e um desejo idiota de rir. A barriga disforme resistia ao pano desbotado que tentava contê-la e empinava-se, tinha uma forma agressiva.

(...)

O espaço que ocupara na calçada era atravessado por outros corpos que iam e vinham, sem me despertar interesse. Mas a imagem do primeiro corpo vivia em mim. Era uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa. Não sei como podia andar na rua conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, exibindo pernas sujas e inchadas. Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos. Com uma das mãos segurava o braço de uma criança magra e pálida, com a outra escondia o olho e um pedaço da cara. Eu encostava-me à parede, resmungando atrapalhado: - Perdão!

(...)

A mulher tinha desaparecido, a banda do rosto passara cravando-me o olho carregado de ódio. Eu não sentia desejo de rir. Na calçada um ventre extraordinário ia inchando, ventre que tomava proporções fantásticas. Os transeuntes atravessavam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto era absurdo, dava-me a ideia de gestações extravagantes. Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço da cara. Nessa parte visível, endurecida pelo sofrimento, pouco a pouco se esboçavam as feições de Marina. Os cabelos, que a mulher tinha grisalhos, tornavam-se louros. A bochecha era pintada, a metade da boca excessivamente vermelha, o olho único muito azul. (A, p. 158-162).

A barriga se preenche com a temida multidão da qual Luís da Silva se sente alienado no sistema de produção, chegando a afirmar que tudo que aprendeu sobre os pobres leu nos livros, mas que é uma nova ameaça a sua posição social, pois embora medíocre, uma revolução social poderia significar uma segunda derrocada de classe:

A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam. 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, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. (A, p. 140).

Essa autorreflexão do personagem antecede seu esbarrão na grávida. O temor de Luís da Silva da barbárie das massas mostra-se povoado por seus preconceitos de classe, de sujeito pequeno burguês, e reflete a posição de parte da intelectualidade ilustrada brasileira nos anos 1930, a qual, como afirma Randal Johnson (1995), acreditava que a modernização seria necessária, mas apenas para evitar uma revolução das massas, incultas e ignorantes, atitude que Luís da Silva personifica através do diletantismo, esteticismo e indiferença:

“Proletários, uni-vos.” Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispenso as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e os traços. Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então? (A, p. 203).

A alegoria revela uma visão ambígua da modernidade que escapa ao crivo do narrador ressentindo que insiste numa atitude de negação em relação ao sistema de valores modernos e da cidade, cultivando uma pose decadente e pseudoaristocrática. A alegoria das três idades representada pela criança pequena, a mulher jovem e a mulher mais velha podem ser compreendidas como metáforas da experiência com o tempo na modernidade periférica. A alegoria remete a um entrelaçamento do tempo que se desdobra a cada nova reinterpretação da imagem, que é polissêmica: a criança maltratada já nascida tanto é tempo passado representando a infância da mulher, quanto projeção do futuro da criança que ainda está sendo gestada na barriga da grávida - um de seus argumentos para que Marina abortasse o filho de Julião Tavares é que a criança nasceria para ser miserável como o próprio Luís da Silva: “O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga, mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos dos jardins, amolar-se nas repartições, adular nos jornais o governo.” (A, p. 213). A metade do rosto que mostra a senhora idosa, pode tanto ser lido como o futuro da mulher adulta quanto como o passado gravado no presente; já o presente é representado pelo corpo jovem da mulher que carrega as marcas do passado e do futuro, a própria cidade. A face jovem da mulher adulta de batom vermelho, loura e de faces rosadas é uma alusão à *femme fatale*, à prostituta, especialmente aos olhos do misógino e moralista Luís da Silva que esbraveja impropérios ao longo da narrativa contra as mulheres da cidade; por outro lado, a jovialidade é simbolizada pela fecundidade da grávida. Essa alegoria retoma a dicotomia do imaginário patriarcal no qual a mulher sagrada e assexuada (Maria) se contrapõe à mulher corrompida (Eva/Madalena e a grande prostituta Babilônia). Tal dicotomia se confirma nas representações do feminino na narrativa que oscilam entre as mulheres submissas da época do avô de Luís da Silva e as mulheres modernas, suas vizinhas, promíscuas na visão do personagem:

Que me importava que Marina fosse de outro? As mulheres não são de ninguém, não têm dono. Sinhá Germana fora de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, só dele, mas há que tempo! (...) Sinhá Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, pra o rápido amor dos brutos. (A, p. 124-125).

A aparição assume uma conotação bíblica, como revelação apocalíptica. Exatamente no *Apocalipse* (12: 1-17)¹¹⁹ surge uma mulher grávida que representa a virgem Maria, perseguida por um Dragão, e mais adiante (17: 1-18) encontra-se o relato da grande Babilônia “mãe das prostituições e abominações da terra” (17:5). A gravidez, “extravagante”, é vivenciada por Luís da Silva como uma ameaça, pois o que está em gestação na cidade é da ordem do abominável.

¹¹⁹ Ver Bíblia Online: <https://www.bibliaonline.com.br/vc/ap>.

A mulher grávida é diabólica; ela não representa Marina (Jerusalém), visto que esta está longe de ser a acepção da cidade no século XX. Ramos ressignifica os elementos da narrativa apocalíptica, uma vez que quem está grávida é Babilônia: grávida do caos e não da redenção. Isso ilustra a perspectiva conservadora de Luís da Silva, que vê nas massas proletárias da cidade grande algo de ameaçador, diferentemente de seu amigo comunista Moisés. A maternidade está, contudo, presentificada na alegoria, não apenas pela gravidez, mas pela figura da avó, e na imagem da mãe proletária conduzindo sua filha pequena. A mãe de Luís da Silva, que é figura recalcada no romance, como dito anteriormente, está relacionada à rejeição, que é um sentimento que acompanha o personagem por causa das dolorosas reminiscências de abuso na infância, porém, todo seu ressentimento se projeta na figura paterna, enquanto a mãe é poupada. A repressão da imagem materna aflora, no entanto, na alegoria, amalgamada à imagem de uma mulher mais jovem, projeção de Marina – abandonada por um homem rico de quem engravidara. Como mãe e amante, objetos do desejo frustrado do personagem, a cidade se caracteriza pela inacessibilidade, e ocupa uma posição auratizada, no sentido de Benjamin (2000), simbolizada por Paris no inconsciente do herói periférico que admite o desejo de ascender, mas se sente inábil e debilitado.

O desequilíbrio mental desencadeado pelo olhar da desconhecida esconde ainda um complexo de culpa que apodera-se do personagem, o qual, não obstante a posição proletarizada ocupada na sociedade, foi cooptado pela burguesia, à medida que deixa seu intelecto à disposição dos representantes do poder local, escrevendo artigos por encomenda no jornal, e confessa que por dinheiro escreveria um artigo elogioso até mesmo para o pior inimigo: “Se me tivesse encomendado e pago um artigo de elogio à firma Tavares & Cia., eu teria escrito o artigo. É isto. Pratiquei neste mundo muita safadeza.” (A, p. 60). Luís da Silva sabe que é um traidor do proletariado, é um alienado de classe, por isso se sente hostilizado nas ruas, na periferia, quando estava seguindo Marina como um detetive, vigiando-a de longe até a casa de Dona Albertina onde se faz abortos. Como um reacionário e conservador, ele teme por seu futuro e não imagina que papel poderia ter numa revolução proletária, visto que sua pena serve à classe dominante: “Afastar-me-iam da repartição e do jornal, outros me substituiriam. Eu seria um anacronismo, uma inutilidade, e me queixaria dos tempos novos, bradaria contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços.” (A, p. 203). Nos muros pichados da periferia reside uma ameaça iminente aos ricos que o preocupa e o faz interrogar o dono do bar (“- Andam muitos agitadores por aqui, não?” (A, p. 2017)), e como este não sabe lhe responder e apenas afirma que aquelas inscrições sempre estiveram ali, Luís da Silva tem um acesso de raiva, e nega veementemente qualquer possibilidade de identificação entre ele e aquele homem

semianalfabeto, pois todos com quem se identifica, as pessoas da fazenda, estão mortos, e afirma que se parece mais com um personagem de algum romance estrangeiro – uma ironia sobre sua autenticidade como personagem:

Inútil conversar com ele. Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romances familiarizaram-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam. Bebi o resto da aguardente, pensando em coisas sagradas, Deus, pátria, família, coisas distantes. Por cima da armação da bodega havia uma litografia de uma santinha bonita. Lembrei-me do Deus antigo que incendiava cidades:

- A humanidade está ficando pulha.

(...)

Uma pátria dominada por dr. Gouveia, Julião Tavares, o diretor da minha repartição, amante de d. Mercedes, outros desta marca, era chinfrim. Tudo odioso e estúpido, mais odioso e estúpida que o sujeito cabeludo que despejava aguardente no copo sujo. (A, p. 207).

Luís da Silva irrita-se porque se frustra ao tentar iniciar uma conversa com alguém da classe trabalhadora, mas não é apenas isso, pois a necessidade que ele sente de justificar sua posição para si mesmo diante do homem é uma estratégia de negação de uma parte inassimilável da sua identidade, em virtude de sua função peculiar na produção de capital simbólico que o obriga a transitar entre as classes, sem obter aceitação, mas, principalmente lhe falta autoaceitação. Imediatamente lhe vem à mente pensamentos da ideologia conservadora tradicionalista “Deus, pátria, família”, e como solução, a destruição da cidade, o antro da “raça de cachorro com porco” (A, p. 8), que padre Inácio repetia no sermão do qual se lembra. Retornando ao complexo de culpa, este reaparece metonimizadas “no olho” da “banda da face” da mulher que Luís da Silva destaca, ao projetar a culpa no olhar do outro. O motivo do olho que acusa encontra-se semeado em diferentes fragmentos: é o olho de vidro de padre Inácio, duro, imóvel na órbita (A, p. 22, p. 148), “suspenso no ar, fora do corpo” (A, p. 277), que também é o olho do papagaio de Vitória: “O papagaio prega na velha o olho redondo” (A, p. 35).

A repetição do motivo da metade da face com o olho na alegoria da mulher na rua se grava no leitor como uma máscara cubista. O motivo da metade da face forma, juntamente com a barriga transparente englobando toda a cidade, uma imagem surrealista, que opera como alegoria na qual os sentimentos recalçados de Luís da Silva se projetam. Na parte visível do rosto se espelham sentimentos de ódio individual e coletivo. A alegoria funde os próprios medos e o ódio recalçados do protagonista com aqueles dos “pobres diabos” como ele próprio, nos

quais sua identidade perdida se reflete, enquanto a parte invisível revela, ocultando, o recalcado. A máscara, ponto nodal no qual se condensam os significados deslocados, é o medo de Luís da Silva da cidade; seu temor do ódio do proletariado contra a classe dominante. Os sentimentos deslocados na alegoria se condensam na imagem do olho e da metade do rosto em cuja superfície as emoções, os sentimentos de ódio e dor se endurecem e se concentram de tal modo que o corpo da mulher se torna invisível, assim que, é o próprio olhar de Luís da Silva que a máscara replica, olhando-o de volta, do mesmo modo como a mesma operação se aplica ao leitor, que contempla seu próprio olhar no ato de leitura quando o texto lhe olha de volta. É o texto recalcado, o texto do prazer (Barthes 1987), que revela a mancha cega entre Luís da Silva narrador e Luís da Silva personagem-escritor.

O narrador lança mão da metáfora da face perfilada, na qual só se pode ver um único olho, em outro momento de sua narração, como colagem, explorando aspectos da focalização, produzindo uma *mise en abyme* visual também em relação ao jogo com a perspectiva. Assim, quando ele descreve a si mesmo, escondido em uma esquina, olhando Marina entrar na casa de dona Albertina, e afirma que só podia olhar com um olho, porque uma parte do rosto estava escondida, não está descrevendo o que está vendo, e sim o que o leitor está vendo, como num autorretrato, ou seja, a culpa, o medo, o delírio persecutório que se projetam no mundo olhado. Trata-se da encenação do gesto narcísico do narrador de onde emana toda a narrativa em *Angústia*, de espelho em espelho, pois não apenas tudo é projeção de sua mente, mas encenação metalinguística desta projeção: “Marina parou diante de uma casinha baixa, hesitou, bateu à porta. Toda a minha atenção se concentrou num olho, porque na esquina em que me achava apenas apresentava à rua uma banda da cara.” (A, p. 204). O que Barthes (id) chama de o prazer no texto manifesta-se no relato das visões de Luís da Silva como jogo metalinguístico de uma escrita de pulsões em sentido freudiano, que também “afunila-se” no próprio texto, assim, significado e significante se unem porque ambos transitam entre prazer e abjeção, prazer e tortura, que é o próprio ato de escrita de Luís da Silva, quando simula seu fracasso.

4.3. Paradigmas de uma subjetividade negativa e periférica

4.3.1. Uma escrita da im-potência do sujeito

O sujeito dá-se a conhecer na escrita negativa de *Angústia* por meio de uma sintomatologia de seu desamparo no mundo moderno cujo título da obra nomeia-a inexoravelmente. O *ethos* de Luís da Silva oscila entre o cinismo decadentista de um Brás Cubas machadiano - devido ao sarcasmo através do que reporta a realidade social, um olhar sociológico (“Os outros moradores da fazenda, as criaturas que vivem em ranchos de palha construídos nas ribanceiras do Ipanema, não se queixavam.” (A. p. 34)) - e o lugar do humanismo de um Raskólnikov de Dostoiévski,

visto que não pode evitar afundar-se em autocomiseração e culpa, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, também possui uma compreensão pelo sofrimento dos marginalizados socialmente e por aqueles que o cercam: “Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão.” (A, p. 173). Luís da Silva é um narrador indeciso, e, não apenas a indecisão é estética, como analisado no capítulo anterior, mas também esta se manifesta no caráter do personagem, pois dada a sua fragmentação ególatra é como se sua forma fosse indefinida. Isto se expressa numa espécie de diálogo esquizofrênico entre um superego repressor, autocrítico que denigre a imagem do personagem e seus laivos intelectuais, críticos, paixões elementares (desejo violento por poder), cinismo, e ao mesmo tempo, curtos momentos de confessa empatia (por exemplo, por Dona Adélia, por aqueles que considera “instrumentos”, à exceção de Julião Tavares).

O repertório de neuroses de Luís da Silva é extenso, e, fosse ele uma pessoa e não um personagem fictício, provavelmente, sequer seria possível comportar todo o grau de comorbidade num só indivíduo. Uma dessas neuroses que rege seu comportamento tem muitas semelhanças com a neurose obsessiva, que aparece em um dos primeiros escritos de Freud (1909) que compreende seu famoso caso da análise do “homem dos ratos”. Ernst Lanzer viveria o conflito de desejar ferir o pai e a namorada, pensamentos que ele tinha que recalcar. Gatilho para a crise que o teria levado a recorrer ao médico, teria sido uma narrativa de relato de tortura na qual ratos eram introduzidos no ânus de um prisioneiro. Note-se que Luís da Silva também relata cenas de tortura que espelham não apenas seu desejo de matar Julião Tavares, mas também de torturar Marina, porém, ao contrário do homem dos ratos, cujo desejo entra em conflito com a moral egóica, Luís da Silva não se sente culpado por nenhum dos desejos, visto que teria motivos para ferir tanto Marina, quanto Julião Tavares – apesar de que esboça culpa indiretamente, não de ter desejado a morte do pai, mas de não ter lamentado a sua morte, quando tinha quatorze anos: “Desejava em vão sentir a morte de meu pai.” (A. p. 21). Como no caso do homem dos ratos, a angústia se dá entre o recalque do desejo de castração do pai e o medo de que é ele quem pode ser castrado, daí que, o assassinato de Tavares por enforcamento – ato de castração e empoderamento – é ao mesmo tempo vivenciado no imaginário de Luís da Silva como automutilação, à medida que projeta a figura paterna no antagonista, com a qual, pelo poder fálico ao qual almeja, se identifica, como seu oposto, seu negativo.

Na análise de Freud do referido caso, este vai concluir que seu paciente, Ernst Lanzer, vive numa espécie de autoflagelo, inconscientemente, por uma culpa que remonta à fase anal do desenvolvimento infantil, momento em que o paciente teria desejado a morte do pai, mas recalcou esse desejo. Teria acontecido um conflito na fase anal do desejo que se caracterizaria,

exatamente, pelo prazer de controlar e expelir os excrementos, mas o problema é que, nesse paciente, ocorre uma inversão, visto que no seu inconsciente, este toma o imaginado como a realidade, e as ideias, que são a representação do outro, tomam a forma de pensamentos intrusivos dotados de poder de realidade. Só a narrativa da cena de tortura dos ratos sendo introduzidos pelo ânus do torturado teria causado a impressão no paciente de que ele é que havia sido invadido pelos ratos. Nessa cena estaria projetada a sua neurose de repressão do desejo de matar o pai, que passa a constituir uma espécie de polo da culpa internalizada pelo sujeito. Os ratos, que deviam sair, entram, invadem o sujeito, deixando-o à mercê do desejo do outro, que passa a constituir uma ameaça, visto que ele próprio tem de aprisionar seu desejo numa rede de culpabilidade.

No caso de Luís da Silva, chama à atenção, a presença de alguns dos elementos constitutivos dessa “narrativa” freudiana, pois, conforme já analisado, a modernidade é experienciada como trauma, processo invasivo e corrosivo, tanto da psiquê como do corpo do sujeito, unificando-os, e, assim, encontramos também uma explicação para alegoria do corpo invadido pelos ratos, que possuem uma relação metonímica com a angústia de Luís da Silva como parte do complexo de castração. Para além da morte por enforcamento de Julião Tavares, a castração está explícita na alegoria do decrescimento intergeracional dos sobrenomes, do avô ao neto “Silva”, na imagem do avô, o último patriarca, morto com uma cobra em volta de seu pescoço, desmasculinização do pai, amante da literatura francesa, na lembrança recorrente de Luís da Silva sendo afogado pelo pai no açude cheio de obras.

Assim, o desejo castrado toma uma forma violenta na imaginação de Luís da Silva (“Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições...” (A, p. 9), e a neurose de castração se registra num imaginário erótico patriarcal do corpo por meio da dicotomia ativo/passivo: Luís da Silva é, assim, o corpo penetrado, e não aquele que tem o poder fálico de penetrar. Então ele não é apenas penetrado, pelos ratos (a alteridade), mas engolido, que é a outra face de seu delírio persecutório, quando se vê perseguido por um ventre enorme: “Afastei-me, como um bêbado. Mas o ventre disforme continuava a perseguir-me. Era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que me enchia.” (A, p. 166). Não é fortuito o fato de que ao tentar obter sexo com uma prostituta, Luís da Silva fracassa: “A criatura recusou os dez mil-réis que lhe apresentei: - Pode guardar. Nós não fizemos nada. Além disso pagou a ceia. Eu estava com fome.” (A, p. 100). Ramos visita desse modo o *topos* caro à literatura urbana finissecular que revela uma espécie de histeria masculina, num imaginário de homens que se sentem ameaçados pelo feminino, vide por exemplo o já citado *Berlin Alexanderplatz* de 1929 e sua cena clássica do homem que falha

no sexo após sair da prisão, o que o leva em seguida a tentar recuperar a sua masculinidade através do estupro. Em ambos os casos, existe uma fantasia erótica de conquista através do preenchimento do espaço com o falo do sujeito masculino ao ver-se impotente, ocupando uma posição marginalizada, diante da cidade, que se converte em topografia da masculinidade ameaçada.

O desejo de potência, de adquirir uma forma de controle sobre si mesmo, que é ao mesmo tempo a encenação da castração na neurose obsessiva, e que resulta na automutilação simbólica, deixando o sujeito, no seu imaginário neurótico, à mercê do “invasor” (as ideias intrusivas, as vozes dos outros), projeta-se, então, em diversas formas de repetições nas ações do protagonista e no seu gesto narrativo. Assim, a castração está introjetada na representação do espaço, que passa a constituir a alegoria da subjetividade periférica no romance. O espaço, que é dinâmico (De Certeau 1998), se constitui através dos movimentos de Luís da Silva, circulares, margeadores, por isso esse inicia o romance afastando-se “do centro”, no ônibus, o que é, ao mesmo tempo, algo inesperado num romance urbano: “À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando.” (A, p. 11). É como se Luís da Silva circulasse em volta da cidade, não apenas para poder observá-la ao longe, ao fugir para o passado, mas para performar, nesse gesto, sua própria posição proletarizada naquele lócus impenetrável, sentindo-se ele, emparedado nessa existência, como uma ostra: “Rolam bondes para a cidade, que está invisível. Lá em cima, distante. Vida de sururu.” (A, p. 11). A mesa forma de movimentar pelo espaço se repete dentro da cidade, quando este escolhe “as margens” para sentar-se nos cafés, e isto está prefigurado nos lugares incômodos que se senta, e, novamente, não apenas para poder observar os frequentadores, ordenando-os por classe e profissão:

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

Luís da Silva diz que de fato não pode ter um lugar melhor no café e conforma-se com um lugar perto da porta onde é molestado pelos passantes, o que configura, praticamente, uma forma de autoflagelo, pois, inclusive, agrada-lhe observar “aquela gente” da qual não faz parte, ou seja, o café se converte numa alegoria da sociedade de classes e numa miniatura da cidade. Quem é Luís da Silva? Filho de produtores rurais decadentes, portanto, remediado, porém, vive na periferia da cidade, é um funcionário público, jornalista pauperizado, que desce a ponto de roubar as economias enterradas no jardim de sua empregada para poder ir ao teatro. No café,

ele que se serve dessa estrutura da castração simbólica de forma neurótica para representar uma posição do sujeito, novamente, performa e revive esse processo doloroso. Disso resulta que o sofrimento, como já analisado em relação à sexualidade, se transforma em fonte de prazer, e a encenação do fracasso, forma de assimilação das quebras, das fissuras, traumas, acaba adquirindo, na repetição, a forma de uma psicose, e Luís da Silva narrador fala de si mesmo como se falasse de um estranho, exatamente, para assinalar sua absoluta falta de consciência de si mesmo numa atitude dissimulada. É assim que, inconscientemente, anda em volta da mesa na qual se encontra o instrumento do crime, a famigerada corda, sem se decidir por agarrá-la, mas encenando sua fantasia neurótica – que também é de empoderamento. Ao movimentar-se, o próprio corpo castrado de Luís da Silva, através de seus movimentos que imitam o laço, se converte em instrumento de castração:

Entrei a caminhar de uma parede a outra, mas como numa das viagens batia com a biqueira do sapato no cano de água, desisti do exercício e pus-me a andar em torno da mesa, descrevendo círculos que pouco a pouco se reduziam. Afinal ia quase tocando as cadeiras, e isto me dava a impressão de que seu Ivo e a mesa estavam sendo amarrados. (A, p. 178-179).

Finalmente, esta circularidade se espelha na repetição em *mise en abyme* da narrativa, estruturando não apenas o espaço no texto, mas a própria escritura, daí a imagem que Luís da Silva relembra, prazerosamente, de Amaro Vaqueiro, falicamente em cima do mourão a girar o laço: “Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a terra.” (A, p. 184). Nessa imagem, fica claro que o centro de onde emana todo o movimento e desejo é ocupado pelo falo, ao qual Luís aspira sem poder tomar posse, tornando-se um lugar da ausência, e é a ausência de si, do próprio desejo, afinal, a castração, que todo tempo está sendo encenada através da corporeidade na ocupação do espaço. Essa posição descentrada do sujeito, que é experienciada por Luís da Silva como luto e extrema impotência, se manifesta em todos os espaços públicos, mas também na própria casa, visto que seu lugar favorito é o jardim. O lócus do prazer será sempre deslocado, marginal, afastado do centro, da lei, da autoridade paterna, que este aspira, a qual, no entanto, não está acessível, visto que existe apenas como projeção da própria angústia – daí emana todo o leque de “perversões” que constituem a estrutura patologizada de sua subjetividade. A castração se repete, então, em todas as suas ações, seja no sexo entre ele e Marina, que não é levado às vias de fato, seja na escopofilia, ou mesmo no ato de sentar-se em lugares incômodos para ser pisoteado; por isso, sua ação magistral, o enforcamento de Julião Tavares, simboliza, indubitavelmente, o mesmo gesto automutilatório.

Concomitantemente, também o narrador impetra um gesto desesperado de domesticação da situação descentrada do eu, que para falar do que ainda não existe, isto é, da modernidade

como projeto inconcluso, invisibiliza a cidade, transformando-a num corpo monstruoso, grávido de todas as pragas e incômodos. Por isso, no gesto de abandono do espaço urbano do protagonista se manifesta a representação da identidade periférica pela negação. A domesticação se dá pela escrita que, ao performar o próprio fracasso numa escritura da modernidade às avessas, enseja uma forma de contornar a impotência do sujeito de uma escrita libidinal, onírica, masculina. Domesticada, assim, a falha, pela negação, a impotência, num passe de mágica, dá lugar a invisibilidade, como uma forma de pensamento mágico. Trata-se de uma estratégia para enganar o leitor, ao descrever o que não existe, exatamente como na neurose obsessiva presente no homem dos ratos de Freud, pois como no fenômeno da compulsão, a repetição de uma atividade acaba servindo como meio de evitar que algo trágico aconteça. Na verdade, o que está em questão e precisa ser evitado é o desaparecimento egóico de Luís da Silva, a fragmentação da desestruturação do eu fica de tal forma patente que este julga-se invadido pelos outros, as vozes do poço da pedra, as vozes das pessoas nas ruas, a ponto de imaginar-se sendo fagocitado pela barriga descomunal em que tropeça na rua.

Essa forma de escritura da subjetividade se manifesta através de um discurso e repertório acumulado para representar uma experiência de crise dentro do sistema etno-patriarcal, discurso que molda a experiência de subjetivação, fornecendo-lhe todo um repertório e campo de dramatização, através da recorrência à psicologização das ações e estruturas mentais do narrador autodiegético, por meio da recepção de uma imaginário pós-romântico decadentista aliado ao gesto vanguardista. Em *Figures of the Subject in Times of Crisis*, Achille Mbembe e Janet Roitman (1995) asseveram que circunstâncias desencadeadoras de crises estruturais em uma dada sociedade engendram formas específicas de subjetivação, práticas culturais, modos de vivenciar a crise no dia a dia, mas também todo um imaginário capaz de fornecer um campo de dramatização e encenação das subjetividades que passam a preencher o espaço que a crise abre. A partir disso, pode-se, assim, afirmar que Luís da Silva é a personificação alegórica da tentativa de dar forma a uma experiência do sujeito periférico, o qual, lançado às margens da lei, no sentido da crise do simbólico, vive todo um processo de desintegração egóica, que resulta, igualmente, na crise de representação que se abate sobre sua escrita. Concomitantemente, é através desta escrita negada, mas visceral, que este tenta encontrar sua própria forma, debatendo-se, numa forma de exílio autoinfligido de si mesmo. A alegria, isto é, a carnavalização, proposta pela antropofagia do vanguardismo modernista, como estratégia de descolonização do sujeito periférico, passa ao largo do discurso da angústia no romance de Ramos, e vai encontrar ecos, na literatura negativa de Rosa apenas (Melo 2020), a qual, aproveitando o dizer de Safatle (2019), decididamente dar corpo ao impossível, através de sua

revolução linguística e força transgressora. No caso de Luís da Silva, o mesmo discurso de impotência, conferida a esse sujeito que fala através da loucura, e que, portanto, não pode ser levado a sério, é o que o redime, num processo de infinitas negações que atinge diferentes dimensões, criando uma espécie de autopoieses. A voz que se articula nesse discurso, por mais que ela seja negada, satirizada, ridicularizada, pela autocrítica corrosiva do autor – reiterando, Luís da Silva se entende como branco proletarizado numa cadeia de produção cujo poder estava na relação senhor/escravo – é ainda a forma de articulação de uma experiência dolorosa, isto é, trata-se da articulação do dolo, no qual se funda a subjetivação do outro do campo político, como afirma Jacques Rancière (1996) em *O desentendimento*. Essa crise é da autorrepresentação, isto é, da ordem do simbólico, necessário ao pensamento intelectual e ao próprio ato de independência desse sujeito colonizado que devemos levar a sério. Como Brás Cubas, que tira sua potência do estado cadavérico, Luís da Silva, retira-a da loucura que o aprisiona, mas tem seu potencial transgressor revelado numa escrita automática e bipolar do eu. Não há transcendência, no entanto, o que transcende é a própria negatividade que presentifica todo o tempo um espaço da ausência, da falta, do que não pode ser articulado, anulando a possibilidade de síntese e de construir um discurso afirmativo, útil à nação.

4.3.2. Entre alienação e dupla consciência: do luto ao ceticismo

Há uma afirmação cristalizada no discurso da crítica literária brasileira sobre a posição diferenciada ocupada pelo conjunto da obra de Ramos no seio do modernismo brasileiro, sobretudo no contexto da produção cultural dos anos 1930. Essa posição diferenciada que o autor ocupa refere-se ao fato de que sua obra é considerada realista, porém apenas até certo ponto; moderno, visto a influência das vanguardas em sua obra, porém demasiado realista para um vanguardista - por pura falta de conhecimento ou vontade de investigar da crítica, pois Ramos reflete a estética da nova objetividade dos anos 1930; regionalista, mas ao mesmo tempo universal. São apreciações vagas que levaram Bosi em seu compêndio de história da literatura brasileira a decidir-se pelo termo “realismo crítico”. Tais classificações apontam mais para uma inadequação epistemológica do cânone literário brasileiro que necessitaria uma revisão compatível com a produção literária nacional, isto é, baseada na análise cerrada dessas obras e não apenas nas escolas e modelos europeus que eventualmente influenciaram todos esses autores e autoras. Contudo, como aventamos em capítulo anterior, a obra de Ramos impõe certa dificuldade a esse trabalho de classificação da crítica, o que poderíamos considerar como uma “dificuldade de ordem canônica” (Durão 2012) que aponta, justamente, para certo grau de negatividade da obra, que não responde aos modelos de produção e classificações vigentes.

Nesse contexto, *Angústia* é uma obra que nega as derivações do termo “realista” atribuídas ao conjunto da obra do escritor - expressão de uma orientação presente no seio da teoria literária brasileira que respondia a uma necessidade de adequação às epistemes do centro, e, muitas vezes de cunho ideológico - vindo a configurar uma forma de reflexão, por meio do saber literário, fundamental para entender a complexidade que envolve os discursos das subjetividades da modernidade periférica, seus paradigmas, seus imaginários. A autoencenação das identidades dilaceradas desse sujeito da pós-colonialidade em *Angústia* propicia um vislumbre da forma como Ramos e sua obra se posicionam diante do modernismo e sua proposta de descolonização que levaria muitas décadas para se efetivar, isto é, encontrar a estética suficientemente radical para resolver tal querela estético-política, implicando um discurso de autoafirmação do sujeito através da descolonização dos saberes. *Angústia*, à semelhança de outras obras da mesma época, como *Macunaíma*, revela um projeto estético-político silencioso de Ramos, o qual, assim como os modernistas do Sudeste, se posicionava em relação à sobredeterminação cultural e em relação à constituição multifacetada da sociedade brasileira, mas também em relação à alteridade social, que é o diferencial de sua proposta e a característica responsável pela “anomalia” canônica de sua obra. Por fim, o discurso negativo pós-colonial que se expressa na escrita graciliana envolve uma teia dialógica de relações simbólicas entre tradições e rupturas estéticas europeias desterritorializadas e entre um discurso colonial travestido de localismo nacionalista, estabelecendo um diálogo com os projetos políticos vigentes nos anos 1930. Isto posto para afirmar que também a fórmula já tão aplicada inúmeras vezes a sua obra que destaca a presença de um discurso da alienação clássico (marxista-hegeliano) também carece de uma revisão em relação à obra do “velho Graça”, que leve em consideração as idiossincrasias da condição pós-colonial no discurso literário refundacional modernista.

Em *Angústia*, o fenômeno da alienação, para além da óbvia denúncia social, pode ser analisado como estrutura “ideológico-afetiva” – tanto no sentido que Sarlo (2003) pensa o termo para analisar a prosa dos autores do início do século XX na argentina que ela classifica como pastoral moderna quanto no sentido que propõe Illouz (2006) ao defender a construção social das emoções -, ou seja, através da análise da sentimentalidade como construção social e epistemológica. Assim, o fenômeno da alienação pode ser compreendido através da análise da encenação da sentimentalidade de Luiz da Silva e da autorreflexão da instância narrativa, que revela nas malhas do discurso estético um questionamento de um cético em torno da viabilidade de um projeto político-cultural de redenção do sujeito pós-colonial nas formas que toma a negação no texto do romance.

No romance operam em paralelo diferentes estruturas discursivas. *Angústia* se insere em um momento no qual se manifestam no campo intelectual diferentes esforços de reelaboração de um discurso identitário que reflete sobre as condições da formação da identidade nacional. Data dos anos 1930 a publicação das principais obras do antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre como *Casa Grande e Senzala* de 1933 e *Sobrados e Mucambos* de 1936, representantes do pensamento modernista regionalista no Brasil, que apresenta uma narrativa visando integrar o passado colonial de forma positiva à narrativa da identidade nacional visto por alguns como uma forma de combater o racismo vigente e a visão depreciativa da elite brasileira sobre o mestiço, e por outros, como solução simbólica oferecida pela elite branca para resolver o conflito étnico durante o Estado Novo e seu discurso oficial do trabalhismo. O *Manifesto do antropófago* de 1922 teve intento semelhante, operando, porém, de maneira diversa, visto que seu discurso era difuso, e ao mesmo tempo em que naquele momento se construía a narrativa da identidade híbrida do brasileiro como fruto da mistura das três raças, se buscava romper, simbolicamente, com o que não era possível romper pragmaticamente. Pode-se dizer que enquanto os intelectuais fundadores do pensamento estético e político dissonante de 1922 se focavam no Brasil pré-colonial, indígena e primitivista, como estratégia discursiva, em 1930 são de fato os estratos do passado colonial que passam a ocupar centralidade na reflexão modernista e moderna sobre a modernização na sociedade brasileira. Isso não significa que os modernistas da primeira geração também não questionassem a colonialidade e as condições da implementação da modernização no Brasil – a obra de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade oferecem muitos exemplos desse questionamento, tanto em prosa quanto em poesia – mas a proposta, tanto ideológica quanto estética do discurso era outra. Na geração posterior, a literatura já não trata de negar a herança colonial, mas de ressignificá-la tendo o presente histórico, a situação econômica e social como ponto de partida.

A acusação de Gilberto Freyre (1955) contra os modernistas paulistas no *Manifesto Regionalista*, por sua vez, deixa transparecer um caráter político oportunista, para se diferenciar, marcando o território de seu grupo dentro do campo cultural. A acusação se pauta na leviandade do movimento modernista a despeito de sua rendição a um modelo de modernidade sem sustentabilidade, por abraçarem a promessa de modernização sem intuito de preservar a história do passado colonial, enquanto para Freyre o legado colonial não deveria ser recalçado, mas celebrado de fato, e não tratado com ironia como faziam os modernistas do Sudeste. Em comum, as duas perspectivas, contudo, possuem uma compreensão semelhante da colonização e de seu significado para a constituição de uma cultura híbrida. Freyre chama a

atenção para a existência da diversidade cultural regional e para a necessidade de se levar em consideração estas peculiaridades que fornecem elementos concretos para a elaboração da identidade cultural do brasileiro.

Partindo dessa contenda, *Angústia* pode ser compreendido num contexto de luta simbólica pela autodeterminação da identidade cultural do subalterno. A conscientização que se expressa no romance em questão, é, no entanto, ainda uma consciência da dependência cultural. O mito refundacional da antropofagia cultural mário-oswaldiana e as narrativas identitárias modernistas representam estratégias de desalienação sob a égide da pós-colonialidade que visam subverter a dependência e funcionam como no fenômeno de transculturação descrito por Homi Bhabha (1998) em *O Lugar da Cultura*, que ele chama de “mímica” (*mimicry*). Bhabha reelabora concepções anteriores, como a crítica pós-colonial de Franz Fanon (2008) e a ideia da “dupla consciência” de W. E. B. Du de Bois (2003), segundo quem o corpo negro, portador da herança da escravidão, é ocupado por uma consciência branca, obrigando-o a contemplar a si mesmo através do olhar do senhor. Para Bhabha, a mímica se caracteriza por um processo de emulação imposto pela relação política que nasce do desejo de “ser para um outro” (Bhabha 1998: 76), mas que resulta sempre numa cópia imperfeita na qual a diferença se torna visível tanto um efeito irônico, isto é, na mímica a identidade ausente no outro se torna presente:

A mímica não esconde presença ou identidade atrás de sua máscara: ela não é o que Césaire descreve como “colonização-coisificação” atrás da qual se ergue a essência da *presence Africaine*. A ameaça da mímica é sua visão *dupla* que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade. E é uma visão dupla que é o resultado do que descrevi como representação/reconhecimento parcial do objeto colonial. (Bhabha id: 133).

Para Bhabha, a identidade do outro, resultante da relação entre colonizador e colonizado, cria um “terceiro espaço” no qual se presentifica o que falta, o que está ausente. Este afirma que o colonialismo e seu modelo de escravidão têm consequências paradoxais para a constituição da subjetividade moderna, pois da relação entre senhor e escravo, o processo de identificação se mostra impossível. O senhor que deseja a posse do escravo não logra fazê-lo, pois o escravo em si não é o outro, mas sim uma cópia defeituosa do próprio senhor, uma cópia que quer o lugar do senhor e lhe incute medo. O escravo, por sua vez, que deseja o lugar do senhor, deseja-o a partir da sua condição de escravo, isto é, daquele que nutre desejo de ódio e vingança, que deseja a morte de seu senhor. Desse processo intersubjetivo resulta que o outro (tanto do senhor quanto do escravo) é o que surge no interstício da relação, como presença (ausente); um outro desterritorializado: “a identificação, como inferimos dos exemplos

precedentes, é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem.” (Bhabha id: 133).

O reconhecimento e posicionamento crítico em relação a condição da dependência abrem a possibilidade de rompimento com as epistemes ocidentais, obrigando a periferia a pensar o seu próprio centro, ocupar-se de suas contradições internas, desconstruir o complexo de inferioridade, reconhecendo-se como parte de um sistema de exploração universal. A tomada de consciência de sua posição econômica periférica coloca para os intelectuais modernistas o desafio da autodeterminação cultural, visto que até então a imitação se apresentava como única opção, afinal até mesmo as temáticas vanguardistas de crítica à civilização e retorno ao primitivo que serviram de inspiração aos intelectuais e artistas latino-americanos foram propostas por vanguardas europeias. Porém, é a partir deste momento que os modernistas demonstram a capacidade de refletir sobre essa condição imposta, como também de questionar a sua veracidade, isto é, em que medida a dependência econômica se reflete na dependência cultural, ensaiando formas alternativas de lidar com a autoalienação. Nesse contexto, a imitação do outro, é também a imitação da imitação de si mesmo – a ideia de originalidade deixa de fazer sentido - que revela na autorreflexividade do texto modernista as malhas de uma identidade que divisa a alteridade como constitutiva e abre a possibilidade de rompimento com o solipsismo ocidental representado pelo eurocentrismo. Uma das opções do modernismo “de primeira fase”, como vemos Mário de Andrade em *Macunaíma* e Oswald de Andrade em seus poemas piadas executar, é a mímica sob a forma de paródia e carnavalização da narrativa da identidade brasileira introduzida pelo discurso colonial nacionalista durante o romantismo. Desse modo, o discurso modernista vanguardista coloca em xeque a autoridade do discurso colonial de maneira performática de forma radical, função da mímica, como acredita Bhabha.

Em *Angústia*, contudo, deparamo-nos com uma consciência oscilante entre dois paradigmas do idealismo. Se um por um lado, pois, o que está em questão, à revelia do desejo e da autoria, é a formação de um discurso coletivo da identidade nacional, que aponta para a chamada consciência da pós-colonialidade – uma “dupla consciência” - por outro lado, divisamos um discurso estagnado no luto que resolve o problema da duplicidade, pela síntese. Enquanto no discurso da duplicidade vislumbramos uma forma de pensar a subjetividade que é negativa, podendo ou não ser encaminhada para uma síntese dialética. Ambos esses caminhos apontam para uma metafísica do sujeito, isto é, são formas idealizadas da subjetividade na modernidade tardia. As formas que constituem a subjetividade em *Angústia* não são as mesmas da dialética antropofágica, muito embora, ambas estejam originadas na mesma episteme. Ao contrário dos antropofágicos, que vislumbram a possibilidade de existir num “terceiro espaço” através de

uma noção de identidade “do devir”, o discurso de Luís da Silva, aponta para uma impossibilidade de síntese entre herança europeia e o outro da colonização, podendo ser compreendido como crise do discurso vanguardista modernista ou momento de problematização da antropofagia pelo ceticismo negativo do autor.

O discurso do luto em *Angústia* não deve ser confundido com a teoria do luto freudiana, pois aqui trata-se muito mais de uma metáfora para referir-se a uma forma específica de subjetividade, que se reflete na estrutura do fenômeno da alienação moderno, como discurso constitutivo do sujeito nos moldes do idealismo ocidental (Vasconcelos de Melo 2011). Refiro-me ao sujeito marxista-hegeliano, essencialista e até certo ponto normativo, que pode ser entendido como um paradigma estruturante e sintomático da subjetividade ocidental moderna, visto que se caracteriza por um processo de estranhamento em relação àquilo que o sujeito não identifica como sendo ele mesmo, mas que deveria ser, como afirma Jaeggi (id). Para a filósofa, a alienação representa muito mais uma relação perturbada consigo mesmo ou com o entorno, marcada pela inacessibilidade. O que está em questão para Luís da Silva, não é a perda real de um ente querido, mas o *pathos* resultante do processo de alienação e autoalienação. Esse componente do sujeito enlutado é fundamental para entender a relação entre essa consciência alienada e a conscientização dessa alienação que aflora no texto por meio da ironia que as alegorias produzem. Isso se dá por meio do ceticismo que a narrativa de Ramos exhibe em relação ao papel de uma elite letrada na periferia e da crítica à posição do intelectual burguês na sociedade pós-colonial, representado por Luís da Silva. O narrador-autor não chora o passado porque o passado era melhor, mas sim, porque o presente é insuficiente, até mesmo para se constituir como realidade palpável na qual possa viver e sobre a qual possa escrever como um modernista. A insuficiência do presente pode ser entendida num contexto de crise da ordem simbólica, ou seja, a forma como uma dada sociedade se autorepresenta e se autorreflete, seja através de práticas ou das epistemes, desencadeada pela ruptura com um sistema pré-moderno, patriarcal colonialista e escravagista. Na narrativa, a consciência de Luís da Silva permanece presa a esse momento de desagregação, por isso sua origem, seu nascimento está no ato simbólico da morte do pai, como cena traumática que dá origem ao êxodo, e se repete em *mise en abyme*.

Outrossim, *Angústia* não é sobre o terceiro espaço a partir da hibridização, isto é, da síntese antropofágica, mas sim sobre luto e ceticismo. O luto se refere a inadequação de um sujeito lançado a uma experiência com uma modernização imposta, uma narrativa crítica da experiência com a modernidade como um advento movediço, estranho às peculiaridades daquela sociedade. O luto do intelectual pequeno burguês pode gerar identificação com sua

crítica mordaz à sociedade e sentimento de inadequação, porém, uma leitura a partir da contemporaneidade faz emergir outros aspectos do texto de Ramos, como seu caráter sarcástico e autoirônico, o que impede que o luto de Luís da Silva - até certo ponto, um sujeito remediado socialmente – perca parte de seu tom sério. Embora oriundo de uma família de proprietários rurais não muito pomposa, Luís da Silva, a partir de uma perspectiva pós-colonial, representa a sociedade remanescente da escravidão que tenta elaborar a perda de seus privilégios. Muito embora toda a inadequação de Luís da Silva à vida moderna, seu niilismo, seu pedantismo, tenham laivos de uma crítica ao sistema, predomina seu individualismo, seu egoísmo, seu repúdio às massas e à pobreza, de modo que a crítica social vem, afinal, por tabela, isto é, ela é apenas sintomática da inadequação à vida moderna. De todo modo, este senhor proletarizado de 35 anos, decadentista, imerso no passado, está mais próximo de sua origem pseudoaristocrática imaginária e de seu desejo de ascensão como artista reconhecido do que do antropófago anarquista de Oswald de Andrade, burguês de origem, mas comprometido com um desejo revolucionário e anarquista. O interespaço para reflexão que se abre em *Angústia* é, portanto, não o resultado de uma subjetividade comprometida com uma dialética da positividade, da síntese, mas sim, o resultado da negação, é uma possibilidade, um espaço que surge do vazio da negação, sendo indeterminado.

4.3.3. Sujeito pela falta: uma identidade negativa

Angústia é um romance urbano em que pese uma visão negativa e pessimista da modernidade representada empiricamente e simbolicamente pela cidade na periferia do capitalismo, a qual funciona como ponto de encontro entre o passado, o presente e a presença da negação do futuro. A cidade em questão é Maceió, capital do Estado de Alagoas, que constitui um território duplamente periférico de efetivação da modernidade no país em relação ao centro do projeto modernizador e em relação à região Sudeste do país, centro econômico da modernização que impulsionou o discurso modernista e a modernização. Como forma de se reposicionar no campo cultural dos anos 1930, na disputa por um território simbólico, o discurso dos representantes do modernismo regionalista combate ideologicamente a colonização interna ao tentarem se reafirmar como mais autênticos que os escritores do Sudeste, apelando para o diálogo com a cultura local e regional, de modo que suas produções refletem sua posição periférica na geografia do poder. Nem ao menos Ramos escapa dessa disputa, cuja resistência adquire um patamar de crítica aberta contra o capitalismo e suas promessas de futuro, expressas sobretudo na simbologia negativa que a cidade adquire em sua obra, bastante similar àquela apresentada na obra de seus conterrâneos regionalistas. Nesse contexto ainda desempenha um

papel importante, a polarização ideológica que se efetuou no país diante do avanço das forças do fascismo, representadas localmente pelos integralistas, e uma crescente demanda popular que era canalizada pelos comunistas e trabalhistas, dentre os quais se incluem Ramos, e grande parte dos autores modernistas e sua geração.

Luís da Silva é um narrador que usa o artifício da dissimulação, utilizando para tanto diferentes máscaras, sendo uma delas a da ignorância ou autoalienação. Através desse artifício, o narrador logra gerar uma camada de ironia no texto, e assim sua subjetividade se move da alienação à conscientização de que esta alienação da qual se sente acometido é constitutiva de sua existência, ou seja, essa posição do narrador ocupada no texto permite o discernimento de sua “dupla consciência”, que é a consciência da heteronomia de sua identidade. Destarte, deparamo-nos com um sujeito que sofre um processo crescente de autonegação até seu abismamento (homicídio//suicídio) destrutivo na estrutura do livro que está escrevendo, de onde renasce como autor.

O processo de alienação, que também se espelha nas metáforas da castração, no qual se assenta a constituição da identidade de Luís da Silva, se caracteriza por um conjunto de perdas sucessivas que atingem o sujeito, como uma vítima do processo histórico. Como resultado final, esse processo gera uma impossibilidade de estabelecimento de uma identidade estável. É o tempo-espaço no qual se move, antes de tudo, que delimita as coordenadas e referências através das quais esse sujeito vai construindo sua trajetória, não havendo, afinal, identificação nem com o passado, não obstante o discurso memorialístico que prevalece no texto, nem com o presente, marcado pela marginalidade na vida na “cidade grande”, símbolo do capitalismo e da alienação. Esta “cidade grande” com a qual os modernos sonham, é ela mesma projeção, futuridade da utopia modernista, sem presença, daí a dificuldade em descrevê-la que o narrador encontra, optando, estrategicamente, pela negação, pelo afastamento do espaço urbano, que é dado como “impenetrável”, à medida que o narrador invoca uma semântica etnofalocêntrica do espaço.

O presente e o passado da personagem não lhe fornecem uma imagem ideal na qual possa se reconhecer como sujeito, vendo-se objetificado - no sentido do jovem Marx (2005) - de modo que Luís da Silva é a expressão de uma consciência cindida, que não é uma consigo mesma, semelhante ao processo descrito por Hegel (id) de extrusão da consciência na *Fenomenologia do Espírito*. A autoalienação alcança seu ápice quando passa a caracterizar um movimento de estranheza corpórea, descrevendo uma experiência de desfamiliarização com o próprio corpo, sensorialmente e fisicamente invadido. A angústia propriamente dita que marca um doloroso processo mental causado pela vida alienante na cidade grande possui na narrativa de Luís da Silva também um componente corpóreo, marcado pela ideia de degeneração, no

sentido do naturalismo, que é um discurso que também faz parte do repertório poético da narrativa. Luís da Silva, revela-se um personagem anacrônico, que não tem consciência de seu duplo condicionamento, e encena esse desconhecimento. O que avulta desse “descompasso” é uma separação entre o personagem e o narrador, um produto das camadas do texto que se acumulam no enunciado. A dupla consciência, no sentido de Du Bois (id), descreve o processo através do qual o outro, escravizado, sob um regime não apenas econômico mas também simbólico, ao ver-se como visão imediata de si mesmo, dada esta por sua percepção corpórea, entra em contradição com o olhar hegemônico internalizado da dominação: “*Es ist sonderbar, dieses doppelte Bewusstsein, dieses Gefühl, sich selbst immer nur durch die Augen anderer wahrzunehmen, der eigenen Seele den Maßstab einer Welt anzulegen, die nur Spott und Mitleid für einen übrig hat.*” (Du Bois 2003: 35).¹²⁰ A dupla consciência se manifesta no romance através da ironia resultante da autorreflexividade do texto, ou seja, do trabalho literário. Disso, no entanto, a personagem não tem consciência ou simula a falta, oscilando entre esta consciência de sua heteronomia e a ignorância.

Na ausência de identificação com as instituições modernas, como forma de embelezar seu fracasso diante da frustração de suas pulsões, Luís da Silva busca em vão consolo em utopias do passado, numa idade do ouro sertaneja. O mito dessa sociedade arcaica tem contornos de uma idade média romantizada, como presente na literatura popular e de cordel no Nordeste. Por isso, após relatar o assassinato de Julião Tavares, Luiz da Silva evoca o arsenal mitológico do Sertão em sua imaginação num fragmento bastante revelador da subjetividade do personagem quando recorre às figuras dos cantadores, como espécie de *aedos* sertanejos, a narrar os feitos de bravura dos homens sertanejos que agem motivados por ideias de honra:

A porta escancarada convidava-me a abandonar tudo, a sair sem destino – um, dois, um dois – e não parar tão cedo. Nenhum sargento me mandaria fazer meia-volta. Os meus passos me levariam para oeste, e à medida que me embrenhasse no interior, perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende trotar. Tornar-me-ia de novo meio cigano, meio selvagem, andaria numa corrida vagabunda pelas fazendas sertanejas, ouviria as cantigas dos cantadores e as conversas das velhas nas fontes, veria à beira dos caminhos estreitos pequenas cruces de madeira, as mesmas que vi há muitos anos, enfeitadas de flores secas e fitas desbotadas. Indicaria uma delas, estirando o beijo. Quem teria morrido ali? E alguém me informaria, repetindo as histórias dos cantadores e as conversas das velhas nas fontes: - “Um sujeito que namorou a noiva do outro.” (A, p. 94).

Este trecho revela que Luiz da Silva imagina sua glória como um misto de cavaleiro medieval andante que encontraria poetas cantando suas façanhas e senhoras idosas conversando

¹²⁰ “É estranho, esta dupla consciência, este sentimento de sempre se perceber apenas através dos olhos dos outros, de aplicar à própria alma o padrão de um mundo que só tem escárnio e piedade por si mesmo.” (Trad. minha)

“nas fontes” de fazendas sertanejas sobre sua bravura. A escolha do léxico revela por si o passadismo arcaico de sua fantasia, pois “fonte” destoa do próprio registro regionalista do narrador, visto que no sertão rural as mulheres não se reúnem à beira de “fontes” encantadas como nos romances de cavalaria, mas em rios, “barragens”, “poços” “açudes” – palavras que integram o léxico da narrativa de Luís da Silva, quando este revela, por exemplo, como aprendeu a nadar no “poço da Pedra” e que ouvia o barulho dos sapos no “açude da Penha”. Concomitantemente, a menção a uma marcha para o oeste, e a empáfia do seu eu imaginário “cigano” que interroga sobre os mortos “esticando o beíço” num gesto de desdém revelam traços de um *cowboy*. A imagem das figuras mitológicas dos índios, ciganos e cangaceiros, não possui uma consistência argumentativa nestes fragmentos, sendo somente citadas, evocadas. Reveladora de um caráter quixotesco, a alegoria da liberdade do sujeito da sociedade burguesa, que o transformara num animal obediente (um cavalo apeado), que povoa a imaginação de Luís da Silva se constrói a partir da utilização de interdiscursos da colonização. O imaginário popular deficiente da personagem resulta numa alegoria mal construída de liberdade fantasiosa que possui um desdobramento irônico, indicador do posicionamento crítico de Ramos em relação à utilidade do mito refundacional da antropofagia modernista. Esse desconforto e incredulidade de Ramos encontra-se visível em *Caetés*, quando reflete sobre o engodo de se produzir uma narrativa identitária baseada num elo com um passado pré-colonial, o que é performado por Ramos em sua pseudoautocrítica a respeito de ser um autor sem muita imaginação.

Dessa forma, a construção do personagem “Luís da Silva” resulta numa paródia do intelectual burguês e de seu papel transculturador, nos quais, como afirma Malard (1976), Ramos não acreditava. O lado parodístico presente na construção da personagem não atinge tão somente o discurso do intelectual modernista oriundo de 1920, mas também os modernistas de 1930, em virtude de sua carga de niilismo que atinge todos os fragmentos discursivos do romance. Luís da Silva é um intelectual pequeno burguês, oriundo de uma família de latifundiários escravagistas, que se apresenta ao leitor como vítima da diáspora do campo. Escassos fragmentos desconectados na narrativa atestam sua trajetória de penúria e privações, tendo sobrevivido como mestre-escola, uma espécie de alfabetizador nas fazendas, após a morte de seu pai e da perda dos bens da família, servirá ao exército, para em seguida se tornar um indigente em seu tempo de desempregado na cidade, e, por fim, exercer um cargo de revisor num jornal:

Entro a falar sobre a minha vida de cigano, de fazenda em fazenda, transformado em mestre de meninos. Quando ensinava tudo que seu Antônio Justino me ensinara, passava a outra escola. Tinha o sustento. Depois era a caserna. Todas as manhãs nos exercícios. – “Meia-volta! As peças do fuzil,

marchas na lama, a bandeira nacional, o hino, as tarimbas sujas, os desaforos do sargento. Em seguida vinha a banca de revisão; seis horas de trabalho por noite, os olhos queimados junto a um foco de cem velas, cinco mil-réis de salário, multas, suspensões.

E coisas piores, que me envergonham e não conto a Moisés. Empregos vaqueiros, a bainha da calça roída, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda. Farejava o provinciano de longe, conhecia o nordestino pela roupa, pela cor desbotada, pela pronúncia. E assaltava-o:

- Um filho do Nordeste, perseguido pela adversidade, apela para a generosidade de v. exa.

Valorizava a esmola:

- Trago um romance entre os meus papéis. Compus um livro de versos, um livro de contos. Sou obrigado a recorrer aos meus conterrâneos. Até que me arranje, até que possa editar as minhas obras.

Recebia com um sorriso, o níquel e o gesto de desprezo. O frege-moscas fedia vinho podre, e o galego, de tamancos, coberto de nódoas, era asqueroso. Mais tarde, já aqui em Maceió, gastando sola pelas repartições, indignidades, curvaturas, mentiras, na caça do pistolão.

-Escrevi muito atacando a república velha, doutor; sacrifiquei-me, endividei-me, estive preso por causa da ideologia doutor.

Afinal, para se livrarem de mim, atiraram-me este osso que vou roendo com ódio.

- Chegue mais cedo amanhã, seu Luís.

E eu chego.

- Informe lá, seu Luís.

E eu informo. Como sou diferente de meu avô! (A, p.31-32).

Luís da Silva afirma que a cidade, que o separara de seus antepassados (A. p. 125), impusera-lhe uma existência desonesta e de malandragem, vendo-se obrigado a mentir para conseguir esmolas nas ruas, mentir para se autopromover e conseguir um trabalho no qual também seria pago para mentir, como jornalista, e escrever artigos elogiosos, até mesmo para Julião Tavares, se este lhe pagasse (A, p. 60). Vê-se condenado a uma vida que considera “desonrosa” para seus padrões moralistas, os quais, quando convenientes, estão ancorados em códigos do passado - a “subserviência” da vida de assalariado é desonrosa para sua masculinidade. Luís da Silva chega até mesmo a vender composições poéticas para pagar o aluguel (A, p. 39) e isso o conduz a um recalque de sentimentos que projeta nos outros escritores contra os quais vocifera no primeiro parágrafo do livro ao passar diante de uma vitrine: “Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição.” (A, p.7).

A última frase da citação anterior “como sou diferente de meu avô” é uma constatação com a qual o personagem tem dificuldade de lidar, comparando-se ao antigo patriarca da família, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, o qual desempenha na sua imaginação uma

função simbólica, como representante de um modelo de homem bem-sucedido na antiga ordem social e política, gozando dos benefícios que sua posição privilegiada no sistema lhe conferira, prestígio, mulheres subservientes, escravos, posses: “Trajano possuía escravos, prendera cabras no tronco. E os cangaceiros, vendo-o, varriam o chão com a aba do chapéu de couro. Tudo agora era diferente. Sinhá Germana nunca havia trastejado: ali no duro, as costas calejando a esfregar-se no couro cru do leito de Trajano.” (A, p. 124). O avô de Luís da Silva tinha tudo aquilo que as transformações socioeconômicas negam ao neto, que, despojado de riqueza material e capital simbólico, ressentia-se com a sociedade burguesa da qual vê-se excluído, projetando nesta um profundo rancor e revolta na mesma proporção do ódio e desprezo que sente por si mesmo.

Quando Luís da Silva busca um subterfúgio no passado, no entanto, sua imaginação é invadida por imagens sombrias de uma infância traumática em um ambiente hostil de decadência material e carência afetiva. Suas reminiscências da família e do avô são intercaladas pelo passado histórico no contexto da modernização dos meios de produção com a abolição da escravatura, de onde advém a crise econômica, e com isso a desagregação da família e propriedade patriarcais, abalando a cultura local. Luís da Silva julga-se vítima do processo histórico que teria causado sua desintegração como sujeito caracterizada pela desumanização, que atinge igualmente todos os personagens do romance, como se pode ver nas caricaturas zoomórficas, mas também pela desmasculinização, proletarização, loucura, inferioridade e deterioração física que este bem resume numa metáfora “estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou.” (A, p. 24). Assim, sua identidade, que possui uma estrutura cumulativa, (des)organiza-se como soma das perdas sob a égide de um discurso da negação que coloca em xeque a possibilidade de sobrevivência intacta do sujeito vitimado pelo sistema de dominação colonial e em seguida pelo impacto do processo modernizador.

A forma pela qual o sujeito moderno periférico com o qual nos deparamos em *Angústia* se autopercebe, registra o mal-estar causado por um momento de transição advindo da implantação de uma modernização deficiente nas culturas periféricas que resulta numa intensa crise de identidade. Concomitantemente, a narrativa revela a instauração de um processo de autorreflexão e conscientização política e do fazer estético, impulsionado desde as primeiras décadas com o modernismo literário, que resulta na elaboração de um discurso que encena a consciência da condição de dependência econômica e cultural da periferia em relação ao centro, a consciência do subdesenvolvimento (Candido 1989). Em comum, os modernistas brasileiros têm o reconhecimento da diferença, da existências da constituição específica de sua sociedade e cultura, assim como uma compreensão da necessidade de elaborar um contradiscurso dentro

da miséria do possível que compreenda formas de desalienação ao estabelecerem estratégias conscientes e autorreflexivas de reapropriação de suas identidades, transformando dependência em arma, como no processo de mímica (Bhaba id), no qual, a “imitação”, sabedora de si mesma, deixa de ser imitação, transformando-se em ironia, não obstante o profundo ceticismo em relação à possibilidade de suprassunção (*Aufhebung*) da cisão na alma do colonizado.

Se por um lado, o sujeito literário da narrativa em *mise en abyme* se fragmenta como nas imagens reproduzidas em estilhaços de um espelho, até que a ideia de uma imagem original se perde, por outro lado, o personagem-narrador Luís da Silva percebe-se todo o tempo ameaçado de desaparecer – a origem é, então, evocada no discurso do luto. Isso significa que essa fragmentação - que não é a fragmentação de um original, pois estamos nos movendo no campo dos reflexos da *mise en abyme* numa narrativa que emula os procedimentos da pintura vanguardista e do surrealismo - deveria conduzir, inclusive, à desconstrução de um imaginário da subjetividade ocidental que é essencialista. Porém, não é isso que ocorre em *Angústia*, porque como dissemos, ao contrário do antropófago que celebra a sua não-originalidade – muito embora, para incorrer no mesmo essencialismo e dessa não-originalidade retirar sua originalidade - a narrativa, nesse romance, se prende ao *pathos* que aprisiona a consciência de Luís da Silva, por causa da crise de representação, da ordem do simbólico, que se instaura no momento em que esse sujeito se vê “órfão” de mundo, apartado não de um sistema de valores e sentidos, mas de toda uma ordem social. O *pathos* do qual é acometido é, exatamente, este da autoalienação, que se traduz pela perda de algo que era essencial, que deveria lhe pertencer. Com isso, não se quer dizer que este discurso de mal-estar não seja progressista, mas sim, que, de fato, esse sujeito, no auge da consciência de sua pós-colonialidade não logra romper com os paradigmas eurocêntricos constituintes da metafísica do sujeito ocidentalista.¹²¹

A crítica à modernidade de Luís da Silva é anticapitalista, e reproduz a crise pós-romântica do sujeito burguês que se reflete nas literaturas modernas e filosofias de resistência, como a corrente hegeliana-marxista que iria influenciar a escola de Frankfurt, ou seja, é um discurso que elabora o mal-estar da modernidade com o sistema de produção do ponto de vista do indivíduo, cuja autonomia se veria ameaçada pela sociedade industrializada, daí a afirmação

¹²¹ O que eu chamo de metafísica do sujeito é o discurso que marca a filosofia oriunda do idealismo alemão que fundamenta uma episteme marcada por uma visão racionalista e uma forma de representação universalizante, essencialista e binária – a própria definição de sujeito é binária, em oposição a “objeto”. Essa forma de racionalização do pensamento vai ser questionada por diferentes filósofos do centro na pós-modernidade, como Jean-François Lyotard (1986), Jacques Derrida (2013), Judith Butler (1990) – e antes deles, pela própria dialética negativa de Adorno (1997) – e pelas fenomenologias e sociologias do estranho (Waldenfels id). A genialidade da vanguarda modernista no Brasil consiste, exatamente, no fato de já ter compreendido esse problema antes mesmo da filosofia pós-estruturalista e pós-moderna. Nesse contexto, a obra de Guimarães Rosa é, de fato, o ápice do pensamento modernista traduzido por uma estética radical da alteridade, a “antropologia poética” da qual fala Davi Arrigucci Júnior (1994).

de Luís da Silva de que todos são meros instrumentos, peças da engrenagem social, instrumentalização esta da qual nem mesmo o capitalista, simbolizado por Julião Tavares, escaparia: “Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão. Julião Tavares era também instrumento, mas não senti pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado.” (A, p. 173).

Como forma de apoiar seu ressentimento contra o mundo, sobretudo em relação ao efeito da modernização nas relações interpessoais que desfavorecem o patriarcalismo, seu código de valores e regras, Luís da Silva se apoia em interdiscursos do passado, de conteúdo moralizante e ultrapassado, deixando os valores e misérias da sociedade patriarcal intactos e isentos de crítica, embora o mesmo não ocorra em relação as questões sociais do presente, inclusive, às questões de gênero. Elogia a submissão das mulheres nos tempos de seu avô, como de sua avó Sinha Germana: “- ‘Sinhá Germana’! E sinhá Germana, doente ou com saúde, quisesse ou não quisesse, lá estava pronta, livre de desejos, tranquila, para o rápido amor dos brutos” (A, p. 124-125). Condena moralmente com veemência e desdém o comportamento de suas vizinhas, Dona Mercedes, que tem um amante, Dona Rosália, de quem escuta os gemidos quando seu marido está em casa, e Antônia que tem filhos de homens diferentes. Porém, reconhece que homens como Julião Tavares se aproveitariam da miséria de moças pobres que se deixam seduzir por promessas de ascensão social, e por um momento entra em grande conflito com seu próprio moralismo, quando Marina tem de fazer um aborto do filho de Julião Tavares:

Um sujeito capaz de escrever sobre muitos assuntos entendendo-os mal, ou sem entendê-los, aceitar as opiniões de Camilo Pereira da Silva, de padre Inácio, de d. Rosália! Essas opiniões não tinham pé nem cabeça. Marina valia o que tinha valido antes de engrassar a barriga e procurar d. Albertina. As mesmas pernas bem-feitas, os mesmos braços que mexiam as roseiras do quintal pobre, os mesmos cabelos que pareciam oxigenados, os mesmos olhos tranquilos. (A, p. 227).

Além da superioridade moral da “idade do ouro” imaginada, a heroicização de algumas figuras são fundamentais para Luís da Silva dar vazão a seu sentimento de alienação das características que correspondem a cada uma dessas identidades coletivas, como dos índios guerreiros, que ele chama de “selvagens”, dos cangaceiros, mártires do sertão, símbolos de resistência contra a ordem estabelecida, também de heróis de segunda ordem, rebaixados por serem meros mercenários, como José Baía – de quem se sente irmanado – e por fim, de seu maior exemplo, seu avô. Por isso, é com orgulho que relata insistentemente um episódio no qual o avô que gozava de prestígio local decide num gesto heroico libertar um prisioneiro a pedido do chefe de um bando de cangaceiros, enfrentando às leis do Estado moderno:

O velho Trajano subiu à vila e pediu ao doutor juiz de direito a soltura do criminoso. Impossível. Andou, virou, mexeu, gastou dinheiro com habeas corpus – e o doutor duro como chifre.

- Está direito, exclamou Trajano plantando o sapatão de couro cru na palha da cadeira do juiz. Eu vou soltar o rapaz.

No sábado reuniu o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia.

Está aí uma história que narro com satisfação a Moisés. (A. p. 33)

Através do discurso memorialístico, o narrador tenta criar uma imagem heroica do passado, muito embora esta não seja perfeita, a fim de exercer a crítica contra o capitalismo moderno e dar vazão a inadequação a uma modernidade imposta à periferia. Concomitantemente, funciona como uma estratégia narrativa que visa construir uma imagem de si mesmo como mártir - vide o início do romance e sua referência às “escoriações” nas palmas das mãos. Contudo, sua deterioração mental e física possui igualmente origens nos traumas de uma infância nefasta e violenta, caracterizada por uma posição marginal da criança no seio da família patriarcal nordestina. No geral, há uma visão crítica da infância, que costuma ser romantizada nas narrativas do romantismo brasileiro como em autores como Casimiro de Abreu, do qual até mesmo Oswald de Andrade faz uma paródia, em toda obra de Ramos, tanto nos contos de *Infância* quanto em *Vidas Secas*. Assim, o narrador irá questionar, por um momento, se a origem da sua loucura não remonta à infância, marcada pela violência do sertão, e se já não ouvira as vozes quando ainda era um adolescente. Além disso, suas recordações da infância são marcadas pelo sentimento de desamparo, na ausência de amor paterno e materno - a mãe, citada só uma vez, logo é negada em enunciado posterior:

O som de uma vitrola coava-me nos meus ouvidos, acariciava-me, 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 criança 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. (A, p. 273).

Ainda em um fragmento central para a narrativa, no episódio em que Luís da Silva narra a morte de seu pai, relembra o quão doloroso lhe foi não a morte do pai, porém o fato de que naquele momento, quando tinha 14 anos de idade, o único gesto de carinho que recebera fora de Rosenda, uma empregada da fazenda, sob a forma de uma xícara de café que lhe emocionou deveras, fazendo com que se sentisse melhor por não conseguir chorar no velório do pai:

(...) Quem me acordou foi Rosenda, que me trazia uma xícara de café.

– Muito obrigado, Rosenda.

E comecei a soluçar como um desgraçado. Desde esse dia tenho recebido muito coice. Também me apareceram alguns sujeitos que me fizeram favores.

Mas até hoje, que me lembre, nada me sensibilizou tanto como aquele braço estirado, aquela fala mansa que me despertava.

- Obrigado, Rosenda.

Iam levando o cadáver de Camilo Pereira da Silva. Corri para a sala, chorando. Na verdade, chorava por causa da xícara de café de Rosenda, mas consegui enganar-me e evitei remorsos. (A, p. 22-23).

Disso se depreende uma ausência de laço afetivo de Luís da Silva, de fato, com sua família, sobretudo com o pai, de quem fala com desprezo, aparentando estar mais próximo afetivamente dos empregados da fazenda, como José Baía, “o camarada risonho que me vinha contar histórias de onças no copiar” (A, p. 175), ou Amaro Vaqueiro por quem nutria admiração quando menino “na escola de seu Antônio Justino, decorando a geografia, eu comparava Amaro Vaqueiro ao sol.” (A, p. 184). A imagem do pai de Luís da Silva se inscreve em sua memória como componente da decadência da família; um pai no qual a imagem de virilidade e valentia do avô já eram ausentes, que passava seus dias deitado numa rede, ocupando-se da leitura de romances. Os avós que Luís da Silva experienciara quando criança também corporificam a imagem da decadência do patriarcalismo rural: “Minha avó, sinhá Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas, que não existiam. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tomava pileques tremendos.” (A, p. 13). As recordações são ainda marcadas pela opressão e violência, testemunhada, narrada por outros, mas também sofrida. Luís da Silva que aprendera natação com os bichos também se julga um animal, mas não qualquer um, e sim, um animal subserviente – sem vontade própria, emparedado em si mesmo, como o molusco, “um sururu” - tanto é que na escola ao ver uma imagem de um pintor com um cachorro em um livro, imagina que o pai é o pintor e ele, o cachorro (A. p. 18). A infância do personagem é a imagem da decadência e opressão por excelência, tendo crescido em um ambiente hostil, triste e fúnebre, onde a fazenda apodrece por ação dos cupins e os animais definham infectados por “carrapatos”, porém não demonstra consciência do quanto isso possa lhe ter afetado. Não é capaz, por exemplo, de estabelecer uma ligação entre a tortura por afogamento sofrida e sua fixação por asfixia, e deixa, dissimuladamente, a cargo do leitor unir as pontas do novelo, chegando a afirmar que não tem dores para relatar de sua gente ao amigo comunista Moisés:

Tento lembrar-me de uma dor humana. As leituras auxiliam-me, ataçam-me o sentimento. Mas verdade é que o pessoal da nossa casa sofria pouco. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva caducava; meu pai vivia preocupado com os doze pares da França; Quitéria, coitada, era bruta demais e por isso insensível. Os outros moradores da fazenda, as criaturas que vivem em ranchos de palha construídos nas ribanceiras do Ipanema, não se queixavam. (...) Dores só as minhas, mas estas vieram depois. (A, p. 34).

Mesmos as suas dores da infância lhe passam despercebidas, afirmando que estas vieram depois, se referindo aqui ao êxodo rural e a seu destino como desenraizado na cidade grande.

Do mesmo modo, parece não enxergar na vida dos moradores da fazenda algo negativo, para assim enfatizar a visão que este quer transmitir ao leitor, de que a culpa da miséria, do sofrimento do proletariado urbano, é algo novo, culpa da modernização, e, ao proceder assim, o que se sobressai é a ironia, o cinismo e falta de empatia, que parecem, de repente, abandonar a sensibilidade do poeta, inclusive, ele tira proveito da solidariedade entre os iguais no êxodo nordestino para a cidade grande, aplicando pequenos golpes nos compatriotas, do que sente vergonha: “Farejava o provinciano de longe, conhecia o nordestino pela roupa, pela cor desbotada, pela pronúncia. E assaltava-o: - Um filho do Nordeste, perseguido pela adversidade, apela para a generosidade de v. exa.” (A, p. 32).

Dessa forma, a crítica política que recai sobre o capitalismo moderno na narrativa, também recai sob a forma de ironia na falta de percepção do personagem, do intelectual ressentido com a sociedade, assalariado, desejoso de propriedade, por isso, “dinheiro e propriedades”, lhe causam “desejos violentos de mortandade e outras destruições” (A, p. 9), de modo que sua possessividade não se estende apenas a Marina, objeto do desejo, mas também a Moisés (“Parece-me que até certo ponto Moisés é propriedade minha” (A, p. 30). O revolucionário no grupo de amigos de Luís da Silva é justamente o judeu Moisés, que não tem sua credibilidade, não apenas porque este é um conspirador clandestino, o que lhe vale o adjetivo de “covarde” (“De repente cala-se: foi o doutor chefe de polícia que apareceu e começou a cochichar com os políticos”) (A, p. 30), mas porque é uma figura caricaturesca, oriunda de uma família de comerciantes remediados, habilidoso com as palavras – como Julião Tavares, que Luís inveja - desconectado da realidade do país aos olhos do amigo, pois Moisés fala da perseguição ao povo judeu, mas desconhece a pobreza: “Agora Moisés está contando as perseguições aos judeus, na Europa. Lembro-me do tio dele e digo comigo que provavelmente a narração é exagerada. Se Moisés não fosse inteligente, com certeza muitos daqueles fatos não existiriam” (A, p. 31). À narrativa de Moisés, Luís contrapõe a sua trajetória de vida, também como um judeu errante, “vida de cigano”, “de fazenda em fazenda”, afirmando “-Aqui há tanto disso! Mas somos fatalistas, estamos habituados e não temos imaginação como vocês.” (A, p. 29).

O ceticismo que transborda na narrativa também prevalece nos enunciados do personagem, desconfiado com a modernização, na qual ocupa uma posição marginalizada, de instrumento de quem detém o poder, vendendo sua capacidade intelectual no jornal local que atende às elites, mas também com as ideias revolucionárias, vindas de fora. Não é só a legitimidade de Luís da Silva, intelectual periférico, como representante do povo que está em questão, visto que este, não obstante sua crítica corrosiva, é movido por suas paixões egoístas e desejo de ascensão, mas também a autenticidade da modernidade que toma lugar na sociedade

brasileira, como se fosse ideias fora do lugar, que não encontram ressonância, nem ao menos estética, e por isso, não é à toa que Luís da Silva reclama da falta de imaginação na elaboração das misérias locais, envergonhando-se, inclusive, de contar a Moisés todos os detalhes da penúria que já vivenciara: “E coisas piores, que me envergonham e não conto a Moisés.” (A, p. 32).

Outrossim, a constante autodepreciação de Luís da Silva (“Além de tudo sei que sou feio” (A, p. 41)) não representa uma autocrítica por parte desse intelectual solipsista, pois se o fora, diretamente, já não seria válida na lógica da negatividade de *Angústia*. O livro de Luís da Silva é como a superfície do quadro que reproduz a imagem de Dorian Gray, o reflexo do artista, de sua criação, que precisa fracassar para triunfar (o livro na prisão), mas também é seu reflexo narcisista ao contrário, pela negação, visto que sua possibilidade de ser, nessa existência sem lugar e tempo que entra em declínio quando colapsa a ordem social, só pode ser apenas uma promessa abortada, visto reproduzir o tempo da angústia, da indeterminação do futuro, e essa indeterminação é, para Luís da Silva, insuportável, corrosiva. Esse intelectual periférico que possui um charme de artista maldito, possui também em sua introspecção um discurso ambíguo, misógino, racista, ambicioso, de um narrador ressentido e marcado pelas vicissitudes - e uma atitude “rabugenta” que remete a um narrador como Brás Cubas. Como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a crítica à sociedade escravocrata que encontra lugar na ironia machadiana, dá-se, exatamente, por sua indiretividade, por meio de uma máscara do pseudoaristocrata decadente e fracassado – que também não deixa descendentes. A dupla consciência aflora por meio da ironia e do sarcasmo que, afinal, se articulam através do exagero das características negativas do personagem, que reverberam no estilo por meio das repetições e reproduções obcecadas em torno dos mesmos motivos, signos e semas, levando a uma forma caricaturesca de composição do personagem, e a uma realidade como espelho do eu do personagem que se abre à análise alegórica. Luís da Silva, configura, desse modo, uma consciência dilacerada, vítima de um processo de autoalienação que se forma a partir das faltas, das perdas, que afinal caracteriza a própria alegoria da castração. Essas perdas começam pelo nome, ou sobrenome, da família que vai minguando de geração para geração, delimitando o lugar do sujeito na ordem social, em seguida, se manifestam na perda da sanidade mental e por fim na autopercepção corpórea. O suprassumo da ironia graciliana nessa obra, é, por fim, o fato de Luís da Silva chorar a perda de privilégios de uma elite rural da qual ele sequer tenha feito parte, como se uma memória supostamente “traumática” dos senhores escravocratas fosse transmitida para gerações mais novas, inclusive, corporalmente, como se nota nas metáforas de um corpo invadido e subjugado, simbolizando as múltiplas formas de castração das quais o protagonista

se sente vítima. Sendo importante que se lembre que não é por livre arbítrio que Luís da Silva assassina Julião Tavares; ele é impelido, possuído por forças desconhecidas, vozes que já escutara antes. Essas vozes o assustam tanto quanto aquilo que ele mais abomina na cidade, os mendigos, que gemem peditórios. Inclusive, quem lhe fornece a corda, instrumento do crime, como já analisado, é seu Ivo, um desses mendigos. O temor de Luís da Silva é um trauma do passado; sempre foi o da perda da propriedade, e é a perda da propriedade que se concretiza com a morte de seu pai, tendo como resultado a invasão da casa. A morte do pai em si suscitara no personagem, com quatorze anos de idade, tão somente um sentimento de indulgência para consigo mesmo e temor por seu futuro, pois afinal perdera a casa, e mais que isso, nem ao menos o corpo do pai era seu, o que faz questão de frisar:

Tentei chorar, mas não tinha vontade chorar. Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim mesmo. A casa era dos outros, o defunto era dos outros. Eu estava ali como um bichinho abandonado, encolhido na prensa que apodrecia. (...) Que ia ser de mim solto no mundo?" (...) Eu não podia ter saudade daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes. Procurava chorar – lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra, das primeiras lições do alfabeto, que rendiam cocorotes e bolos. Desejava em vão sentir a morte de meu pai. Tudo aquilo era desagradável. “-Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita.” (A, p. 21).

A morte do pai funciona como um rito de passagem do menino para o homem diaspórico, pois prefigura o desterro do personagem, e anuncia o fim da linhagem de patriarcas, já enfraquecida como se vê em sua recorrência a imagens da decadência da fazenda (aqui “na prensa que apodrecia”) e no minguar dos sobrenomes. Mas por que a morte do pai não provoca nenhum alívio em Luís da Silva, visto que este relata as formas de tortura e os maus tratos que sofria quando era menino? Porque apesar de ser uma figura repressora, esse pai, mesmo que fracamente, é um eco de uma figura de autoridade, e sua morte marca a extinção da ordem patriarcal centrada na propriedade rural. Luís da Silva deixa transparecer uma nostalgia de figuras masculinas imponentes, como o avô, por isso ele está mais próximo da ditadura do que da revolução. E, de fato, ele não diz ter problemas com a autoridade, mas sim com os maus tratos, que são coisas diferentes, cabendo ao leitor colocar-se a pergunta da razão pela qual Luís da Silva pensa numa ditadura militar quando olha para os coqueiros na praia: “Os coqueiros empertigados ficam para trás. Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina” (A, p. 12). São frases soltas, de livre associação que deixam margem a diferentes interpretações, porém, não se deva esquecer que ele teme a revolução das massas trabalhadoras, o coletivo, e afinal transforma-se, mesmo a contragosto numa figura vingativa, que representa a antiga ordem patriarcal, sem a presença do Estado, quando a lei era exercida pelos “homens de

coragem” e valentões do sertão. Esse apreço pela autoridade se manifesta, disfarçadamente, em sua admiração por Moisés, que não é pela imagem completa do amigo, mas por sua autoridade, como efigie do autêntico intelectual, diferentemente de Julião Tavares que é admirado pelos convivas apenas por sua oratória vazia: “É um dedo inteligente o de Moisés. O resto do corpo tem pouca importância: os ombros estreitos, a corcunda, os dentes que se mostram num sorriso parado. O que a gente nota é o dedo. O dedo e a voz sibilada, descontente, sempre a anunciar desgraça.” (A. p. 29). É sintomático que o que se sobressai no jogo com as perspectivas que Luís da Silva gosta de exercitar quando descreve imagens na narrativa, é o dedo de Moisés lendo o jornal, como se isso lhe conferisse confiança, um caráter de autoridade, que logo se desvanece diante da entrada do policial no café, levando a um comentário frustrado de Luís da Silva com a falta de coragem do amigo.

Não há possibilidade de “redenção” – entenda-se, no sentido dialético, “*aufhebung*” – para Luís da Silva, nem no passado, com o qual em vão tenta criar identificação, nem com o futuro, que para ele é uma revolução proletária na qual não haverá lugar para um intelectual letrado como ele, e o presente é um lugar marcado por visões fantasmagóricas, delírios, insônia, tentativa de escrever, amores frustrados, sexualidade reprimida, sem momentos de alívio, pois Marina vem roubar seu momento de lazer no quintal. Afinal, o narrador mesmo afirma que a casa onde mora não é interessante o suficiente para ser descrita, e a descrição dos arredores do bairro ou da cidade se resume a algumas citações de ruas, nomeações de lugares avulsamente, do mesmo modo, como pouco sabemos sobre a vida de Luís na repartição, não havendo detalhes. Se há redenção para o sujeito é tão somente na negação mesma que o livro que não foi escrito representa.

4.3.4. O corpo que falta: e de sua escrita negativa

A título de conclusão, resta ainda uma indagação em relação ao papel do relato da nação em *Angústia*, visto que essa narrativa é constituinte do próprio discurso modernista que dá suporte ao romance de Ramos. Não se trata de uma indagação compulsória, pois tal narrativa é latente, visto que a alegorização do modo de ser e apresentar-se da consciência do sujeito periférico passa pela indagação sobre as transformações sociais e históricas do país que marcam traumáticamente a origem do personagem. A identidade de Luís da Silva está condicionada a essa origem, visto que o personagem é herdeiro do colonialismo, apresentando-se ao mesmo tempo como uma caricatura do intelectual periférico que teria uma função de transculturador no processo de formação da literatura e cultura nacionais. Não é à toa que Luís da Silva se permite criticar os romances da “biblioteca das moças” que Marina lia, geralmente literatura francesa traduzida de enredo fácil, do mesmo modo como critica o cinema porque o considera

uma imoralidade. Também chama a atenção que o narrador tematize o futuro político do país, lançando provocações a respeito do que é adequado para o Brasil, se são os valores do passado ou a modernidade, uma ditadura ou uma revolução.

Como em *Macunaíma*, obra contemporânea de Ramos, no qual o herói da nação é, ironicamente, apresentado como sem caráter, *Angústia* pode ser lido como paródia da narrativa da identidade nacional. Muito embora no romance de Mário de Andrade o nacionalismo e a satirização do discurso da nação sejam narrativas explícitas, estas não deixam, igualmente, de se pautarem na negatividade da identidade do brasileiro, o que pode ser depreendido nas próprias atribuições negativas do anti-herói Macunaíma, mas também através de seu polimorfismo corpóreo – seu corpo, afinal, depois de todas as transformações físicas, deforma-se por efeito das mutilações. Não é sem razão que Luís da Silva, diminuído no nome, se aproxima de uma imagem que representa o povo, por ser um indivíduo quase anônimo, um simples “Silva”. A “nação” em *Angústia*, contudo, não sobrevive à negatividade da narração, o que faz com que esse romance esteja mais próximo de um discurso disfuncional da nacionalidade. Essa disfuncionalidade se manifesta, alegoricamente, no fato de que o personagem de Ramos - como Macunaíma, que na rapsódia de Mário de Andrade se automutila, atingindo os próprios testículos com uma pedra - se constrói em torno de um complexo de castração e obsessão que, simbolicamente, pelo menos em uma das camadas da *mise en abyme* do texto também se automutila – vide a análise do desenvolvimento alegórico dado ao crime de enforcamento de Julião Tavares, à temática da castração e do suicídio. Os anti-heróis, Brás Cubas, Macunaíma, Luís da Silva e Riobaldo, incorporam um discurso ambíguo da nacionalidade, visto que suas narrativas apontam para uma tendência à negatividade, pois esses personagens não deixam descendentes e são todos homens cuja masculinidade é posta à prova. As alegorias visuais de *Angústia* podem ser exploradas como representações negativas da nação, tanto no já analisado fragmento do delírio experienciado por Luís da Silva no jardim, no qual nos defrontamos com a aparição dos atores sociais sob o regime colonial – o patriarca (avô do protagonista), o herdeiro (o pai de do protagonista), o escravo da família (A, p. 16-17)¹²² - quanto na aparição repentina da mulher grávida no centro da cidade, que, maltratada e abandonada à própria sorte, arrastando pela mão sua prole maltratada, devora os transeuntes com sua barriga monstruosa (A, p. 158-162)¹²³. O que chama a atenção, contudo, nessas imagens é a representação do corpo, que participa de todos os processos de alegorização, não apenas nas alegorias visuais, mas também nas alegorias dos movimentos, nas práticas espaciais

¹²² Ver subcapítulo 4.2.2.1.

¹²³ Ver capítulo 4.2.2.2.

que o texto narra, encenando a castração simbólica do anti-herói que margeia a cidade com seu corpo, sem lograr penetrá-la; que margeia a própria casa, a partir do jardim; que se senta às portas do cafés onde lhe pisam os pés; que anda em círculos em volta de uma mesa na qual se encontra a corda, instrumento do crime. Mas que corpo é esse?

As figurações do corpo no romance devem ser compreendidas como parte da escrita alegórica, e, concomitantemente, negativa, da subjetividade pós-colonial. Essa escrita é determinada por um imaginário e motivos cristãos da corporeidade que evoca o *Corpus Christi*, mas também pela transgressão, tratando-se de um corpo estetizado, conflituoso e descontínuo que reflete o lugar de desconforto do sujeito periférico. Assim, o corpo que se sedimenta no texto não dá conta de criar uma ficção de corpo, pois ele é negativo, à medida que os corpos que assomam na diegese são abjetos, grotescos, monstruosos, trifásicos, desmembrados ou fragmentados, como os órgãos sexuais voando no texto.

Em primeiro lugar, destaca-se a caricaturização metonímica através da zoomorfização de todos os personagens, incluindo o próprio narrador, conforme já analisado. As transfigurações do corpo são, preponderantemente, marcadas pela animalização grotesca e pelas imagens cadavéricas (*corpse*). A musa inspiradora do livro é a memória involuntária de um cadáver em estado de decomposição. Após o assassinato do rival na emboscada pelos arredores da cidade, Luís fica obcecado com a ideia de que deveria ter levado o cadáver: “A ideia absurda de levá-lo comigo para a cidade tinha desaparecido” (A, p. 241). Esse corpo, no entanto, vindo do passado ou do futuro, se faz presente na retrospectiva do assassinato e toma forma na frase bíblica que o narrador repete obsessivamente (“o espírito de Deus boiava sobre as águas”), na qual, entretanto, a palavra “espírito” poderia ser substituída pelo seu oposto no contexto da metafísica do corpo ocidental, a palavra “corpo”. Vale citar o comentário de De Certeau (2002) numa entrevista, quando ele menciona que há duas representações do corpo no cristianismo, uma é a do martírio de Jesus, porém a outra é a do corpo faltante, oriunda da narrativa da ressurreição da carne. Isso daria início, segundo o historiador, a uma práxis cultural de repetição da tentativa de presentificar e normatizar esse corpo que não possui materialidade. No início da narrativa, Luís da Silva pensa em seu próprio corpo se decompondo, de modo que esse substitui o corpo do inimigo assassinado: “Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.” (A, p.10). Essa imagem insinua um desejo suicida de Luís da Silva, visto que espelhada na micronarrativa do enforcamento de seu Evaristo, contudo, a lembrança do corpo de Julião Tavares de pé, suspenso por uma corda numa árvore, e o desejo de Luís da Silva de tomar posse daquele corpo morto, levá-lo para casa como um troféu, não significa

apenas que ele queria ser Julião Tavares e que aquele é seu duplo. As representações desse corpo, “que falta” para o protagonista, inclusive, são polissêmicas, assim que, esse desejo de não se separar do corpo de Julião morto, se este, na neurose, evoca a figura paterna, remete ao corpo do pai e seu simbolismo.

Luís da Silva representa os últimos restos mortais de um “corpo patriarcal” desmembrado em três gerações. A perda dos nomes de família constitui uma alegoria da mutilação; do desmembramento desse corpo. Em primeiro lugar, o símbolo da castração é portado pelo avô, o patriarca morto com uma cobra envolta ao pescoço, mas Luís da Silva não tem memória do corpo do pai morto: “Camilo Pereira da Silva continuava escondido debaixo do pano branco, que apresentava no lugar da cara uma nódoa vermelha coberta de moscas” (id: 21). Ele apenas se recorda dos pés horríveis de Camilo. Essa cena tem uma carga traumática original porque vai se repetir e infestar todo o texto através da presença do cromatismo, da neurose de castração e complexos do personagem. Ao embaralhar os tempos, o assassinato programado passa a constituir também as memórias do passado, configurando-se, assim, a cena de castração também como um desejo do protagonista. Portanto, o corpo faltante, não é o de Julião Tavares, mas sim, o da figura paterna, seja ela simbolizada pelo avô, pelo pai consanguíneo ou por Julião, supondo-se que essas figuras se substituem, inclusive por outras, como Dr. Gouveia, dono da casa, para simbolizar o falo; lei em torno da qual se organiza a comunidade imaginada. Nessa obsessão pelo corpo do outro, decomposto, que substitui o seu próprio, o personagem espelha o processo de despersonalização, autoalienação e perda de controle sobre suas faculdades mentais, como se nesse gesto ocultasse a necessidade de ver a si mesmo, de autorreconhecimento e reconhecimento – por isso imagina que ele é o próprio Cristo.

No entanto, o assassinato de Julião Tavares não produz empoderamento, pois o Luís da Silva que escreve *a posteriori* é o mesmo Luís da Silva fracassado de antes (Gimenez 2005). Luís é parte de um corpo social mutilado, desorganizado, portanto, é *este* o corpo faltante que dá origem a busca neurótica marcada pela repetição da cena de castração, inclusive, como forma de obter prazer. As alegorias visuais aludem à busca por um corpo coletivo, que é monstruoso, como se tivesse sido deformado pelo processo histórico, pela ação do entrelaçamento dos tempos e dissolução da espacialidade. A Santíssima Trindade formada pelo pai (Trajano), pelo filho (Camilo) e mestre Domingos, escravizado pelo velho Trajano, alude ao passado colonial e sua continuação no presente. Na cidade grande, que emula a ideia de um sítio arqueológico de onde brotam as ossadas, a condição da colonialidade estruturante se reatualiza; enquanto a gravidez monstruosa remete à modernidade utópica da periferia. A tríade que forma a sagrada família para criar o corpo da nação, como se vê em *Iracema*, não funciona em *Angústia*, não

apenas porque esse triângulo é incestuoso - Julião Tavares ocupa o lugar do pai de Luís da Silva, assim como Marina é projeção da figura materna – mas também porque há um questionamento por parte do texto da constituição problemática da identidade nacional e do poder do Estado. Para além disso, o texto deslegitima o nacionalismo através da revolta de Luís da Silva que se sente injustiçado ao ter seus privilégios de classe usurpados, tendo sido esquecido pelo Estado que se modernizava. O discurso antinacionalista da negatividade se confirma quando Luís da Silva comemora o aborto do filho de Julião Tavares que não nascerá para “ser instrumento”, nem servir a pátria como ele fora obrigado: “O filho de Julião Tavares não viria ao mundo penar, cantar na escola o hino do Ipiranga, mover-se no exercício militar, curtir fome nos bancos dos jardins, amolar-se nas repartições, adular nos jornais do governo.” (id: 233).

A metáfora da casa invadida se desdobra, igualmente, no corpo invadido, quando em muitas passagens o narrador repete: “um rato roía-me por dentro”; “o rato roía-me as entranhas”. A invasão do corpo se concretiza através dos pensamentos intrusivos recorrentes que resultam num delírio persecutório, e assim Luís da Silva perde novamente o corpo. No imaginário patriarcal do corpo por meio da dicotomia erótica ativo/passivo, a castração é simbolizada pelo corpo penetrado de Luís da Silva, como no caso da neurose obsessiva freudiana. O corpo invadido por ratos, como as casas invadidas, remete novamente a uma dimensão alegórica e coletiva, da corporeidade no relato de Luís da Silva, refletindo a experiência de crise com a modernidade.

A obsessão com a circularidade como marca da sua doença mental e dos movimentos concêntricos não apenas encena a castração, “o atraso” que a modernidade inconclusa representa, impedindo o corpo de penetrar a cidade/modernidade, como se fosse um outro corpo, o feminino, mas também são sinais da cobiça pelo poder, do desejo de ascensão ou inclusão do sujeito periférico, que anula a possibilidade de transcender de sua escrita. Afinal, a única maneira que Luís da Silva encontra para se afirmar é através do fracasso no livro que não foi escrito. A escrita negada é o corpo automutilado de Luís da Silva, cujo discurso é o resultado da crise da autorrepresentação quando a ordem simbólica sustentada pela estrutura colonial escravagista entra em declínio. Falta a episteme e falta a forma para um corpo novo, que é o corpo da nação, que está se formando através das narrativas modernistas. À essa altura, o corpo da nação era um corpo em disputa, como muito bem compreendeu Mário de Andrade em sua rapsódia de 1928. Ao escritor periférico que Luís da Silva, tributário do colonialismo, ressentido social, corporifica, resta mover-se como um parafuso, em torno de si mesmo, mas o

sentido (o conteúdo) da existência lhe falta, por isso ele é ideologicamente difuso. Contudo, as pulsões sobrevivem e se imprimem na sua escrita libidinal, picaresca, formando um livro-corpo. A partir de *Totem e Tabu*, também fica evidente que a decadência da família rural em *Angústia*, representando o corpo coletivo, é um elemento constitutivo do complexo processo de alegorização ao qual o texto se abre. A identidade aqui não alude, portanto, a uma manifestação corpórea definida, como o mito da miscigenação que *Macunaíma* encena, tratando-se muito mais de uma alegorização que reflete a forma como a marca indelével do atraso social e da barbárie que a escravidão e o sistema colonial representam se manifesta na modernidade à brasileira.

Referências bibliográficas

- Abdala Júnior, Benjamin. “Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos”. In: Garbuglio, J. C.; Bosi, A.; Facioli, V. (org.). *Graciliano Ramos*. Editora Ática, São Paulo: 1987. pp. 398-406.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, M. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 13. ed.
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Albuquerque Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2018. 5. ed.
- Alves, Elder. *A economia simbólica da cultura sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011.
- Ameel L.; Finch, J. (et al). *Literature and The Peripheral City*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Amorim, Marília. “Cronotopo e exotopia”. In: Brait, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 95 -114.
- Anderson, Perry. “Modernidade e revolução”. Trad. Maria Lúcia Montes. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 14, pp. 2-15, fev., 1986.
- Andrade, Mário de. *Contos novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Saraiva de bolso, 2012.
- Andrade, Mário de. *De pauliceia desvairada a Lira paulistana*. São Paulo: Martin Claret, 2017.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 27-31.
- Andrade, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 21-25.
- Andrade, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar (Obras completas)*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.
- Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande (Obras completas)*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.

Andrade, Oswald de. *Obras completas. Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. V. 7. 4. ed.

Andrade, Oswald de. *Obras completas. Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. V. 8. 4. ed.

Araújo, Humberto Hermenegildo de (org.). *Cartas de escritores: vida literária em epistolografia “modernista”*. Natal: EDUFRRN, 2019. Recurso eletrônico.

Araújo, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Ilhéus, Bahia: Editus, 2014. Assis, Joaquim Maria Machado. *Obra completa. Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1994.

Arrigucci Jr., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, 1994, pp. 7-29.

Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. 2. ed. E-book.

Bacherlad, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Trad. Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Bailly, David. *Selbstbildnis mit Vanitassymbolen*. 1651. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Vanitas-Stilleben#/media/File:David_Bailly_Vanitas1651.jpg. Acesso em 04.01.2023.

Bakhtin, Mikhail M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, Hucitec, 1987.

Baldung, Hans. *Der Tod und das Mädchen*. 1517. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Morte_e_a_Donzela_\(motivo\)#/media/File:Hans_Baldung_006.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Morte_e_a_Donzela_(motivo)#/media/File:Hans_Baldung_006.jpg). Acesso em 29.11.2017.

Baldung, Hans. *Die drei Lebensalter des Weibes und der Tod*. 1509-1511. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hans_Baldung_007.jpg. Acesso em 29.11.2017.

Bastos, Hermenegildo. “As memórias do cárcere e a impossibilidade da literatura”. In: *Cadernos da Católica*, Brasília, ano 2, n. 2, pp. 31-42, maio 1996.

Barthes, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo”. In: *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, 1993. 2. ed. pp. 257-266.

Bataille, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2015.

Baudrillard, Jean. *Subjekt und Objekt: Fraktal*. Trad. Dieter W. Portmann. Bern, Benteli, 1986.

Benjamin, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Trad. Carlos Nelson Coutinho. In: Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e terra, 2000. pp. 221-254.

Benjamin, Walter. “Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”. In: *Gesammelte Schriften I.1*. Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 1. ed. pp. 508-690.

Benjamin, Walter. “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”. In: Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (org.). *Erzählen: Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. pp.103-128.

Benjamin, Walter. “Der Krisis des Romans. Zu ‘Döblins Berlin Alexanderplatz’”. In: Prangel, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin ‘Berlin Alexanderplatz’*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. pp. 108-116.

Benjamin, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas volume 1*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1987. 3. ed. pp. 21-35.

Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Benjamin, Walter. “Über den Begriff der Geschichte”. *Gesammelte Schriften I.1*. Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974a. 1. ed. pp. 691-703.

Becker, Sabina. *Urbanität und Moderne: Urbanität und Moderne: Studien zur Grossstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur, 1900-1930*. St. Ingbert: W.J. Röhrig, 1993.

Bernard, Veronika. *Das emotionale Moment der Veränderung. Stadt als Dichtung*. Bonn: Bouvier, 1990

Bernasconi, Robert. Die Andersheit des Fremden und die Fremderfahrung. In: Fischer, Matthias; Gondek, Hans; Liebsch, Burkhard (org.). *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. pp. 13-45.

Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Eliane Livia reis, Glauce Gonçalves. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 1998.

Bíblia Online. Gênesis. Apocalipse. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em 04.01.2023.

Birman, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 2003.

Black, Max. “Die Metapher (1954)”. In: Haverkamp, Anselm (org.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 1983 pp. 55-80.

Bolle, Willi. *Physiognomik der modernen Metropole: Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Köln, Weimar, Wien: Bohlau, 1994.

Bosch, Hieronymus. *Garden of Earthly Delights. Garten der Lüste. El Jardin de las Delicias*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2004.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982. 3. ed.

Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da semana de arte moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Brito, Ronaldo Correia de. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2008.

Britzolakis, Christina. “Pathologies of the Imperial Metropolis: Impressionism as Traumatic Afterimage in Conrad and Ford.” In: *Journal of Modern Literature*, vol. 29, no. 1, 2005, pp. 1–20. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3831618>. Acesso em 04.01.2023.

Bueno, Luís. *A História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2006.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1990.

Bourdieu, Pierre. “A conquista da autonomia. A fase crítica da emergência do campo”. In: *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996, pp.63-199.

Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 11. ed.

Brunacci, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Bürger, Peter. *Das Verschwinden des Subjekts: Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 2. ed.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

Calvino, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca folha, 2003.

Canclini, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2001.

Candido, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. pp. 140-162.

Candido, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro azul, 2006. 3. ed.

- Candido, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro azul, 2006. 9.ed.
- Connell, Robert. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise der Männlichkeiten*. Trad. Christian Stahl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2006. 3. ed.
- Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- Carpeaux, Otto Maria. “Visão de Graciliano Ramos”. In: *Origens e fins*. Curitiba: Livraria Danúbio Editora, 2018. p. 329-340. 2. ed.
- Carvalho, Abraão. *Sade: materialismo, erotização dos corpos e perversões na perspectiva da psicanálise*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/303327974_Sade_materialismo_erotizacao_dos_corpos_e_perversoes_na_perspectiva_da_psicanalise. Acesso em 02/10/2019.
- Carvalho, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983.
- Cevasco; Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- Cordeiro Gomes, Renato. “A saga das cidades na literatura dos anos 30”. In: *Literatura e sociedade*, v. 9, n. 7, 2004, pp. 166-177.
- Cordeiro Gomes, Renato. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 2. ed.
- Ceia, Carlos. “Sobre o conceito de alegoria”. In: *Matraga*, n. 10, outubro de 1998.
- Cevasco, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- Coutinho, Afrânio. *A literatura no Brasil: Simbolismo, impressionismo, modernismo*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1959. V. 3.
- Coutinho, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- D’Andrea, Moema Selma. *A tradição re(descoberta)*. Campinas: Unicamp, 1992.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1990.
- Cristovão, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1977.
- Damatta, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- De Certeau, Michel. “Histórias do corpo”. Trad. Márcia Mansor D’Alessio. In: *Projeto História*, São Paulo, 25, dez., 2002.
- De Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora vozes, 1998. 3. ed.
- De Man, Paul. *Allegorien des Lesens*. Trad. Werner Hamacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988

- Del Priori, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- Del Priori, Mary. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006. 2ª ed.
- Del Priori, Mary. *Histórias da gente brasileira, Volume 3: República – Memórias (1889-1950)*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.
- Derrida, Jacques. “Die Différance”. In: Engelmann, Peter (org.). *Die différance: Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam, 2013. pp. 110-150.
- Dix, Otto. *Bildnis der Tänzerin Anita Berber, 1925*. Sammlung Landesbank Baden-Württemberg, Kunstmuseum Stuttgart, c VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Disponível em: http://kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Sammlung;Kuenstler_Details&id=12. Acesso em 26.11.2017.
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. München: Deutscher Taschenbuch, 2005. 44. ed.
- Döblin, Alfred. *Die Ermoderung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Nendeln: Kraus Reprint, 1973.
- Döblin, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg: Walter-Verlag, 1989.
- Du Bois, W. E. B. *Die Seelen der Schwarzen - The Souls of Black Folk*. Trad. Jürgen und Barbara Meyer-Wendt. Freiburg: Orange Press, 2003.
- Dulles, John W. F. *Anarquistas e Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- Durão, Fábio Akcelrud. *Modernismo e Coerência*. São Paulo: Nankin, 2012.
- Dussel, Enrique. “Meditações anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade”. In: Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Edições Almedina, 2009. pp.283-335.
- Facioli, Valentim. “Um homem bruto da terra (biografia intelectual)”. In: Garbuglio, J. C.; Bosi, A.; Facioli, V. (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1987. pp. 91-92.
- Fähnders, Walter. *Avantgarde und Moderne 1890-1922*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1998.
- Fausto, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1995. 2ª ed.
- Feldmann, Helmut. *Gracilianos Ramos: eine Untersuchung zur Selbstdarstellung in seinem epischen Werk*. Droz, 1965.
- Figueiredo, Vera Follain de. “Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna”. In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 389-397.

Filmer, Paul. Structures of feeling and socio-cultural formations: The significance of literature and experience to Raymond Williams's sociology of culture. In: *British Journal of Sociology*, London, v.54, n.2, p.199-219, jun. 2003. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1080/0007131032000080203>. Acesso em 16.04.2023.

Fischer, Jens Malter. *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler, 1978.

Foucault, Michel. "A linguagem ao infinito". In: *Ditos e escritos, vol. III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009. 2. ed. pp. 47-59.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 8. ed.

Foucault, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

Foucault, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

Foucault, Michel. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos, vol. III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009^a. 2. ed. pp. 411-22.

Foucault, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Rafael Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

Frantz, Fanon. *Black Skin, White Masks*. Trad. Richard Philcox. New York: Gove Press, 2008.

Freud, Sigmund. "Abriss der Psychoanalyse". In: *Abriss der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004. 13. ed. pp. 39-103.

Freud, Sigmund. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, 1918. Disponível em: <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudWolfsmann.pdf>. Acesso em 30.12.2022.

Freud, Sigmund. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose, 1909. Disponível em: <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudRattenmann.pdf>. Acesso em 30.12.2022

Freud, Sigmund. "Das Unbehagen in der Kultur". In: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007a. 13. ed.

Freud, Sigmund. Hemmungen, Symptome und Angst, 1926. Disponível em: <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudHSA.pdf>. Acesso em 30.12.2022.

Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips". In: *Das ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010. pp. 191-249.

Freud, Sigmund. *Totem und Tabu*. München: Kindler, 1982.

Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie”. In: *Das ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 2010a. pp. 171-189.

Freud, Sigmund. *Zur Einführung des Narzißmus*. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.

Freud, Sigmund. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905. Disponível em: <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudDreiAbhandlungen.pdf>. Acesso em 30.12.2022.

Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

Freyre, Gilberto. *Manifesto Regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

Frosch, Friedrich. *Die Fährnis des Raumes*. Wien: WUV-Uni. -Verl., 1995.

Fuchs, Hans-Jürgen. *Entfremdung und Narzissmus: Semantische Untersuchungen zur Geschichte der „Selbstbezogenheit“ als Vorgeschichte von französisch „amour propre“*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1977.

Fuller, N. “Repensando el machismo latinoamericano”. In: *Masculinities and Social Change*, 1(2), 2012, pp. 114-133. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4471/MCS.2012.08>. Acesso em 11.08.2022.

Galvão, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editora Cintra, 2013.

Gimenez, Erwin Torralbo. *Graciliano Ramos- o mundo coberto de penas*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2005.

Girardot, Rafael Gutiérrez. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. USA: Fondo de cultura económica, 1988.

Gockel, Bettina. *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 2010.

Guinsburg, J; Faria, João Roberto. *O naturalismo* (org.). São Paulo: Perspectiva, 2017. Kindle-Version.

Habermas, Jürgen. *Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. 12. ed.

Haesbaert, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Niterói, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2021.

Han, Byung-Chul. *Die Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.

Han, Byung-Chul. *La Salvación del Bello*. Trad. Alberto Ciria. Espanha: Herder, 2015.

Hansen, João Adolfo. “Alegorias da leitura”. In: *Jornal de Resenhas/ Folha de S. Paulo*, abril, 1997. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/alegorias-da-leitura/>. Acesso em 03.01.2023.

Hansen, João Adolfo. *Alegoria — Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora Unicamp, 2006.

Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: c. H. Beck, 1990.

Hegel, Friedrich. *Phänomenologie des Geistes. Werke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Hesse, Eva. *Die Achse Avantgarde–Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich: Arche, 1992.

Holländer, Hans. “Musik – Malerei – Photographie – Film. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen”. In: Zima, Peter (org). *Literatur intermedial*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. pp. 129-171.

Horkheimer, Mark. *Eclipse da razão*. Trad. Sebastião Uchoa Leita. São Paulo: Centauro, 2007. 7. ed.

Husserl, Edmund. *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. Hamburg: Felix Meiner, 1995.

Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1993.

Illouz, Eva. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trad.: Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Isenberg, Angela. *Effi auf Abwegen. Fremdheit und Befremdung in den Eheromanen Theodor Fontanes*. Marburg: Tectum-Verl., 2002.

Israel, Joachim. *Der Begriff der Entfremdung: Zur Verdinglichung des Menschen in der bürokratischen Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.

Jackson, K. David. “Uma enorme risada: o espírito cômico na literatura modernista brasileira”. In: *Literatura e sociedade*, Número 7, 2004, pp. 78-101.

Jäger, Siegfried. *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2001.

Jaeggi, Rahel. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main: Campus, 2005.

Jameson, Fredric. *The modernist papers*. London, New York: Verso, 2007.

Janssen-Jurreit, Marielouise. “Zur Rekonstruktion des Patriarchats. Thesen zu einer Theorie des Sexismus”. In: Schaeffer-Hegel, Barbara; Wartmann, B. (org.). In: *Mythos Frau*:

Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin: Publica-Verl.-Ges., 1984. pp. 104-127.

Johnson, Randhal. “A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 26, junho/agosto, 1995, pp. 164-198. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28160>. Acesso em: 19.01.2022. Kamper, Dietmar. “Die Usurpation der Fruchtbarkeit. Anmerkungen zu einer männlichen Universalstrategie”. In: Schaeffer-Hegel, B.; Wartmann, B. (org.). In: *Mythos Frau: Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*. Berlin: Publica-Verl.-Ges., 1984. pp. 128-137.

Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a. A.: Suhrkamp, 1992.

Knaller, Susanne. *Zeitgenössische Allegorien. Literatur, Kunst, Theorie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Kristeva, Julia. *Fremde sind wir uns selbst*. Trad. Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Kurz, Gehard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988. 2. ed.

Lacan, Jacques. “Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud (1957)”. In: Haverkamp, Anselm (org.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. pp. 175-216.

Lacan, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

Lacan, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. pp.96-103.

Lacan, Jacques. *Seminário IV – As relações de Objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

Lafetá, João Luiz. “Estética e ideologia: o Modernismo em 30”. In: Prado, Antonio Arnoni (org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004. pp. 55-72.

Longino, Dionísio. *Do sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Imprensa da Universidade de Coimbra. São Paulo: Annablume, 2015.

Lefebvre, Henri. *Einführung in die Modernität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Lewgoy, Bernardo. A transnacionalização do espiritismo kardecista brasileiro: uma discussão inicial. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, 2008, pp. 84-104. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-85872008000100005>. Acesso em 02.01.2023.

- Lima, Bruna Della Torre de Carvalho. *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, 2012.
- Lima, Marcos Hidemi de. *Mulheres de Graciliano: configurações femininas em São Bernardo, Angústia e Vidas Secas*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Londrina, 2006.
- Lins, Álvaro. “Posfácio”. In: Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1980. 45. ed. E-Book.
- Lins, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1963.
- Lispector, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.
- Lukács, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Lyotard, Jean-François. *Das Postmoderne Wissen*. Graz, Wien: Böhlau, 1986.
- Machado, António de Alcântara. “Abre-alas”. In: *Revista de Antropofagia*, n. 1, maio de 1928. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>. Acesso em: 21.01.2022.
- Machado, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.
- Machado, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.3. ed.
- Malard, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira - Ideologia e Realidade Em Graciliano*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.
- Malard, Letícia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- Marcuse, Herbert. *Deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1978.
- Marx, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. Hamburg: Felix Meiner, 2005.
- Mbembe, Achille; Roitman, Janet. “Figures of the Subject in Times of Crisis”. In: *Public Culture* 7, 1995, pp. 323-352.
- Mbembe, Achille. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Menke, Christoph. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.

- Meneses, Paulo. *Para ler a Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Loyola, 1985.
- Mertens, Wolfgang. *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*. Stuttgart: Kohlhammer, 1997.
- Metropolis*. Direção: Fritz Lang. Kinowelt Film Entertainment, Leipzig, 2009.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- Mirzoeff, Nicholas. *The right to look. A counterhistory of visibility*. Duke University Press, 2011.
- Moisés, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1995. 34. ed.
- Mosse, George L. *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.
- Müller, Friedrich. “*Entfremdung. Anthropologisch basierte Staatslehre bei Rousseau, Hegel und Marx als Erblast und Element sozialistischer Theorie der Zukunft*”. Berlin: Duncker & Humboldt, 1985.
- Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd. “Dimensionen der Fremdheit”. In: Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd (org.). *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie Verlag, 1997. pp. 11-44.
- Nascimento, Carlos A. Sarmiento do; Vianna, Márcio de Albuquerque (et al). “A migração do campo para os centros urbanos no Brasil: da desterritorialização no meio rural ao caos nas grandes cidades”. In: *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 4, Edição especial, ago. 2018, pp. 2254-2272. Disponível em: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/251>. Acesso em 24.01.2022.
- Nascimento, Evandro. “A antropofagia em questão”. In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 331-361.
- Nicolaus, Helmut. *Theorie der Entfremdung*. Heidelberg: Manutius, 1995.
- Nord, Deborah Epstein. “The Urban Peripatetic: Spectator, Streetwalker, Woman Writer”. In: *Nineteenth-Century Literature*, v. 46, n. 3, 1991, pp. 351–75. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2933746>. Acesso em 02.01.2023.
- Nuttall, Sarah. *Entanglement. Literary and cultural reflections on post-apartheid*. Johannesburg: Wits Univ. Press, 2009.
- Teatro Oficina*. Disponível em: <https://teatroficina.com/>. Acesso em: 21.01.2022.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 2. ed.

Paech, Joachim. “Intermedialität”. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen, Reviews*, Jg. 14, Nr. 1, 1997, pp. 12–30. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1997.1.3854>. Acesso em 02.01.2023.

Pasta Jr., José Antônio. “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, 5, São Paulo, 1999, pp. 61-70.

Pesavento, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

Picabia, Francis. “Manifesto Canibal Dadá”. In: Ruffinelli, J; Rocha, João C. de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 19-20.

Pinheiro, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia. Difusão e Adaptação de Modelos Urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2011.

Poe, Edgar Allan. “The man in the crowd”. In: Mabbott, Thomas Ollive. *Collected works of Edgar Allan Poe*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1978. pp. 509-515.

Prado, Antônio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

Quijano, Aníbal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 30.12.2022.

Rabello, Ivone Daré. “João Luiz Lafetá: arguto leitor do modernismo brasileiro”. In: *Revista do programa de Pós-graduação em Letras. Estudos Literário Unimontes*, v. 9, n.1, 2014, pp. 35-48. Disponível em: <https://oaji.net/articles/2016/3931-1474296276.pdf>. Acesso em: 21.11.2022.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. 2. ed.

Ramos, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

Ramos, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 2013. Recurso digital.

Ramos, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2022. Recurso digital.

Ramos, Graciliano. *Conversas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Ramos, Graciliano. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Ramos, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2003. 48ª edição.

Ramos, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 21. ed.

- Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2011. 45. ed
- Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2015. 97. ed.
- Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1991. 61. ed.
- Ramos, Graciliano. *Viagem: Checoslovaquia - U.R.S.S. (obra postuma)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- Ramos, Ricardo. *Retrato fragmentado*. Rio de Janeiro: Editora globo, 2011.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 2. ed.
- Rancière, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lope. São Paulo: Editora 34, 1996
- Rego, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- Rego, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- Retamar, Roberto Fernández. “Calibã diante da antropofagia”. In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cezar de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 321-330.
- Revista de Antropofagia*, São Paulo, vol. 1, n. 1, maio, 1928.
- Ridge, George Ross. “The “femme fatale” in French decadence”. In: *American Association of Teachers of French*, V. 34, n. 4, Fevereiro, 1961. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/383840?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 26.11.2017.
- Rios P. Passos, Cleusa. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- Rodrigues, Marco Antônio. *Não só, mas também: criminologia positiva em Angústia, de Graciliano Ramos*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2004.
- Roloff, Volker. “Dandys und Dandy-Fantasien. Von Huysmans und Montesquiou zu Proust und den Ballets russes”. In: Schuhen, Gregor (org.). *Der verfasste Mann Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: Transkript Verlag, 2014. pp. 57- 80.
- Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- Ruffinelli, J; Rocha, João C. de Castro. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp. 19-20.
- Safatle, Vladimir. *Dar corpo ao impossível*. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. São Paulo: Autêntica, 2019.

Santiago, Silviano. *Genealogia da Ferocidade: Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe Editora, 2017.

Santos, Boaventura de Sousa. *Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Essencial*. Volume I: Para um pensamento alternativo de alternativas. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidade periférica: Buenos Aires 1920- 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Sartre, Jean-Paul. *Der Ekel*. Trad. Uli Aumüller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2013.

Scherpe, Klaus R. “Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘.” In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (org.). *Diskurstheorie und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. pp. 418-437.

Schlegel, Friedrich. “Kritische Fragmente (‚Lyceums‘-Fragmente)”. In: F. Strack & M. Eicheldinger (org.). *Fragmente der Frühromantik: Edition und Kommentar*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. pp. 3-43. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9783110232851.2.3>. Acesso em 02.01.2023.

Schollammer, Karl Eri. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Schorske, Carl E. “The idea of the city in European Thought: Voltaire to Spengler”. In: *Thinking with history: exploration in the passage to modernism*. Chichester, West Sussex: Princeton University Press, 1998. pp. 7-55.

Schwarcz, Lilia Moritz. “Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 10, n.29, out., 1995. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/rbc29_03.pdf. Acesso em: 19.01.02.

Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2000.

Schwarz, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987.

Seeffranz, Catrin. *Tupi talking cure: zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens*. Wien, Berlin, Münster: LIT, 2013.

Seidel, Roberto. *Do futuro do presente ao presente contínuo: modernismo vs. pós-modernismo*. São Paulo: Annablume, 2001.

Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira – Das origens à modernidade*. Editora 34, São Paulo: 2012. 3ª. ed.

Sherry, Vincent B. *Modernism and the Reinvention of Decadence*. New York: Cambridge University Press, 2015.

Silva, Anderson Pires da. *Mário & Oswald - uma história privada do modernismo*. Tese de doutorado. Departamento de letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.

Silva, Antônio Ozaí da. *História das tendências no Brasil: origens, cisões e propostas*. Lisboa: Proposta Editorial, 1987.

Silva, Simone. “A ‘roda de Maceió’ e o projeto regionalista: uma perspectiva etnográfica das disputas ocorridas no mundo do livro dos anos 1930”. In: *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 42, n. 2, jul/dez, 2011, pp. 91 – 107.

Simmel, Georg. “Die Großstädte und das Geistesleben”. In: Lichtbau, Klaus (ed.). *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim: Philo Verlagsgesellschaft, 1998. pp. 119-133.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

Spivak, Gayatri C. “In a Word”. *Interview*. In: *Outside in the Teaching Machine*. New York, London: Routledge, 2009. pp. 1-27.

Spivak, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira, Andréia Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Spivak, Gayatri C. “Tradução como cultura”. Trad. de Eliana Ávila e Liane Schneider. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis. n° 48, jan./jun. 2005, pp.041-064.

Stöckmann, Ingo. *Naturalismus. Lehrbuch Germanistik*. Weimar, Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.

Süssekind, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* University of Texas, Edições Achiamé Ltda, 1984.

Tinhorão, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2013. 2. ed.

Thies, S; Vasconcelos de Melo, S. “De entremeios: comunicação, cultura e intersubjetividade na obra de João Guimarães Rosa”. In: Vasconcelos de Melo, S.; Rios P. Passos, C. (et al). *Explorando os entremeios: cultura e comunicação na literatura de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec, 2020. pp. 15-41.

Tholen, Georg Christoph. *Die Zäsur der Medien: kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Trebeß, Achim. *Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgangs Heises*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.

Un Chien Andalou. Direção: Luis Buñuel. P&b, França, 1929.

Utrecht, Adriaen van. *Stilleben mit Blumenvase und Totenkopf*. Aprox. 1642. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Vanitas-Stilleben#/media/Datei:Adriaen_van_Utrecht_-_Vanitas_-_Still_Life_with_Bouquet_and_Skull.JPG. Acesso em 04.01.2023.

Valois, Michelle. “Gênese, paixão e inferno do homem-rato: uma Ekphrasis de Angústia”. 2013. In: *Intersemiose, Revista digital*, ano II, n. 03, Jan/Jun 2013, pp. 259-276.

Utrecht, Adriaen van. *Stilleben mit Blumenvase und Totenkopf*. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Vanitas-Stilleben#/media/File:Adriaen_van_Utrecht_-_Vanitas_-_Still_Life_with_Bouquet_and_Skull.JPG. Acesso em 03.01.2021.

Várzeas, Marta Isabel. “Introdução”. In: Longino, Dionísio. *Do sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Imprensa da Universidade de Coimbra. São Paulo: Annablume, 2015. pp.11-31.

Vasconcelos de Melo, Suzana. “Alienação (Entfremdung) e Estranheza (Fremdheit)”: dois paradigmas culturais do ocidente. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 17, julho/2011, pp. 1- 24.

Vasconcelos de Melo, Suzana. ““Seis homens, e uma cobra””: estética negativa e sexualização da linguagem no conto “Bicho mau” de João Guimarães Rosa”. In: Vasconcelos de Melo, Suzana. de; Passos, C. R. P. (et al). *Explorando os entremeios: cultura e comunicação na literatura de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Hucitec, 2020. pp. 287-313.

Vázquez, Jesús Torres. “A consciência infeliz em Hegel: significação e presença no pensamento contemporâneo”. In: *Ágora filosófica*, ano 1, n. 1, jan-jun 2001, pp 43-55.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Veríssimo, Érico. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

Vietta, Silvio. *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Viveiros de Castro, Eduardo Batalha. *Arawete: 09 deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Waldenfels, Bernhard. *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Wartmann, Brigitte: “Warum ist “Amerika” eine Frau? Zur Kolonialisierung eines Wunsch(t)raums”. In: Dinnebier, A.; Pechan, B. (org.). *Landschaftsentwicklung und Umweltforschung: Ökologie und alternative Wissenschaft*. Berlin Technische Universität Berlin, 1985, pp. 104-138.

Weigel, Sigrid. “Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamin, Paul Nizon, Ginka Steinwachs”. In: Scherpe, Klaus R. *Die Unwirklichkeit der Städte: Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 1988. pp. 173-196.

Weigel, Sigrid. *Topographie der Geschlechter*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 1990.

Willems, Marianne. *Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm und Drang-Bewegung*. Disponível em:

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/willems_genieaesthetik.pdf. Acesso em: 08.04.2004.

Williams, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Würzbach, Natascha. "Raumdarstellung". In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar, Stuttgart: Metzler, 2004. pp. 49-71.

Wysocki, Wolfgang. *Der redende Mensch in Universal-City. Die Spuren der industriellen Zivilisation in der Collage- und Montagetechnik der Berliner Dadaisten*. Freiburg, 1984.

Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Zima, Peter V. *Ästhetische Negation*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Zima, Peter V. *Das literarische Subjekt*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 2001.

Zmegac, Victor (et al). *Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Königstein: Athenäum, 1984. 2.ed.