

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA BRASILEIRA**

***ANGÚSTIA*, de GRACILIANO RAMOS e a
DEFORMAÇÃO EXPRESSIONISTA**

ADENIZE APARECIDA FRANCO

Florianópolis, julho de 2005.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA BRASILEIRA**

***ANGÚSTIA*, de GRACILIANO RAMOS e a
DEFORMAÇÃO EXPRESSIONISTA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de **Mestre em Literatura**, área de concentração Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helena Heloísa F. Tornquist.

ADENIZE APARECIDA FRANCO

Florianópolis, julho de 2005.

A minha família

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À Prof^ª. Dr^ª. Helena Heloísa Fava Tornquist pelo carinho e pela atenção dispensados durante o curso e orientação desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do curso de Pós-Graduação em Letras.

A minha família pelo apoio.

Aos amigos do curso, em especial às amigas Cris e Keli pelos ensinamentos e ao amigo Abel, por fazer acreditar que ainda vale a pena.

Para Daya e Jô pelo amor e amizade sinceros.

Ao CNPq órgão que viabilizou esta pesquisa.

68.

Pronto me calo, a minha mão ponho na boca. Todas as noites do velho são dores, eis que vem o fim. No tempo das aflições minha alma é uma lesma aos uivos que retorce o chifre e se derrete no sal grosso. Devo catar as migalhas debaixo da mesa? Morder a pelanca do meu braço? Comi a gordura, engoli as delicadezas, cuspi os ossinhos da sambiquira. E fui deixado só com o buraco do meu umbigo. Agora me deito e sem falta morrerei.

(Dalton Trevisan – 101 ais)

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	vii
Resumo.....	viii
Abstract.....	ix
INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – Ver e rever: texto e imagem no romance.....	09
1.1 Percursos do escritor.....	10
1.2 Memória e imaginação.....	16
1.3 Imagens que ilustram o texto.....	23
CAPÍTULO II – Os subterrâneos da criação.....	40
2.1 A angústia do romancista.....	41
2.2 Imagens fragmentadas do mundo.....	48
2.3 A ótica distorcida do narrador.....	49
CAPÍTULO III – A deformação expressionista.....	70
3.1 Um olhar sobre as vanguardas.....	71
3.2 Imagens da angústia.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

FIG. 1 e 2 – CAPA E ILUSTRAÇÃO DE <i>ANGÚSTIA</i> , 53 ed. 2001.....	25
FIG. 3 – <i>CRIANÇA MORTA</i> , ÓLEO SOBRE TELA, 176 X190 CM, 1944.....	27
FIG. 4 - CAPA DA EDIÇÃO ALEMÃ, 1978.....	35
FIG. 5- ILUSTRAÇÃO DO ROMANCE <i>ANGÚSTIA</i> , p. 199.....	36
FIG. 6 – CARTAZ DO FILME <i>VIDAS SECAS</i> , DE NELSON P. DOS SANTOS, 1963.....	38
FIG. 7 – <i>O GRITO</i> , 1893. ÓLEO, TÊMPERA E PASTEL EM CARTÃO, 91 X 73,5 CM. GALERIA NACIONAL, OSLO.....	81
FIG. 8 – <i>O BEIJO</i> , 1897. ÓLEO SOBRE TELA, 99 X 81 CM. MUSEU MUNCH, OSLO.....	84
FIG. 9– <i>MELANCOLIA</i> , 1894/95. ÓLEO SOBRE TELA, 81 X 100,5 CM. COLEÇÃO RASMUS MEYER, BERGEN.....	86

RESUMO:

Este trabalho procura mostrar que a visão distorcida da realidade, própria da arte moderna, não se restringe às artes plásticas. Essa visão, representante de um outro modo de olhar e sobretudo ver o real, encontrou também na obra literária possibilidades de se externar. *Angústia*, de Graciliano Ramos, inscreve-se na Literatura Brasileira como um romance rico em imagens resultantes da visão deturpada de um narrador em conflito consigo mesmo. A narrativa de Luís da Silva é analisada a partir do poder de visualização do narrador – em seus aspectos subjetivos e sua expressividade – em seus pontos de contato com a pintura expressionista, de modo especial com *O Grito*, de Edvard Munch.

ABSTRACT:

This study searches to show that the distorted vision of reality, own of the modern art, that doesn't restrict itself to plastic arts. This vision, representing another point of view and above all of seeing reality, also it has found in literary work a way to show itself. *Angústia* (Anxiety), by Graciliano Ramos, is enrolled in the Brazilian Literature as a rich novel with its images resulting of the distorted view of narrator in conflict himself. The narrative of Luís da Silva is analysed from the view power of narrator – in its subjective aspects and its expressivity – in its points of touch with *The Scream*, by Edvard Munch.

INTRODUÇÃO

As comemorações do cinquentenário da morte de Graciliano Ramos no ano de 2003 foram responsáveis pelo surgimento de alguns artigos jornalísticos, trabalhos acadêmicos e releituras sobre suas obras. Sem polêmicas ou destruições de paradigmas há muito estabelecidos sobre sua produção, assim como nenhum lançamento inédito, seus romances foram repaginados pela editora que detém os direitos autorais e acrescidos de novos posfácios.

Academicamente, entre as novas propostas analíticas, estão aquelas que se voltaram para as relações temáticas entre sua obra e a de escritores como Euclides da Cunha e Clarice Lispector. Quanto ao primeiro, demonstrou-se a relação entre *Os sertões* e a aridez característica, no espaço e no homem nordestino de Graciliano; quanto à Clarice, a migração foi o tema comum referido nos estudos¹. Além disso, homenagens em jornais e revistas especializados em literatura foram estampadas no mês de seu falecimento.

Ao tomarmos como verdadeira a observação de Terry Eagleton de que a literatura pode ser ‘tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas’², somos levados a acreditar que a literatura produzida por Graciliano Ramos não só é a construção do que ele pretendeu fazer mas, principalmente, do que a sua escrita pode representar para seus leitores hoje.

A leitura dos romances do escritor alagoano mostra a atualidade do que escreveu e também, os problemas das classificações e enquadramentos de sua obra na história da literatura. A condição humana abordada pelo autor é significativa tanto no seu tempo quanto no nosso, por

¹ Anais do IX Congresso Internacional da ABRALIC 2004. In: IX Congresso Internacional ABRALIC, 2004, Porto Alegre - RS. Programa/Resumos Travessias- IX Congresso Internacional ABRALIC 2004. Porto Alegre, 2004.

consequente, a identificação que o leitor tem com seus personagens vem de sua atemporalidade, ou seja, do fato de falar a experiência humana em qualquer época.

Além das relações político-sociais que Graciliano Ramos colocava em discussão em seus textos, sua relação diante da maldade humana era de que a obrigação (do escritor), não se limitava a “condenar nem perdoar a malvadez, mas analisá-la, explicá-las sem ódios nem idéias preconcebidas, que não somos moralistas: o artista deve procurar dizer a verdade, mostrando as pequenas verdades conhecidas de todos.”³. Desse modo, vemos que a literatura de Graciliano não foi elaborada como imitação da realidade, mas sim como uma perscrutação da vida. Julgamos pois, ser esse o fundamento para se discutir sua obra, um dos marcos de nossa literatura.

Após a leitura de vários romances do escritor em que a ênfase em geral era a representação do regional, tivemos contato com o romance *Angústia* que surpreendeu pela forma narrativa e pela força das imagens que se tornaram nosso objeto de reflexão.

Temos consciência de que, ao nos debruçarmos sobre um dos romances mais complexos do escritor, não deixa de ser um desafio retornar ao texto de um autor sobre o qual muito se escreveu. Apesar de não ter deixado uma obra muito extensa (pois, em vida, publicou apenas seis livros), até hoje seus textos são editados e divulgados, prova de que o interesse por sua obra permanece. Por isso, somos tentados a discutir o porquê de sua obra ser tão presente e continuar sendo objeto de estudos e pesquisas nas mais variadas regiões do país⁴. Ou, o porquê de

² EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 09.

³ Escrito em 15 de julho de 1945. RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. In: _____. *Linhas tortas*. 6 ed. Rio de Janeiro, Record; São Paulo, 1978. p. 259.

⁴ Para termos uma idéia da extensa fortuna crítica de Graciliano é possível recorrer às referências bibliográficas citadas por Sônia Brayner em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho. Essas referências demonstram os vários estudos que as obras de Graciliano Ramos desencadearam, desde as datas de publicação até a década de setenta. Entre artigos de jornais, ensaios, capítulos ou obras inteiras, o autor alagoano aparece como uma das personalidades literárias mais pesquisada e analisada. BRAYNER, S. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Vol. 5. p. 389 – 409.

continuarmos a nos sensibilizar com uma cadela chamada Baleia, sofrer com as angustiantes memórias de um presidiário, com as lembranças doloridas de um menino ou, acreditar num utópico mundo chamado Tatipirum. É possível que a explicação esteja no caráter inquietante dessa obra, uma obra que Sônia Brayner definiu como “denunciadora e angustiada, numa perquirição cruel trazida do auscultar constante do intercâmbio humano, num regionalismo nem um pouco reducionista e sim aberto para conter toda a experiência vital.”⁵.

A inquietação presente em todas as obras de Graciliano advém da preocupação do autor com o ser humano. Seus relatos não pretendem iludir o leitor, remetendo a um paraíso onde todas as pessoas são felizes. A crueldade traduzida em sua obra através da violência na infância, da política servil ou da subserviência humana representa o mundo em sua condição limite que está predestinada a todos nós.

Por isso, tanto nas narrativas de ficção quanto nas de testemunho percebemos a atenção de Graciliano para o mundo de malvezas e crueldades que atinge o ser humano. No entanto, o autor (seja do ponto de vista biográfico ou ficcional) não apresenta um discurso de vítima diante dessa condição. A recuperação dos fatos parece ter por objetivo reviver para se tornar mais forte, para dominar o único elemento que, na realidade, não pode ser dominado: o tempo.

Para Henri Bergson, rememorar está intimamente relacionado à idéia de “trazer à tona o que estava submerso”. Recorrer à memória é buscar, a partir de um motivo ou de um elemento que se põe diante de nós, determinados momentos, sentimentos, lembranças, prazeres e/ou imagens que estavam escondidos, quase apagados, em algum lugar da nossa mente.

Desse modo em Graciliano Ramos, além da vertente social - sem dúvida a mais conhecida - é visível a presença da matéria memorialística em sua obra: fatos recuperados e narrados, tanto

⁵ BRAYNER, Op. cit., p. 390.

em *Infância* quanto em *Memórias do Cárcere*, são frutos das experiências vividas pelo autor, assim como o próprio formato de sua construção narrativa. Sendo o aspecto temporal determinante, *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* formam uma trilogia fundamentada no retrospecto dos momentos vividos pelos personagens-narradores.

Angústia, o romance que vamos examinar, é julgado severamente pelo próprio autor em *Memórias do Cárcere*, seja por ser o último lançamento do escritor antes de ser preso, seja por não corresponder às exigências do próprio.⁶ Muito mais complexa que as anteriores, a obra de Graciliano Ramos evidenciava uma nova proposta narrativa visivelmente preocupada em unir a subjetividade do monólogo interior à preocupação político-social característica do autor.

Considerada por alguns críticos uma verdadeira obra prima⁷ e por outros, um romance ambicioso e vanguardista⁸, *Angústia* não está entre as obras mais comentadas de Graciliano. Quase tudo que se escreveu sobre esse romance integra uma *visão de conjunto* da obra do autor, ou seja, foi estudada e discutida juntamente com as demais.⁹ Por que esse desinteresse em aprofundar a discussão sobre o romance? Por que a apresentação de poucos estudos voltados exclusivamente para a obra em questão? É o que pretendemos descobrir pois, de certo modo, tem a ver com as preocupações de nossa investigação.

⁶ Ao ser publicado, o livro recebeu uma atenção especial por parte da intelectualidade nacional: seu autor havia sido preso por comportamento subversivo, porém, contrariamente ao que era do seu desejo, muitos leram o livro tentando encontrar nele, elementos romanescos comprometidos com essa subversão.

⁷ BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. In: Teresa. Revista de Literatura. USP. Número 2 (2001). São Paulo: Ed 34, 2001. p.136. E, também por, MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Cultrix. 2001. Vol. 3. p. 172.

⁸ COUTINHO, Nelson. Graciliano Ramos: In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil: Ensaio sobre idéias e formas*. Oficina de livros: Belo Horizonte, 1990. p. 138.

⁹ Com exceção das teses acadêmicas, poucas mas em constante produção, os trabalhos teóricos encontrados sobre e exclusivamente *Angústia* são limitados. Em termos de publicação editorial, apenas o livro de Lucia Helena Carvalho, *A ponta do romão* (1983), desponta como obra nacionalmente consultada e conhecida. Os demais trabalhos críticos aparecem individualmente em ensaios ou artigos jornalísticos que, com o tempo, por sua qualidade foram inseridos em obras ensaísticas.

Para sua compreensão, o romance oferece caminhos interdisciplinares que vão da psicanálise à sociologia e culminam num texto em que os problemas culturais do país são evidenciados. Como bem disse Álvaro Lins, a narrativa utiliza o método da confissão psicanalítica: uma palavra que explica outra, um pensamento que esclarece o outro¹⁰, fato que explica a visada psicanalítica que caracterizou muitos artigos publicados na década de quarenta.

Outro aspecto que chama a atenção nesta obra, e mesmo em outras de Graciliano Ramos, é o diálogo que seus textos realizam com outras formas artísticas. Desde outras representações de leitura (artes visuais, cinema e fotografia) ao contato com outras obras literárias este aspecto tem sido sugerido pela crítica.

Entre os diferentes estudos que apontam a relação das criações de Graciliano com outras obras estrangeiras, destacamos o de Lúcia Helena Carvalho, quando compara *Angústia* e *Os moedeiros falsos*, de André Gide (posto que a autora realiza uma crítica estruturalista, o caminho que escolhe não é tanto o do conteúdo, mas sobretudo, o da estrutura narrativa).

As relações entre os personagens de Graciliano e os de Dostoievski, são mostradas em posfácio de *Infância* por Octavio Faria¹¹ e depois, por Antonio Candido, em *Os bichos do subterrâneo*, ao comparar o abismo em que mergulha Luís da Silva com a situação do personagem de *Notas do Subterrâneo*.

Para Antonio Candido, *Angústia* era o romance tecnicamente mais complexo de Graciliano Ramos¹². Devemos considerar que, o estudo do crítico volta-se para a análise do indivíduo em sua inserção social, afastando-se do viés psicanalítico acima mencionado. Segundo

¹⁰ LINS, Valores e misérias das Vidas Secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 35 ed. Rio, São Paulo: Record, 1994. p. 135. (Posfácio)

¹¹ FARIA, Octavio. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. 10 ed. Rio: São Paulo: Record/Martins, 1945. (Posfácio)

¹² CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.

Eunaldo Verdi, com A. Candido, “a crítica literária vai além do mero impressionismo biográfico. Seu ensaio caracteriza-se pela confluência de vários métodos com base interpretativa.”. Por isso, apesar de as análises anteriores terem se fundamentado na sociologia, na psicologia, na filosofia e outras áreas e, Antonio Candido tenha também participado dessa possibilidade, coube a ele o mérito de uma formulação um pouco mais abrangente e teórica que foi além da crítica biográfica, essencialmente impressionista, que se fazia à época¹³. Importa destacar que sua análise baseia-se na duplicação e no desdobramento do ser, apontando exemplos de deformação expressionista na narrativa de Graciliano.

A idéia da deformação expressionista foi acatada por Sônia Brayner em seu estudo sobre o romance, considerando-o uma “fantasmagoria expressionista”, e também por Carlos Nelson Coutinho que destacou contornos expressionistas da obra.

Assim, em nosso propósito de efetivar um aprofundamento analítico do assunto, com apoio na literatura comparada, buscamos aqui uma possível aproximação entre obra literária e artes plásticas, de modo especial quanto ao aspecto deformativo, observado por Antonio Candido.

Encoraja essa discussão a predominância, sob o enfoque social, dos aspectos psicológicos do personagem que, por sua vez, resulta a deformação no tempo, na ação e no espaço do romance. Este aspecto deformativo, melhor compreendido nas artes plásticas, é o responsável pela ‘experiência mais moderna’ investida por Graciliano em uma de suas obras, o que justifica nossa investigação.

A busca de elementos que sustentem a perspectiva a ser adotada parte de uma discussão que já preocupava Charles Baudelaire,

¹³ É em função disso que Eunaldo Verdi se permite dizer que com “Antonio Candido, a crítica literária vai além do mero impressionismo biográfico. Seu ensaio caracteriza-se pela confluência de vários métodos como base

“Será uma fatalidade das decadências que hoje cada arte manifesta a vontade de invadir a arte vizinha e que os pintores introduzem gama musicais na pintura, os escultores, cor na escultura, os literatos, meio plásticos na literatura (...)?”¹⁴

A indagação retórica de Baudelaire compreende a importância de cada arte, mas sobretudo, a coexistência indispensável entre elas. A presença de aspectos comuns a diferentes formas de arte, ou pertencentes a sistemas semióticos distintos na obra literária conferem-lhe um caráter especial.

Não é de hoje que a busca por uma complementaridade entre as artes exerce atração nos estudiosos. Encontrar semelhanças em manifestações de arte distintas sempre atraiu também, a atenção do público, especialmente quando se trata de encontrar afinidades entre os conhecimentos culturais do leitor/espectador. Afinal, é ele quem, na maioria das vezes, estabelece diálogos entre as artes procurando formas de ampliar seu aprendizado sobre elas.

De acordo com nossa proposta, o romance *Angústia* carrega em sua narrativa a densidade característica da vanguarda expressionista. Como um estilo voltado à necessidade de transcendência ao mesmo tempo comprometido com sentimento político de inquietação individual, num movimento igualmente dialético, o expressionismo denuncia o lamentável estado de complexidade em que o homem se encontra, desvelando toda a angústia que esse estado produz. E para traduzir essa angústia existencial das personagens, demonstrando a força dramática da consciência que se imprime no objeto, Graciliano se utiliza dos recursos narrativos para desenhar passagens inegavelmente expressionistas.

De posse dessa idéia geral, e mais especificamente do que representou essa vanguarda como manifestação artística, no que se refere ao aspecto deformativo, procuramos explicar a

interpretativa (...)”. VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989. p. 72.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário. 1998. p. 45.

presença das imagens deformadas no romance de Graciliano Ramos, para o qual chamaram a atenção os críticos mencionados.

Nosso primeiro capítulo consiste em apresentar aspectos que sugerem o diálogo entre as artes. Partindo da observação da realidade pelo autor para a criação da obra, procuramos ver o papel das ilustrações, em especial as de tendência expressionista encontradas em diferentes edições de *Angústia*¹⁵, tentando estabelecer a proximidade entre essas duas formas de arte: o texto literário e a gravura.

No capítulo segundo detemo-nos à criação do romance e sua estrutura em busca de características expressionistas na obra, levando em consideração, nesse momento da análise, o olhar deformativo do narrador e a temática voltada para a sua subjetividade diante da realidade objetiva.

Uma análise dos elementos expressionistas e, sobretudo, da deformação expressionista desenvolve-se nesse terceiro capítulo. Buscamos a relação entre os elementos da narrativa de Graciliano Ramos e o propósito dessa tendência européia das duas primeiras décadas do século XX.

Procuramos determinar também a relação entre as imagens visuais que percorrem a prosa do personagem-narrador em *Angústia* e a obra em sua totalidade, e que contribui com o funcionamento do texto. A existência do romance, a nosso ver, sustenta-se como afirma Eagleton, no ato de a escrita ser o princípio da literatura, afinal é a ela que o escritor recorre e é nela que o leitor se encontra. Nesse encontro, possível através do fazer artístico, confluem todas as

¹⁵ Trabalhamos com a 53ª edição de *Angústia*, publicada em 2001 pela Editora Record. Temos buscado por informações a respeito de qual edição as ilustrações do artista plástico Marcelo Grasmann passaram a fazer parte da publicação. Sabendo que as demais obras de Graciliano foram publicadas inicialmente pela Livraria José Olympio e posteriormente passaram para a editora Martins/Record, as ilustrações que outros gravadores providenciaram para as obras continuaram desde as primeiras publicações até à última, em meados de 2003. A última publicação da editora

necessidades do ser humano por isso, estabelecer um contato significativo entre uma ou mais artes, nos dá a possibilidade de compreendermos muito mais a obra literária, assim como, encontrar o ‘diálogo’ existente entre o visível e o imaginado.

Record do romance *Angústia*, também se refere a 2003, nesta 56ª edição as ilustrações continuam a ser as de Marcelo Grasmann.

CAPÍTULO I

Ver e rever: texto e imagem no romance

*O olho vê, a lembrança revê,
e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma.
Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar –
como em Chagall.*

Manoel de Barros¹⁶

O poema de Manoel de Barros que nos serve como epígrafe fala-nos sobre a força da visão. Nele há três condições para a existência: a primeira é a de que o ‘olho vê’; a segunda, a ‘lembrança revê’ e, finalmente, a ‘imaginação transvê’. Esta última é considerada a mais importante para o artista em função de sua necessidade, *É preciso transver o mundo*. Por isso, é necessário que, para vivermos no mundo, imaginemos, deformemos, tiremos “da natureza as suas naturalidades”, ou seja, compreendamos que a condição de nossa existência está vinculada à imaginação.

As três condições referidas pelo poeta justificam o processo criativo dos artistas. Para estes, ver o mundo é apreciar toda e qualquer imagem e/ou ação às quais são submetidos diariamente. Essa apreensão é possível de ser recuperada através da lembrança e, rever um

¹⁶ BARROS, Manoel. As lições de R. Q. In: _____. *O livro sobre o nada*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 75.

momento, uma imagem ou uma ação passada torna-se uma projeção de sensibilidade. Mas, o fundamental é que as inúmeras possibilidades que os artistas encontram para ‘transver’ o mundo vêm da imaginação. Essas releituras apresentam-se a partir do processo interativo conteúdo-forma, no qual o artista projeta suas idéias. ‘Brincar’ com a forma, portanto, é mostrar uma outra realidade, um outro mundo, não menos real e verdadeiro.

Tais idéias vêm a propósito da reflexão que iniciamos pois, vivência, memória e imaginação constituem fundamentos dos quais o escritor utiliza para a criação literária. Portanto, o que é observado pela visão transforma-se em matéria sobre a qual o escritor, e aqui nos referimos a Graciliano Ramos, deposita a sua necessidade de transformação. Os elementos que a visão capta ficam retidos na memória e, posteriormente, após uma série de metamorfoses resultam em um elemento imaginário.

Vivência, memória e imaginação, portanto, são os três fundamentos da forma, de acordo com Manoel de Barros. As imagens visuais que povoam a prosa narrativa de Graciliano são resultantes desses fundamentos. Assim, quando penetramos nos labirintos de suas criações, concentramos nossos estudos naquilo que é visível em sua obra, seja através de um olho fotográfico, memorialístico ou imaginário.

1.1 Percursos do escritor

As experiências vividas e a rememoração dos fatos significativos da infância no interior de Alagoas constituem o material das histórias de Graciliano Ramos. Filho de pai comerciante, o escritor passou a infância lendo almanaques, anedotas de folhinhas e dicionários. Seu contato sério com a literatura foi possível aos dez anos incompletos, através do tabelião Jerônimo Barreto, que lhe emprestava os livros de sua “sedutora” biblioteca.

Com esses primeiros empréstimos, “desembestou para a literatura”. Travou contato com o agente dos Correios, Mário Venâncio, e aderiu à idéia de fundar um jornal literário, intitulado *O Dilúculo*. Assinando com pseudônimos, escreveu para o jornalzinho seus primeiros contos. Posteriormente, no internato em Maceió, publicou alguns sonetos, também sob pseudônimos. Desenvolvendo seu ‘instinto’ literário, Graciliano Ramos passou de “escritor em papel de embrulho” a um dos mais conhecidos romancistas da literatura brasileira¹⁷.

Sua primeira investida concreta na literatura foi com o romance *Caetés*, publicado em 1933, pela editora de Augusto Frederico Schmidt. Nesse romance, o autor empresta de seus mestres o estilo do discurso narrativo. Escrito em primeira pessoa, o personagem narrador João Valério intenciona escrever um romance sobre os índios caetés. Porém, a história desdobra-se entre essa intenção e o cotidiano conturbado do personagem que se vê envolvido em um típico triângulo amoroso. Com marcas do naturalismo ainda em voga à época, o romance possibilita-nos reconhecer, de acordo com Alfredo Bosi, o distanciamento do autor em relação “aos naturalistas de grandes murais como Aluísio Azevedo ou Inglês de Souza”¹⁸.

Caetés, juntamente com *S. Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), romances escritos em primeira pessoa, foram responsáveis pelo reconhecimento do escritor em âmbito nacional. Tais obras, fruto da imaginação e do senso crítico do autor, tornaram-se reveladoras de seu estilo marcado pela concisão¹⁹. Embora esse estilo não demarcasse um viés esteticista, demonstrava que Graciliano estava sempre atento à forma e ao processo criativo o qual, recorrendo ao plano

¹⁷ MORAES, Dênis. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

¹⁸ “Mas sempre que se falar de neo-realismo a propósito deste romance de província que é *Caetés*, deve-se reconhecer o seu matiz próprio de distanciamento que lembra antes um Machado de Assis (menos estóico) ou um Lima Barreto (mais contido) (...)” BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 402.)

¹⁹ Apesar de *Caetés* apresentar-se como um romance de características naturalistas, é tido pelo próprio autor como um exercício influenciado pelos escritores Machado de Assis e Eça de Queirós. Dessa forma, serve-nos como modelo para a observação do crescimento técnico do autor, o qual terá seu ápice em *Vidas Secas* (1938).

memorialístico, estava impregnado de sua experiência, tanto como observador daquilo que o cercava quanto dos fatos que lhe diziam respeito.

E isso, o próprio autor nos revela quanto afirma: “todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam.”²⁰. Talvez por isso Hélio Pólvora em estudo da década de setenta, diria:

“A melhor classificação que se pode aplicar a Graciliano Ramos é a de memorialista. (...) ferozmente concentrado em sua experiência dolorosa (...) vendo-se através dos outros e vice-versa.”²¹

A evidência desse sentido observador assim como o apoio na experiência e a recorrência à memória são elementos encontrados em toda sua trajetória artística e comprováveis no conjunto de sua obra. Contudo essa classificação não pode ser limitadora como veremos adiante.

Em *Angústia*, por exemplo, a composição deixa entrever um trabalho árduo de observação para que o real fosse projetado de forma verossímil. Conforme passagens de *Memórias de Cárcere* (1953), o autor comenta que antes de ser preso, no dia 03 de março de 1936, examinara os lugares de Bebedouro para escrever o antepenúltimo capítulo do romance.

Infância (1945) e *Memórias do Cárcere* exemplificam, de modo mais específico, a vertente memorialística do autor, seguidas ainda de *Viagem* (1954). A obra de 45, além de apresentar a vivência do narrador-menino, revista pelo olhar atento e rancoroso do narrador-homem, é composta por quadros carregados de poeticidade, de cores, de verdades, de lapsos que

²⁰ RAMOS, Graciliano. Alguns tipos sem importância. In: _____. *Linhas tortas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 1978. p. 196.

²¹ PÓLVORA, Hélio. Um aspecto de Graciliano Ramos. In: _____. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 13-36.

permitem perceber o trabalho criativo do autor. Não são apresentadas descrições que procurem representar uma realidade a partir de um olhar distante, mas sim um olhar do presente ao passado com a mesma sensibilidade e verdade infantis.

O mesmo processo ocorre em *Memórias do Cárcere* quando o autor se refere à elaboração de suas memórias com ‘hesitação’:

“Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. (...) Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus propósitos.”²²

. Esse caminho tomado pelo autor, em si mesmo, engendra um sair de si e ir ao outro, e vice-versa. Por isso, alguns acontecimentos foram omitidos, outros, os insignificantes, ampliados e repetidos, da forma que o autor considerou melhor. Esse trabalho com a palavra, com a escolha dos termos e da própria forma narrativa contribuiu para o reconhecimento de Graciliano Ramos.

A historiografia literária costuma situar o autor na segunda fase do Modernismo Brasileiro, também chamada de ciclo do romance nordestino, ou romance engajado dos anos trinta. Efetivamente na obra de Graciliano Ramos são visíveis características desse período, sobretudo a preocupação com uma literatura política e socialmente mais comprometida, que se fixava nas peculiaridades regionais.

Sabemos que o regionalismo²³, uma corrente literária que se manifesta desde o romantismo, teve seu momento de maior expressividade entre os anos de 1930 e 1940, especialmente com a produção do chamado ciclo do romance nordestino, ou neo-regionalismo,

²² RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. 34 ed. Rio, São Paulo: Record, 1998. V. I. p. 36-7.

²³ O crítico Antonio Candido afirma que o regionalismo funda-se em três elementos: o senso da terra, o patriotismo regional e a reivindicação da proeminência do Nordeste, esses elementos convergem para a construção de uma literatura que evoca o regional e busca transportá-lo para o nacional. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. Vol. II, p. 268. Em relação ao Neo-regionalismo é possível verificar que este, quando não reducionista, como é o caso de Graciliano, conseguiu atingir o universal a partir da temática e do *modus faciendi* regionais.

graças a expoentes como José Américo de Almeida, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. A principal característica do regionalismo tradicional, segundo Lucia Helena Vianna, era o “apego nostálgico a um passado rural cuja perda se lamenta e cujos aspectos são descritos minuciosamente, para recompor o antigo mundo do campo que se quer contrapor à perda das tradições da vida na cidade.”²⁴. Lembremos, a propósito, o conflito do personagem no romance *Angústia*, Luís da Silva, que recorre ao seu passado interiorano quando alguma paisagem da urbana Maceió lhe dá margem para isso.

Em relação aos demais autores dessa fase, Graciliano destaca-se pela linguagem precisa, concisa, quase árida mas que atinge níveis surpreendentes. Justapor um enfoque socialmente comprometido a um aprofundamento tanto psicológico quanto filosófico refletia uma concepção literária à frente da época; uma ousadia técnica que muitos leitores não estavam preparados e, por isso, enquadrá-lo no neo-regionalismo seria uma forma de desqualificar o estilo do escritor²⁵.

E, mesmo que a obra de Graciliano seja reconhecida também e, especialmente, pelo seu rigor estilístico e pela série de revisões que ele fazia, se prestarmos atenção às datas de publicação, perceberemos o quanto o autor produziu em um espaço de tempo relativamente curto²⁶: Entre 1933 e 1938, o autor publicou todos os seus romances. Depois disso, *Infância* em 1945, o volume de contos *Insônia*, em 1947 e *Memórias do Cárcere*, publicação póstuma de

²⁴ VIANNA, Lúcia Helena. *Roteiro de leitura*: São Bernardo, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1987. p. 121.

²⁵ O que, para alguns, representava ser uma ousadia, para o autor foi uma nova maneira de abordar a realidade. Graciliano Ramos viveu num mundo em que as novidades, em todos os sentidos, mostravam-se presentes. Desde a psicanálise de Sigmund Freud às inovações literárias do irlandês James Joyce. Assim como, o existencialismo na literatura com o qual o autor entrou em contato ao traduzir a obra *A peste*, de Albert Camus. Convém ressaltar o estudo realizado por Lourival Holanda no qual se avalia a relação paralelística entre *Vidas Secas* e *O estrangeiro*, de Camus.

²⁶ Parece ser contraditório falar em quantidade em relação à obra do autor, mas o que nos interessa aqui é pensar que Graciliano escreveu oito obras em um espaço de vinte anos. Os três primeiros romances foram escritos com intervalos de uma a dois anos entre si. Se levarmos em consideração os anos que antecederam as publicações teremos um espaço de aproximadamente uma década em que o autor deteve-se à criação e publicação de suas obras. Um tempo curto já que, dois anos após a publicação de *Angústia*, o romance *Vidas Secas* sai do prelo. Seus quatro

1953. Portanto, toda sua obra foi construída e consolidada num prazo total de vinte anos. Mas esse período de cinco anos em que seus quatro romances foram publicados foi fundamental para sua criação concentrar-se na realidade, o que nos permite definir sua obra como organizada e orgânica.

Para Roland Barthes²⁷ existe uma diferença entre escritor e escrevente. Mesmo tendo como material comum a palavra, ambos revelam formas distintas de tratá-la. Para o primeiro, a relação com a palavra é entendida como um trabalho funcional, regido por dois tipos de normas: as técnicas e as artesanais. Paradoxalmente, assim, o “material se torna de certa forma seu próprio fim”²⁸. Os escreventes, por sua vez, “são homens transitivos” cuja palavra é um meio a serviço da promoção daquilo que eles pensam.

Graciliano Ramos parece estar mais ligado ao primeiro tipo. Entretanto, além de preocupar-se com a palavra enquanto algo de caráter funcional e estético, o autor compreendia que essa função colocava-o além da minoria, no fundo, daqueles a quem gostaria de atingir.²⁹ Por isso, mesmo que sua criação artística retorne a si mesma, existe a inquietação resultante dessa idéia e que promove o exercício crítico ao qual todo intelectual se propõe (ao menos deveria fazê-lo).

Assim, vemos que o olhar de Graciliano Ramos ultrapassa a realidade visível para atingir o âmago do ser humano. Diferentemente das fotografias comuns - que refletem a superfície e

romances conduzem, portanto, à idéia de que em poucos anos o autor inscreveu na Literatura Brasileira obras de alto estilo e qualidade.

²⁷ BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 31-39.

²⁸ *Idem*. p. 33.

²⁹ Para Walter Benjamin, a tendência que guia uma obra literária “só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. (...) É essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra.” BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense. 1986. p. 121.

permite-nos diversas especulações em relação ao elemento retratado - a literatura, para o autor, mesmo ao utilizar um descritivismo realista, vai além, o que nos permite ultrapassar o limite do especulativo e compreendermos a condição humana de forma a sensibilizar-nos com ela.

1.2 Memória e imaginação

É visível que o processo criativo de Graciliano é construído a partir de suas memórias, de suas leituras – sejam elas literárias ou empíricas – e, sobretudo, do seu sentido observador que tanto o caracterizava. Contudo, não pretendemos classificá-la como memorialista.

Sabemos que a memória é um caminho ao qual muitos artistas recorrem em busca de inspiração artística, ou melhor, atrás de matéria prima para a elaboração de sua obra artística. Buscar em experiências passadas o material para criar imagens visíveis, versos ou situações narrativas tornou-se, desde que se compreendeu a linguagem também como arte, um ato constante. Basta lembrarmos quantos poemas já lidos remetem à infância, à juventude ou a momentos vividos. Ou quantas pinturas famosas buscaram ‘congelar’ um passeio, uma musa ou um acontecimento histórico. Além desses exemplos, a forma literária que maior concentra a perspectiva memorialista parece ser o romance.

A memória, de acordo com Jaques Le Goff³⁰, tem uma função social. Qualquer sociedade fundamenta seus princípios e singularidades no conceito memória. É ele quem dita as regras morais, estruturais, políticas e históricas de um povo, seja nos preceitos dos aborígenes da Nova Zelândia, seja no capitalismo desenfreado da América. A memória é o fio condutor da estrutura social porque, mesmo possuindo segmentos que, às vezes, distanciam-se dela, consegue

³⁰ LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. [et al]. 2 ed. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 1992.

concentrar e fazer retornar a si esses segmentos ou ramificações. Os indivíduos que formam a sociedade são sabedores dessa máxima, pois tornaram-se o que são a partir daquilo que seus antepassados procuraram preservar.³¹

Para Henri Bergson, a memória “permite a relação corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações”. Trazer à tona o que estava submerso é o afloramento do passado combinado ao processo corporal e presente da percepção. Para o teórico, a matéria é o conjunto das imagens e a percepção da matéria é considerada como “essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, o corpo”. Através da memória, portanto, além do passado vir à tona no presente, mistura-se às percepções imediatas e leva-as a ocupar todo o espaço da consciência. Percebemos, por isso, a força subjetiva que nutre a memória.

Dessa concepção de memória, Bergson nos encaminha à idéia de lembrança e percepção. Esses atos interpenetram-se sempre e nesse processo acabam por trocar alguma coisa de suas substâncias. Essa relação conduz ao conceito *imagem-lembrança* correspondente da lembrança pura atualizada que traz à consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível. Essa imagem-lembrança é datada, refere-se a um momento definido e específico. Por isso, ela aparece através da evocação por via da memória – sonho e poesia são feitos dessa matéria³².

As imagens, através das quais conseguimos representar e recuperar o passado, podem pois, ser consideradas os elementos fundamentais do processo memorialístico, ocorrendo no plano real, do nosso cotidiano, ou no plano da abstração. No entanto, nesse segundo plano,

³¹ Para Pierre Janet, o ato mnemônico é o ‘comportamento narrativo’, caracterizado pela função social. Através da comunicação, um ato social, as informações são repassadas de uns a outros, como forma de reconstruir o que está ausente. Apud: LE GOFF, Op. cit., 1992

³² Segundo Henri Bergson, nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos. Essas lembranças mudam nossas percepções reais, das quais retemos

entramos no domínio da imaginação, que tem o poder de distorcer, deformar ou modificar a imagem.

Por outro lado, se pensarmos na literatura, verificamos que esta só pode ser compreendida se levarmos em consideração o processo imagético que se estabelece pelo trabalho do escritor com as palavras. Quando Wellek e Warren afirmam que se tivéssemos ‘que conceber visualmente todas as metáforas poéticas, ficaríamos completamente perplexos e confusos’³³, implicitamente dizem-nos que há imagens impossíveis de serem ‘concretizadas’ pela imaginação em função de sua infinitude ou da dificuldade de elaboração que implicam.

No texto narrativo, a dificuldade de visualização das imagens e metáforas é menor se compararmos com as outras artes. Isso porque sua tendência concentra-se na narração de ações que, por sua vez, eclodem em uma série de outros fatores que buscam formar a sua totalidade. De acordo com Gotthold Ephraim Lessing, em seu ensaio *Laocoonte ou sobre os limites da Pintura e da Poesia*, a literatura pode distender a imagem simultânea na sucessão da ação enquanto que a pintura deve comprimir a sucessão de uma ação em um momento fecundo.³⁴

Nesse sentido compreendemos que as imagens aparecem de forma descritiva e/ou subjetiva, atentando, obviamente, para o modelo de narrativa em que se enquadram. As narrativas em que o fluxo de consciência predomina são mais ricas em imagens-lembrança e emotivas do que as narrativas realistas, cujo objetivo ao representar é a reconstrução do momento, do espaço ou das personagens.

apenas algumas indicações, alguns sinais que nos permitem evocar antigas imagens. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 22.

³³ WARREN, Austin; WELLEK, Rene. *Teoria da literatura*. 2 ed. Trad. José Parlla e Carmo. Lisboa: Biblioteca Universitária, Europa América, 1971. p. 33.

³⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Int. e notas de Anatole Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

Nas imagens referidas ao passado é estabelecida a percepção de distância entre o ontem/outro e o já/agora. Dessa forma, Jeanne Marie Gagnebin³⁵ lembra que a memória implica a idéia de rastro, presença de uma ausência, vestígios de algo que pertenceu a um determinado tempo e espaço, que vão sendo localizados e recuperados para fundamentar a idéia total. Por isso, a reconstrução da distância temporal é inerente ao processo da memória.

Como dissemos, na obra de Graciliano Ramos verificamos um processo criativo indubitavelmente relacionado às experiências vividas. Percebemos, tanto em sua criação ficcional quanto memorialista, o trabalho com a distância temporal e as lembranças que a memória permite recuperar. É o que vemos em *Infância*, por exemplo, quando o narrador afirma: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta.”³⁶

Já foi dito que esse sentido observador assim como o apoio na experiência recuperada pela memória são elementos encontrados em toda sua trajetória artística, e comprováveis não somente em obras específicas, mas na totalidade de suas obras. Em *Angústia*, por exemplo, a composição deixa entrever um trabalho árduo de observação para que o real se projete de forma verossímil.³⁷ A recorrência constante ao plano memorialístico do personagem confunde-se com as memórias do menino narrador de *Infância*.

Como bem lembra Silviano Santiago, em estudo sobre a literatura brasileira da fase modernista, as ações ficcionais dos melhores romancistas sustentam-se na memória afetiva da infância e da adolescência. A lembrança alimenta os textos de ficção indicando que a narrativa da

³⁵GAGNEBIN, Jeanne M. Conferência ‘Memória a contrapelo da História’, 05 de junho de 2003. UFSC/CCE/PGLB.

³⁶RAMOS, Graciliano. *Infância*. 10 ed. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1975. p.09.

³⁷ Em seu livro póstumo *Memórias do Cárcere* (1953), Graciliano comenta que antes de ser preso, no dia 03 de março de 1936, examinou os lugares de Bebedouro para escrever o antepenúltimo capítulo do romance.

vida do escritor, de seus familiares ou das pessoas com quem interagia, tem importância capital para o processo de compreensão das transformações sócio-históricas do país. Para o crítico, “tal importância advém do fato de que é ele – o escritor ou o intelectual, no sentido amplo – parte desse poder, na medida em que seu ser está enraizado em uma das *grandes famílias* brasileiras.”³⁸

Quanto ao trabalho formal – um escritor preocupado com a palavra, perfeccionista quanto à norma culta e o respeito à gramática - o autor alagoano, como já foi dito, priorizou a criação verbal. Pode-se comprovar essa sua insatisfação artística em depoimentos do próprio autor.

Graciliano Ramos tinha consciência de que arte é forma e técnica; todo ato criativo é impulsionado pela necessidade de tornar real o que se vê ou se imagina. Como afirma Leyla Perrone-Moysés, criar é tornar existente algo que não existia. Com isso, pensar o fazer artístico “presume que o artista não imita a natureza”, ao contrário, “cria uma outra natureza”³⁹. Agora, quando ‘criação’ associa-se à idéia de texto e de literário, essa suposição remete à materialidade que a palavra texto implica.

De acordo com a autora, a Literatura toma como princípio o real que pretende dizer, “falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”. Ou seja, o que se apresenta como resultado do processo criativo é uma realidade que não conseguiu atingir o nível total do real e no entanto, configura-se como uma outra realidade⁴⁰.

³⁸ SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista). In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 31

³⁹ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: ____, *Flores na escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.100-10.

⁴⁰ Para Perrone-Moysés, o que caracteriza a literatura é uma “dupla falta”. Pois, de um lado está nossa insatisfação com o mundo do qual fazemos parte e uma tentativa de transformá-lo e do outro, o próprio paradoxo de tentarmos modificar esse real e, contudo, essa tentativa consolida, por vezes, a apresentação de um mundo mais real ainda. Op. cit., p.103.

A criação de “outra” realidade no processo criativo, com dados da memória ou da imaginação, pressupõe dois elementos fundamentais. Um deles é o escritor, aquele que tem o poder de dar ‘existência ao não-existente’, o outro é o leitor, o destinatário dessa realidade transmutada. Só no leitor e em seu processo de recriação, a partir da leitura, é que a obra literária encontra razão de ser. Percebemos, então, que a criação literária além de ser um processo complexo, que envolve considerações muito maiores do que essas que foram levantadas aqui, só se converte em um sentido total quando desencadeia o processo receptivo da leitura e da recriação por parte do leitor. Essas leituras serão correspondentes a uma nova criação já que, outros e diferentes serão os leitores.

Vem dessa receptividade do leitor uma das evidências quanto ao caráter efêmero ou permanente das obras literárias. Independente da época em que foram escritas elas oferecem descobertas e redescobertas. Exercem uma influência particular “quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo e individual.”⁴¹, como afirmou Italo Calvino. Logo, na obra de Graciliano Ramos o público leitor pode encontrar essa mimetização. Seus romances, contos e memórias analisam a condição do cidadão brasileiro, insatisfeito, solitário que ainda hoje vaga pelos espaços rurais e cosmopolitas do país. Além de particularizar esse indivíduo num espaço totalizante.

Nesse sentido, o texto possui uma estrutura de apelo, como foi descrita por Wolfgang Iser⁴². A relação leitor e texto só se concretiza através da participação ativa daquele a quem obra se destina e desse feito surge a face real da literatura. Por isso, o leitor torna-se um elemento

⁴¹ CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nelson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p. 09-16.

⁴² Apud: ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 15.

essencial da obra, uma vez que essa só pode ser compreendida “enquanto uma modalidade de comunicação”.

Portanto, o significado de qualquer obra que se queira literária provém de um processo comunicativo de compreensão e integração que se torna único. Essa identidade única que o texto detém em relação àquele que o lê é responsável pela multiplicidade de interpretações desde as que cada um dos leitores dirige a essa mesma obra até as diferentes leituras críticas. Assim como cada nova leitura promove uma outra interpretação devido ao conhecimento de mundo do leitor. Em relação à receptividade da obra de Graciliano é importante ressaltar a atração do leitor pelo ‘apelo’ memorialístico que suas narrativas apresentam. O caráter de testemunho, especialmente dos últimos livros, atrai o leitor pela proximidade e veracidade que contém.

Como foi visto, *Angústia* e *Infância* são obras que evocam o passado, realizando um processo de problematização da memória. Recuperam-se as lembranças e realiza-se a partir delas, num presente fissurado, a sutura entre passado e futuro. Por isso, é possível perceber no plano ficcional de *Angústia* ‘as recordações da infância’, invadindo a narrativa e reconstruindo o passado conturbado de Luís da Silva. A narrativa caracteriza-se pela transitoriedade temporal, não fazendo referência somente a uma experiência pretérita, mas também a um passado recente, à realidade imediata e a um futuro imaginado.

Nessa confusão mental, as lembranças aparecem modificadas pelo processo de criação. Nas palavras do crítico Silviano Santiago, “na superfície do fluxo narrativo, *Angústia* (...) se organiza por um duplo processo de rememoração.”⁴³, esse duplo processo, primeiramente, enquadra-se dentro do recurso da retórica clássica, evidenciado no desenrolar da ação dominante.

⁴³ SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 56 ed. Rio, São Paulo: Record, 2003.

Trata-se da estrutura temporal que abriga a ação narrativa. O segundo processo de rememoração é “produto da memória do personagem”.

Temos então, a grande narrativa que procura recompor o passado remoto de Luís, abrindo determinados hiatos que são preenchidos, dentro dessa grande teia, pelas micronarrativas. Estas, por sua vez, são autobiográficas⁴⁴ e extrapolam o nível temporal que parecia, até então ser a matriz condutora do romance, o amor, o ciúme e o ódio de Marina. A característica fundamental dessas micronarrativas diz respeito à própria estrutura fechada em que se alicerçam. Dessa maneira, portanto, encaminhando-se para uma narrativa recheada de comentários ácidos, críticos e irônicos.

1.3 Imagens que ilustram o texto

Percorrer as obras de Graciliano Ramos é depararmo-nos com inúmeros retratos que, registrados na memória do autor, atingem independência enquanto material sobre o qual este se debruça e trabalha os elementos com sua imaginação criativa. Desse modo, buscando representar um mundo cruel, no qual homens, mulheres, crianças e animais sobrevivem à difícil realidade.

Na modernidade, a leitura emancipou-se da idéia de endeusamento da autoria que prevaleceu durante anos, pois como vimos, hoje ela é entendida como um processo individual e diferenciado, dependente da experiência do leitor. Admitir como verdade aquilo que nos atrai nos livros que lemos supõe esse pactuar e compartilhar com a obra que, uma vez lida, deixa de pertencer somente ao seu criador pois, a leitura como concretização, ultrapassa o limite dos parágrafos ou capítulos encerrados nas páginas. A capa, as ilustrações, as notas de rodapé, as

⁴⁴ O sentido de autobiográfico é referido aqui em função do modelo de narrativa pelo qual Graciliano optou. Luís da Silva, o personagem principal narra passagens de sua vida. Mesmo, entendido como um ser ficcional, o processo que este ser utiliza para contar sobre sua vida é a autobiografia.

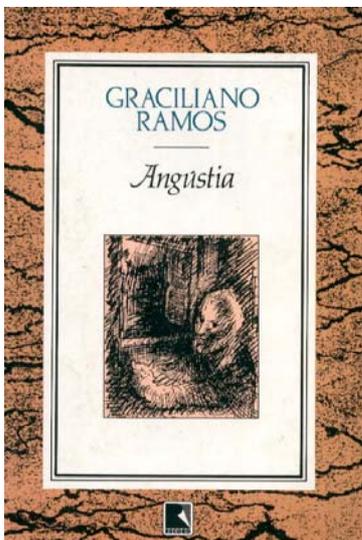
contracapas, os prefácios e outros elementos configuram-se peças fundamentais nesse processo de apreensão da obra, funcionando como mediadores entre o texto e o leitor uma vez que ao adicionar/complementar o texto literário, influenciam na sua compreensão e recepção.

Nesse sentido, pensar o valor dos paratextos⁴⁵ para a mediação texto-leitor supõe-se compreender qual a funcionalidade destes para o entendimento da obra. Os paratextos mais comuns são aqueles na forma de prefácios ou posfácios, também notas prévias que esclarecem os leitores a respeito do texto. Normalmente de cunho crítico, tais textos trazem considerações sobre o enredo e a importância da obra no cânone literário. Para além desses, os elementos adicionais como o nome do autor, o título, os resumos nas contracapas, a publicação de outros livros do autor pela mesma editora e as ilustrações na capa ou no interior do livro, relacionam-se detendo múltiplas funções ou, em alguns casos, alguma se destacando como dominante.

Com base na importância desses outros textos, sugerida por Gerard Genette, é que iniciamos uma breve análise por esses elementos na obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, antes de nos dedicarmos propriamente a essa narrativa. A relevância desses paratextos nos interessa por duas razões. Primeiro, por observarmos a obra como um conjunto de características que nos conduzirão à idéia de imagens expressionistas presentes ou antes, indiciadas pelas ilustrações que se intercalam ao discurso narrativo. Segundo, por compreendermos a importância de uma visão mais abrangente do objeto ao qual nos dedicamos.

⁴⁵ Paratextos, na acepção de Gerard Genette, são os elementos adicionais encontrados na obra literária. A capa, o nome do autor, editora, edições, contra-capas, prefácio, posfácio, rebordos e outros dados apresentados no objeto

(FIG. 1 e 2 – CAPA E ILUSTRAÇÃO DE *ANGÚSTIA*, 53 ed. 2001)



A capa da quinquagésima terceira edição do romance *Angústia* (1936) reproduz em um pequeno quadro a ilustração que aparece à página quarenta e um, de autoria de Marcelo Grasmann⁴⁶. Uma análise mais atenta dos detalhes mostra que se trata de uma leitura feita pelo artista plástico de um fragmento que precede a referida página. (cf. fig. 1 e 2).

Nesse capítulo, o narrador rememora alguns momentos do passado, quando conhecera a vizinha por quem viria a se apaixonar. Percebemos a futilidade dos diálogos entre os dois e, a descrição dos espaços – quintal e casas vizinhas – pelos quais ele transitava ou a encontrava e

(livro) são considerados índices que levam a uma compreensão maior daquilo que a obra apresenta. GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil. 1982. p. 09.

⁴⁶ Marcelo Grasmann, gravador, desenhista, ilustrador, professor. É o ilustrador da obra *Angústia*, de Graciliano. Artista plástico nascido em 1925, em São Simão, SP, estudou fundição, mecânica e entalhe em madeira. Residindo no Rio de Janeiro desde 1949, onde realizou sua primeira individual. Aconselhado por Goeldi frequentou o curso de gravura em metal com Henrique Oswald e litografia com Poty. Trabalhou ainda com Mário Cravo Júnior e estudou litografia em Viena, onde tornou-se amigo de Alfred Kubin. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>, acesso em 01 de jul/2004.

faziam-no imaginar o que ela estaria fazendo. A ilustração representa o personagem, num momento em que, tomado de inquietação, perambula pela casa:

“Fatigado, sentava-me um instante na sala de jantar. A parada justificava outra, instantes depois, *à janela da rua*. Debruçava-me, olhava os paralelepípedos, a sarjeta, o poste de ferro, os arames, a calçada da casa à esquerda. Virava-me para a esquerda. O outro lado não me interessava. Uma pancada no postigo, e recomeçava o passeio. Nova demora na sala de jantar. *Coçava a barriga do gato*, que se espreguiçava, estirava as pernas. Sem-vergonha parecia mulher. O quintal estava escuro. *Por cima das árvores havia claridade*, até se enxergava, a distância, um anúncio que se podia ler; mas *perto do chão era aquele pretume*. Fastidiosa música de grilos, certamente no canteiro das hortaliças.”⁴⁷ (Grifos nossos)

Essa é a cena que o ilustrador selecionou. Percebemos que destaca um rosto humano a afagar um gato e uma janela ao fundo. O quadro é marcado por riscos que tentam constituir essa imagem. No entanto, a visibilidade é comprometida porque, ao mesmo tempo em que os riscos negros dão forma à representação, o processo deforma a imagem. Os riscos negros sugerem ansiedade e presença de escuridão que correspondem ao ‘pretume’ indicado pelo narrador no fragmento citado, enquanto que o espaço claro na figura reflete a claridade que havia por cima das árvores, mas não o anúncio que por ela podia se ver.

Sabemos que as ilustrações estiveram associadas ao texto impresso desde Guttemberg. Concomitante ao texto escrito, a imagem realiza a função de esclarecer ou mesmo, de destacar, de forma exemplificadora, parte de alguma idéia do texto. Da impressão artesanal ainda temos a herança nas ilustrações vindas da xilo ou litogravura que percorreram (e percorrem) muitas das publicações modernas⁴⁸. A relação entre a ilustração e os textos literários que as motivava sempre possibilitou uma troca entre os artistas. Ora como encontro de amigos que compartilhavam o

⁴⁷ RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 53 ed. Rio, São Paulo: Record; 2001. p. 42. Todas as citações nesse trabalho referem-se a essa edição.

⁴⁸ Vale lembrar as ilustrações realizadas por Tomás Santa Rosa e Arlindo Daibert para algumas das obras de Guimarães Rosa e José Lins do Rêgo que, remetem, por utilizar-se da xilografia, ao modelo artesanal de impressão.

prazer estético, ora como possibilidade de totalizar o sentimento artístico. No primeiro caso podemos recorrer à relação afetuosa entre Graciliano Ramos e artistas plásticos de seu tempo, Di Cavalcanti, Santa Rosa e, especialmente Cândido Portinari. Em carta-resposta a este último, o escritor alagoano afirma

“(…)Dos quadros que v. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranqüila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza.”⁴⁹

(FIG. 3 – *CRANÇA MORTA*, ÓLEO SOBRE TELA, 176 X190 CM, 1944)



Assim como a cultura mais popular encontrada na literatura de cordel. Não se pode ainda esquecer as ilustrações das obras de Graciliano Ramos, todas ilustradas a partir desse processo.

⁴⁹ RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano*: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 131.

No segundo caso, esse encontro em diferentes expressões artísticas de um sentimento comum, vê-se refletido no posicionamento do artista plástico também como leitor⁵⁰ e sua interpretação da obra pela elaboração de um trabalho, a partir do texto literário. Dessa forma, podemos ter ilustrações e capas elaboradas pelo artista a pedido do próprio autor (lembrando que Santa Rosa pertencia ao círculo de intelectuais e artistas nordestinos da década de trinta, grande artista plástico e por isso, freqüentemente solicitado para ilustrar seus romances⁵¹), ou a pedido da editora em função da projeção e da qualidade artística do artista (como é o caso de Portinari que ilustrou, a pedido da editora francesa Gallimard, as obras de Graham Greene, André Maurois e Cervantes).⁵²

Nesse sentido, as ilustrações de Marcelo Grasmann como apresentações do texto de Graciliano Ramos fundamentam a aproximação que pretendemos estabelecer entre literatura e pintura, e a hipótese de elementos expressionistas estarem presentes na criação do romance *Angústia*. E assim procedemos com apoio em investigações teóricas recentes, a exemplo da assertiva de Gerard Genette de que nem sempre sabemos se os paratextos devem ou não ser vistos como pertencendo ao texto. Essa afirmação, complementada posteriormente, revela:

“em todo o caso eles o rodeiam e o estendem, precisamente para *apresentá-lo*, no sentido usual deste verbo, e num sentido mais forte: fazer *presente*, garantir a

⁵⁰ Um exemplo importante da literatura universal, que manteve intensa relação entre as ilustrações e a literatura, foi o poeta inglês William Blake. Além de ilustrar seus próprios poemas, como é o caso do sempre citado *The Tiger*, ilustrou obras importantes de outros artistas, contemporâneos ou não. Assim como encontrou motivação para suas gravuras e poemas em Milton, Dante (ilustrou a *Divina Comédia*, em 1827) e na Bíblia. De acordo com pesquisadores de sua obra “Blake não era um desenhador e pintor que escrevia versos, nem um poeta que também desenhava e pintava: foi essencialmente um poeta-artista, uno e indivisível”. MIRADOR. Enciclopédia Britânica Mirador Internacional. Rio de Janeiro: Melhoramentos; 1977.

⁵¹ MORAES, 1996. Ver p. 65-9; 89-90.

⁵² Portinari fez 12 ilustrações em cores para o romance *Poder e Glória*, de G. Greene, em 1959; ilustrou *Terre Promisse* e *Rose de September*, de André Maurois, em 1960 e produziu 21 desenhos com lápis de cor para uma edição de *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes, em 1955. Além das produções para obras estrangeiras contribuiu com sua arte ao ilustrar obras de Machado de Assis, *O Alienista*, em 1948, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1943, e trinta gravuras para *Menino de Engenho*, de José Lins do Rêgo, em 1959. Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/portinari e www.portinari.org.br acesso em 03 de fev. 2005.

presença do texto no mundo, sua ‘recepção’ e consumo sob a forma (atualmente, pelo menos) de um livro.”⁵³

Quando recorremos a uma prática comum hoje, principalmente em estudos de Literatura Comparada, convém ressaltar que a atividade comparativa não se reduz somente a discussões acerca de obras similares de línguas diferentes ou períodos históricos distintos. Devemos encarar a obra literária como algo em movimento, em constante construção, o que corresponde à interação entre obra e leitor. Nas palavras de Leyla Perrone-Moysés “(...) ela (*a obra literária*) traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos.”⁵⁴. Desse modo, a obra literária não se constitui aleatoriamente e sem contato com uma série de elementos que a circundam. Ela se revela marcada pelo dialogismo e por ações anteriores que interagiram em sua formação.

Exemplo dessa interatividade que se justifica, por vezes, pela influência e pelo diálogo naturalmente estabelecido entre elas, foram os cenários dos filmes expressionistas alemães da década de trinta que, motivados pelos novos paradigmas da vanguarda, procuraram recriar nas narrativas a atmosfera angustiante. Todo esse conjunto de referências partiu dos contatos e das visões vindas tanto da música, da poesia, das pinturas e do teatro expressionistas.

Na história da literatura observamos também aproximações e afastamentos entre elementos artísticos que, ora apresentavam-se na música e também na poesia, ora na representação da pintura e também na imagem poética. Como bem mostra Mário Praz, nesse parentesco existe “algo mais profundo do que a mera especulação”; o crítico arrisca dizer que, ao

⁵³ GENETTE, Gérard. Op. cit. 1982.

⁵⁴PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 97.

“sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística.”⁵⁵. Ao sugerir uma aproximação com o todo artístico, demonstra-se a relevância que a união entre as artes institui e essa ‘misteriosa relação’.

A aproximação entre artes buscou estabelecer diálogos entre as produções artísticas como forma de entrever fios comuns que as relacionavam ou, também, diferiam dentro de uma perspectiva temporal. Seu interesse convergia para uma comparação entre duas manifestações diferentes de expressar temáticas semelhantes. No entanto, nessas comparações, não se tratava de uma atribuição de valores. Pretendia-se demonstrar como duas obras de arte distintas, com valores singulares e individuais, poderiam figurar como objeto de análise comparativa sobre sua representação.

Ao aplicar esse paralelo entre as artes, o autor exemplifica a inspiração partilhada entre a poesia de Wordsworth e a pintura de John Constable, para, assim, afirmar a idéia de que, “aquilo que o pintor transmite numa imagem visual, o poeta comunica numa linguagem que alude vagamente às implicações do cenário natural.”⁵⁶.

Na idéia do crítico, subentende-se que o poema dá voz àquilo que o espectador sente diante das paisagens de Constable. Contudo, percebemos que há uma relação muito maior entre as artes que, ultrapassa o limite da temática igualitária e se permite estabelecer não só semelhanças, mas também diferenças.

Não somente a comparação, a partir das analogias existentes, atrai a atenção do público mas, sobretudo, o que diferencia ao mesmo tempo em que seduz a imaginação dos espectadores quando têm a impressão de estar diante de obras que se correspondem, seja na poesia, seja na

⁵⁵ PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1982.

⁵⁶ *Idem*, p.62.

pintura. Mário Praz valendo-se dos apontamentos realizados por Simônides de Cós (séc. VII ou VI a. C.) em suas comparações entre artes e, recolhidas por Plutarco⁵⁷, reafirma a máxima de que *a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda*: vários estudos partiram dessa consideração para estabelecer o contato entre as artes pois, tanto os poetas buscavam inspiração nas pinturas, quanto os pintores faziam o mesmo em relação à poesia daqueles.

Além dessa influência, podemos lembrar das próprias ilustrações, como mencionamos no início, que sempre estiveram ligadas aos textos literários expressando, de um lado, uma correspondência entre o texto e a imagem figurativa e, de outro, a interpretação de um outro artista sobre o texto. Trata-se de uma nova obra e de uma nova arte, assim como de uma outra interpretação.

Se vários estudos desenvolveram-se na tentativa de aproximar poesia e pintura, o mesmo não aconteceu com a prosa. Talvez porque a poesia, em relação à prosa, sempre tivesse sido considerada uma arte maior. Segundo Octavio Paz, pode-se dizer que a prosa é “um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala.”⁵⁸. A poesia apresenta-se fechada enquanto que, a prosa é aberta e linear. Além disso, as sociedades construíram-se em contato com as canções, mitos ou outras expressões poéticas. Já em algumas comunidades sociais, a prosa pode nem fazer parte de sua produção cultural.

Entretanto, a partir do século XIX a prosa adquire notoriedade e reforça sua aproximação com outras manifestações artísticas, com o advento do romantismo e fundamentalmente, da modernidade. Apoiado em obras desses períodos, Mário Praz permite-se dizer que, enquanto os pintores tentavam rivalizar com os escritores na interpretação psicológica dos seres humanos

⁵⁷ *Idem*, p. 3.

representados em suas telas, os escritores tentavam obter efeitos pictóricos em suas descrições. Essa tendência confere ao movimento literário a proximidade com as imagens pictóricas, de modo que a busca pela descrição minuciosa dos caracteres dos personagens e dos espaços – a figura da massa, da multidão, no período realista, por exemplo - concretizam essa tentativa.

De acordo ainda com o crítico, as possibilidades de exprimir por palavras o que os pintores impressionistas transmitiam com suas pinceladas puderam ser observadas em Proust, em Henry James e Virgínia Woolf⁵⁹:

“a técnica do fluxo de consciência, conquanto tenha diferentes origens (...), está relacionada com o impressionismo em pintura, (...) poder-se-ia dizer que a técnica do fluxo de consciência só se poderia desenvolver numa época iniciada no impressionismo, embora a idéia do fluxo de consciência houvesse despontado anteriormente nuns poucos gênios.”⁶⁰

Mário Praz, como vemos, ao estabelecer a aproximação entre o impressionismo e a produção literária do fim do século XIX e início do XX não pretendeu dizer que uma arte é devedora de outra, mas aproximar tais artes, posto que pintura e prosa se corresponderam e trocaram elementos que contribuíram com sua legitimidade.

A visibilidade dessa interpenetração entre as artes tornou-se muito maior no século XX. Além do niilismo provocado pelo sentimento de vazio que caracterizou a virada de século, a própria ruptura com a obra de arte tradicional possibilitou, ao mesmo tempo, a sua negação e/ou

⁵⁸ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

⁵⁹ Lembramos que Virgínia Woolf em sua busca por uma estrutura narrativa inovadora e que subvertesse os padrões literários da época, partira de suas observações das pinturas de sua irmã Vanessa Bell. A pintora produzira uma série de retratos em que os rostos das pessoas foram ignorados. Ou seja, havia o formato do rosto mas nada que o preenchesse. Esse vazio atraiu a atenção de Virgínia que, por sua vez, gostaria de realizar algo parecido em seus romances. Por isso, a relação forte entre a narrativa literária e o impressionismo do início do século encontra aqui um representante desse contato. SPALDING, Francis. A mente e a vida de Virgínia Woolf. In: *As horas*. Produção de Scott Rudin/Robert Fox. Dirigido por Stephen Daldry. Roteiro de David Hare, baseado no romance de Michael Cunningham. Dvd. 115 min. NTSC. Colorido. 2002. Extras: Biografia de Virgínia Woolf.

⁶⁰ PRAZ, Op. cit., p. 198.

apropriação, a exemplo do que é proposto no movimento antropofágico. A aproximação entre artes é enfatizada por Mário Praz a respeito de Picasso e Joyce.

“(…) Tanto no pintor quanto no escritor encontramos a contração geral do sentido histórico e aquela embriaguez com a contemporaneidade de todos os estilos históricos que se pode comparar à experiência do afogamento, uma estonteada repetição simultânea da vida inteira da pessoa.”⁶¹

A fusão entre a embriaguez contemporânea e o sentido histórico não se refletiram apenas em Joyce e Picasso, mas entre outras expressões artísticas e até mesmo, espaços temporais. Estes encontraram seus pontos de convergência ou divergência na arte, cuja busca de uma expressividade pessoal e social, ao mesmo tempo unívoca e coletiva, torna-se possível.

Pensando na fusão ou ‘alimentação’ de uma arte por outra, especialmente nesse século, em que a modernidade teve os seus movimentos artísticos mais significativos (as vanguardas), é que as influências, as analogias, as similaridades e os contatos nas diferenças tornaram-se foco de várias pesquisas e discussões. Cada uma dessas tendências demandaria um aprofundamento impossível nesse momento.

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno*, lembra que tanto o romance quanto a pintura modernos, por conta do fenômeno da ‘desrealização’⁶², deixaram de ser miméticos e recusaram a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Para o crítico, fortaleceu-se assim, o diálogo entre as formas artísticas que há muito integram os estudos comparatistas.

Em várias obras de escritores brasileiros encontramos exemplos de efeito pictórico presente na narrativa literária desde o romântico José de Alencar, passando por Aluísio Azevedo

⁶¹ *Idem*, p. 200.

⁶² “(…) Em todos os casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos esse termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos.”

e Raul Pompéia⁶³ até o contemporâneo Érico Veríssimo. As obras de Aluísio Azevedo chegaram a causar espanto no público por conta da descrição dos caracteres dos seus personagens, tanto que Mário de Andrade chegou a afirmar que o autor de *O Cortiço* criara, não só o maior livro da literatura nacional, mas uma das obras primas do Realismo Universal⁶⁴: são obras que se articulam como uma pintura procurando destacar a paisagem social do Brasil da época.

Raul Pompéia procurou integrar elementos das vanguardas, em especial do expressionismo, seja na descrição dos ambientes, seja na dos personagens. A composição de ‘quadros’ de muita riqueza plástica, principalmente visual, ao desnudar a crueldade das experiências do narrador estabelecem essa relação, tanto quanto as frases de grande energia emocional, o estilo nervoso e ágil e a redução das personagens a caricaturas grotescas intensificam a deformação e o exagero.⁶⁵

Esse movimento nos faz notar, como lembra Anatole Rosenfeld, “no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo.”⁶⁶ Por isso, essa mudança estrutural - que diz respeito, nas artes plásticas à eliminação do espaço e, no romance, à sucessão cronológica - acarretou dificuldade de adaptação por parte do público, já que a arte moderna “nega o compromisso com o mundo

ROSENFELD, Anatole. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva; 1969, p. 76.

⁶³ É difícil vincular o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia a uma determinada corrente estética. Em função da superposição de diversos estilos advinda da integração de elementos expressionistas, impressionistas, naturalistas, simbolistas e parnasianos. As análises do romance realizadas por Mário de Andrade e Roberto Schwarz, conduzem-nos ao aspecto subjetivista que opera na obra e que, por isso, implica no seu impressionismo. Ver: ANDRADE, Mário. *O Ateneu*. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974. p. 173-184; SCHWARZ, Roberto. *O Atheneu*. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 12-7.

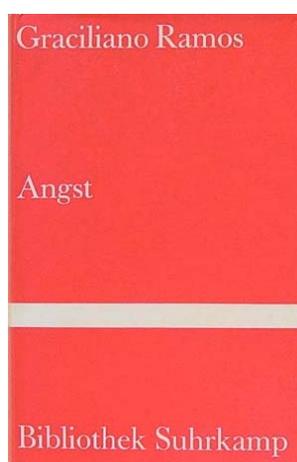
⁶⁴ A avaliação de Mário de Andrade sobre *O cortiço* está em carta enviada a Manuel Bandeira em 11 de setembro de 1934. Ao final dessa missiva, o autor comenta sobre a releitura que fez do romance e também, de *O Ateneu*, tecendo mais elogios às obras do que, precisamente, uma análise apurada. Cf. ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, s/d. p. 234.

⁶⁵ POMPÉIA, Raul. *O Ateneu: crônicas de saudade*. São Paulo: Publicação O Globo/Klickeditora. S/d. Posfácio.

⁶⁶ ROSENFELD, 1969, p. 80.

empírico das aparências”⁶⁷, revelando na própria estrutura da obra-de-arte a “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno.” A obra literária não deve, portanto, estar vinculada a um reflexo desses elementos mas, como uma pele onde as tatuagens (leia-se “genealogia, dialogismo, absorção e transformação) são fixadas e contribuem com mudanças e novos diálogos.

(FIG. 4 - CAPA DA EDIÇÃO ALEMÃ, 1978)



Exemplo dessa relação semiótica pode ser observada entre a capa da edição alemã de *Angústia*, de 1978 e a idéia geral da obra. Talvez Graciliano Ramos, se vivo fosse, considerasse a capa demasiado política por terem escolhido um fundo vermelho, cor símbolo da revolução comunista. Esse fundo vermelho, pelo qual transpassa uma linha branca pode ser um indício da ênfase social que emana do romance e que os editores alemães, talvez, tenham aproveitado. Por

⁶⁷ O posicionamento de Rosenfeld diante da arte moderna não significa uma tomada radical e impositiva de que o realismo está morto ou condicionado à estética realista do século XIX. Sua perspectiva é a de que, o realismo não seja mais encarado como uma aparente repetição da realidade. “ A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.” *Idem*, p. 81.

outro lado, teria aprovado a concisão das cinco letras que traduzem o título do romance, *Angst*. Uma série de consoantes lideradas por uma vogal até nos faz pensar na minoria liderando a maioria, quem sabe a parábola da narrativa, ou a moral da história. Se adotarmos ainda, a sonoridade da palavra ao ser dita, podemos pensar num grunhido angustiado saindo da garganta, por que não de Luís da Silva, por fazer força para conseguir matar Julião, ou deste no momento em que é enforcado. Mas talvez isso não passe de conjecturas acerca de um nome e de um título na capa.

No entanto, as gravuras que ilustram a edição brasileira do romance – como vemos, à página cento e noventa e nove da quinquagésima terceira edição do romance, por sinal a última ilustração do livro e, encontrada também na página oficial do autor na Internet – o clima opressivo e estreito transmitidos pela narrativa são destacados.

(FIG. 5- ILUSTRAÇÃO DO ROMANCE *ANGÚSTIA*, p. 199)



A angústia vivida por Luís da Silva foi captada pelo ilustrador Marcelo Grasmann e assim, temos a imagem de um indivíduo com as mãos a envolver a cabeça sugerindo a impressão

de estar sufocado por uma série de olhos que o cercam. Olhos da escuridão que parecem dominar o espaço entre esses dois elementos. Logo, a ilustração de Grasmann não corresponde somente àquele indivíduo que motivou o desenho, mas encerra, em si, homens angustiados como o próprio Graciliano e tantos outros, produtos da sociedade moderna.

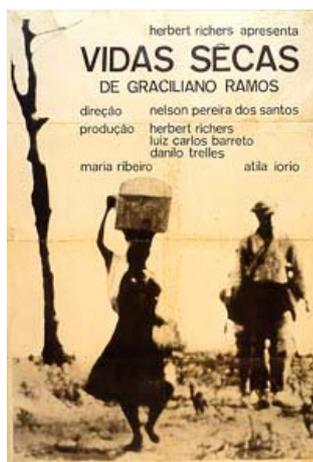
A forma humana que a figura expõe não pretende falar “Meu Deus, por que me abandonaste? / Se sabias que eu não era Deus.”, como o fez o ‘anjo torto’ de Drummond. Mas, “ - Será o que Deus quiser, sem dúvida.”, como afirma Luís da Silva; pois de nada adianta fugir ao que aconteceu (o assassinato de Julião Tavares). Pensar em prisão, em condenação por parte dos outros, ou mesmo num castigo, não é o que importa a Luís da Silva. Ele está em transe ainda, como um judeu errante, que vaga à procura de cigarro e bebida pelas ruas da cidade até chegar em casa e cair, como um morto, em sua cama. Os dias e noites de pesadelo seguirão até que a consciência dos atos preencha o lugar da falta de lucidez que acometia o personagem.

Além dessas considerações, vale destacar a primeira adaptação dos romances de Graciliano, em 1963, a versão cinematográfica⁶⁸ do romance *Vidas Secas*. Nelson Pereira dos Santos conseguiu atingir um nível de trabalho imagético surpreendente, não somente porque valia-se da imagem visual, mas também porque conseguiu atingir o espectador com o recurso da projeção em preto e branco que, à semelhança do discurso narrativo, sobrepõe-se à possível linguagem entre os personagens. O som das sandálias pisando o terreno árido é mais retumbante do que os grunhidos daqueles seres humanos. E, em consequência, a visão dos pés rachados sobre

⁶⁸ *Vidas Secas* (*Idem*, 1963, BRA). Direção: Nelson Pereira dos Santos. Com: Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Orlando Macedo, a cadela Piaba. Produção: Luis Carlos Barreto. Fotografia: Luis Carlos Barreto, José Rosa. Roteiro: Nelson P. dos Santos, adaptação do romance de Graciliano Ramos. Trilha sonora: Leonardo Alencar. Estúdio: Sino Filmes. Sinopse: Família de nordestinos vaga errante pelo sertão atrás de melhores condições de vida, mas a seca e a miséria destroem suas esperanças. Adaptado com surpreendente fidelidade, o livro de G. R. transformou-se numa das mais marcantes obras do Cinema Novo. Do elenco irrepreensível à fotografia em preto-e-branco, tudo remete ao estilo seco e contundente do romance. 103 min. Drama. *Manchete*. GUIA DE VÍDEO E DVD 2003. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 741.

a terra, também rachada, transformou-se em constância na projeção. Logo, inevitável uma associação tão profunda entre imagens de meios artísticos diferentes.⁶⁹

(FIG. 6 – CARTAZ DO FILME *VIDAS SECAS*, DE NELSON P. DOS SANTOS, 1963)



Evidentemente em se tratando de filme, a linguagem e os recursos estéticos devem ser considerados diferentemente. Como afirmou Antônio Amaral Rocha, “um filme, baseado ou não em obra literária, tem que ser julgado antes de tudo como um filme e não como uma adaptação”⁷⁰, dessa forma, estendermo-nos aqui, em uma análise sobre as adaptações⁷¹ das obras

⁶⁹ Além de *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos realizou ainda, a adaptação cinematográfica de *Memórias do Cárcere*, em 1984. As duas obras, ao lado de *S. Bernardo*, adaptado por Leon Hirzman em 1972, tornaram-se expoentes do cinema novo no Brasil. Especialmente o primeiro filme de Nelson Pereira. É interessante perceber que, se por um lado *S. Bernardo* integrava uma nova feição do cinema novo: a estratégia de conquista de mercado e público, por outro traz como ponto alto a trilha sonora composta por Caetano Veloso. De acordo com Carlos Adriano, em seu artigo *A estética da fome*, “a música é tributária de sua fase mais experimental, (...). Grunhidos e gemidos guturais dão voz à angústia irreduzível, ao processo demencial e à degeneração mental de seres desgarrados. São ecos das rumações brutais e desumanas, palavras carcomidas de ciúme e paranóia. A música interage, está integrada à tensa dramaturgia.” ADRIANO, Carlos. A estética da fome. In: *Dóssie Cult: Graciliano Ramos*. Cult – Revista Brasileira de Literatura. Número 42. Ano VI. São Paulo: Lemos, jan/2001. p. 63. A relação entre imagem fotográfica, música e texto refletem que a possibilidade de diálogo entre as artes é um processo de inte(g)ração.

⁷⁰ ROCHA, Antônio A. Graciliano no cinema. In: GARBUGLIO, J. C.; BOSI, A.; FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática; 1987. p. 407-416.

⁷¹ *Memórias do Cárcere* (*Idem*, 1984, BRA). Direção: Nelson Pereira dos Santos. Com: Carlos Vereza, Glória Pires, José Dumont, Wilson Gray, Jofre Soares, Fábio Barreto, Nildo Parente, Ligia Diniz, Marcus Vinícius. Produção: Maria Da Salette, Raimundo Higino, Jose Olisio. Fotografia: José Medeiros e Antonio Luiz Soares. Trilha sonora: Josué Gottschalk. Sinopse: Baseado no romance *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, narra a vida do

de Graciliano seria incidir em preceitos empíricos, plausíveis de contestação. No entanto, essa abertura a que recorreremos encontra defesa em Paulo Emílio Gomes, quando afirma que “tributário de todas as linguagens artísticas ou não (o cinema) mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente arte de personagem e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula.”⁷²

Ademais, não surpreende as relações entre a obra cinematográfica e o romance, mas sim, o fato de se alcançar níveis diferentes de interpretação e compreensão a partir dessas distintas possibilidades artísticas. Por isso, nos dedicamos a buscar esses contatos possíveis entre *Angústia* e a vanguarda expressionista, tomando as imagens expressionistas que, como veremos adiante,

escritor que, em 1936, ocupou o cargo público de diretor de instrução do Estado de Alagoas e na fase do Estado Novo (1937-1945) foi preso por causa das suas convicções políticas. O filme expõe um período desagradável na história do Brasil dentro de uma perspectiva pessoal. A criação da Aliança Nacional, em 1935, iniciou suas atividades como um vigoroso movimento de massas, no qual conviviam comunistas, socialistas, católicos, positivistas e democratas de vários partidos, atraídos pela frente ampla antifascista. "Memórias do Cárcere" é um grande clássico do cinema brasileiro. 185 min. Drama.

São Bernardo (*Idem*, 1973, BRA). Direção: Leon Hirszman. Com: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Jofre Soares, Rodolfo Arena. Roteiro: Leon Hirszman. Produção: Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch. Trilha sonora: Caetano Veloso. Sinopse: Homem obcecado pelo desejo de riqueza não tem olhos para mais nada, nem para a mulher com quem se casou. Perfeita adaptação do livro de G.R., com elenco acima da média e o mesmo clima de desencanto e melancolia da obra original. 110 min. Distribuidora: Embrafilme, Globo.

⁷² GOMES. Paulo Emílio S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. [et al.] *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva; 1976. p. 105-6

ilustraram seus livros como um índice dessa relação, de modo especial da imagem deformada que o autor desenvolve em sua narrativa.

CAPÍTULO II

Os subterrâneos da criação

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.

Graciliano Ramos, carta à irmã Marília Ramos

Angústia representa, na produção de Graciliano Ramos, o livro pelo qual o autor detinha maior preocupação, apesar de jamais tê-lo admitido com todas as letras. Por considerar o livro ruim, discordou de um crítico que dera explicações inaceitáveis e respondeu que o romance era ruim porque estava mal escrito e seria necessário cortar, ao menos, a terça parte dele. Depois, abrandou sua autocrítica ácida, dizendo que certas passagens do livro não o descontentavam mas que, “era preciso refazê-lo, suprimir repetições inúteis (...). Necessário meter-me no interior, passar meses trancado, riscando linhas, condensando observações espalhadas.”⁷³.

Como foi dito, partindo de suas memórias, experiências e leituras constantes, o autor construiu sua obra literária preocupado com a concisão, objetividade e clareza. Caracterizado justamente por sua linguagem árida, Graciliano Ramos compôs quadros de miséria que levam o leitor a um aprofundamento filosófico e psicológico ainda que, a temática, algumas vezes, pareça estar circunscrita ao regionalismo. Contudo, trata-se de uma aparente restrição geográfica, porque seu objetivo é estudar o ser humano

No seu terceiro romance, a intenção era realizar um livro sobre a “loucura e o crime”. Lamentou-se, portanto, ao saber que os articulistas, à época da publicação, detiveram-se a avaliar

sua fixação na decadência da familiar, na ruína da burguesia, na imprensa corrupta e que “atrevera-se” a estudar a loucura e o crime. Contudo, a obra de 1936 suplanta a investigação desses elementos de forma unitária. Se por um lado, Graciliano Ramos deteve-se, como parte dos críticos considera, na apresentação da decadência da família patriarcal e da burguesia, por outro, os demais elementos apresentam-se em igual proporção, o que faz da obra uma realização do romance engajado, mas que não se limita à temática social.

Ainda que o texto de Graciliano seja tomado em sua unidade e complexidade, ele próprio conduzirá a uma ligação forte entre autor e obra. Especialmente porque suas obras se articulam para formar um todo, as memórias poéticas do menino de *Infância* foram semeadas, talvez misturadas, às lembranças do homem Luís da Silva e reaparecem em *Memórias do Cárcere*.

2.1 A angústia do romancista

O título do romance de Graciliano requer um pouco de atenção. Na acepção mais corrente, *angústia* designa o sofrimento moral, caracterizado por vívida inquietação relativa a um futuro incerto ou a um presente ambíguo⁷⁴. Filósofos como Soren Kierkegaard e Jean Paul Sartre, assim como o psicanalista Sigmund Freud desenvolveram estudos sobre o tema, destacando-se a noção de que “como doença, ela é uma espécie de castigo moral pelos excessos e maus hábitos que o ser humano comete”⁷⁵, daí a sanção punitiva e os estados mórbidos motivados pela culpa.

⁷³ RAMOS, Op. cit., 1998, p. 34 e 41.

⁷⁴ JOLIVET, R. *Vocabulário de filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1975. p. 19.

⁷⁵ Quando começou a ser estudada enquanto doença, nos séculos XVII e XVIII, os excessos que provocavam a angústia eram indicados a partir das leituras ‘demasiado intensas de romances, por todos os desregramentos e dissipações da vida’, assim responsáveis pelos estados mórbidos, letargia, humor melancólico, tristeza e desejos insatisfeitos. Angústia. In: EUNAUDI. *Enciclopédia Eunaudi. Inconsciente – normal/anormal*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994. Vol. 23. p. 123.

Se a angústia é desencadeada no indivíduo a partir de uma aversão incontrolável diante do objeto que o conduziu a essa situação⁷⁶, verificamos essa ansiedade cruel devastando a alma do personagem narrador Luís da Silva, no romance *Angústia*. O protagonista do romance é atingido pelos sintomas da angústia de forma patológica e mortificante, a partir do encontro com seu antagonista Julião Tavares. Não se trata, pois, de afirmar que este foi o desencadeador da angústia/culpa do outro. Luís da Silva, desde sua tenra infância, como comprova seu discurso narrativo, apresentava crises de mal estar, tristeza, neuroses, irritação e angústia.

“De repente surgiam vozes estranhas. Quem eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam 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 impressão de que o brado lastimosos saía das paredes, saía dos móveis. *Fechava os ouvidos* para não perceber aquilo: as vozes continuavam, cada vez mais fortes. (...) Sempre abafando os passos, dirigi-me novamente ao fundo do quintal, *com medo* daquela gente que nem me havia mandado buscar à escola para assistir à morte de meu pai.”⁷⁷. (Grifos nossos)

As palavras grifadas demonstram que, ainda criança, Luís da Silva já se sentia acuado. Com medo da morte do pai, da culpa que sentia por não conseguir sofrer pela morte paterna, angustiado por estar naquele espaço a ouvir vozes que não sabia de onde vinham e por que o atormentavam. Essas situações participaram do amadurecimento da criança em homem adulto que, considerando-se “um verme”, “um rato”, “um qualquer”, esconde-se às margens da vida. Acostumado à vida medíocre, vê em Julião Tavares, desde o momento em que se depara com ele na saída do Instituto Histórico, também um rato que atrapalhou sua vida e o separou de seus amigos. Sem falar nas inúmeras diferenças que os distanciavam e a cada dia, faziam aumentar o ódio de Luís, por desejar ser Julião Tavares.

⁷⁶ Cf. *Supplément aux Dictionnaires des sciences, des arts et métiers* (1776). Apud: EUNAUDI, 1994, p. 124.

⁷⁷ RAMOS, Op. cit. 2001, p. 17-8.

Angústia/culpa/desejo, esta tríade encontra em Kierkegaard uma explicação diferente. Para o filósofo dinamarquês o que caracteriza a angústia e a culpa “é a sua irreducibilidade a qualquer paixão determinada, ou a qualquer emoção casual, e o seu alheamento em relação a qualquer acontecimento efêmero que não seja exatamente a repetição do acontecimento constitutivo da condição humana que tem no pecado original de Adão a figura arquetípica;”⁷⁸ Isto é, partindo da metáfora do pecado original – Adão e Eva – o filósofo sugere a angústia como a situação que vive Adão frente à possibilidade de escolha. Se lhe é dado o poder de escolha, caracteriza-se uma situação de liberdade – o homem que é livre, o é para o pecado. Por isso, para ele, a questão a ser investigada pela psicologia é a angústia frente à possibilidade de pecado.

No romance examinado, o pecado não é a temática matriz em torno da qual os acontecimentos ocorrem. Já vimos que o modelo no qual a narrativa está fundamentada é o discurso rememorativo, assim como a construção fragmentária que o narrador faz de si mesmo são elementos que procuram evidenciar a crise angustiante de Luís da Silva. A angústia, enquanto temática utilizada pelo autor, funciona como um caminho sinuoso no qual o personagem está constantemente perdido e, todas as direções – independente da qual tome – conduzem a esse estado. Ou seja, não há saída.

O início de sua vida é marcado pelo sobrenome tradicional herdado de seu avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva. Porém, a decadência econômica da família é responsável, inclusive, pela redução de seu sobrenome imponente - filho do reduzido Camilo Pereira da Silva – que se torna somente Luís da Silva.

A sintetização de seu nome corresponde à condição semelhante do José, de Carlos Drummond de Andrade ou do Severino, de João Cabral de Melo Neto. Um nome comum que não

⁷⁸ Apud: EUNAUDI, 1994, p. 126.

designa ninguém em específico, mas basicamente uma classe da população. É a generalização de uma parte da sociedade da qual o sobrenome é a marca de sua brasilidade.⁷⁹

Portanto, Luís da Silva institui-se como centro da sociedade dominante no romance porque, na infância pertenceu ao núcleo ativo controlador, mesmo que isolado e sem grandes contatos com o avô ou com o pai. Com este, as torturas no Poço da Pedra são o traço maior de ligação e formação de seu caráter. Quando adolescente e daí para diante, Luís da Silva só carrega consigo, como herança, o reduzido nome e vê-se a ocupar o papel de sujeito passivo na sociedade. Como o João da Silva de Rubem Braga, o personagem de Graciliano está destinado a levar uma vida de desejos e anseios que não serão concretizados. Afinal, como ele próprio se vê: “por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer.”⁸⁰

Distante do seu personagem, Graciliano, porém, demonstra também ser vítima de uma inquietação, cujos precedentes encontram-se no conflito entre sua grande paixão, a literatura, e a vida de pai e provedor do sustento da família. Conscientes da dedicação que o trabalho intelectual exige, assim como das diversas crises que ele mesmo nos condiciona, compreendemos a angústia do autor alagoano durante o período de elaboração do romance.

Por isso, é importante registrar que, segundo seu biógrafo Dênis de Moraes, no ano de 1924, dilemas existenciais molestavam Graciliano: ele “sentia-se só, enfadado e angustiado” e

⁷⁹ Nesse sentido podemos citar a crônica *Luto da Família Silva*, de Rubem Braga, na qual o autor comenta “Nós pertencemos, como você, à família Silva. Não é uma família ilustre. Nós não temos avós na história. Muitos de nós usamos outros nomes, para disfarce. No fundo, somos os Silva. Quando o Brasil foi colonizado, nós éramos os degredados. Depois fomos os índios. Depois fomos os negros. Depois fomos os imigrantes, mestiços. Somos os Silva (...) Não temos a mínima importância. Trabalhamos, andamos pelas ruas e morremos. Saímos da vala comum da vida para o mesmo local da morte.” (BRAGA, Rubem. *Luto da Família Silva*. In: *Para gostar de ler*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1985. p.44-5) Luís da Silva não corresponde *ipsis literis* ao protótipo João da Silva, porque descende de uma família rural que até sua geração possuía ao menos a respeitabilidade que um nome exigia ‘Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva’. No entanto, com a decadência econômica da família vê-se na mesma sina dos muitos Joões que a crônica de Rubem Braga alude, já que, como indivíduo social, não possui a mínima importância.

mesmo com a insistência dos amigos para que saísse e os encontrasse para partidas de baralho, Graciliano não compartilhava das suas companhias. “A única válvula de escape à depressão seriam, como sempre, as estantes de livros na sala de biblioteca que havia construído na parte lateral da casa.”⁸¹. O autor alagoano revelou que chegara até a pensar em por fim à vida.

“Desejei suicidar-me. Realmente julgo que me suicidei. Talvez isto não seja tão idiota como parece. Abandonando contas correntes, o diário e outros objetos da minha profissão, havia-me embrenhado na sociologia criminal. Que me induziu a isso? Teria querido matar alguns fantasmas que me perseguiram?”⁸²

A esse depoimento adiciona-se a explicação do biógrafo: “Os tratados de Sociologia criminal do italiano César Lombroso e Enrico Ferri seriam consumidos nas noites de insônia e isolamento e acabariam sendo sua fonte de inspiração. Neles estudaria o conjunto de motivações psicossociais que conduzem à patologia do crime.”⁸³. Esses estudos sobre criminologia levaram-no a construir dois dos seus personagens fundamentais: Luís da Silva e Paulo Honório. Em depoimento, mais tarde, diria Ricardo Ramos:

“As leituras de meu pai sempre me surpreenderam. Uma noite, estava na faculdade e lia *O homicida*, de Ferri, ele chegou e me 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. Riu do meu espanto: Você acha que eu teria feito o Luís da Silva sem estudar isso?”⁸⁴

Ainda motivado por essas leituras, Graciliano criou dois contos denominados *A carta* e *Entre grades*, no primeiro era possível ver a origem do assassino Paulo Honório, conseqüentemente, do romance *S. Bernardo*. O segundo conto inspirou a criação de Luís da Silva

⁸⁰ RAMOS, Op. cit., p.22.

⁸¹ MORAES, Op. cit., p. 46-7

⁸² *Idem, ibidem.*

⁸³ *Idem, ibidem.*

⁸⁴ RAMOS, Ricardo. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, J. C. [et al.]. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática; 1987. p. 16.

e, portanto, de *Angústia*. No entanto, os contos foram ‘reprovados’ e ‘guilhotinados’, servindo somente de mote para a elaboração dos romances.

“Em 1935 novas dificuldades me surgiram – o criminoso do outro conto me importunou. Localizei esse tipo na capital, fiz dele um pequeno funcionário, último galho duma família estragada, e dei-lhe um nome insignificante. Luís da Silva, condenado a passar despercebido, era prejuízo certo para o editor.”⁸⁵

Elaborar o terceiro romance não parece ter sido um trabalho fácil para Graciliano. As ‘novas dificuldades’ a que se refere o autor, não teriam sido somente de ordem pessoal, de acordo com Clara Ramos. Para a filha de Graciliano, conflitos conjugais afligiam a relação do autor e sua esposa. Morando em Pajuçara, Rua da Caridade, perto do mar, o autor desespera-se, acuado, diante do ciúme literário da esposa⁸⁶. Concomitante aos problemas que ocorriam no casamento, o Brasil e o restante do mundo assistia à ascensão do Nazi-Fascismo na Europa e às atrocidades que eram cometidas em nome dele. Uma segunda guerra mundial estava iminente e, como ‘portavoz das angústias de seu tempo’, o autor alagoano não ficaria apático diante dessa situação e transportou “para as páginas do livro esse terror inconsciente de véspera de fim-de-mundo”.⁸⁷

Em carta enviada à esposa, durante o período em que escrevia o romance, o autor comenta,

“Aqui em silêncio nestes quatro dias vou ver se consigo escrever uns dois capítulos. Fiz quatro depois da sua saída. Compridos e muito difíceis. Provavelmente o livro ficará uma porcaria, mas vou continuá-lo, por causa do homem do Pará. (...) Arranjei o primeiro: tudo se passa no alto do Farol. Imagine, o alto do Farol a propósito de óperas. Todo o capítulo gira em torno dum parafuso. Enfim uma coisa sem pé nem cabeça. Vou continuar a história.”⁸⁸

⁸⁵ RAMOS, C. Op. cit., p. 90.

⁸⁶ MORAES, Op. cit., p. 96.

⁸⁷ *Idem, ibidem*.

⁸⁸ RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1982. Carta a Heloísa de Medeiros Ramos quando esta passa temporada em Palmeira dos Índios e Graciliano, Diretor da Instrução Pública de Alagoas, continua em Maceió, no ano de 1935. p. 151.

Vemos assim que ele deu início ao seu romance em meados de 1935, ou seja, à mesma época em que preocupações, mudanças e ‘encrencas de todo tipo’ o atingiam: abandonando-o ‘com ódio e retomando-o sem entusiasmo’, matando um personagem em vinte e sete dias e finalizando o livro em uma noite. O processo de criação de *Angústia* firmou-se como um trabalho impetuoso e degenerativo, que levou a obra a uma série de análises que não correspondiam à sua plena idealização.

“O delírio final se atamancara numa noite, e fervilhava de redundâncias. Enfim não era impossível canalizar esses derramamentos. O diabo era que no livro abundavam desconexões, talvez irremediáveis. Necessário ainda suar muito para minorar as falhas evidentes. Mas onde achar sossego? Minha mulher vivia a atenazar-me com uma ciumeira incrível, absolutamente desarrazoada. Eu devia enganá-la e vingar-me, se tivesse jeito para essas coisas. Agora, com a demissão, as contendas iriam acirrar-se, enfurecer-me, cegar-me, inutilizar-me dias inteiros, deixar-me apático e vazio, aborrecendo o manuscrito. (...) As interrupções e as discórdias sucessivas deviam ser causa daqueles altos e baixos, daquelas impropriedades.”⁸⁹

As dificuldades na realização⁹⁰ do romance são, portanto, mencionadas pelo escritor. Além disso, ao esclarecer que compreendia o porquê do livro concentrar um série de ‘desconexões’ e ‘redundâncias’, Graciliano fala em *Memórias do Cárcere* dos problemas de *Angústia*, talvez numa tentativa de justifica-los e ao mesmo tempo tentar corrigi-los. O que se faz interessante é que nesse diálogo entre obras podemos ver uma relação maior: a concretização, no livro de memórias, do desejo do personagem Luís da Silva, de escrever um livro na cadeia.

Diante dessas considerações percebemos que a inquietação quase metafísica de Graciliano, no período de trinta, transparece em seus personagens num clima de ‘juízo final’. Seu

⁸⁹ RAMOS, Op. cit., 1998. Vol. I. p.42-3.

⁹⁰ De acordo com n. r. de Letícia Malard em *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, citando as confissões do autor a Osório Borba, *Angústia* foi elaborado sob o efeito de drogas. (Cf. *A comédia literária*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira; 1959. p. 202) Apud: MALARD, Letícia. *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia; s/d. p. 151.

personagem Luís da Silva é o símbolo expressivo dessa situação ao soltar seu grito angustiado em nome do autor, dos leitores e de milhares de vozes. Como afirmou Clara Ramos, seu personagem transcendeu “os limites de seu quintal de lixo; elevou-se do seu destinozinho pessoal para o destino da humanidade. Não há saída para ele. Nem para ninguém.”⁹¹

Na verdade, na modéstia de Graciliano percebemos que o autor, mesmo conservando-se nos limites da gramática, sem neologismo ou montagens abruptas, deixa latejar o momento da crise e da crítica. Em concordância com o crítico João Alexandre Barbosa, compreendemos que “por sua prosa precisa, passa a consciência da instabilidade e da ignomínia que marca, em nível profundo, o moderno.”⁹². O romance *Angústia*, fruto de um processo de criação sofrido, pode ser visto pois, como uma obra representativa desse momento de inconstância e absurdo que é a modernidade.

2.2 Imagens fragmentadas do mundo

Nas primeiras páginas do romance, Luís da Silva nos diz:

“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.”⁹³

Este relato mental resulta do desespero de um intelectual sem vocação para o crime que, motivado pelo ciúme e pela ânsia de justiça, assassina o homem que conquistou sua amada. Mais tarde, levado pela necessidade da confissão, resolve escrever a história do próprio crime, cuja

⁹¹ RAMOS, C. Op. cit., p.90.

⁹² BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: _____. *A leitura do intervalo: Ensaios de Crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 119-31.

⁹³ RAMOS, Op. cit., p. 07.

atmosfera de delírio e fragmentação psicológica reflete seu estado anterior que quase, se não definitivamente, conduziram-no à loucura.

Como afirmaram alguns críticos, este romance deve ser lido e relido, observando-se o jogo de imagens e variantes, o processo em espiral e a circularidade que a narrativa apresenta. Intitulado com um substantivo abstrato que marca a idéia de ‘estreiteza’, ‘aperto no coração’ ou ainda, ‘ansiedade opressiva’ - talvez para designar o próprio processo circular que caracteriza o romance.

O enredo do romance parece simples e remete facilmente à idéia do clássico triângulo amoroso da tradição romanesca. No entanto, a intriga mostra-se complexa em vista da forma como os acontecimentos são apresentados. Entremeadada por momentos do passado, do presente e de um futuro desejado, a obra é guiada pelo vaivém de imagens que, evocam outras imagens *ad infinitum*, conduzindo-nos a uma forma em espiral do tempo, um redemoinho de emoções e lembranças presentes na escrita do narrador Luís da Silva.

“Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo navios, a recordação da cidade grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se para o interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo. (...) Quanto mais me aproximo de Bebedouro mais remoço. Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado este últimos tempos, nunca existiram. Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo.”⁹⁴

Funcionário burocrático da Fazenda em Maceió, o personagem escreve artigos encomendados para um jornal, o salário miserável que recebe proporciona-lhe uma vida mesquinha e o convívio com as adversidades que teve de suportar conduziram-no a essa precária situação. Vindo da zona rural, mendigou migalhas, dormiu em bancos de praça, em quartos imundos, implorou misérias aos ‘coronéis’ para considerar-se, aos trinta e cinco anos, ‘um níquel

social’, vivendo numa casa de arrabalde, alugada, na presença de uma empregada ‘surda, reumática e cheia de manias.’

Sempre vivendo só, Luís da Silva aprendeu a receber ordens da família, da escola, do exército, do trabalho no jornal. Fora disso, convive com o silêncio e o isolamento, quebrado por algumas visitas - Moisés, Pimentel e Seu Ivo – e, pelos passageiros do bonde que, ao pisarem seus pés, voltam-se para lhe pedir desculpas, ou aqueles que precisam de alguma informação e lhe dirigem a palavra. Cansado da solidão e do vazio causados pela falta de pessoas em sua vida, pensa em casar-se ou ‘amigar-se’. No entanto, não consegue nem uma coisa nem outra, já que, a vizinha Marina, filha de pessoas também desiludidas, ‘enrosca-se’ em Julião Tavares, gordo, risonho, patriota e hipócrita que a seduz e a abandona depois.

Obsessivamente Luís da Silva deseja matar Julião Tavares, cometendo o crime numa tentativa de auto-afirmação, que o leva, posteriormente, a uma crise de impulsos e ao desequilíbrio completo. Interessado em recuperar o que aconteceu, inicia a rememoração dos fatos para tentar recompor seus fragmentos e quem sabe, no fundo, organizar uma nova identidade.

Desse modo, Luís da Silva sente a necessidade de recorrer à infância, de esconder-se no passado. Quer se recompor, agora adulto, através das memórias infantis que nunca se dissipam. A vontade de regressar ao ‘interior’ é uma forma de se esconder e uma tentativa de se tornar uma outra pessoa. No interior e, conseqüentemente, no seu passado, não haveria a crise e ‘apoquentações’ pelas quais está passando: a culpa, o medo, o ódio por Julião Tavares e Marina.

Esse passado, no entanto, é apenas um lugar de abandono. De se deixar ficar só e acuado, recuperando momentos que marcaram sua formação e que, de certa forma, também o ferem.

⁹⁴ RAMOS, Op. cit., p. 11.

Como as imagens de morte, sempre recorrentes em seu espírito: os pés do pai morto, a cobra se enroscando no pescoço do avô, seu Evaristo enforcado no galho de carrapateira, entre outros. Mortos que, nas últimas linhas do romance, dividem o leito com ele. Contudo, essas experiências responsáveis pela sua individualidade fecham-se num passado à parte, o personagem não percebe conscientemente essa atitude memorialística. Luís da Silva desconhece a explicação psicanalítica para seus recalques e suas neuroses. Elas simplesmente existem e por isso, ele vê na infância um porto seguro, mesmo que em meio às imagens mais tenebrosas.

Assim, tendo o romance, como foi visto, uma perspectiva memorialística e sendo escrito em primeira pessoa, vemos as personagens, os fatos, o meio social e a própria natureza pelo olhar de Luís da Silva. A série de imagens que constantemente aparecem em seu pensamento: as cobras, o cano, a corda são símbolos e sonhos repetidos que mereceriam uma análise psicanalítica. O desconcerto psicológico é visível na recorrência aos traumas infantis do personagem, o narrador adulto revive seu passado atormentado, como a difícil relação entre o avô e o pai que acabava por atingi-lo. A ausência de uma figura feminina que o faz, quando adulto, buscar Marina de forma obsessiva. Mas não uma Marina para ocupar um lugar vago de mãe, esposa, irmã ou filha. Uma Marina simplesmente, capaz de esvaziar a solidão que sentia.

O testemunho de Luís da Silva conduz à construção (fragmentária) do texto que, ora apresenta reminiscências doídas, ora lapsos de felicidade:

“Penso em mestre Domingos, no velho Trajano, em meu pai. Não sei porque mexi com eles, tão remotos, diluídos em tantos anos de separação. Não têm nenhuma relação com as pessoas e as coisas que me cercam.(...) Felizmente a idéia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu.”⁹⁵

Essa inconstância de humores demonstra a fragilidade de sua personalidade. De forma contraditória utiliza o advérbio ‘felizmente’, indicando que está satisfeito pela ausência da idéia

de escrever o livro. Em contrapartida, em outros momentos sente necessidade de se tornar reconhecido pelo que escreve. Trata-se da angústia que sente Luís da Silva por ser um intelectual frustrado, pois ao mesmo tempo que está feliz quando pensa ter esquecido um pouco a idéia do livro, em outro é tomado pela idéia de que escreverá (mesmo que na prisão) uma grande obra.

O ziguezague memorialístico do narrador conduz aos diversos estados de sua personalidade. Desde a tristeza ou alívio deixados pela morte do pai, ao ódio vociferante sentido por Julião Tavares, ou o ciúme doentio que nutria por Marina. Essa mistura de sentimentos encontra no monólogo interior do personagem o caminho para se revelar e principalmente, tornar adequado e verossímil o desabafo.

Luís da Silva personifica esse escritor/intelectual que se constrói mergulhado em memórias que condicionam sua personalidade. Nesse sentido, não deixa de ser a representação⁹⁶ de um momento histórico brasileiro: da decadência dos grandes latifundiários à alienação do pai do narrador-personagem, perdido em histórias de Carlos Magno, percebemos as mudanças naquela parte da sociedade já sem condições de manter sua fortuna. Depois da morte do avô, o comércio na pequena vila também não lhes dá garantia alguma. Sozinho no mundo, em consequência da morte do pai, o personagem segue em busca de seu destino. Mas ele já está marcado pela tragicidade, o personagem sabe que não conseguirá participar da elite social, pois

⁹⁵ *Idem*, p. 13-14.

⁹⁶ A respeito desse difícil conceito, é interessante observar na definição de W. J. T. Mitchell a relação entre as questões políticas e ideológicas e a representação. Através da representação é que essas questões se manifestam artisticamente, mas como afirma o teórico, há também uma cobrança estipulada pela representação. Trata-se de uma abertura, “lacuna”, que ela desencadeia em seu processo para que seu significado seja compreendido. Nessa lacuna, as entrelinhas do texto ou o espaço entre a imagem observada e seu significado, é que se encontra a função da representação. “A representação é aquilo através do qual tornamos nossa vontade conhecida e, simultaneamente, aquilo que aliena nossa vontade de nós próprios tanto na esfera estética quanto na política.” MITCHELL, W.T.J. Representação. (Trad. Ubiratan P. de Oliveira) In: LENTRICCHIA, F. et alii. *Critical Terms...* Chicago: University of Chicago, 1990.

sua decadência familiar colocou-o numa situação desfavorável e insignificante da qual ele não pode fugir. Um destino que é sua marca - a decadência em todos os planos de sua vida.⁹⁷

Esse aspecto que também é político e determinante na obra de Graciliano encontra, na caracterização do painel histórico e na descrição da sociedade, sua principal fonte de posicionamento crítico. E, para enfatizar a condição do ser humano trágico, o autor recompõe visualmente o mundo de Luís da Silva. Se uma lembrança atrai outra lembrança, uma palavra outra palavra, isso só é possível através das imagens que, ou evocam essas lembranças conduzindo o narrador a um momento no passado, ou o despertam para a vida miserável que leva.

No bonde, projetando-se para o futuro, põe-se a imaginar seu cadáver, “magríssimo, com os dentes arreganhados” e também seu funeral. Nesse processo de rememoração, Luís da Silva retorna ao presente e enxota essas “imagens lúgubres”. Através desse vaivém memorialístico, o narrador constrói uma série de imagens significativas que,

“vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por desviar o pensamento dessas coisas. (...) Retorno à cidade. Os globos opalinos do Aterro iluminam o gramado murcho e a praia branca. Os coqueiros empertigados ficam para trás. Penso numa ditadura militar, em paradas, em disciplina. Os navios também ficam para trás. A pensão, o meu quarto abafado, o focinho de d. Aurora e a cesta de ossos de Dagoberto somem-se.”⁹⁸

As imagens visuais que o narrador vai descrevendo correspondem à sensação de uma percepção⁹⁹ que ele sente necessidade de representar. Essa imagem representativa tem o propósito de situar o leitor dentro da narrativa. Ao apresentar as imagens do seu passado, do

⁹⁷ A idéia de Luís da Silva como herói trágico encontra em Sônia Brayner um estudo em profundidade. Nesse estudo, a autora sugere que, no pseudo-autor do romance, “o conflito trágico instaura-se na bipolaridade da situação: de um lado o homem com seus limites, de outro o sentido da ordem dentro da qual se coloca como um herói trágico.” BRAYNER, Op. cit., p. 207.

⁹⁸ RAMOS, Op. cit., p. 9-10.

espaço que vive, das impressões vindas dos acontecimentos ao seu redor, Luís da Silva quer afirmar, à semelhança da imagem poética em Octavio Paz, que elas “ dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que, esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.”¹⁰⁰ Se, essa visão volta-se especialmente para o mundo caótico ao qual pertence o narrador, não deixa de revelar o mundo do indivíduo moderno que, voltando-se para seu interior, busca organizar os fragmentos que suas lembranças, desilusões e fracassos fixaram no inconsciente.

Também indiciam um passado esfumado e preso a deformações. O ‘quarto abafado’, ‘o focinho de d. Aurora’ e a ‘cesta de ossos de Dagoberto’ são palavras que remetem ora à deformação (o processo de animalização de d. Aurora por exemplo) ora ao clima opressivo e devastador do quarto, assim como a estranheza sugerida pelos ossos expostos numa caixa. Imagens que nos lembram as figuras grotescas e deformadas do purgatório e do inferno de Hieronymus Bosch.

O romance complexo é o próprio Luís da Silva, uma vez que, texto e personagem se completam formando as imagens que, presentificadas pela escritura, trazem os fatos passados, integrantes do patrimônio da memória. Como assinala Sônia Brayner, “as imagens surgidas no início da narrativa vão adquirindo, à força de reiteração, desdobramento e fragmentação, maior ampliação semântica; com isto a temporalidade romanesca tradicional dilui-se”¹⁰¹, já que a vida de Luís da Silva é um relato entrecortado. Desse modo, vemos que a ‘maquinação’ do crime vem aos poucos, as sensações que Marina provoca e as memórias da infância e da adolescência

⁹⁹ Para Wellek e Warren, a imagem visual além de ser a sensação de uma percepção, também “ocupa o lugar” de alguma coisa invisível, de algo “interior”. WARREN, A; WELLEK, Op. cit., p. 236.

¹⁰⁰ PAZ, Op. cit., p. 45.

¹⁰¹ BRAYNER, Op. cit., 1986, p. 402. Vol. 5.

formam-se simultaneamente. Além disso, o modo de organização das imagens de que se vale o narrador sugere a fragmentação de sua vida.

Marcado pela caoticidade, o romance apresenta imagens confusas sugerindo a impressão de desarranjo e absurdo, procurando representar as categorias subterrâneas de um indivíduo atormentado pelo isolamento e pela obsessão de auto análise. Esse clima de caos que impregna a leitura – porque apresenta um mundo desordenado e em fragmentos – revela a formação identitária da personagem: uma justaposição de lembranças, ilusões e excentricidades coligidas num sujeito fragmentado.

Nas mais diversas situações, a imagem circular sugerindo a confusão mental, aponta para a condição automatizada imposta pelo trabalho e pela rotina social que aliena e embrutece os homens. Luís da Silva é um ‘rato’, um ‘níquel social’, um molusco ‘sururu’, um ‘parafuso’. Julião Tavares, o antagonista, é um balão de borracha segurado por um cordel. Marina, o objeto de desejo de ambos, assemelha-se a um pêndulo na rede, o arco de círculo de seu itinerário regular. Sem contar a brincadeira de Luís da Silva com a formiga, cujo círculo de água à sua volta não permite ‘poder escapulir-se’. O relógio, a pulseira e o anel com que presenteia Marina simbolizam a possibilidade e tentativa de aprisioná-la. Porém, quem acaba preso é ele, já que a personagem, ‘enroscando-se como uma cobra de cipó’, o atrai para sua armadilha. Nessa passagem, ainda, é evocada a cena da cascavel que se enrosca no pescoço do avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, imagem recorrente no texto, e que conduz a outra, a corda, inspiração de terror e instrumento da morte de Julião Tavares.

A idéia ambivalente sobre prisão e proteção que essa confusão engendra, encontra-se no papel monótono que Luís da Silva desempenha como funcionário: um parafuso na repartição, “fazendo voltas no mesmo lugar”, assim como nos movimentos repetitivos do homem que enche

dornas e da mulher que lava garrafas, observados constantemente por Luís. A proteção contra o mal é visível na intenção oculta nos presentes que Marina recebe de Luís da Silva, ou na micronarrativa sobre Chico Cobra, que depois de matar um homem na feira, ergueu um rancho de palha, no meio da mata, colocando ao seu redor várias surucucus e outros tipos de cobra.

Constantemente verificamos referências objectuais que, ao exprimir o clima de angústia, apresentam relações entre o objeto e o pensamento. Nesse sentido, a todo momento, estabelecem-se o casamento entre os significantes corda e cano e a ação que eles provocam no pensamento do personagem. Em exemplos colhidos em diferentes momentos, os signos sugerem essa interação:

“Vejo a figura sinistra de seu Evaristo *enforcado* e os homens que iam para a cadeia amarrados de *cordas*. (p. 16) Às vezes o coração se apertava como *corda de relógio* bem enrolada. (p.35) E olhava com insistência o *cano* que se estirava ao pé da parede, como uma *corda*. (p.95) E os dois lá iam, até o fim da rua, grudados, ela desconjuntando-se, *enrolando-se, torcendo-se como uma cobra de cipó*.(p. 95)Um pedaço de *corda* amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da *corda*, que parecia quebrada.”(p. 111) (Grifos nossos).

Logo, vemos a corda confundindo-se com outros elementos que, similares a ela – o cano, a corda do relógio e as cobras – configuram a mesma impressão, sempre emitida e repetida pelo narrador, de enforcamento. Seja essa imagem vislumbrada a partir de acontecimentos passados (o caso do suicídio de Seu Evaristo), seja no momento que conhece Marina e por ela se sente atraído e posteriormente, traído, seja ainda quando imagina a morte de Julião Tavares com a corda que ganhou de Seu Ivo e sempre guardada em seu bolso. Essa idéia de enforcamento condiz com a nebulosidade que emana da obra: sensação de falta de ar, estreiteza, asfixia e pânico que vão envolvendo o leitor.

Do específico ao geral, percebemos que a luta interna de Luís da Silva simboliza o desejo de ocupar um outro lugar que não lhe foi destinado. O ciúme que sente por Marina e que leva ao ápice de tensão no enredo, não é porque Marina o traiu ou foi seduzida por Julião Tavares. Assim, numa perspectiva sociológica, aquele que lhe ‘roubou’ o amor de Marina é a representação de tudo o que Luís da Silva queria ser e não conseguia. Não a falsa literatura que jorrava das “banhas de Julião”, mas o reconhecimento social, o fato das pessoas estarem ao seu redor, ouvirem e lerem seus poemas e artigos, elogiarem suas roupas e tudo o que materialmente fazia com que ele não levasse uma vida medíocre como a de Luís.

Isso tudo conduz ao embate social que, na trama, salta aos olhos no momento do assassinato de Julião Tavares. Luís da Silva retira-o do seu caminho com as próprias mãos, e é nesse momento que sente estar acima da humanidade. Sente-se, momentaneamente, motivado por um poder que nunca antes fora capaz de sentir. Essa sensação é agradável, no entanto, tudo volta a ser como antes. Dessa forma, não há porque se sentir culpado ou ter medo da prisão, pois tão insignificante é a sua vida que é indiferente estar preso ou solto, nada irá mudar.

Seguindo a frustração social do narrador-personagem compreendemos que relacionada a ela está o caráter político engajado da obra, sem com isso dizer que ela levante bandeiras e faça apologia de alguma causa. Político no sentido de apresentar um intelectual frustrado e inibido diante de uma vida caótica e miserável que leva. De braços caídos, perde uma luta que sequer quis tentar lutar. Desistiu antes de começar. Político também porque desenvolve em si toda essa série de desencantos, demonstrando que a obra não se restringe a uma representação somente da realidade. Mas sim a todos os elementos que a compõem e que a transformam num símbolo de questionamento em busca de conscientização individual e/ou coletiva.

Luís da Silva talvez pudesse se apresentar socialmente como um intelectual que possui manuscritos enterrados nas gavetas, revistos periodicamente e severamente julgados. Mas para ele não há saída: “um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo.” Não existe possibilidade de identificar seu trabalho num mundo que o esmaga. Ele é um deslocado no próprio espaço que ocupa. A insatisfação como funcionário público, limitado aos artigos pelos quais é pago para escrever e aos poemas vendidos no decorrer da vida, evidencia essa falta de lugar. Para ele tudo está repleto, cheio, lotado, impossível entrar: “também para que, se não há saída?”

2.3 A ótica distorcida do narrador

Sabemos que o narrador configura o universo diegético a partir da organização do tempo e do processo de focalização. De acordo com Gerard Genette¹⁰², ele corresponde à ‘voz’ que, juntamente ao tempo e ao modo, constituem domínios fundamentais do discurso narrativo e, representam a instância enunciativa através da qual o discurso narrativo se propaga.

Para Theodor Adorno, a significação do ato narrativo remete a ter *algo especial* a dizer, mas o mundo administrado pela estandarização e pela mesmidade impedem isso¹⁰³. Nesse sentido, podemos pensar no romance de Graciliano como uma seta que aponta esses fatores. Na ânsia de romper com a produção em série que reflete a modernidade caótica, *Angústia* derruba barreiras por fazer desse referente o seu objeto. Ainda se aceitarmos a tese de Adorno essa narrativa, talvez, não tenha algo especial a dizer porque está impedida pela repetição que acomete

¹⁰² GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja/Universidade, s.d.

¹⁰³ ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: VÁRIOS. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünneald...[et al] – 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

o mundo desde o século vinte. Nesse sentido, prioriza um caminho contraditório, utilizando a mesmidade como conteúdo provocador frente à reprodução instituída pela modernidade.

Sabemos que o romance objetiva discutir as relações humanas, especialmente depois que mudanças sociais transformaram o homem alienado em arquétipo da sociedade. Com isso, o conflito próprio dessa sociedade ocorre agora entre os homens e suas ‘relações petrificadas’, e a alienação, que fundamenta essa condição humana, torna-se para o romance, um recurso estético. Podemos, então, dizer que Luís da Silva encaminha-nos para o fazer artístico quando, através da exposição de um “eu” alienado, relata literariamente os fatos. O fazer artístico coloca-o no meio da ‘coisificação’, de que fala Adorno, sabendo-se um ‘parafuso’ dessa maquinaria que se multiplica sobre a sociedade moderna.

Assim, “se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar”¹⁰⁴. Assim, o que vemos em *Angústia*, quando o autor busca ‘enganar’ o leitor, é a utilização do artifício da voz narradora pelo próprio Luís da Silva: quem melhor, afinal, para recuperar os fatos e colocá-los à frente dos leitores que não aquele que participou deles? O processo de ‘enganação’ fica por conta dessa voz discursiva que, em meio à confusão mental de que é vítima não sabe como organizá-los, por isso eles aparecem aleatoriamente, à medida que uma palavra vai puxando outra, que puxa outra, e assim por diante.

Outrossim, mesmo se considerarmos a ênfase realista do romance de Graciliano, é possível perceber a voz do autor – ou ecos de sua voz buscando dizer ‘aquelas pequenas

¹⁰⁴ ADORNO, Op. cit., p. 270.

verdades'¹⁰⁵, que procuram instigar o leitor e levá-lo ao questionamento diante do ficcional. O realismo que se sobrepõe em seu texto projeta a narrativa para uma outra espécie de realidade que ao atingir a compreensão do leitor, conduz da formação do pensamento crítico à uma possível exteriorização desse pensamento. Assim:

“Imperceptivelmente, o mundo é puxado para este espaço interior – atribuiu-se à técnica o título de *monologue intérieur* – e o que quer que se desenrole no exterior ocorre do modo como na primeira página se diz do instante de adormecer: como um retalho interior, um momento da corrente de consciência, protegida da refutação pela ordem espaço-temporal objetiva, para cuja suspensão está mobilizada a obra proustiana.¹⁰⁶

O pressuposto de Adorno é visível em *Angústia* porque a narrativa começa depois do devaneio e dos pesadelos que teve Luís da Silva. Os fatos se encadeiam a partir desse início e entremeadas no discurso, as memórias de determinadas imagens, cheiros e sons vão sendo recriadas na mente do pseudo-autor. Uma imagem, às vezes, é responsável por iniciar a tessitura dessa ‘colcha de retalhos’. Na viagem de bonde a caminho de casa, saído da banca jornalística, Luís da Silva tem a sensação de ‘viajar’ para muito longe e nunca mais voltar. As paisagens divididas, que sua visão alcança, fazem-no regressar para um outro tempo: “Há quinze anos era diferente. O barulho dos bondes não deixava a gente ouvir o sino da igreja. O meu quarto no primeiro andar, era um inferno de calor.”¹⁰⁷. Dessa forma, as lembranças são atraídas para o seu pensamento, a partir de determinados objetos que o conduzem ao passado. Assim como dialogam com um futuro imaginado que sobrevém na consciência do narrador, confirmando ser o monólogo interior uma técnica que possibilita esse desdobramento.

¹⁰⁵ Na crônica *O fator econômico no romance brasileiro*, inserida no livro *Linhas tortas*, Graciliano afirma: “Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas.”(15 de julho de 1945) RAMOS, 1978, p. 259.

¹⁰⁶ ADORNO, Op. cit., p.271.

¹⁰⁷ RAMOS, Op. cit., p. 10.

Para Anatole Rosenfeld, a ordem espaço-temporal é uma forma relativa da nossa consciência, mas sempre manipulada como se fosse absoluta. Assim sendo, é denunciada como relativa e subjetiva,

“Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum (...) A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra.”¹⁰⁸

Assim, quando o narrador de *Angústia* situa o espaço que ocupa Luís da Silva, este é demarcado pelo tempo da consciência que o deforma na medida da perturbação progressiva.¹⁰⁹ Esse processo desenvolve-se na estrutura do romance moderno, onde o senso comum é desmascarado e vertido numa crua realidade com a qual o leitor se depara e por mais que queira, não consegue se desvencilhar porque ela está próxima e essa proximidade acaba revelando a sua pungência.

No romance que estamos analisando pode ser observado que o monólogo interior que marca o discurso de Luís da Silva está condicionado a seu desespero em debater-se constantemente contra um superpoder que para ele está representado em Julião Tavares. Animalizado, considera a si mesmo uma força impotente, um ‘verme’, um ‘rato’, sempre nos subterfúgios e nos ‘esgotos’ da sociedade.

“Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva e o *cachorro* parecia-se comigo. (...) Eu estava ali como um *bichinho* abandonado, encolhido na prensa que apodrecia. (...) Uma *criaturinha insignificante*, um *percevejo social*, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem.”¹¹⁰

Vendo a si próprio dessa maneira, Luís da Silva encontra no plano inferiorizado que ocupa, a oposição em relação ao perfil ocupado por Julião Tavares. Enquanto o personagem-

¹⁰⁸ ROSENFELD, Op. cit., p.81.

¹⁰⁹ BRAYNER, Op. cit. 1978, p. 209.

narrador considera-se um ‘percevejo’, uma ‘criaturinha social’, Julião Tavares representa o “Outro”, seu opositor, “não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor.”. Mas, apesar de contradizer os outros, Luís da Silva acaba por dar-lhe destaque através dessa negação. Afinal de contas, compreender o Outro, ou comprovar sua existência só acontece a partir da negação. É necessário negar sua existência para compreender que o negativo existe em contradição ao positivo.

Essa crise psicológica que atinge Luís da Silva é responsável pela maneira distorcida e fragmentada com que o narrador estrutura o texto: a percepção distorcida dá origem à deformidade. O narrador passa a considerar os elementos ao seu redor ‘aos pedaços’. Alienado do real, vê-se como centro de tudo. À medida que sua perturbação vai aumentando as deformidades tornam-se representativas dessa situação. Marina vai sendo formada aos pedaços: olhos azuis, cabelos amarelos, coxas, pernas. “Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada.”¹¹¹.

A imagem do próprio narrador é construída aos poucos, de forma distorcida e fragmentada. Seu mundo psicológico, de lembranças, apresenta-se inicialmente e, no decorrer da narrativa, vamos identificando as partes dessa personagem que tentamos montar: “os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso.”¹¹². Depois, outros pedaços: “um sorriso besta e a atrapalhão, o encolhimento que é mesmo uma desgraça.”¹¹³. E, finalmente, a contraposição a Julião Tavares que melhor exemplifica seu posicionamento diante da situação:

¹¹⁰ RAMOS, Op. cit., p. 15, 17, 25, 40.

¹¹¹ *Idem*, p. 67.

¹¹² *Idem*, p. 34.

¹¹³ *Idem, ibidem*.

“E divergi dele, porque o achei horrivelmente antipático. Ouviu-me atento e mostrou desejo de saber o que eu era. Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada.”¹¹⁴

São esses fragmentos soltos que formam (ou antes, constroem uma personalidade disforme) Luís da Silva. Em contrapartida Julião Tavares representa tudo o que ele gostaria de ser e não é. O Outro que ele precisa destruir porque não é a representação do seu Eu, o qual vem se construindo desde as memórias infantis suscitadas por palavras, objetos, sons e imagens e, reflexo de uma identidade fragmentária.

“As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa. Penso nelas com indiferença. Certos atos aparecem inexplicáveis. Até as feições das pessoas e os lugares por onde transitei perdem a nitidez. Tudo aquilo era uma confusão (...).”¹¹⁵

Essa problemática do Eu, que suplanta até mesmo a integridade do mundo, no dizer de Antonio Candido, corresponde na narrativa aos processos de técnica seletiva, compondo-se por meio de fragmentos que Graciliano Ramos vai utilizando. Esses processos, no romance, proporcionam uma visão quebrada, - “um mundo reconstituído com fragmentos de lembranças, englobados arbitrariamente no devaneio, graças à percepção falha e incompleta.”¹¹⁶. A realidade apresenta-se deformada, opaca, extremamente impregnada de subjetividade, que projeta um Eu em crise.

O personagem considera como solução a retirada desse Outro de seu caminho, quem sabe até, numa tentativa de apoderar-se, como os guerreiros canibais, das características de Julião Tavares. Afinal, Marina o deixou porque este a conquistou, com atributos, monetários principalmente, que fugiam das condições que Luís da Silva apresentava. Retirá-lo do caminho

¹¹⁴ *Idem*, p. 40.

¹¹⁵ *Idem*, p. 106.

não só correspondia a uma reação vingativa que Luís vinha alimentando, mas também, a necessidade de tentar ocupar um lugar que não lhe pertencia e que, no entanto ele desejava.

Assim, como afirma Antonio Candido “esconjurado o *duplo*, o narrador reintegra no seu ser profundo e irremediável, condena-se em definitivo a permanecer com a frustração e o desespero. Mas o que não podia era continuar a luta desigual com o *outro*, que acabaria por expulsá-lo de sua vida (...)”¹¹⁷. Preferiu a febre delirante a compartilhar sua vida com o seu Outro, e ver-se constantemente refletido nessa imagem que Julião lhe apresentava.

Para Sônia Brayner, a única atividade que se apresenta como real e presente a Luís da Silva é a de escrever. Por isso, de certa forma, o ato de escrever subjaz na consciência que reinterpreta e revive. Essa reflexão representa um ato lúcido a respeito dos acontecimentos que cercam o narrador- personagem. E na composição do livro há a tradução da ‘presença do sofrimento torturante, da angústia incontrolável na busca de uma explicação que satisfaça o desejo de compreensão do mundo.’¹¹⁸.

O narrador em *Angústia* assume a posição de detentor do discurso sem, no fundo, dar-se conta disso. Na ansiedade de tornar-se um escritor não percebe a construção metanarrativa que desenvolve, contudo é consciente de sua posição intelectualizada – ainda que para ele tal posição revele-se antes como *glamour* do que atitude política - e, por isso, avalia de forma perturbada, a realidade que surge diante de seus olhos.

“Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade arranjar um artigo, talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e

¹¹⁶ CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 85.

¹¹⁷ *Idem*, p. 84.

¹¹⁸ BRAYNER, Op. cit., p. 210.

da rima, livro de verso. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. Em todo caso acompanharam-me por onde andei.”¹¹⁹

Angústia situa-se entre as narrativas modernas justamente porque através da experiência desse narrador problemático, temos a busca de ‘sentido da vida.’, e esta busca é, como lembra Walter Benjamin o centro em torno do qual se movimenta o romance.¹²⁰ A visão trágica e deformada que o narrador revela mas que não suplanta a ‘revolta marginal e inconstante que seu isolamento pequeno-burguês permite’, comprova sua derrota diante da sociedade. Mas essa condição torna-se positiva na medida em que (in) conscientemente sua posição de narrador corrobora uma discussão crítico-político-social em relação à condição humana na modernidade. Afinal, como Luís da Silva indaga-se:

“As crianças dançavam e cantavam na rua molhada. Dentro de vinte anos as que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam parafusos. Ignorariam o que existisse longe delas, mas conheceriam perfeitamente as coisas por onde passassem as suas roscas. Haveria dentro de vinte anos criaturas assim encaracoladas que, tendo corrido mundo, se resignam a viver num fundo de quintal, olhando canteiros murchos, respirando podridões, desejando um pedaço de carne viciada?”¹²¹

Essa auto-crítica é manifestação de uma voz que se encontra em estado psíquico alterado. Como observamos no texto acima, Luís da Silva questiona a si e à sociedade a partir da imagem das crianças que, ainda presente em nossos dias, demonstra uma antecipação crítica da atual sociedade. A comparação que o narrador estabelece entre crianças e parafusos confirma a idéia de ‘coisificação’ de Adorno e, portanto, apresenta-se como consciência daquilo que, certamente, continuaria.

¹¹⁹ RAMOS, Op. cit., p. 45.

¹²⁰ BENJAMIN, Op. cit., p. 213.

¹²¹ RAMOS, Op. cit., p. 115.

‘Canteiros murchos’, ‘podridões’ e ‘pedaços de carne viciada’ são palavras que, dentro desse discurso político do narrador confirmam sua preferência: a deformação expressionista, a qual no romance que está sendo escrito vem da subjetividade do narrador diante da realidade, esta sim objetiva. Assim, as comparações que realiza e o aspecto disforme que procura ressaltar em detrimento do ‘idealizado’, manifestam a necessidade de exprimir-se, de exteriorizar o sentimento que a realidade provoca.

Como um narrador conturbado, cuja identidade é a de um sujeito deslocado, fragmentado, instável, que desenvolve o pensamento nessa linha confusa. Um narrador que assume a posição de narrar aquilo que já foi inúmeras vezes narrado e pensado, de uma forma total e plena e, sobretudo diferente. Um narrador que não está suficientemente preparado para essa função de narrar, mas que a toma como norte para a pouca vida que resta. Um narrador cujo ato narrativo é uma tentativa de expor a condição solitária do ser humano diante de seu outro opositor e principalmente, diante do desejo de sê-lo. De ser esse outro e não ‘aquilo’ - verme, cão, rato - que é. Talvez uma massa balofa e vermelha seja melhor que ser um rato. Ao menos, ter-se-ia dinheiro e numa sociedade de consumo, ter dinheiro é a condição fundamental para saciar a fome egocêntrica de assumir discursos e conseqüentemente, poder.

“Ah, senhores, é possível que eu me considere muito inteligente pela única razão de que em toda a minha vida não consegui começar nem acabar coisa alguma. Não passo de um tagarela, de um tagarela inofensivo, de um maçador, como todos nós. Mas que fazer, senhores, se o único destino direito de um homem inteligente é tagarelar, ou seja, derramar água em peneira.”¹²²

A citação, pertencente ao narrador dostoiévskiano de *Notas do Subterrâneo*, poderia ter vindo de Luís da Silva. Considerando-se inteligente e intelectual, avalia a produção literária sem,

¹²² DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Notas do subterrâneo*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 28.

no entanto, ter realmente se dedicado a ela, a não ser como forma, ele assim se coloca, de prostituição. Vendendo seus artigos e para isso dizendo aquilo que os outros pensam e não o que vai em seu próprio pensamento.

A identidade e o posicionamento desse narrador diante da vida que ele descreve no decorrer da narrativa são feitos de cacos que tentam juntar-se para lhe dar consistência. Trata-se de um eu-estilhaçado, cujo crime cometido acaba por surgir como ‘elemento deflagrador do processo escritural’, já que para este último convergem as ‘contradições indissolúveis’ desse eu, no qual busca-se encontrar configuração, como bem mostrou Wander M. Miranda.¹²³

“(…)A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinha Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos vinham deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. Fernando Inguítai, com o braço carregado de voltas de contas, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam grades.”¹²⁴

Os vários personagens que reaparecem no parágrafo final ilustram a confusão mental do narrador em seu momento mais crítico. O narrador de *Angústia* presentifica um sujeito confuso e deslocado, que migrou do interior rural para o centro urbano, ao qual não consegue se adaptar. Esse deslocamento é mais acentuado diante da dificuldade de estabelecer nitidamente a cronologia e a espacialidade focalizados. Tanto que, em determinado ponto da narrativa, o personagem não sabe onde se encontra, se ‘à porta’ ou ‘já ... chegado à repartição?’. Além disso, a visão limitada e repetitiva, como vemos na recorrência ao homem que enche dornas e a mulher que lava garrafas, as árvores e a rede no quintal ou os gestos da empregada Vitória, são representantes dos gestos maquinalmente reproduzidos.

¹²³ MIRANDA, Wander M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 51.

Quando, também, a realidade lhe ‘entra pelos olhos’, seu pequeno mundo desaba. O narrador percebe essa realidade através de uma ‘chuvinha renitente’ ou de uma ‘neblina pegajosa’ que, desvelam os mecanismos da produção textual e da especificidade da posição do narrador. Se por um lado, o narrador apresenta uma clareza de visão quando observa Marina ou, imagina suas ações em função da proximidade das casas, por outro, essa visão perde a nitidez no processo de escrita, seja pela opacidade literal e metafórica – como os exemplos citados acima – ou pela dificuldade de concentrar atenção aos fatos que o cercam.

Desse modo, em um distanciamento/afastamento da realidade circundante, a visão enfoca unicamente para ele mesmo. Ao mesmo tempo em que o momento presente é identificado, algo nesse presente desencadeia uma relação pretérita que é incorporada instantaneamente ao discurso narrativo. Segundo W. Miranda,

“A evocação dos acontecimentos traumáticos da infância, da destruição e da opulência e poderio familiares e da relação amorosa frustrada reforça a degradação da vida presente e, ao invés de funcionar como meio de liberação e apaziguamento, acentua a desagregação psíquica de Luís da Silva.”¹²⁵

O mesmo podemos dizer da ansiedade do próprio personagem-narrador quanto a escrever, utilizando um discurso que ele recusa mas que, nesse momento lhe é cabível e precisa entregar-se a ele. Essa opção de escrever também expressa a solidão do indivíduo, o narrador-personagem, já que lhe é impossível encontrar-se, de modo satisfatório, com outro ser humano¹²⁶. A composição do romance resulta de um discurso que o narrador, de forma introspectiva, expõe-se. De certo modo, a obra encarna um conceito de arte, pois o que realmente interessa no romance são os limites do próprio livro, que se alargam infinitamente à medida que envolvem a maturação do

¹²⁴ *Idem*, p. 227.

¹²⁵ *Idem*, p. 52.

¹²⁶ BRAYNER, Op. cit., 1978, p. 213.

problema pessoal. De acordo com Ivan Teixeira, Luís da Silva transforma-se em um homem-arte: matou para produzir literatura, inventou um amor para motivar o crime, depois, justificou o crime para fundar uma ética.¹²⁷

A narrativa distorcida do personagem, portanto, implicitamente conduz o leitor a pactuar com a verdade do narrador. A deformação nela presente implica um pacto com o leitor que acaba olhando essa realidade de modo confuso e perturbado. Além disso, essa ótica distorcida contribui para a crença num real literário de ser o que toda narrativa busca.

¹²⁷ TEIXEIRA, Ivan. *Artigo especial para a Folha de S. Paulo*. Caderno Mais! Folha de S. Paulo. 08 de março de 2004.

CAPÍTULO III

A deformação expressionista

*Nasci para administrar o à-toa
o em vão o inútil.
Pertencço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras etc etc.*

Manoel de Barros

‘Operar por semelhanças’ como sugere o verso do poema de Manoel de Barros da epígrafe acima não implica encontrar apenas os traços correspondentes entre pessoas e rãs e árvores e pedras. Operar por semelhanças seria transmutar-se nesses elementos e com isso, romper com o efeito comparativo ao retirar o ‘como’ e aceitar o ‘ser’. As imagens passam a refletir um outro modelo de ‘ser’, transformado e, algumas vezes, deformado por essa mudança.

A deformação na arte opera como intervenção do sentimento na imagem do real. Como no poema de M. de Barros, a imagem verdadeira não basta aos anseios do artista, é necessário adaptar essa imagem real e exterior à imagem de sua realidade interior. Na vanguarda expressionista essa necessidade encontrou possibilidades de exteriorização, ao trabalhar não diretamente da realidade observada, mas com as reações interpretativas que pretendiam ir além da aparência óbvia e primária do real.

O desvio da forma, suscetível de subjetividade, numa visão crua e exagerada de alguns aspectos trágicos da realidade, destruiu determinados paradigmas artísticos como o realismo, a harmonia, a proporção, a medida, a serenidade. Essa ruptura buscava aumentar a expressividade,

de modo que as imagens, propositadamente deformadas e distorcidas com vigor e energia, resultassem na deformação gráfica e no excesso cromático.

A partir da possibilidade de diálogo entre a arte literária e as artes visuais, é possível encontrar no processo criativo de Graciliano Ramos elementos que comprovem a presença da deformação expressionista. ‘Fuga para o devaneio e para a deformação expressionista’, ‘uma fantasmagoria expressionista’, ‘contornos a um só tempo expressionistas, pela deformação’, assim se referem ao romance *Angústia* os críticos Antonio Candido, Sônia Brayner e Lúcia Helena Pereira respectivamente, com a intenção de destacar as peculiaridades da obra.

Com efeito, criando uma forma literária que utiliza o aspecto descritivo para salientar os caracteres distorcidos dos personagens, do ambiente e da construção narrativa em si, Graciliano Ramos elaborou um romance rico em impressões visuais que emergem tanto do discurso do narrador-escritor como das lembranças implícitas do autor¹²⁸, conforme foi visto. A densidade expressiva do texto, reforçada pelas imagens deformadas fazem de *Angústia* uma obra ímpar na literatura brasileira.

3.1 Um olhar sobre as vanguardas

Embora a deformação não tenha sido invenção da modernidade, pois já estava presente em esculturas primitivas assim como nas pinturas de Hieronymus Bosch e Goya, é na arte moderna que o aspecto disforme recebe destaque, sendo considerado elemento constante nas produções artísticas. A arte moderna, pela negação ao realismo visual, tende a utilizar a deformação sem o sentimento de religiosidade que ocorreu em outras épocas. (Algumas obras

¹²⁸ Cf. capítulos 1.2 e 2.1.

podem ser consideradas dotadas de religiosidade, mas no sentido de fusão do espírito com o universo, sem necessariamente ser veiculado a um credo religioso.)

A respeito da forma na arte, sabemos que, em fins do século XIX houve um esforço geral para devolver-lhe suas funções vitais, para fazer dela “um modo de percepção e comunicação orgânica”, de acordo com Herbert Read. Assim, para arrancar a arte de sua esterilidade, os artistas procuraram fazer da arte “uma expressão da crescente apreensão da realidade pelo homem.” No expressionismo, por exemplo, a fascinação e a atração passam a ser elementos de destaque. Por certo, a exploração do mundo de forma irregular, ou essa irregularidade na forma, não significava uma negligência ou desconhecimento, ao contrário, imprimia estilo e vitalidade na produção artística voltada para a libertação¹²⁹.

A origem da forma artística, ainda de acordo com esse crítico, é também a origem do conhecimento do ser e da realidade. É através da criação artística que o homem se reconhece e adquire sua identidade, ‘sua vontade de forma’. Quando essa forma é concretizada como ato consciente conquista, também, liberdade e função expressiva. Elementos responsáveis pela criação de “conteúdos sensórios definidos como expressão para complexos significados definidos.” Nesse sentido, tanto linguagem quanto arte adquirem suas ‘funções simbólicas’.

Na literatura, conteúdo e forma são indissociáveis; como elementos concentram-se num único propósito: a palavra escrita. Contudo, há que se considerar a distinção entre um e outro. Primeiramente, valoriza-se a forma quando examinamos os aspectos lingüísticos do texto ou a articulação dos capítulos em um romance. Ao nos determos no estudo da forma literária

¹²⁹ READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. 2 ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 190.

preocupamo-nos antes com o ‘como’ de sua manifestação do que com ‘o que’ nos diz, ou seja, desprezamos “o *mundo* em favor da *linguagem* na qual aquele se converteu.”¹³⁰

Entretanto, partindo do pressuposto de que não há separação entre conteúdo e forma, percebemos que esta faz parte de uma estrutura que fundamenta aquilo que pretende ser dito. A forma como a linguagem é apresentada pressupõe um domínio de técnica e consciência, cujo objetivo é utilizar-se deles para conseguir enquadrar o conteúdo. Assim, busca-se nesse ‘casamento’ a unidade necessária para a criação literária.

Por isso, a escrita é um trabalho complexo e sutil e, uma atividade com esses adjetivos, contrapõe-se à idéia de muitos de que ela é inspiração somente. Basta lembrarmos do conceito de arte como técnica. E se operamos, em parte, com esse raciocínio, arte é trabalho, dedicação e refinamento. Caso contrário, se tomarmos a inspiração como única fonte da produção escrita redundamos a importância do esforço sobre aquilo que o artista está produzindo.

Na arte moderna, o aspecto deformativo pode ter uma explicação política ou social, como aliás já foi dito¹³¹. No expressionismo, a alteração da forma correspondia a uma reação do artista contra a reprodutibilidade técnica, “uma espécie de resistência da obra em meio à sociedade”¹³² e não necessariamente com o intuito de preservar a ‘aura’, mas sim a ‘singularidade’ da arte. Por isso, nessa perspectiva muitas obras caracterizavam-se pela intensidade ou pela ‘força de significar’ de que a forma está investida, “exacerbando-se, portanto, os traços plásticos e a função ideológica que acabam por assumir.”¹³³, conforme observa Maria Helena Dias.

¹³⁰ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11 ed. São Paulo: Cultrix. 2002. p. 233-4.

¹³¹ A deformação foi utilizada para representar a necessidade artística e ideológica dos cubistas e fovistas. A expressão deformativa, nesse sentido, estava relacionada a um rompimento de valores e mudanças quanto à relação com a forma instituída academicamente.

¹³² DIAS, Maria Helena M. *A estética expressionista*. São Paulo: Íbis, 1999. p. 34.

¹³³ DIAS, Op. cit., p. 34. Para Benjamin, “‘aura’ é uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, ou seja, por designar auréola luminosa, a

Deste modo, mesmo com o ideal de beleza instituído na Antigüidade Clássica, o homem entrou em contato com uma beleza artística fundamentada em outros pressupostos. Isso possibilitou que a forma ideal fosse constituída por outros elementos: o primitivismo, o grotesco¹³⁴ e por que não, o ‘belo horrendo’?!

Desde a *Poética* de Aristóteles, passando por Longino até o Iluminismo, a beleza foi concebida como uma “excelência na proporção das coisas: o que não é belo é o que não tem perfeição de forma, é deformado.”¹³⁵. O padrão de beleza edificado pela civilização greco-romana vigorou por séculos— apenas no período Barroco discutiu-se o propósito do belo horrendo demonstrado na escultura e na literatura¹³⁶ -. O grotesco e o primitivismo compareceram, com destaque, a partir do romantismo. Nesse período, apesar da consagração ao belo e ao sublime ainda presentes, a arte grotesca mostra-se através da manifestação de crises profundas, tendendo “a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável.”¹³⁷.

metáfora é de que, se a obra de arte tem uma aura, é porque irradia, emite vibrações particulares, não se trata de um objeto comum. BENJAMIN, 1999, p. 170.

¹³⁴ “Grotesca”, grotesco e seus vocábulos correspondentes, inclusive em outras línguas, são empréstimos tomados do italiano. São derivações de *grotta* (gruta) e designam determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV em escavações feitas nas regiões da Itália. Na palavra *grotesco* havia, para a Renascença, “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitante, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja, a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.” KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 20.

¹³⁵ READ, Op cit., p. 36.

¹³⁶ A literatura barroca cultivou uma estética do feio e do grotesco, do horrível e do macabro. Em lugar de conferir à realidade, através da arte, perfeição e beleza, o escritor barroco buscou, através do humor, do sarcástico, da caricatura e da sátira, tornar mais cômicas ou mais repulsivas, a imperfeição e a deformidade existentes na natureza e, sobretudo, na natureza humana. Cf. SILVA, Victor M. de Aguiar. *Teoria da literatura*. 7 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986. Vol. I. p. 488. Nas artes plásticas, as ilustrações e pinturas de Goya também nos conduzem a imagens deformadas e representativas de visões grotescas. Na escultura, os profetas de Aleijadinho, no *Santuário do Bom Jesus de Matosinhos*, possibilita-nos observar um outro lado que não os anjinhos rotundos e róseos que enfeitavam os altares das igrejas.

¹³⁷ ROSENFELD, Anatole. A visão do grotesco. In: _____. *Texto/Contexto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.60.

É interessante observar que a idéia de dor, enfermidade e morte, comumente associadas à feiúra, atinge uma dimensão de êxtase a partir do momento que o ideal de beleza normal foi substituído, ou antes, idealizado de outra maneira¹³⁸. Emocionar-se com o horror tornou-se uma sensação constante a partir desse novo posicionamento. Isso nos permite, ainda, situar-nos diante de obras artísticas que, tanto na literatura quanto na pintura, mantêm-se próximas porque evocam nosso sentimento diante dessa provocação que o belo clássico não despertaria. Se na arte grega, em sua fase clássica, a expressão do grito e da dor eram abrandados para não destruir a beleza do traço, na literatura a utilização desse recurso seria a intensificação do momento, conforme o estudo de Lessing¹³⁹.

A mudança de posicionamento diante da arte permitiu que o contato entre as expressões artísticas atingisse uma nova visão. Se antes o pragmatismo operava o sentimento de simples dubiedade (porque a arte podia ser relacionada em dois pólos, como temos visto, poesia e pintura, música e teatro etc) e beleza que, só poderia atingir os livres de espírito e cultos o suficiente para estabelecer esses contatos, essa nova visão permitiu, sobretudo, que a arte instigasse seus espectadores, passando de uma simples adoração para o exercício de provocação. Com o tempo, a arte passou a motivar inquietações, tanto na música, quanto na literatura ou nas artes plásticas, o espectador não mais demonstrava passividade diante do que presenciava, lia ou ouvia. Esse era o intuito da arte: provocar inquietação no ser humano.

¹³⁸ Para João Adolfo Hansen, o neobarroco seria a característica de literaturas, expressões artísticas, cultura da América espanhola e até do Brasil, que, pela mescla estilística e miscigenação, não é nem original do local nem européia, “mas que forma um terceiro que tem uma originalidade enquanto é terceiro.” Assim, em função dessa originalidade é que sua importância deve ser ressaltada como uma categoria operacional para compreender o mundo contemporâneo. Para Denilson Lopes, o neobarroco ‘radicaliza’ o barroco por romper seu ‘logocentrismo periclitante’, imagem de um universo móvel e descentrado, mas ainda harmônico. Logo, o neobarroco deve ser entendido como uma *estética da transgressão*, de caráter lúdico e plural. HANSEN, João A. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Teresa. Revista de Literatura. USP. Nº 2 (2001). São Paulo: Ed34; 2001. p. 11-65; LOPES, Denilson. *Nós os mortos: Melancolia e Neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras; 1999; Dossiê Cult: *Leituras Barrocas*. CULT. Revista Brasileira de Literatura (São Paulo), Lemos Editorial, Edição 10, p. 51-63, maio/1998.

A arte grotesca, portanto, estabelece o encontro entre um ideal preocupado em expor o automatismo e o mistério que emerge do ser humano. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a pintura ou a literatura grotesca atingem o pensamento de seus espectadores, o seu conteúdo apresenta o mundo solapado por uma série de mudanças morais e científicas: a metamorfose do homem num inseto daninho em Franz Kafka; o homem atingido pelo grito da natureza, em Edvard Munch; o homem-massa dos expressionistas são exemplos da alienação que atinge a humanidade. Finalmente, à semelhança de Josef K. e a perseguição pela justiça da qual é vitimado no romance *O processo*, de Kafka, o homem moderno é perseguido pela opressão social e emocional que ameaça ‘devorá-lo’.

Na arte literária, o aspecto deformativo pode se manifestar no tempo, no espaço e nas personagens. A falta de linearidade que caracteriza os romances modernos demonstra um desvio da forma que tivera início muito antes. Na literatura brasileira, a ruptura com a linearidade – iniciar a narrativa pelo fim – implicou uma mudança significativa na estrutura do romance de que são exemplos ainda no século XIX, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A narrativa com situações que divergem da estrutura linear evoca a deformação sendo assim, uma nova maneira de olhar a obra. Desatando as amarras da narrativa linear, o autor moderno induz a um outro modo de ler a obra: os fragmentos, como um quebra-cabeça, precisam unir-se pressupondo o esforço do leitor.

No modernismo brasileiro o expressionismo também repercutiu. Mário de Andrade e Anita Malfatti, esta em sua exposição em 1917, dariam ênfase a esta manifestação das vanguardas, que entre nós não atingiu uma preocupação artística formalizante, mas exerceu certa

¹³⁹ LESSING, Op. cit., p. 11.

influência visando buscar a “entidade nacional dos brasileiros”, nas palavras de Mário de Andrade¹⁴⁰. O mesmo autor que em carta a Manuel Bandeira, tentaria definir ‘dicionariamente’ a vanguarda, comentando ser esta uma “Tendência artística moderna (de origem alemã) que procura submeter à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo outros quaisquer elementos da arte.”¹⁴¹. Afinal, como ele também afirmava, o expressionismo era o movimento completo das estéticas renovadoras, movimento que conseguia unir tanto os aspectos técnicos, estéticos e ideológicos quanto denunciar as contradições entre classes da sociedade até a complexidade da alma humana.¹⁴²

Entretanto, o aspecto deformativo, especialmente em relação aos personagens, este já se manifestara na literatura brasileira no século XIX, na obra de Aluísio Azevedo, por exemplo. Em *O Cortiço*, o espaço era descrito como “umidade quente e lodosa (que) começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco.”¹⁴³. Este é a causa da deformação dos seres humanos que ali vivem.

Assim, tratar o disforme, a deformação ou outra palavra que identifique uma representação contrária ao belo clássico ou uma idéia contrária de arte, corresponde a um descrédito da própria compreensão da arte. Se pensarmos, como o teórico Umberto Eco¹⁴⁴, que a arte contemporânea “tem uma função progressiva e trabalha na integração do homem num novo

¹⁴⁰ Apud: LOPEZ, T. P. A. *Uma difícil conjugação*. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*. 16 ed. Belo Horizonte: Villa Rica; 1981. p.14.

¹⁴¹ ANDRADE, Op. cit., s/d. p 35. Carta escrita no ano de 1934.

¹⁴² LOPEZ, Op. cit., p. 18.

¹⁴³ AZEVEDO, A. *O cortiço*. 33 ed. Rio de Janeiro: Ediouro; 1998. p. 19.

¹⁴⁴ ECO, Umberto. *Definição de arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70. 1972.

universo cultural”¹⁴⁵, devemos acreditar que a deformação transita no histórico da arte como a integração do próprio homem com a arte.

A propósito dessa integração, o pintor norueguês Edvard Munch assim se expressou em seu diário:

“A minha alma está tão pesada que nenhum pensamento nunca mais a poderá elevar, nem nenhuma batida de asas a conduz ao alto para o espaço celeste. Se alguma coisa a mover de alguma forma, ela apenas raspará o chão, como um pássaro a voar baixo depois da tempestade. A opressão e a ansiedade estão a meditar rancorosamente o meu ser interior pressentindo um tremor de terra”¹⁴⁶

Efetivamente, a melancolia e a angústia foram as principais sensações dos artistas das vanguardas. De um lado, esses sentimentos representavam o conflito do artista com a sociedade e suas condições contextuais: o avanço tecnológico, a violência da Primeira Guerra Mundial e a crise caótica que fazia desacreditar num mundo harmônico. Por outro, constituíam-se elementos temáticos de suas produções artísticas.

Por isso, embora alguns temas se sobrepusessem em algumas produções de determinadas vanguardas, todas expressavam, guardadas as devidas proporções, esses dois sentimentos: melancolia e angústia. Mas foi no expressionismo que tais temas encontraram maiores condições de serem explorados por ser esta uma arte mais subjetiva do que as demais. Nesse caso, o estado depressivo e angustiante dos artistas do expressionismo podia ser percebido nas suas próprias obras, já estava nos títulos de suas composições: *Suicídio*, de Georg Grosz, *Paisagem apocalíptica*, de Ludwig Meidner, *Melancolia*, *O grito* e *Angústia*, de Edvard Munch. A princípio, as mesmas sombras que perturbam e embaçam o olhar do narrador do romance, Luís da

¹⁴⁵ *Idem*, p. 216.

¹⁴⁶ In: BISCHOFF, U. *Edvard Munch 1863-1944: Imagens de vida e de morte*. Trad. Jorge Valente. Lisboa: Taschen. 1997. p. 54. Afirmações retiradas dos trechos dos diários de Edvard Munch citados pelo biógrafo.

Silva, encontram nas pinturas de Munch ‘o sentimento de fragilidade’, ‘recordações do passado’, solidão e incertezas.

O depoimento de E. Munch acima citado, denota o desgaste de uma alma que sucumbe à angústia e à tristeza. De acordo com Ulrich Bischoff, “o desígnio e a ambição da obra de Munch são tão vastos que para os compreender somos levados a pensar em termos literários”.¹⁴⁷ Isso porque o artista tentou pintar uma obra que condensasse todos os aspectos da existência humana: o friso da vida. Trata-se de uma proposta que evoca a escrita de Gustave Flaubert, Herman Melville, Shakespeare e, até mesmo, James Joyce. À semelhança desses importantes romancistas, E. Munch, através das artes plásticas, conseguiu, além de uma nova linguagem formal capaz de concretizar sua busca para a compreensão do humano no sentido de encontrar uma expressão apropriada para fazê-lo, expor as dores da alma que, pareciam até então, impossíveis de serem exploradas através de linhas e cores de forma tão enfática.

Historicamente, o termo expressionismo designa uma tendência artística que se manifestou em solo alemão nas duas primeiras décadas do século XX. O termo foi empregado pela primeira vez no prefácio do catálogo da 22ª Exposição da Secessão de Berlim, em abril de 1911. De acordo com Wolf-Dieter Dube, nesse momento “os artistas da escola francesa Braque, Derain, Fritz, Picasso, Vlaminck, Marquet e Dufy, normalmente considerados Fauvistas ou Cubistas, foram designados *Expressionistas*.”¹⁴⁸ Esteticamente, a vanguarda teve seu estímulo na produção artística dos *fauves* e na tentativa de ir além do que o impressionismo, a tendência anterior, conseguia manifestar. Por isso, o termo expressionismo vinculou-se, a princípio, às artes plásticas para mais tarde impregnar outras expressões de arte.

¹⁴⁷ BISCHOFF, Op. cit., p. 31.

¹⁴⁸ DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendoza Y Arruda. Cacém: Ed. Verbo, 1974. p.20.

A vanguarda expressionista conquistou campo fértil para sua manifestação no relacionamento intenso entre arte e ação. Essa ação foi exposta através da forma violenta com que o artista projetava a imagem da realidade. Nesse sentido, a verossimilhança não correspondeu aos ideais expressionistas, por outro lado, essa característica encontrou nas cores fortes e contrastantes, no primitivismo e nas formas distorcidas a sua tradução ideal da realidade.

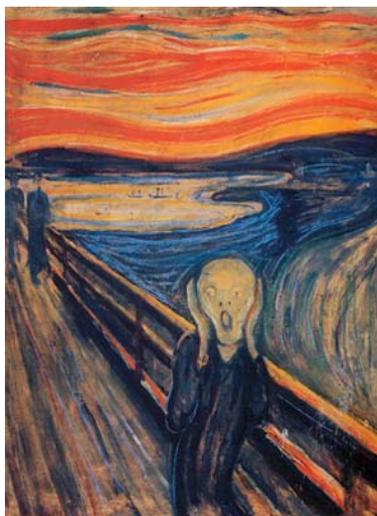
De acordo com Gerd Bornheim, o expressionismo caracteriza-se pela confissão de algo, no sentido autobiográfico. No entanto, apesar de filiação romântica, não se trata de uma individualidade, de alguém, pois esse autobiográfico expressionista não tem rosto. Na verdade, a totalidade de suas características busca compreender um pessimismo individual/coletivo. É por isso que entre suas propriedades temos uma estética da espontaneidade, cuja valorização do sentimento profundo e da expressão intensa busca a perturbação – sua política constitui-se de urgência, imediatismo, o apelo tão direto quanto uma mão no ombro¹⁴⁹-. A apresentação direta dos sentimentos, a precariedade do ser humano, a desorientação absoluta, a alienação e a expressão de mal-estar, neurose e niilismo visíveis nas várias manifestações artísticas do período confirmam essa espontaneidade.

Sua temática consistia em fantasias de suicídio, morte, assassinato, violência sexual, assim como a atração pelo mundo dos miseráveis e injustiçados e o ataque à burguesia e todas as formas de autoritarismo. Além da deformação, privilegiava também, o uso de cores relacionadas à emoção, como o branco, o azul e o vermelho, principalmente.

¹⁴⁹ BORNHEIM, G. Duas características do expressionismo. In: _____. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS. Curso de Arte Dramática. 1965. p. 28.

De acordo com a grande maioria dos estudiosos do expressionismo, a “tendência geral do movimento é densificar tudo em um grito.”¹⁵⁰. O grito, além de ser o título da obra de Edvard Munch e esta, por sua vez, funciona como “verdadeira metáfora do movimento”¹⁵¹, expressa a solidão radical de um homem que se identifica com esse grito, conforme Maria Helena M. Dias. Trata-se da imagem-chave do movimento porque é reflexo de uma “situação ontológica”, para a qual caminharam todos os complexos da filosofia-cultural. E todas essas complexidades da existência apontam para uma única direção: a penetração nas camadas mais profundas da existência humana, nos “subterrâneos do eu”. Nesse espaço buscam “virtualidades que acabam explodindo como forças de representação da subjetividade”, que segundo a referida autora carrega todas as características do expressionismo: um inconsciente fragmentado, irracional, simbólico.

(FIG. 7 – *O GRITO*, 1893. ÓLEO, TÊMPERA E PASTEL EM CARTÃO, 91 X 73,5 CM. GALERIA NACIONAL, OSLO)



¹⁵⁰ BORNHEIM, Op. cit., p. 84.

¹⁵¹ DIAS, Op. cit., p. 10.

Como foi dito, vimos que o grito funciona como uma metáfora para o movimento expressionista, não podemos deixar de salientar que o pintor norueguês Edvard Munch exerceu influência decisiva nos expressionistas do início do século XX, sendo considerado um precursor desse movimento. A estética e o grupo da Ponte tiveram no artista seu grande iniciador e inspirador.

Nascido em Loten, na Noruega, no ano de 1863, Edvard Munch estudou arte na Academia de Desenho de Oslo. Após uma de suas viagens a Paris, ao passar por Berlim, convidam-no a expor suas obras. No entanto, sua mostra causou tanta polêmica e escândalo que foi interdita. Residiu na Alemanha até 1908, fazendo viagens breves à França, Itália e Noruega. Vítima de perturbações psíquicas, fixou-se definitivamente, depois de curado, no país natal. A pintura de Munch revela o antigo mundo nórdico, um mundo próximo de suas origens.

Fantasia e sonho confundem-se em sua obra com uma realidade grandiosa e terrivelmente solene. Como quase toda a produção da época, a do artista revela a influência dos impressionistas pelo emprego de cores vivas e pela composição, que se concentra em formas de contornos simples e arredondados. A obsessão pela morte, que o perseguiu desde criança, um estranho assombro diante da imensidão da natureza e sobretudo, do amor – que lhe parecia um sentimento terrível – concedem ao seus quadros uma densidade bem característica do movimento expressionista.

Observamos também nas telas de Edvard Munch que as pessoas são sempre indivíduos generalizados: os seus traços distintivos são “observados e seus rostos, formas e porte são representados artisticamente de modo reconhecível, mas a sua composição pincelada e o uso que

faz da cor, acrescentam-lhe uma dimensão própria de tipos simbólicos e purificados.”¹⁵². Ademais, como lembra Claudia Cavalcanti, sua obra mais significativa, *O grito*, não se tornou somente a imagem representativa do expressionismo alemão, mas sobretudo, “a angústia da alienação perante a natureza e as outras pessoas, a angústia da solidão”.¹⁵³

Ao atentarmos para os elementos que se sobressaem na pintura de E. Munch, verificamos que as linhas gerais se relacionam, em alguns aspectos, com a narrativa de Graciliano Ramos. Se as telas do pintor norueguês buscam explorar o estranho assombro diante da realidade, apresentando-o de um modo subjetivo mas repleto de expressividade, o autor alagoano emprega essa estranheza na escolha do conteúdo bem como na forma distorcida das imagens que compõem a narrativa.

3.2 Imagens da angústia

O tema da narrativa de Graciliano Ramos é o mesmo que se observa nas telas de E. Munch. É interessante destacar que o título do romance é, coincidentemente, o de uma tela do pintor norueguês. Vemos nas diferentes formas de arte a preocupação universal e única com a existência humana – com ênfase na dor e na morte e nos sentimentos de solidão, melancolia, angústia e desespero.

À semelhança do primeiro parágrafo de *Angústia*, em que o narrador deixa entrever o estado emocional conturbado em que se encontra, “(...)Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me

¹⁵² BISHOFF, Op. cit., p. 66.

¹⁵³ CAVALCANTI, Claudia. O cabaré do novo homem. In: *Dossiê Cult: Expressionismo Alemão*. Revista Brasileira de Literatura. CULT. São Paulo: Lemos Editorial. Ano IV. Nº 39. Outubro/2000. p. 47.

produzem calafrios.”¹⁵⁴, as figuras de Munch encontram-se soterradas por uma escuridão que as aniquila.

No romance de Graciliano Ramos, vimos que o narrador recorre às sombras também como forma de expressar as recordações e previsões. Nos momentos de delírio que antecedem o assassinato de Julião Tavares, o narrador imagina o que aconteceria se fosse preso pelo crime. Descreve como se sentiria na prisão, “aquele bolor, aquele cheiro e aquela cor horríveis, aquela sombra que transforma as pessoas em sombras, os movimentos vagarosos de almas do outro mundo, apavoravam-me.”¹⁵⁵. Essa mesma sensação fantasmagórica, está nas telas de Munch, as sombras que sugerem o medo e a escuridão dentro das nossas próprias prisões: o inconsciente, a natureza, o destino. Como afirma Luís da Silva, “(...)Com certeza temia tudo isso. Era um medo antigo, medo que estava no sangue e me esfriava os dedos trêmulos e suados.”¹⁵⁶

Imagens de corpos que se misturam e se perdem na imensidão negra são freqüentes na arte de Edvard Munch; assim, as sombras tornam-se um elemento fundamental de seu ideal estético: por exemplo, no quadro *O beijo*, o pintor criou uma cena de despedida com teor autobiográfico¹⁵⁷: O casal, de pé, funde-se numa só imagem, os corpos unidos de tal forma que a linha do seu contorno projeta-se sem divisões, enquanto que a sombra que marca, em termos de espaço, a maior parte da tela, cuja claridade vem da pequena fresta aberta na cortina azul, vai surgir desse enlace dos corpos.

¹⁵⁴ RAMOS, Op. cit., p. 07.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 155-6.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 157.

(FIG. 8 – *O BEIJO*, 1897. ÓLEO SOBRE TELA, 99 X 81 CM. MUSEU MUNCH, OSLO)



Tal imagem remete-nos a dois momentos também observados em *Angústia*. A tela corresponde ao momento intenso em que Luís da Silva deixa-se levar pelos sentimentos e avança sobre Marina através da cerca do quintal. O narrador descreve o momento da seguinte forma,

“(...)Levantei-me, tomei-lhe os dedos. O contato da pele quente deu-me tremuras, acendeu os desejos brutais que tinham esmorecido. Olhando-a de cima para baixo, via-lhe os seios, que subiam e desciam, as coxas, a curva dos quadris. Veio-me a tentação de rasgar-lhe a saia. (...)Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a, beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isto, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo. Quando nos separamos, ficamos comendos com os olhos, tremendo. Tudo em redor girava.”¹⁵⁸

Esse fragmento ilustra a união de corpos entre os amantes e expressa a sexualidade presente nesse gesto. Os ‘desejos brutais’ de Luís da Silva motivam sua atitude de trazer a amante para si e agarrá-la, fazendo-a sentir a intensidade do seu desejo. E tudo em redor gira porque,

¹⁵⁷ Essa conclusão deve-se à representação do quarto, com nítida semelhança ao quarto de *St. Cloud*. Segundo Bischoff, ‘as cortinas e a barra transversal da janela são familiares a esboços e à *Noite em St. Cloud*.’ BISCHOFF, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁸ RAMOS, *Op. cit.*, p. 62.

semelhante às figuras de *O beijo*, nada mais importa. Os corpos deformados (tanto na pintura de Munch quanto no romance) encontram na união carnal o momento de realização.

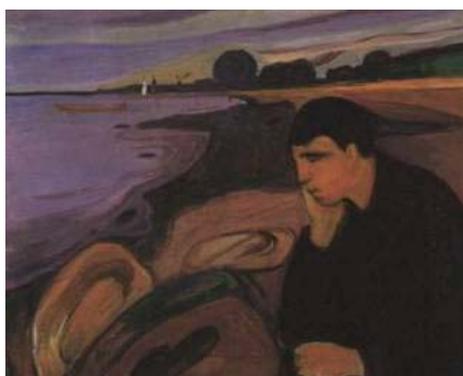
Em concordância com Gaston Bachelard, compreendemos que a imagem “não tem necessidade de um saber. Ela é dádiva de uma consciência ingênua.”¹⁵⁹. Entretanto, se pensarmos que é da ingenuidade que as verdades (as pequenas, como queria Graciliano Ramos) nascem, sem temerem o corte profundo que a sociedade lhes aplica no decorrer do tempo, sabemos então, que a imagem não precisa encerrar um conhecimento porque em si mesma vigora um sentido fundamental e individual de consciência. A imagem, válida por si, encontrará significado ímpar a cada ser que se interesse em interrogá-la, questioná-la ou, simplesmente, absorvê-la.

No quadro *Melancolia* de Munch, visualizamos uma figura masculina apoiando o rosto na mão que está sobre o joelho, sentado nas pedras. A figura, de olhar triste e melancólico, fixa o chão sem sabermos no que está a pensar. O plano espacial nos conduz novamente ao mar, com árvores e três pessoas na ponte ao fundo. Possivelmente uma delas deve ser uma mulher, vestida de branco, a conversar com um homem enquanto outro se aproxima. A figura masculina central reivindica a atenção por estar em primeiro plano e por, fundamentalmente, expressar um sentimento de tristeza diante de um cenário que colabora com esse sentimento. O mar azul, contrastando com partes da areia esverdeada e o cabelo e roupas negras do homem contribui com o clima denso da imagem. Trata-se de uma figura afastada que representa o sentido de distanciamento que se tem diante de uma vida que nem sempre nos apresenta satisfatória.

A melancolia, a angústia e a ansiedade que se interpenetram nas obras de E. Munch correspondem ao estado de alma que caracteriza a crise de Luís da Silva. Se no pintor norueguês

encontramos esses três estados depressivos em quadros que apresentam o título significativo, no romance de Graciliano encontramos situações e atitudes do personagem narrador que nos conduzem ao seu estado de espírito.

(FIG. 9– *MELANCOLIA*, 1894/95. ÓLEO SOBRE TELA, 81 X 100,5 CM. COLEÇÃO RASMUS MEYER, BERGEN)



Em *Angústia*, o traço melancólico percebido é revelado através da necessidade de Luís da Silva em recorrer ao passado. As lembranças presas em sua mente conduzem-no a uma constante

¹⁵⁹ BACHELARD, Gaston. Introdução. In: _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 01-22.

vontade de viver preso no ‘interior’. Interior, no sentido geográfico, porque sente vontade de voltar a viver na fazenda do avô, levar uma vida simples e diferente daquela monótona, “agarrada à banca das nove horas ao meio dia e das duas às cinco”. Vida estúpida e interior, no sentido de reviver seu passado solitário, marcado por mortes, medos e recalques. Ao mesmo tempo, esse passado reveste-se de melancolia porque Luís da Silva percebe nele um ponto estratégico de fuga. Prefere lembrar as histórias de Chico Cobra, Seu Evaristo, Amaro Vaqueiro e Cabo José da Luz a vivenciar sua própria existência e construir sua própria história.

É por esse prazer solitário que acaba se sentido “um verme”, “um qualquer”, “um sururu”, um excluído social. Negligenciado pela massa ao seu redor, isola-se e sente a cruel rejeição. Logo, recorrer às memórias parece ser o melhor a fazer. Uma vez que é o lugar onde se encontram dezenas de personagens que acabam por povoar seu inconsciente, possibilitando que sua solidão não pareça tão destrutiva.

“(…) As pessoas vão para os seus negócios, nem se voltam, e eu me considero um sujeito mal-educado. Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos, e como caminho devagar, noto que os outros têm demasiada pressa em pisar-me os pés e bater-me nos calcanhares. Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível.”¹⁶⁰

A necessidade de isolar-se conduz Luís da Silva a ocupar o que se assemelha ao lugar do indivíduo que transita sozinho pelas ruas, distante da multidão, como no quadro de Edvard Munch, *Karl Johan ao Anoi-tecer*. Nessa pintura, o ângulo revela as pessoas à altura da cintura ou do peito, ao longo do pavimento, proporcionando uma sensação de proximidade opressiva da multidão. Pode-se perceber que se trata de uma multidão da classe média – os homens usando

¹⁶⁰ RAMOS, Op. cit., p. 129.

chapéus altos e as mulheres com penteados e adornos elegantes -. No entanto, seus olhos muito abertos revelam rostos incomunicáveis.

Na afirmação de Bishoff, “ao serem eles próprios prisioneiros das normas da classe média, estão a desempenhar os seus papéis na criação de uma atmosfera de repressão moral.”¹⁶¹, assim como os prédios do parlamento que os acompanha. Na direção contrária, uma figura solitária representando a ansiedade e o isolamento aparece. Símbolo desse aspecto crucial que é o distanciamento entre os indivíduos nos grandes centros urbanos, essa figura solitária deve se sentir hostilizada e entristecida tal qual o personagem Luís da Silva¹⁶², querendo se recolher e se afastar ‘daqueles estranhos’.

As imagens que captam essa ‘existência humana’ tanto em Graciliano Ramos quanto em Edvard Munch, mesmo encontrando razões que os diferenciem (temporalidade, forma expressiva e objetivos), sugerem, paralelamente, uma preocupação única, com a solidão, a tristeza e a *angst* existencial (o sentimento de angústia)¹⁶³. Essa semelhança temática poderia ser ampliada a um série de outros artistas, no entanto julgamos que alguns elementos reforçam a aproximação do romance de Graciliano e a criação de E. Munch.

Trata-se da exploração do disforme pelo pintor norueguês e as imagens imprecisas que o olhar do narrador Luís da Silva detecta. Tal característica deve-se ao momento crítico de angústia

¹⁶¹ BISHOFF, Op. cit., p. 51.

¹⁶² Edvard Munch assim revela em seu diário: “Os passantes estão todos a olhar para ele de forma estranha e peculiar e ele pode senti-los a olharem para ele – a fixá-lo – todos aqueles rostos – pálidos na luz da noite – ele tentou manter-se fiel ao mesmo pensamento, mas falhou – ele tinha uma sensação de não existir nada dentro de sua cabeça, só o vazio – e depois tentou fixar o seu olhar numa janela mais acima – e mais uma vez os passantes atravessam o seu caminho – ele estava a tremer dos pés à cabeça e começou a suar.” Apud: BISHOFF, 1997, p. 53. Em outro quadro, intitulado *Ansiedade* (em inglês *Anxiety*, que significa tanto ansiedade quanto angústia), Munch explora essa mesma sensação, de se estar só e angustiado em meio a uma multidão de pessoas. Nessa obra, o pintor explora o contraste negro das vestes das pessoas que estão sobre uma ponte, com seus rostos amarelo-esverdeado. Explorando, com essa exposição de cores, a ansiedade, angústia, tristeza, mortificação, que se impõe sobre os passantes, especialmente na expressão facial da figura feminina em primeiro plano.

¹⁶³ *Idem*, p. 18.

e depressão que conduz o personagem a total isolamento. Além disso, é possível encontrar passagens que, evidenciadas pelo clima opressivo que os parágrafos rápidos e confusos demarcam, delineiam a ansiedade. Exemplo claro desse sentimento é a sensação que se manifesta no personagem depois que assassina seu rival.

“(…)Desejava olhar para trás. Impossível. Consegui reunir uns restos de força e correr. Uma carreira bamba e trôpega, a boca aberta, contrações na carne enregelada. Corria e chorava, certo de que o esforço era perdido, (...) Inteiramente desorientado. Teria de passar outra vez pela árvore onde Julião Tavares se balançava? Vagar a noite inteira como um judeu errante!”¹⁶⁴

A sensação angustiante que emanam das palavras de Luís da Silva encontram em Edvard Munch uma ou outra possibilidade de concretização da imagem. No quadro *O assassino na vereda*, a paisagem parece ter mais significado do que as figuras humanas. Uma delas mostra apenas a cabeça em esboço e a outra debruçada no meio do caminho. Nesse aspecto, a tela de Munch e o capítulo que revela a cena do assassinato de Julião Tavares diferem. O capítulo de Graciliano Ramos detém-se no jogo de ações e emoções interiores de Luís da Silva antes, durante e depois do assassinato, apresentando poucas frases somente, as essenciais, voltadas para o ambiente onde a cena ocorreu, ao contrário da pintura de Munch, na qual a natureza se sobrepõe aos indivíduos que, provavelmente, ocupam os lugares de assassino e vítima.

Esse ingresso no interior da alma humana visível em *Melancolia*, no romance de Graciliano é um mergulho profundo que encontra nas palavras uma completa tradução. No entanto, enquanto o sofrimento e o desespero de Luís da Silva necessitam da nossa contribuição imaginativa, a obra de Munch segue o caminho inverso. Leva-nos a intuir de modo imediato aquilo que tantas vezes sentimos e encontramos representado em suas telas, conforme vimos anteriormente.

Em comparação à figura central na ponte, explorada no quadro de Munch, o personagem de Graciliano Ramos é atravessado pelo grito daquilo que lhe é externo e sente, num momento único, toda a ansiedade, angústia e desespero que habita e o ser humano e que nele condensa a dor universal.

Vimos que, em *Angústia*, o texto se apresenta de forma fragmentada, num vai e vem constante de acordo como a memória do narrador. Como foi dito, A. Candido considera que essa construção fragmentada, esse deslocamento de tempos (passado e presente) estão ligados ao estado de devaneio e à deformação expressionista.¹⁶⁵ Essa deformação vem do “conhecimento seguro da realidade normalmente percebida e das técnicas destinadas a exprimi-la.”¹⁶⁶ Esse trabalho, vindo da apreensão do mundo exterior manifesta-se em imagens espontâneas envoltas em contrastes sombrios, sugerindo uma outra dimensão da narrativa.

“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.”¹⁶⁷

Essa reação subjetiva à realidade – que não seria somente a realidade que se apresenta ao personagem, mas uma resposta emotiva do autor que não vê somente um acontecimento a ser narrado – representa a captação de um exterior dissonante que é exposto a partir de uma deformação de forma, de discurso e de tempo.

Tido como o romance mais complexo de Graciliano, a narrativa de *Angústia* desenvolve-se em parágrafos que parecem não pertencer a uma unidade específica. Poucos, diríamos, abordam um único enlace do início ao fim. A maioria parece suspensa em lembranças de um

¹⁶⁴ RAMOS, Op. cit., p. 200.

¹⁶⁵ CANDIDO, Op. cit., p. 80.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 80.

passado ao qual o narrador recorre a partir de um objeto, imagem ou ruído. Um sistema que evoca imagens de vários tempos é injetado nos parágrafos que nos transportam à vida e pensamento do personagem sem uma ordem temporal predominante.

Exemplos dessa confusão mental são indicados na narrativa pelas constantes mudanças de pensamento que o narrador apresenta. Em relação à Marina, alternam-se situações agradáveis, desde o momento que sentira aversão por ela até o momento em que foi seduzido pelos defeitos da ‘sujeitinha’, com situações de exacerbação diante de sua traição. Por exemplo, a atitude abaixo, descrita e imaginada por Luís,

“Se Marina tivesse a idéia de se banhar 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.”¹⁶⁸

Contrasta com seu desejo na página oposta,

“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...”¹⁶⁹

A obsessão de Luís vem da necessidade de se fazer acreditar quanto ao que ele deseja. Ao imaginar, freqüentemente, o enforcamento de Julião, projeta nesse desejo todos os seus medos, suas frustrações, seus desesperos. Desejar ver Marina trabalhando no asilo de órfãos é condená-la pelo aborto aproximando a pena ao pecado. Além disso, através do fluxo de consciência que deixa visível sua condição, pode manipular o que deseja aos seus inimigos e traidores. Por isso, vê no assassinato de Julião um modo de expurgar esses medos e aflições, implícitos numa atitude vingativa, mas que na verdade, não passa de uma inveja recalcada.

¹⁶⁷ RAMOS, Op. cit., p. 13.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 14.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 15.

Assim, é interessante perceber que, no momento do assassinato, Luís da Silva não se reconhece. É como se dessa ação um novo homem tivesse surgido. À semelhança do ideário expressionista do surgimento do ‘Novo Homem’, purgado de tudo aquilo destruía a humanidade, o personagem torna-se representativo desse ideal pois, ao assassinar Julião Tavares poderia sentir-se culpado, assassino, vil. Mas não, sente-se insignificante novamente, porque nem ao menos descobrem que assassinou um representante da burguesia. E, ao matar Julião Tavares pela segunda vez, na metanarrativa, evidencia uma vez mais esse ato.

Além disso, ele mata a si próprio porque junto com Julião Tavares enforca todas as passagens de sua vida. Essa atitude, no entanto, não exime a culpabilidade que Luís da Silva conscientemente sabe que detém. Se ignorasse essa culpa, não se preocuparia em forjar um suicídio nem planejar respostas para um possível interrogatório, ou ainda, lavar insistentemente as mãos (para limpar a sujeira da morte ou da sociedade?) e limpar as roupas, tirando qualquer resquício que pudesse comprometê-lo. Mas, ao perceber que ninguém o incomoda, e talvez seu delírio final tenha surgido como um disfarce também para afastar alguma desconfiança, recompõe-se e continua sua vida, como provam os capítulos iniciais da narrativa.

Logo, a série de repetições, a evocação constante da morte, possivelmente, como uma preparação para o que se tencionava fazer, os pesadelos, a raiva intermitente que sentia de tudo e de todos são atitudes que vão se manifestando no personagem de forma gradativa. Quando, então, consegue matar Julião Tavares, sente-se alegre. Porque essa atitude, além de representar a morte de tudo o que detesta (dinheiro, falso intelectualismo, beleza, falsa delicadeza etc...), representa também, a morte de todos aqueles a quem odeia, “o pai e os mergulhos forçados, a palmatória do

mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça.”¹⁷⁰.

Apesar do assassinato se consumir somente à página cento e noventa e um, portanto quase no capítulo final da narrativa, a idéia dessa atitude ‘incomoda’ Luís da Silva durante todo o percurso de sua escritura. Como a história inicia depois do fato consumado, o assassinato ou referências a ele, constantemente são apresentadas. Às páginas iniciais o narrador afirma, “(...) Dinheiro e propriedades me dão sempre desejos de mortandade ou outras destruições...”¹⁷¹ ou, ainda, “(...) 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...”¹⁷². Como vimos, essas idéias que atravessam seu pensamento não se voltam apenas para Julião Tavares, mas à Marina e até mesmo aos desconhecidos que ele vê nas ruas. E, à medida que a narrativa encaminha-se para o desfecho, a idéia de assassinar seu rival torna-se cumulativa e a repetição da frase ‘Julião Tavares seria enforcado’ inscreve-se como necessidade vital.

A fixação na temática de morte, à semelhança da pintura de Edvard Munch, é o tema que sustenta a narrativa de *Angústia*. É ela que direciona a vida do personagem. Desde a morte do avô, do pai e das pessoas que conhecia até as ‘micronarrativas’ que aparecem enfatizando momentos de morte e culminando com o assassinato de Julião Tavares, verificamos a fundamental importância que ela estabelece. Para Munch como para os expressionistas, a morte era essencial porque funcionava como o “arquétipo do mundo em destruição”, figurava como a imagem da desintegração que assolava o novo século, e por conseguinte, acarretava “visões

¹⁷⁰ *Idem*, p. 191.

¹⁷¹ *Idem*, p. 09.

¹⁷² *Idem*, p. 15.

alucinatórias e apocalípticas, sonambulismos, animismo macabro.”¹⁷³. Características que podemos associar ao estado de espírito de Luís da Silva já que este escreveu sua história relatando estados alucinatórios (a freqüente recorrência a momentos futuros, idealizados), entremeados a crises de insônia constante, pesadelos e ansiedades, como comprova o fragmento: “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.”¹⁷⁴

Essa imagem cadavérica, além de representar o pensamento inconsciente de Luís - uma vez que, como dissemos, a lembrança mais forte sobre a morte são os pés do seu pai debaixo do lençol branco, de onde surgia uma nódoa de sangue, i. é., não há a imagem completa do defunto-pai para suprir a sua necessidade de imaginar como seria o defunto – direciona nossa imaginação para uma figura deformada e de referências expressionistas, como a esqualidez, os dentes arreganhados, de certa forma a emitir um sorriso de escárnio diante da vida que acabou, as jabuticabas pretas e secas. Tal imagem descarrega a expressão de Luís diante da morte, ou melhor, expõe aquilo que sente a partir de tudo o que viveu e do sentimento que essa vivência gerou.

Comparadas à imagem constituída na narrativa de *Angústia*, as pinturas expressionistas são representadas por cores vivas, riscos de tinta, rostos decompostos, criaturas mórbidas, de olhar fixo e insano como cadáveres apodrecendo, corpos estragados, doentes morrendo, figuras torturadas que testemunham, através da expressão feroz, um momento interno que atinge o inconsciente do espectador. O valor dramático dessas obras vem da necessidade do artista em revelar, através da expressividade, a dor humana diante da morte, da tristeza e da solidão.

¹⁷³ DIAS, Op. cit., p. 27.

¹⁷⁴ RAMOS, 2001, p. 09.

Por isso, esse sofrimento interno também encontra na idéia constante do suicídio, uma maneira de se manifestar. Em *Angústia*, há momentos de profundo desejo de Luís em cometer suicídio, o que o leva a preparar mentalmente a cena do assassinato de Julião como se este tivesse se matado. Contrariando as expectativas uma vez que a alma atormentada é a de Luís da Silva e, como ele próprio considera “Acreditariam que ele fosse um suicida? Acreditariam. Não acreditariam.”¹⁷⁵, talvez sua mentira não fosse acatada por todos, mas, de qualquer forma, Julião Tavares figuraria, novamente, mas pela última vez, nos jornais, como um rapaz desvairado, “perfeitamente, um rapaz desvairado.”

Para Roger Cardinal¹⁷⁶, as fantasias de suicídio no movimento expressionista, monopolizam o “eu e seus pensamentos mais íntimos, dos quais a ansiedade e a dor são os mais pungentes.” Os sentimentos que comandam Luís da Silva levam-no a pensar num suicídio¹⁷⁷, pois sua alma torturada não possui coragem suficiente para encarar a vida, o personagem vive acuado por ratos, vagabundos e Juliões Tavares que atravessam o seu caminho.

Percebemos até aqui alguns elementos expressionistas encontrados, tanto no conteúdo como na forma, na narrativa. Entre eles, figura também o autobiografismo pois, a maior preocupação da vanguarda foi essa reação subjetiva do ser humano diante da realidade. Luís da Silva ao utilizar esse estilo autobiográfico para narrar suas lembranças e suas atitudes em resposta ao meio que o sufoca, conduz à compreensão de um indivíduo torturado, um intelectual angustiado, que é pago para escrever e se sente um níquel social por isso. Vende seus poemas

¹⁷⁵ *Idem*, p. 194.

¹⁷⁶ CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

¹⁷⁷ O suicídio, a morte e o assassinato são também relacionados à estética romântica, no entanto, não devemos esquecer que o Expressionismo alemão foi nitidamente influenciado pelo *Sturm und Drang*, fase do romantismo alemão. Por isso a temática é semelhante, em contrapartida o modo como o artista se posiciona diante deles é diferente. Enquanto o romântico buscava no suicídio, na natureza e na revolução a fuga da realidade, na vanguarda expressionista a preocupação social é acentuada e a arte puramente realista perdeu sua significação para adentrar num momento em que o espectador torna-se um agente político e social.

para poder pagar o aluguel com o dinheiro e frustra-se por ter que agir dessa forma. Lê romances pobres e ruins porque é uma forma de alimentar seu ego intelectual dando-lhe motivação para escrever. Luís da Silva ilustra esse intelectual nacional e latino-americano porque tenta colar esses fragmentos espalhados e destruir a burguesia a que serve mas odeia.

A ruptura com a burguesia é concretizada em *Angústia* com o assassinato de Julião Tavares. Essa ruptura é um diferencial do romance em relação à vanguarda. Enquanto esta manifestava aversão à burguesia por buscar a instituição de novos valores, ao mesmo tempo herdeiros renegando suas origens, Luís da Silva perdeu seu *status* burguês. Considera-se um pequeno burguês que guarda ainda dentro de si a vontade de voltar a pertencer à mesma burguesia que odeia. Trata-se do jogo de espelhos de que alguns críticos falaram, Luís da Silva assassina Julião Tavares porque este representa a burguesia que o protagonista odeia, mas ao mesmo tempo, deseja. Ao assassiná-lo, vingá-se dessa rejeição e tenta derrubar a porta mas, sabe que não conseguirá.

Concomitante às temáticas referidas, é interessante a utilização que o narrador faz das cores em *Angústia*. A recorrência às cores branca e vermelha é uma constante. Especialmente Marina que apresenta-se com a boca, os sapatos, a roupa vermelha. Os demais personagens sempre trazem ao menos uma peça do vestuário com a última cor, “o cachênê de lã *vermelho*”, “a camisa *vermelha* por cima da ceroula de algodão”, “o vestido *vermelho* de Rosenda”. Nas descrições de Julião e Marina essa cor está presente, “Julião Tavares atravessou o corredor sem pedir licença e entrou na sala de jantar, *vermelho* e com modos de camarada.”, enquanto Marina “era uma sujeitinha *vermelhaça*, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados.”. Há momentos em que as cores se combinam, “Antônia, colorida de *vermelho e branco*, saía à procura de machos.”, “(...) As luzes do farol mudavam de minuto a minuto,

branca, vermelha, branca, vermelha.”. E especialmente, “Camilo Pereira da Silva continuava escondido debaixo do pano *branco*, que apresentava no lugar da cara uma nódoa *vermelha* coberta de moscas.”. (Grifos nossos).

Para Leticia Malard, essa repetição e predileção de Luís da Silva pelo branco e vermelho dá-se pela captação supra-real e subjetiva, de forma distorcida, dos objetos e pessoas. A visão do branco e vermelho no lençol que cobria o pai morto, possivelmente arraigou-se tanto em sua memória que essas cores passaram a colorir seu mundo. Mas ao contrário de representar vida, paz e amor simbolizam ‘crime, violência e ódio.’¹⁷⁸

Para os pintores expressionistas as cores eram indissociáveis das emoções que buscavam expressar: o vermelho simbolizava o enfático, o forte, a agressividade, por isso, estabelecia um código que atingia diretamente o olhar do espectador. Basta lembrarmos da cor que se sobressai em *O grito*, de Munch¹⁷⁹, como também a utilização freqüente dessa cor pelos demais artistas da época, tanto em suas pinturas quanto nas litografias. Ou ainda, o pintor Soutine que para manter a imagem o mais viva e expressiva possível, chegou a dar banhos de sangue fresco numa carcaça de boi enquanto pintava.

No comentário de Roger Cardinal, “zonas vermelhas ou contornos vermelhos são imperativos ao olho e à consciência do espectador: ele tem dificuldades em ignorá-los, assim como suas conotações de sentimento expressivo e violento.”¹⁸⁰. Vale lembrar ainda que, essa atração que o vermelho desencadeia para o que está sendo representado, no caso de *Angústia* volta-se com regularidade na descrição de Marina, “sujeitinha vermelhaça”, “unhas cor de

¹⁷⁸ Apud: CARVALHO, L. H. *A ponta do navio: uma interpretação de Angústia*. São Paulo: Ática; 1983. p. 33.

¹⁷⁹ Ao falar sobre as cores utilizadas em seu quadro Munch revela que o vermelho “de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue – Eu parei, sentia-me exausto e apoiei-me a uma cerca – havia sangue e línguas de sangue por cima do fiorde azul-escuro e da cidade.” In: BISCHOFF, U. Op. cit. p.53.

¹⁸⁰ CARDINAL, Op. cit., p. 99.

sangue”, “as biqueiras vermelhas de uns sapatos”, “os tacões vermelhos”, ou seja, são alguns exemplos que o narrador utiliza para se referir à amiga ou a objetos que a adornam, com o intuito de expressar o sentimento ‘violento’ que o empurrava para ela.

Essas associações, em concordância com a conclusão de Roger Cardinal, provêm daquilo que o expressionismo eventualmente estabeleceu como uma comunicação: as “ressonâncias simbólicas” da cor refletem essa comunicação, assim como se atribuem a elas “a participação afetiva do pintor.”¹⁸¹

Em *Angústia*, a representatividade das cores é exercida não somente no sentido de destacar a distorção visual de Luís da Silva, reforçada pelo caráter agressivo do vermelho, mas também para atingir um simbolismo construído a partir das memórias que vão compondo a estrutura do narrador

¹⁸¹ *Idem*, p.102.

Os elementos expressionistas encontrados na narrativa de Graciliano Ramos procuraram estabelecer analiticamente similaridades entre a criação do pseudo-autor Luís da Silva e a estética do início do século. Antes de qualquer elemento secundário, *Angústia* por si só, pelo seu título, pela sua trama, provoca no leitor uma reação que advém da forma subjetiva com que o narrador se projeta na história. Já foi dito que Luís da Silva ao narrar sua própria história demonstra atração pelo irracional, pela caoticidade, pelo desespero e pelo grotesco. Talvez refletindo uma atmosfera psicopatológica “caracterizada pelo fervor, pela histeria e intoxicação, pelo frenesi dionisíaco, e entrega aos estados extremos do desespero”¹⁸² como podemos depreender da pintura expressionista. Deixando emergir seu *pathos*, a projeção de sua subjetividade, enquanto reação à realidade que atingia Luís da Silva, inscreve-se na narrativa moderna, como um narrador de tendência expressionista.

¹⁸² *Idem*, p. 97.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto, o interesse fundamental deste trabalho centrou-se na presença de deformação na obra artística. Com apoio na definição de expressionismo, proposta por Mário de Andrade, em que são destacadas a distorção da forma e a espontaneidade subjetiva do artista como características importantes do movimento, foram demonstrados os pontos de contato do romance de Graciliano Ramos com um dos movimentos mais representativos das vanguardas que marcaram as primeiras décadas do século XX.

Julgamos que nossa caminhada, encorajada por referências críticas que destacaram a deformação expressionista em *Angústia*, a pesquisa por nós empreendida não somente comprovou essa presença no romance, como relacionou-a com o poder de visualização presente no tecido narrativo. Dessa forma, com apoio na análise comparativa, buscamos mostrar as correspondências entre diferentes elementos, diferentes na manifestação mas semelhantes na temática e nos recursos.

O traço forte que marca o desvio formal próprio do expressionismo dialoga com a força violenta da imagem observada no romance *Angústia*. A descrição dos personagens com ênfase ao disforme, a falta de linearidade temporal que conduz a um modelo fragmentário de narrativa e as lembranças que evocam imagens distorcidas e repetitivas comprovam a presença da deformação expressionista no romance de Graciliano Ramos.

Além disso, a deformidade expressionista em *Angústia* foi vista como manifestação de um mundo de injustiças para o qual não há possibilidade de melhora. O homem que enche dornas e a mulher que lava garrafas funcionam como projeções constantes carregadas de pequenez e tédio evidenciando a falta de perspectiva do homem da atualidade. Diferentemente de outros tempos

ele “será barata, será monstro, será espectro, será vampiro, será anjo, será demônio. A voz do homem preferirá o grito ou o silêncio à mediação do discurso. O som musical descerá ou subirá até as fronteiras do ruído. A paisagem será de pesadelo e alucinação.”¹⁸³, como afirma Alfredo Bosi em sua reflexão sobre o homem retratado pela vanguarda expressionista.

Com efeito, o olhar deformativo, marca da arte moderna nas artes plásticas e na literatura, encontrou em *Angústia* terreno fértil. Como num painel da sociedade moderna, no romance de Graciliano revela-se a busca por um sentido. Essa busca é visível através do estado conturbado que domina a personalidade do narrador. O capítulo final, que consta em único parágrafo, é revelador desse percurso enigmático que qualquer ser humano pode ser levado a percorrer. A falta de sentido para se viver no mundo encontra na imagem repetitiva de “Um colchão de paina.” a representação mais condizente.

Ao desenvolver uma narrativa de predominância visual, em que as imagens descritas configuram-se quadros de cenas fantasmagóricas e expressionistas, Graciliano Ramos inscreveu um romance diferencial na literatura brasileira. De certa maneira, podemos falar de um romance marginal que buscou, no rompimento das estruturas padrões de narrativa, apresentar a realidade deturpada e caótica do ser humano.

Através da visão distorcida e fragmentada de seu personagem, o autor apresenta a realidade de qualquer ser humano em conflito. Isto porque a deformidade está entretecida na elaboração do personagem, no espaço e no tempo. Assim, o recurso memorialístico e as múltiplas temporalidades conduzem a construção narrativa ao precipício da crise humana. Afinal, como afirma Alfredo Bosi, “a agonia de uma civilização gera necessariamente uma crise de identidades

¹⁸³ BOSI, A. Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 67.

que o artista exprime por meio de mutações violentas de contorno, de planos, de ritmos e, ostensivamente, de perspectiva.”¹⁸⁴.

O aspecto deformativo, amplamente desenvolvido no romance de Graciliano Ramos, comprova a constante busca do autor pelo aprimoramento dos temas fundamentais que regeram sua produção: a falta de comunicação humana, a submissão, os indivíduos animalizados, a injustiça social e a sociedade reificada. Não podemos esquecer que esse impulso violento e caótico é produzido pelo discurso perturbado de um narrador em crise que, deste modo, deforma a realidade. As lembranças, o monólogo interior, a visão subjetiva dos fatos e a expressividade cortante que vem se tecendo na voz de Luís da Silva endossam a realidade perturbada na qual está diluída a personalidade do narrador. Talvez uma das afirmações mais adequadas dessa personalidade seja a do crítico Hélio Pólvora, quando diz: “o íntimo de Luís da Silva cabe num escaninho e ali gemem fantasmas acorrentados”¹⁸⁵.

A exemplo do quadro de Munch em que, o ‘estranho assombro’ diante da realidade é representado através de uma imagem mórbida, a angústia da personagem Luís da Silva parece ser um grito sufocado que não encontra meios de se externar. O pintor norueguês expõe os conflitos de seu mundo nórdico assim como Graciliano Ramos o faz com o de um intelectual latino americano, mas ambos mostram o ser humano em suas angústias.

Tal sentimento é imperativo na junção de todos os infortúnios que perturbam o personagem: desde suas crises infantis até à ‘coisificação’ de sua individualidade na sociedade em que vivia. Representado pela imagem de intelectual acuado, Luís personifica a crise da intelectualidade tanto no Brasil, quanto na América Latina ou em todos os lugares onde existe

¹⁸⁴ *Idem*, p. 66.

¹⁸⁵ PÓLVORA, Op. cit., p. 31.

opressão para o exercício do pensamento. Como afirma Mário Benedetti, “em cada poema, em cada conto, em cada romance, em cada drama, existe algo mais do que o obrigatório contorno de seu autor; também está presente o resto da América Latina com seus diversos modos de sofrimento e de lucidez, e também com sua eclosão potencial.”¹⁸⁶.

Apesar disso, tal fato outorga à obra dos escritores latino-americanos uma contagiosa vitalidade, que a torne uma linguagem de todos. Por isso, é possível ver o “escritor” Luís da Silva como representativo do intelectual latino americano. Esse intelectual que o personagem criado por Graciliano Ramos simboliza encontra na vacuidade da vida, no sem sentido, o ponto de contato com tantos outros intelectuais dos países subdesenvolvidos. Incertos de seus posicionamentos políticos e sociais, em função de sua história colonial, sabem-se lutadores contra essa mesma angústia que os assusta e os delimita. Um intelectual igual a tantos outros, máquina do estado como tantos outros, José como tantos outros. Um Luís da Silva qualquer.

A contribuição de Graciliano, nesse sentido, foi de suma importância pois desenvolve um trabalho consciente da “função do escritor”. Como define Walter Benjamin: a arte se encontra dependente de certas técnicas de produção, por sua vez, integradas num conjunto de relações sociais instituídas entre o produtor artístico e seu público, e o lugar do intelectual na luta de classes só é possível em função de sua posição no processo produtivo¹⁸⁷. E se considerarmos o compromisso deste escritor com o meio e a certeza de que o povo tem direito “à representação e à voz”¹⁸⁸, o autor alagoano deu ao seu processo produtivo um tratamento adulto e consciente.

¹⁸⁶ BENEDETTI, Mário. Temas e problemas. In: MORENO, C. F. (coord.) *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 362- 381.

¹⁸⁷ BENJAMIN, Op. cit., p. 127.

¹⁸⁸ GARBUGLIO, Op. cit., p. 385.

Da mesma forma que “desmistificava os preconceitos do pequeno intelectual e mostrava-o prisioneiro de fundas contradições.”¹⁸⁹ percebemos em Graciliano a prática crítica constante sobre o distanciamento do autor/obra e a sociedade concreta do país. Por isso, em concordância com Benedito Nunes, salientamos a atualidade de *Angústia* devido à afinação “com a tônica do pensamento contemporâneo, que não vê saídas e experimenta o vivido cada vez mais como absurdo.”¹⁹⁰. Tanto o absurdo reinventado quanto o testemunho desse absurdo encontram na palavra seu modo de expressão. E, se a palavra é um poder, aquele que a domina é detentor da linguagem. Logo, ao fazer uso dela, ao mesmo tempo que encanta, representa e questiona, pode influenciar e modificar o posicionamento do indivíduo dentro da sociedade.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁰ NUNES, Benedito. *No limite da transcendência*. Entrevista para o Caderno Mais!. Folha de São Paulo, 09 de março, 2003. p. 09.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bibliografia de Graciliano Ramos:

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 53 ed. Rio, São Paulo: Record, 2001.

_____. A terra dos meninos pelados. In: CAMPEDELLI, Samira Youssef. (org.) *Amigos/Graciliano Ramos e outros*. São Paulo: Atual, 1992. Série Vínculos. p. 2-23.

_____. *Caetés*. 11 ed. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1975.

_____. *Cartas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Infância*. 10 ed. Rio, São Paulo: Record, Martins, 1975.

_____. *Insônia*. 14 ed. Rio, São Paulo: Record, 1978.

_____. *Linhas tortas: obra póstuma*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Memórias do Cárcere*. 34 ed. Rio, São Paulo: Record, 1998.

_____. *São Bernardo*. 54 ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Seleção de contos brasileiros: Sul e Centro-oeste*. Rio de Janeiro: Edições de ouro. S/d.

_____. *Vidas Secas*. 35 ed. Rio, São Paulo: Record, 1994.

Bibliografia sobre Graciliano Ramos:

ABDALA Jr., Benjamin. *Eça de Queirós, entre a observação, a experiência e a imaginação: Repertório realista em trânsito*. Disponível em <http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista.6sem> acesso em 22 de agosto de 2004.

ADRIANO, Carlos. A estética da fome. In: *Dóssie Cult: Graciliano Ramos*. Cult – Revista Brasileira de Literatura. Número 42. Ano VI. São Paulo: Lemos, jan/2001.

AZEVEDO, Reinaldo. *Graciliano, ou da piedade intransitiva*. Revista 1ª leitura – ed 13 – março/2003. p.100-21.

BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. In: Teresa. Revista de Literatura. USP. Número 2(2001). São Paulo: Ed34, 2001.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.

_____. Graciliano Ramos. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 400-5.

BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Dir. Afrânio Coutinho. Col. Fortuna Crítica. 2. ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1978.

_____. Graciliano Ramos. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Vol. 5. p. 389 - 408.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: RAMOS, G. *Caetés*, São Paulo: Liv. Martins, 1965.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Graciliano Ramos: Trechos escolhidos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1966. (Apresentação). p. 4-18.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964. p. 96-118.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. *Angústia*. 53ª ed. São Paulo: Record, 2001.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do rombo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*. Ensaios sobre idéias e formas. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990. p. 107-65.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Brasília, 1977.

DIAS, Carmem Lydia de Souza. *Considerações sobre o vocabulário em angústia, o escritor e a realidade*. Revista Travessia, no. 6 – org. Raul Antelo – EDUFSC – Vol. 04 – jul/1983. p.25-38.

DIAS, Maurício Santana. *O mestre da suspeita*. Caderno Mais!, Folha de São Paulo – 09 març. 2003. p.04-05.

DÔSSIE CULT. *Graciliano Ramos*. Revista brasileira de literatura, Cult 42, Ano 4, janeiro/2001. p. 43-63.

FARIA, Daniel. *Livros esquecidos – leitura 1*. Disponível em: <http://www.oficinainforma.com.br/semana/leituras>. Acesso em: 12 abr.2004.

FARIA, Octavio. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, G. *Infância*. 10 ed. São Paulo: Record, 1975.

FELDMANN, Helmut. Graciliano Ramos: Reflexos de sua personalidade na obra – A criminologia de Graciliano Ramos. In: GARBUGLIO, J. C. [et al.]. *Textos sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática; 1987. p. 275-80.

FELINTO, Marilene. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

GULLAR, Ferreira. *O cotidiano menor de Angústia*. Caderno Mais!, Folha de São Paulo – 09 març. 2003. p.14.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O estrangeiro*. São Paulo: Edusp, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. *São Bernardo*. 64 ed. Rio, São Paulo: Record, 1995. p.192-216. (Posfácio)

LEITE, Silas Correa. *Pequeno ensaio crítico, romance Angústia – O escorpião na alma graciliana*. Publicado: 14 fev.2004, disponível em: <http://www.itarare.com.br/silas.htm>. Acesso em 12 abr. 2004.

LIMA, Luís Costa. *A reificação de Paulo Honório*. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 49-70.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das Vidas secas. In: RAMOS, G. *Vidas Secas*. 35 ed. Rio, São Paulo: Record, 1994. (Posfácio)

MAGALHÃES, Mário. *Memórias de um militante stalinista*. Caderno Mais!, Folha de São Paulo – 09 març. 2003. p.06-08.

MARTINS, Wilson. *Clássico nordestino*. Jornal O Globo, 07 de dez. 2002.

MEDEIROS, Sérgio. *Um pessimista com muito estilo*. Diário Catarinense. 17 de maio de 2003. no. 14, DC Cultura, p.13.

MIGUEL, Salim. *Lembranças de Graciliano*. Revista Travessia, no. 6 – org. Raul Antelo – EDUFSC – Vol. 04 – jul/1983. p.82-7

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992

MOISÉS, Massaud. Graciliano Ramos. In: _____. *História da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2001. Vol. 3. p. 168-176.

MORAES, Dênis de. *No fio da navalha*. Revista BRAVO!, ano6 – no. 66, ed. D'ávila, São Paulo, março/2003. p.30-31.

_____. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

NUNES, Benedito. *No limite da transcendência*. Entrevista para o Caderno Mais!, da Folha de São Paulo, 09 març. 2003. p.09.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *A ficção na realidade de São Bernardo: (Ensaio)*. Belo Horizonte: Nova Safra; Blumenau: FURB, 1990.

_____. Posfácio à nova edição de *Angústia*. Folha de São Paulo, 29/04/2003. Disponível em www.folhaonline.com.br, acesso em 20/10/04.

ONOFRE, José. *A resistência do camarada Graciliano Ramos - literatura e resistência*. Revista BRAVO!, ano6 – no. 66, ed. D'ávila, São Paulo, março/2003. p. 23-29.

PÓLVORA, Hélio. Um aspecto de Graciliano Ramos. In: _____. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 13-36.

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Ricardo. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, J. C. [et al.]. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática; 1987. p. 11-21.

REIS, Zenir Campos. Estas lembranças me produziram um aperto no coração. In: RAMOS, G. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro. S/d.

_____. *Mestres da Literatura*. Disponível no site <http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres/index/entrevistas.shtm>. Acesso em 18 de maio/2004 e 20 de maio/2004. Entrevista ao documentário realizado pela Tv escola para sua grade de programação.

ROCHA, Antônio A. Graciliano no cinema. In: GARBUGLIO, J. C.; BOSI, A.; FACIOLI, V. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática; 1987. p. 407-416.

ROSENFELD, Anatole. Graciliano Ramos como poeta da seca. In: _____. *Letras e leitura*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1994. p. 137- 47.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 56 ed. Rio, São Paulo: Record, 2003.

SCHÜLER, Donald. *Angústia, romance e salto*. Diário Catarinense, 17 de maio de 2003. no.14, DC Cultura, p. 14-5.

TEIXEIRA, Ivan. *Artigo especial para a Folha de São Paulo*. Disponível em: http://www.web3.com.br/not01_0304/ne_not_20040308h.htm Acesso em: 12 abr. 2004.

_____. *Angústia, uma teoria do romance de Graciliano*. Caderno 2/Cultura. O estado de São Paulo, 10 de set. de 2000.

TERESA. Revista de literatura. USP, no. 2 (2001), São Paulo: Ed 34, 2001.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

VIANA, Viviana A. *Graciliano Ramos: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981. Literatura comentada.

VIANNA, Lúcia Helena. *Roteiro de leitura: São Bernardo, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

Bibliografia sobre o expressionismo:

ADORNO, Theodor. *Expressionismo e verdade: uma crítica da literatura recente (1920)*. Disponível no site: <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno7.htm> acesso em 11/06/04

ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1965.

BORNHEIM, Gerd. Duas características do expressionismo. In: _____. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS. Curso de arte dramática, 1965.

CARPEAUX, Otto M. *A história da literatura universal*. Rio de Janeiro: Edições O cruzeiro, 1966. V. 7

_____. Expressionismo. In: _____. *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria; 1994.

_____. *25 anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira; 1968.

CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

CAVALCANTI, Claudia. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Ática, 1995. Série Princípios.

DIAS, Maria Helena M. *A estética expressionista*. São Paulo: Íbis; 1999.

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Notas do subterrâneo*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1989.

DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. Trad. Ana Isabel Mendoza Y Arruda. Cacém: Ed. Verbo, 1974.

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL – Rio de Janeiro, São Paulo: Melhoramentos; 1977. p. 4469-75.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva; 1990.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LOPEZ, Têlé Porto A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*. 16 ed. Belo Horizonte: Villa Rica. S/d.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2001. V. 3

NAZÁRIO, Luiz. A revolta expressionista. In: _____. *Sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Laboratório mult.mídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999. p.125-278.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: O Globo/Klick editora; 1997.

READ, Herbert. *O expressionismo: a teoria da integridade subjetiva*. In: _____ *A arte agora, agora: uma introdução à teoria da pintura e esculturas modernas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva; 1991

SHEPPARD, R. O expressionismo alemão. In: BRADBURY, M; MACFARLANE, J. *Modernidade – Guia do modernismo geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 222-320.

SCHWARTZ, Jorge. O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges. In: BELLUZZO, Ana Maria de M.(org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

SCHWARZ, Roberto. O Atheneu. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 12-7.

Bibliografia teórica e geral:

ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: VÁRIOS. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünneald...[et al] – 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores) p.269-73.

_____. *Notas de literatura*. 2 ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, s/d.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. 15ª ed. São Paulo: Ediouro, s/d

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 33 ed. Rio de Janeiro: Ediouro; 1998.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

AUMONT, Jean. *Imagem*. 3 ed. Papyrus, 1993

BACHELARD, Gaston. Introdução. In: _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 1-22.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: _____. *A leitura do intervalo: Ensaio de Crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 119-31.

BARROS, Manoel de. *O livro sobre o nada*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 31-39.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário. 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENEDETTI, Mário. Temas e problemas. In: MORENO, C. F. (coord.) *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 362- 381.

BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch: imagens de vida e de morte*. Trad. Jorge Valente. Taschen, 1997.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2002.

BOSI, Ecléa. Bergson, ou a conservação do passado. In: _____. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. 4 ed. São Paulo: Cia das Letras. 1994. p. 43-53.

BRAGA, Rubem. Luto da Família Silva. In: *Para gostar de ler*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1985. p.44-5

BRASIL, Assis. *Arte e deformação: como entender a estética moderna*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nelson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p. 09-16.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. Literatura comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Cia das letras, 1993. p. 211-15.

_____. Literatura e sociedade. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática; 2001.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética. Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. 1 ed. São Paulo: Ática, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro.1986. Vol. 5.

Dossiê Cult: *Leituras Barrocas*. CULT. Revista Brasileira de Literatura (São Paulo), Lemos Editorial, Edição 10, p. 51-63, maio/1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *Definição de arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70. 1972.

ELIOT, Thomas S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

EUNAUDI. Enciclopédia Eunaudi. Inconsciente – normal/anormal. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994. Vol. 23.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja/Universidade, S/d.

_____. Fronteiras da Narrativa. In: Vários. *Análise estrutural da narrativa*. Pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil. 1982.

_____. Proust Palimpsesto. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 41-67.

GINZBURG, Jacó. *Posição do narrador em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Revista do Centro de Letras (UFSC). v.17, n. 1-2, jan-dez/1995, p.49-64.

GOLDMAN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do Romance. In: _____. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. p. 07-28.

GOMES. Paulo Emílio S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. [et al.] *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva; 1976.

GUIA DE VÍDEO E DVD 2003. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configurações na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HANSEN, João A. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Teresa. Revista de Literatura. USP. Nº. 2 (2001). São Paulo: Ed34; 2001. p. 11-65.

JOLIVET, R. *Vocabulário de filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

JUNKES, Lauro. *O narrador*. Texto estudado em sala de aula no curso de Pós-graduação em Literatura Brasileira da UFSC, segundo semestre de 2003.

KAYSER, W. Introdução. In: *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintella. 4 ed. portuguesa. Coimbra: Arménio Amado, 1967. Vol. 1. p. 01-25.

HOTHE, Flávio R. Dialogismo e dialética. In: _____. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981. p. 207-24.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al]. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 1992.

LESSING, Gotfried. *De teatro e literatura*. Int. e notas de Anatole Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d) a literatura. In: _____. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 09-36.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: Melancolia e Neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras; 1999.

TORNQUIST, Helena H. F. O pacto autobiográfico. Capítulo traduzido a partir do original: LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1997.

MITCHELL, W.T. J. Representação. (Trad. Ubiratan P. de Oliveira) In: LENTRICCHIA, F. et alii. *Critical Terms...* Chicago: University of Chicago, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11 ed. São Paulo: Cultrix. 2002. p. 233-4.

NEIVA Jr., Eduardo. *A imagem*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. A tradição e a ruptura. In: _____. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PORTINARI, Cândido. Disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br>, acesso em 03 de fevereiro de 2005.

_____. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>, acesso em 03 de fevereiro de 2005.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. 2 ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ROSENFELD, Anatole. A visão do grotesco. In: _____. *Texto/Contexto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.59-73.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva; 1969. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das letras, 1989. p. 94-123.

_____. Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista). In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVA, Victor Manuel de A. *Teoria da literatura*. 7e. Coimbra: Livraria Almedina, 1986. Vol. I.

SOUZA, Gilda M. *O baile das quatro artes: exercícios de leitura*. São Paulo: Duas cidades, 1980.

SPALDING, Francis. A mente e a vida de Virgínia Woolf. In: *As horas*. Produção de Scott Rudin/Robert Fox. Dirigido por Stephen Daldry. Roteiro de David Hare, baseado no romance de Michael Cunningham. Dvd. 115 min. NTSC. Colorido. 2002. Extras: Biografia de Virgínia Woolf.

TREVISAN, Dalton. *101 ais*. L&PM Pocket, 2004.

WARREN, Austin; WELLEK, Rene. *Teoria da literatura*. 2 ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa – América, 1971.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.