



UnB

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

ALAN BRASILEIRO DE SOUZA

Angústia: um romance construído entre texto e ícone

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília

2018

Souza, Alan Brasileiro de

Título: “*Angústia*: um romance construído entre texto e ícone ” / Alan Brasileiro de Souza – Brasília, 2018. 99 páginas.

Formato: 21/29,7 cm

Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, *Campus Darcy Ribeiro*.

1 Literatura e Pintura; 2 *Angústia* de Graciliano Ramos; 3 Cubismo; 4 Intermidialidade; 5 Manifestações cubo-pictóricas na ficção; 6 Literatura Brasileira; 7 Romance de 1930.



UnB

Alan Brasileiro de Souza

Angústia: um romance construído entre texto e ícone

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília

2018

Alan Brasileiro de Souza

Angústia: um romance construído entre texto e ícone

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura ao Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Aprovada em 19 de fevereiro de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL - UnB)
(Orientador e presidente da banca)

Prof. Elga Pérez Laborde (TEL - UnB)
(Membro interno)

Prof. Dra. Alessandra Matias Querido (UCB)
(Membro externo)

Prof. Dr. André Luís Gomes (TEL - UnB)
(Membro suplente)

DEDICATÓRIA

- À memória do meu pai, Olavo Vogado de Souza, à minha mãe Edecy Brasileiro de Souza, e ao meu padrasto, Aldemir Correia da Rocha com amor e gratidão.

- Ao meu irmão, Bruno Brasileiro, que silenciosa e decisivamente me trouxe até aqui.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, Prof. Dr. Sidney Barbosa, pelo acolhimento ainda durante a seleção para o mestrado e pela orientação segura e assistência permanente durante todo o processo de confecção deste estudo. É necessário agradecê-lo, ainda, pelos incomensuráveis ensinamentos de literatura e de humanidade.

- Às professoras Maria das Dores Pereira Santos e Nelma Aronia Santos por abrirem os meus olhos para *Angústia*, para as possibilidades que o signo literário anuncia e, ainda, por terem me apresentado e incentivado a seguir pelos caminhos (por vezes tortuosos e labirínticos) da pesquisa e da academia.

- À Janara Soares e à Rosângela Lopes, pelos afetos que dia a dia construímos e pela casa compartilhada. Seguramente, a possibilidade de dividir com vocês as minhas inquietações e os meus textos foi a régua e o compasso dessa dissertação.

- À Laleska Gabriella, pelos ensinamentos de amor e de força descobertos, tecidos e compartilhados durante esses dois anos – e nos dias que, certamente, ainda virão).

- Aos meus amigos de longuíssima data Leonardo José, Murilo Brandão e José Gomes Neto pela amizade e pelo apoio que se estendem da Bahia até Brasília e por outras distâncias mais.

- À Juliana Mantovani, à Elizabete Barros, à Fabiana Santos, ao Roberto Medina e ao Francisco Gomes, amigos que me mostraram que o cerrado (e a universidade) não é tão árido quanto parece.

- Aos meus amigos e amigas do **Grupo de Pesquisa LiterArtes** (TEL–UnB/CNPq) pelo companheirismo, pelas vivências dentro e fora da academia e pelos aprendizados que fizemos juntos ao longo dos dois últimos anos.

- Aos professores e professoras, do PósLit–UnB, cujas disciplinas, de certo modo, fazem parte da moldura e do olhar enunciado neste trabalho.

- Às professoras Dra. Elga Pérez Laborde e Dra. Alessandra Matias Querido, bem como ao Prof. Dr. André Luís Gomes, que, mesmo diante de um tanto de adversidades, aceitaram prontamente o convite para compor a banca examinadora do estudo que segue.

- Aos funcionários e funcionárias do TEL-UnB e do PósLit-UnB pela presteza na resolução das (para mim, quase insolúveis,) questões práticas e burocráticas da vida na Universidade.

- À FAPDF, Fundação de Amparo à Pesquisa do Distrito Federal, pela bolsa de estudos concedida no segundo ano do mestrado, que viabilizou a minha estada em Brasília neste período e, por conseguinte, a conclusão desta pesquisa.

A escrita não pode representar o visível, mas pode desejá-lo e, de certa maneira, tender ao visível sem jamais atingir a evidência não ambígua de um objeto colocado sob nossos olhos.

Edward Said

SOUZA, Alan Brasileiro de. *Angústia*: um romance construído entre o texto e o ícone. 2018. 98 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RESUMO

Este trabalho busca analisar as relações estabelecidas entre a linguagem literária e a linguagem pictórica de cunho cubista no texto do romance *Angústia* ([1936] 2009) de Graciliano Ramos (1892 – 1953). Para tanto, parte-se do entendimento de que o modo fragmentário em que o olhar do narrador-personagem Luís da Silva articula-se na composição do relato produz homologias estruturais com as técnicas da pintura cubista. Depois de estudarmos o funcionamento dessas técnicas implicadas com o exame do texto e de buscar as relações e os sentidos desses aspectos na estruturação do romance de Graciliano Ramos, chegamos à conclusão de que existe um diálogo intermídia que evidencia a fricção entre traços pictóricos e imagens literárias nas páginas de *Angústia*. O efeito produzido pela tensão entre literatura e pintura na obra é a singularização do romance como uma peça que, dentre tantas outras no Romance de 1930, reflete sobre o contexto da industrialização e da modernização do país nas primeiras décadas do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Pintura. *Angústia* de Graciliano Ramos Intermedialidade. Manifestações cubo-pictóricas na ficção. Literatura Brasileira. Romance de 1930.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the relations established between the literary language and the pictorial language of Cubism in the text of the novel *Angústia* ([1936] 2009) by Graciliano Ramos (1892 – 1953). For this purpose, it was assumed that the fragmentary way in that the look of the narrator-character Luís da Silva articulates in the composition of the report produces structural homologies with the techniques of the cubist painting. After studying how these techniques involved with the examination of the text works and finding out the relations and the meanings of those aspects into the structure of Graciliano's novel we concluded that there is an intermedia dialogue that highlights the friction between pictorial traits and literary images in *Angústia* pages. The effect produced by the tension between literature and painting in the work is the singularization of the novel as a piece that, among many other in the 30's Novel, reflects about the industrialization e modernization context of the country in the first decades of the XX century.

KEYWORDS: Literature and painting. Graciliano Ramos' *Angústia*. Intermediality. Cubist-pictorials demonstrations in the fiction. Brazilian Literature. 1930's Novel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – <i>Sem título</i> , de S. Pinto.....	21
FIGURA 2 – <i>Chanteurs Flamenco – dit Grand Flamenco</i> , de Sonia Delaunay.....	47
FIGURA 3 – <i>In blue</i> , de Wassily Kandinsky.....	49
FIGURA 4 – <i>Le panier aux pommes</i> , de Paul Cézanne.....	50
FIGURA 5 – <i>A caipirinha</i> , de Tarsila do Amaral.....	52
FIGURA 6 – <i>Portugais</i> , de Georges Braque.....	53
FIGURA 7 – <i>Les demoiselles d’Avignon</i> de Pablo Picasso.....	55
FIGURA 8 – <i>Portrait de Pablo Picasso</i> , Juan Gris.....	65
FIGURA 9 – Reprodução de página do romance relativa à separação dos blocos narrativos (RAMOS, 2015, p. 66)	72
FIGURA 10 – Reprodução de página do romance relativa à separação dos blocos narrativos RAMOS, 2015, p. 115)	73
FIGURA 11 – <i>Tête de femme</i> , de Georges Braque.....	75
FIGURA 12 - <i>Modèle nu dans l’atelier</i> , de Fernand Leger.....	81
FIGURA 13 – <i>Danse au voile</i> , de Pablo Picasso.....	87
FIGURA 14 – <i>Femme en chemise assise dans un fauteuil</i> , de Pablo Picasso.....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Da gênese da pesquisa e da escolha do objeto.....	14
De um romance inacabado ou do romance moderno: Angústia.....	16
De uma escrita que se desvela.....	20
1. PRIMEIRA PARTE: TRAÇOS DA PERSPECTIVA.....	25
1.1. <i>Angústia</i> : enquadramento do romance.....	26
1.2. Metonímia e Cubismo.....	39
1.2.1. <i>Do método fragmentário à operação metonímica</i>	39
1.2.2. <i>Da fragmentação do visível: a linguagem cubista</i>	46
1.3. Fricções verbovisuais.....	56
1.3.1. <i>Entre palavra e imagem</i>	56
1.3.2. <i>Entre outras palavras e imagens: os Estudos Interartes e a Intermidialidade</i>	61
2. SEGUNDA PARTE: A ANGÚSTIA DAS IMAGENS.....	65
2.1. “As letras saíam dos lugares, deixavam espaços em branco, espalhavam-se numa chuva silenciosa”: enquadramentos da narrativa.....	66
2.2. “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina”: a decomposição do retrato.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

INTRODUÇÃO

Da gênese da pesquisa e da escolha do objeto

Um texto sempre começa antes da sua primeira frase. Por isso, é possível dizer que à sua escrita precede uma cadeia dialógica de relações volitivas éticas e estéticas nem sempre conscientes ou completamente rastreáveis. O início da dissertação principiada nessas páginas, por exemplo, precede em alguns anos a pesquisa que a fomentou e remonta, isto é, até onde conseguimos demarcar, aos estudos que desenvolvemos no curso de graduação em Licenciatura em Letras, na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), sob a orientação da Profa. Maria das Dores Pereira Santos.

Durante as discussões propostas no componente curricular Literatura e outras Artes e, ministrado pela professora acima mencionada no primeiro semestre de 2012, foram-nos apresentadas questões relativas às possibilidades de diálogo entre a linguagem literária e as demais linguagens artísticas. Assim, fomos da adaptação à éfrase, da tradução intersemiótica ao efeito quadro, etc. A culminância das discussões empreendidas ao longo do curso era a elaboração de uma breve análise organizada a partir da abordagem de algum aspecto do diálogo entre as artes. Motivados pela Professora Maria das Dores, realizamos um pequeno estudo sobre o romance *Angústia* de Graciliano Ramos ([1936] 2009), tendo como enfoque a aproximação entre o arranjo estrutural dessa narrativa e o procedimento da montagem cinematográfica.

Aprofundado e expandido, esse estudo transformou-se no nosso Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Letras, intitulado *A angústia da narrativa: aproximações entre literatura e cinema na linguagem do romance “Angústia”, de Graciliano Ramos*¹, orientado pela docente referida anteriormente e defendido no final de 2015. Neste sentido, a dissertação de mestrado aqui apresentada organiza-se como mais um desdobramento dos diálogos desenvolvidos naquelas aulas.

Nossa *démarche* resultou na observação de que há no seio da urdidura dessa narrativa elementos que sugerem uma evocação e uma certa equivalência entre palavra e imagem. Compreendemos também que o núcleo dessa evocação, no texto do romance, reside no método

¹SOUZA, Alan Brasileiro de. *A angústia da narrativa: aproximações entre literatura e cinema na linguagem do romance “Angústia”, de Graciliano Ramos*. 2015. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Língua e Literaturas Vernáculas) – Departamento de Ciências Humanas – *Campus IX*, Universidade do Estado da Bahia, Barreiras-Ba.

fragmentário e deformador manifesto no relato enunciado pelo narrador-personagem Luís da Silva.

Recordemos, pois, neste sentido, que *Angústia* é a história de um funcionário público que rememora a sua trajetória dramática marcada pelo fracasso amoroso, financeiro e intelectual. O sentimento de angústia, motivo gerador do título do romance, resulta da incompatibilidade amorosa entre os personagens Luís da Silva e Marina, desencontro impulsionado pela rejeição desta aos investimentos afetivos daquele e do posterior envolvimento da personagem feminina com Julião Tavares, rico herdeiro de importantes comerciantes alagoanos. O desfecho trágico desse triângulo amoroso é o assassinato de Julião perpetrado pelo seu opositor. É a partir dos desdobramentos ocasionados por essa rejeição amorosa que o narrador-personagem, submerso em um intenso delírio, inicia a (re)construção em retrospectiva da própria história. O discurso da rememoração, no entanto, desenvolve-se no texto de forma não linear. Ele apresenta-se de forma fragmentada dividindo e misturando tempos e episódios diferentes na sua exposição. O presente da narração torna-se matéria disforme e sugere alterações de escritura e de sentido de maneira a configurar deformação e confusão dos acontecimentos ao modo cubista de realização das imagens na pintura.

Essa fragmentação do discurso narrativo reflete-se por toda a estrutura do romance fazendo com que se presentifique nas letras de *Angústia* uma atmosfera degradada e opressora. Além disso, reverbera como resultante estético dessa operação o fato de que toda a matéria alvo da focalização de Luís – quer seja a espacialidade e o tempo, ou quer sejam as personagens e a própria estrutura que dá forma ao relato – é impressa no texto pela via da decomposição e da deformação.

Assim, o objetivo da pesquisa ora apresentada é analisar o romance *Angústia*, observando como, pelos procedimentos compositivos empregados na conformação da feitura dessa obra, a linguagem literária dialoga com traços pictóricos cubistas. Antes de qualquer investida, entretanto, é preciso salientar que não há nenhuma fotografia ou ilustração encartada nas páginas do nosso *corpus*², de maneira que o diálogo entre palavra e imagem que tencionamos demonstrar ao longo dessa dissertação de mestrado dá-se por meio da evocação da visualidade própria do signo imagético pelo signo verbal. Desta feita, embasando-nos no pensamento da crítica literária alemã Irina Rajewsky (2012), de antemão, podemos indicar que

² Embora haja uma edição ilustrada de *Angústia*, preparada pela Livraria Martins Editora (1971), com ilustrações de Marcelo Grasmann (1925-2013), ressaltamos que essas imagens não fazem parte da nossa perspectiva de trabalho.

o evento em tela trata-se de uma referência intermediária. Para Rajewsky (2012), tais referências possuem como característica fundamental

o fato de um produto de mídia [o romance, no nosso caso específico] não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-las* ou *imitá-los*. Consequentemente, uma referência intermediária pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 28 (grifos da autora).

Rastreamos, pois, retomando o texto de Edward Said (*apud* LOUVEL, 2012, p. 50) posicionado como epígrafe deste estudo, marcas de um desejo ou uma tendência ao visível pelo verbal, materializadas nas páginas de *Angústia*.

Com isto, queremos ainda tornar claro já nestas páginas introdutórias que o exame literário aqui proposto não tem como objetivo fundamentar a inscrição da obra que configura o nosso *corpus* como um romance cubista. Compreendemos que os traços estéticos apresentados em *Angústia* e que impulsionam a nossa análise instauram no texto de Graciliano Ramos características visivelmente relacionadas às experimentações formais articuladas pelas Vanguardas Europeias do século XX; mas que, no entanto, por conta do caráter de elas se revestem no romance, não podem ser enquadradas em um movimento específico³.

De um romance inacabado ou do romance moderno: *Angústia*

Publicado em agosto de 1936, *Angústia* é o terceiro romance de Graciliano Ramos e veio a lume em um momento tristemente peculiar da vida do escritor alagoano. Acuado e perseguido pelo aparelho repressor da já em ascensão ditadura do Estado Novo (1937-1945), o Velho *Graça*, como era chamado, entregou os manuscritos originais do romance à datilógrafa coincidentemente no mesmo dia em que foi preso: 03 de março de 1936⁴, como nos lembra a sua neta, a professora Elizabeth Ramos (2015, p. 51). Dez anos depois, o autor registraria os

³ Conquanto a isso, podemos citar, por exemplo, os trabalhos de Silvia Dafferner (2008) e Adriano de Almeida (2017) que coerentemente procuram posicionar as características da deformação e da decomposição manifestas em *Angústia* no eixo do Expressionismo e do Surrealismo, respectivamente.

⁴ Elizabeth Ramos (2015) aponta ainda que “a série de deslocamentos involuntários” por qual Graciliano Ramos passou duraria quase um ano: “um quartel em Maceió, outro em Recife, a viagem que o transportou como se fosse gado, em um ambiente fétido sob temperatura de caldeira no porão do navio Manaus, o presídio Frei Caneca no Rio de Janeiro, a Colônia Penal da Ilha Grande, a Casa de Correção da penitenciária carioca” (RAMOS, 2015, p. 52).

acontecimentos desse período naquilo que viria a ser as suas *Memórias do cárcere* ([1953] 1972), de onde extraímos o seguinte trecho:

Na casinha de Pajuçara fiquei até a madrugada consertando as últimas páginas do romance. Os consertos não satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas. Alguns capítulos não me pareciam muito ruins, e isto fazia que os defeitos medonhos avultassem. O meu Luís da Silva era um falastrão, vivia a badalar à toa reminiscências da infância, vendo cordas em toda parte. Aquele assassinato, realizado em vinte e sete dias de esforço, com razoável gasto de café e aguardente, dava-me a impressão de falsidade. Realmente eu era um assassino bem chinfrim. O delírio final se atamancara 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. [...] Agora, com a demissão, as contendidas iam acirrar-se, enfurecer-me, cegar-me, inutilizar-me dias inteiros, deixar-me apático e vazio, aborrecendo o manuscrito. Largara-o duas vezes, estivera um ano sem vê-lo, machucara folhas e rasgara folhas.

No dia seguinte, 3 de março, entreguei pela manhã os originais a D. Jeni, datilógrafa. Ao meio-dia uma parenta me visitou – e este caso insignificante exerceu grande influência na minha vida, talvez haja desviado o curso dela. Essa pessoa indiscreta deu-me conselhos e aludiu a crimes vários praticados por mim. Agradei e pedi-lhe que me denunciasse, caso ainda não o tivesse feito. A criatura respondeu-me com quatro pedras na mão e retirou-se. Minha mulher deu razão a ela e conseguiu arrastar-me a um dos acessos de desespero que ultimamente se amiudavam. Como era possível trabalhar em semelhante inferno? Nesse ponto surgiu Luccarini. Entrou sem pedir licença, atarantado, cochichou rapidamente que iam prender-me e era urgente afastar-me de casa, recebeu um abraço e saiu.

[...]

Afinal, cerca de sete horas, um automóvel deslizou na areia, deteve-se à porta – e um oficial do exército, espigado, escuro, cafuz ou mulato, entrou na sala (RAMOS, 1972, p. 12-16).

Como vemos no excerto, na perspectiva do autor, *Angústia* era um romance inacabado, porque necessitava quedar mais algum tempo no conhecido e criterioso processo de revisão levado a cabo por Graciliano. A obra, que tanto havia demorado para ser composta, causava ainda estranheza e dúvidas ao escritor. Diante do recorte transcrito e dos dados que a sua biografia apresenta, podemos conjecturar que essa quase aversão tenha origem na propalada feroz autocrítica de Graciliano, bem como no contexto acirrado e turbulento que envolveu a escritura e a publicação da história do “falastrão” Luís da Silva.

Cinco meses após a prisão do ex-prefeito de Palmeira dos Índios, o romance finalmente viria às ruas:

Enfim o romance encencado veio a lume, brochura feia de capa azul. A tiragem, de dois milheiros, rendia-me um conto e quatrocentos e esta ninharia ainda significava para mim grande vantagem. Minha mulher apareceu com alguns volumes. Guardei um e distribuí o resto na enfermaria e na Sala da Capela, mas logo me arrependi desses oferecimentos. A leitura me revelou coisas medonhas: pontuação errada, lacunas, trocas horríveis de palavras. A datilógrafa, o linotipista e o revisor tinham feito no livro sérios estragos. [...] E nem me restava a esperança de corrigir a miséria noutra edição, pois aquilo não se reeditaria. Eu próprio dissera ao editor que ele não venderia cem exemplares (RAMOS, 1972b, p. 243).

As previsões catastróficas do autor não se confirmaram e, embora o seu incômodo com o texto permanecesse, *Angústia* firmou-se ainda nos anos imediatamente subsequentes ao seu lançamento como um dos mais importantes romances brasileiros produzidos no decênio de 1930.⁵

Como dissemos, o incômodo e o desagrado que a obra causava ao autor não fora completamente amainado com o decurso do tempo. De fato, conforme aponta Luís Bueno ([2006]2015), em *Uma história do Romance de 1930*, *Angústia* foi o único dos romances de Graciliano Ramos a ser revisto pelo autor para as novas edições “- e as quatro reedições que se fizeram do livro em vida do autor vêm com a com a indicação de ‘edição revista’” (BUENO, 2015, p. 620). No entanto, é preciso salientar que mesmo com as eventuais revisões, ainda de acordo com Bueno (2015), pouca coisa teria realmente sido alterada no romance.

Graciliano Ramos, em carta datada de 12 de novembro de 1945 e endereçada a Antonio Candido (2006), insiste que *Angústia* saiu ruim porque “forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encencas de todo o gênero” (RAMOS 1945 *apud* CANDIDO, 2006, p. 11), parcialmente demonstradas acima. Essas ocorrências biográficas não são sem significado e tampouco sem repercussão direta sobre a obra. Tal incidência pode ser medida tanto em uma perspectiva arqueológica que busque compreender a construção e a relação do autor com o romance (RAMOS, 2015, p. 51), como em uma visada que procure no texto uma leitura sobre a realidade brasileira na primeira metade do século XX, marcada, dentre outras coisas, pela derrocada de uma elite rural que daria lugar à burguesia industrial e pelo crescimento do “fascismo tupinambá” que desaguaria no Estado Novo (e que ainda hoje faz pespontar tempos obscuros por essas terras). Naturalmente, o contexto da criação literária produz efeito sobre os conteúdos e sobre a forma das obras.

⁵ Ver: BUENO, Luís. (2015) *Uma história do romance de 30*.

Não obstante a isso, este estudo gira menos em torno das motivações biográficas de Graciliano Ramos do que das opções estéticas por ele adotadas na escrituração do romance que configura o nosso *corpus* de pesquisa. De modo algum, ressalte-se, isto quer dizer que os nossos esforços enclausuram-se na forma do romance em detrimento da inscrição desse objeto como um produto social; isso seria um contrassenso descabido, ainda mais por tratar-se aqui do exame do trabalho de um artista que acreditava – assim como nós – que apenas é possível fazer literatura através da observação atenta da realidade. cremos, afinal, que texto e contexto imbricam-se de forma estruturante na produção artística e cultural.

Neste viés, a consideração feita por Alfredo Bosi (1994), na *História concisa da literatura brasileira*, de que “*Angústia*, foi a experiência mais moderna, e até certo ponto marginal, de Graciliano” (BOSI, 1994, p. 403) coloca-se como uma questão decisiva para o desenvolvimento da nossa leitura do *corpus*, pois, é ao nos posicionarmos diante do contexto estético da criação artística no âmbito do modernismo – notadamente caracterizado pela experimentação das formas de composição e elaboração da estrutura das obras de arte⁶ – que trazemos à baila a discussão sobre a presença de um diálogo fronteiro entre as linguagens literária e pictórica cubista.

Além disso, observamos que tal aproximação entre essas duas formas artísticas pode ser visualizada no nosso *corpus* tanto pelo caráter heterodiscursivo próprio do gênero romanesco – em que a linguagem do romance põe em mobilização dialógica dentro de si outras linguagens pertencentes a outros sistemas e esferas que não a sua própria, como defende o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2015, p. 29-30) – como sendo parte do projeto estético traçado pelo escritor alagoano.

Todavia, conforme Irenísia Torres de Oliveira (2006) apresenta, a fortuna crítica de *Angústia*, a despeito de sua diversidade, têm se mostrado cindida em três grandes veios teóricos-críticos⁷ (OLIVEIRA, 2006, p. 142). Sem estabelecer qualquer ordem hierárquica ou de primazia, são eles: o primeiro, que aponta para uma leitura de ordem psicológica/psicanalítica, cujos estudos possivelmente mais conhecidos são os seminários *Ficção e Confissão* (2006a) e *Os bichos do Subterrâneo* (2006b), de Antonio Candido, e o livro *A ponta do novelo*, de Lúcia

⁶ Conforme ressalta Richard Sheppard (1989), de modo geral, o projeto estético do modernismo dá-se a partir da compreensão de que “o mundo ‘real’ ‘caiu’ e que a finalidade da arte não pode ser a de reproduzir esse mundo caído nem de elaborar-lhe uma ‘superfície’ bela com uma linguagem igualmente suspeita. Sua tarefa consistirá, assim, em criar um mundo visionário e redimido da linguagem (SHEPPARD, 1989, p. 268).

⁷ Irenísia Torres de Oliveira (2006) atualiza, neste ponto, o argumento proposto por Fernando Cerisara Gil (1997) em sua tese de doutoramento *O romance da urbanização*, que naquele instante identificou nesse grande agrupamento apenas os caminhos de ordem sociológica e psicológica. A estes dois veios, Oliveira (2006) emparelha o próprio direcionamento adotado por Gil (1997).

Helena Carvalho (1983); o segundo, orbita em torno das leituras de ordem sociológica – fortemente embasadas pelo instrumental marxista dos pensamentos do húngaro Georg Lukács e do romeno Lucien Goldmann –, em que podemos situar os estudos de Carlos Nelson Coutinho (1978) e, o mais recente, de Benjamin Abdala Jr. (2017), *Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”* –; e o terceiro, que busca compreender *Angústia* como um romance formalmente vanguardista, como expõe Fernando Cerisara Gil (1997), em *O romance da urbanização*.

Embora a terceira linha apontada apareça em evidência nesta dissertação, reconhecemos a impossibilidade de realizar qualquer estudo cerrado sobre o romance, bem como sobre a obra de Graciliano Ramos como um todo, a partir do isolamento em qualquer um desses três caminhos. Não queremos, com isso, dar conta de toda a profusão de leituras e desdobramentos epistemológicos que *Angústia* engendra. Muito pelo contrário, o que se tenciona indicar aqui, concordando com Sônia Brayner (1978 *apud* OLIVEIRA, 2006), é a impropriedade de se proceder à dissociação do conteúdo psicológico e social nas soluções estéticas encontradas por Graciliano no momento da composição da sua fatura literária. É por esse motivo que decidimos pela apresentação desse referencial de acordo com os desdobramentos da análise proposta, em detrimento da sua divisão em etapas específicas do nosso texto.

De uma escrita que se desvela

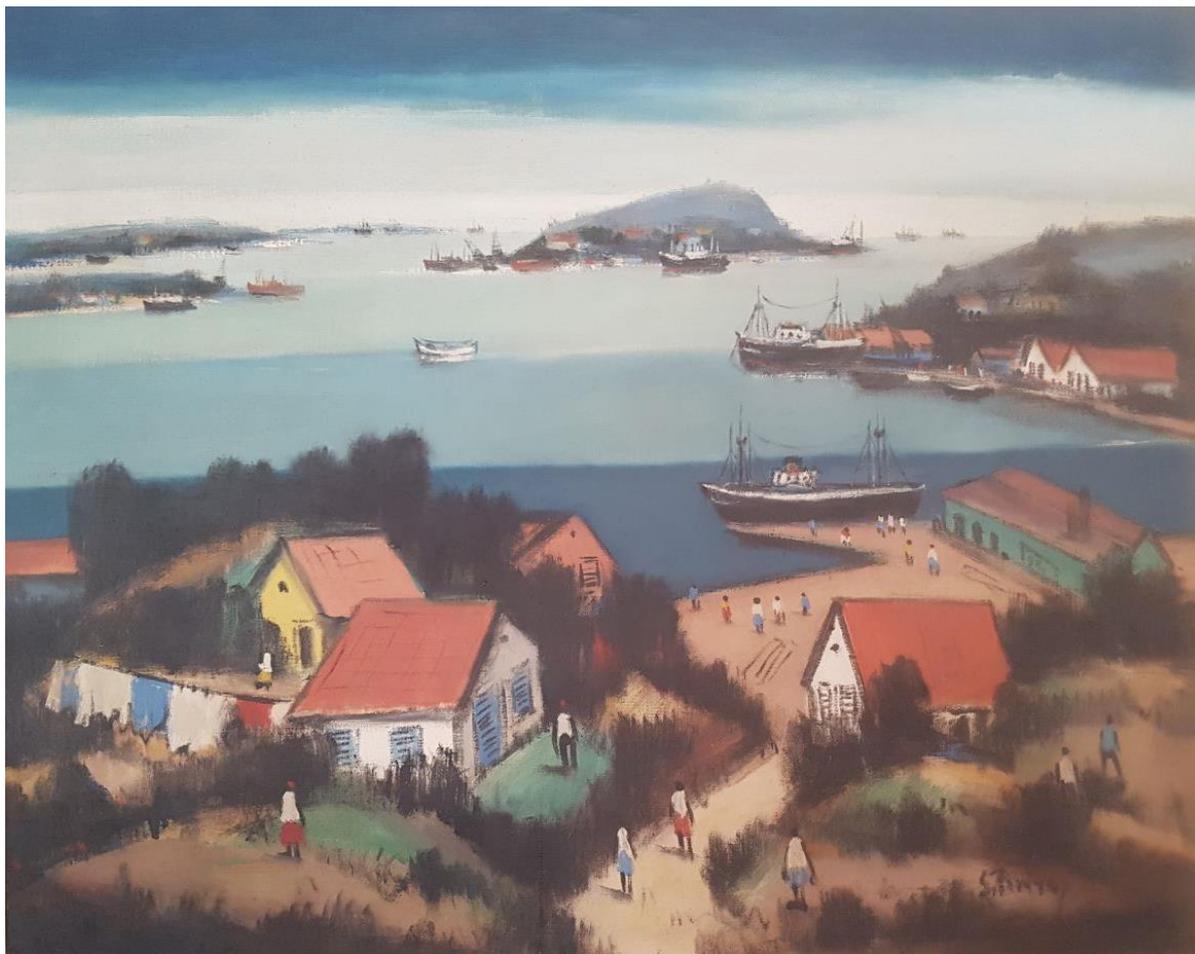


Figura 1. PINTO, S. *Sem título*, óleo sobre tela. s.d. Coleção particular.

Esta tela do pintor carioca Sylvio Pinto (1918-1997)⁸ está aqui colocada porque ela nos sugere uma *leitura* da obra de arte que muito tem que ver com o procedimento que levaremos a efeito na elaboração desta dissertação. De início, chama-nos a atenção o fato de a cena composta tratar-se de uma *marinha*⁹ que aos poucos evidencia-se e firma-se como tal no espaço da tela. O mar, porém, apesar de ser o cerne da representação, aparece apenas em segundo plano, como que emoldurado pela cidade, pelos personagens populares e pelo cais. São eles que dão vida e alegria ao quadro. O céu carregado e as cores escuras do arvoredo e das ilhas não impedem o enaltecimento da vida litorânea e de suas cenas autenticamente corriqueiras. Todavia, notemos que o mar não perde a sua posição central na composição, uma vez que a

⁸ De acordo com a *Enciclopédia Itaú Cultural*, Sylvio Pinto (1918 - RJ; 1997 - RJ) foi um pintor de expressão popular, realizador de cenários teatrais e professor de artes visuais. Sua obra é caracterizada pelo registro do povo carioca e fluminense, pintando principalmente marinas, paisagens. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8877/sylvio-pinto>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁹ O *Dicionário Online Michaelis da Língua Portuguesa* (2018) registra, em uma das acepções para o termo, *marinha* como um “desenho ou quadro que representa vista ou cena marítima”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/marinha/>. Acesso em: 13 jan. 2018.

vida existente no quadro está posicionada como que indicando o movimento existente nas águas.

Observemos ainda que a cena elaborada na tela divide-se em três faixas horizontais de composição, de modo que cada uma delas torna evidente algum dos elementos que a obra revela na sua totalidade. Inicialmente, o primeiro plano inferior carregado de cores, objetos e personagens parece assomar sobre os outros dois, atraindo para si a mirada superficial do espectador. Em decorrência disso, o segundo e o terceiro planos, quase esvaziados, são achatados no espaço da tela. No entanto, notemos que essa estruturação desigual das faixas de composição desvela como efeito de sentido no quadro a elaboração gradual da cena narrada visualmente, como se ela enunciasse parodicamente “Onde a terra se acaba e o mar começa”¹⁰, reafirmando e enaltecendo, desse modo, a importância do mar na obra. Desse modo, em que pesem as impressões aparentes, este assume-se, definitivamente, como o tema do quadro – marina/Marina- e não o espaço da cidade portuária. No romance que constitui o nosso *corpus* acontece o mesmo: há uma história superficial e outra, mais importante e eficaz, subjacente às aparências. Referimo-nos aqui à trama do assassinato do personagem Julião pelo narrador-personagem Luís da Silva, normalmente vista em detrimento à narrativa do apaixonamento de Luís por Marina, escamoteando, desse modo, a personagem feminina a uma posição periférica na organização de *Angústia*.

Embora citado a todo instante, o objeto desta dissertação – o romance *Angústia* –, tal qual o mar na marinha de Sylvio Pinto, talvez se esconda sob outros elementos e sob as interpretações que compõem o nosso texto. É verdade que são esses outros elementos que pairam ao redor do *corpus* a vida do esforço de análise que empreenderemos ao longo das próximas páginas. Isto ocorre não pela importância que eles por ventura engendrem, mas porque são eles, em última instância, os nossos índices autorais neste estudo.

Por outro lado, as argumentações aqui postuladas existem apenas como produto de uma leitura do *corpus*; e por não tentar substituí-lo ou suplantá-lo elas se organizam, sobretudo, a partir da sua apreciação. Assim, o nosso intuito no desenvolvimento de cada tópico analítico será sempre partir do exame direto de *Angústia*, sem utilizá-lo como pretexto para elucubrações teóricas. Com isso, temos ciência das limitações (de igual modo decorrentes da natureza de uma dissertação de mestrado) que as nossas análises apresentam. Em todo caso, cabe pontuar que redigimos o presente trabalho como se disséssemos também em uma chave paródica: “Aqui onde a nossa leitura se encerra e o romance principia”.

¹⁰CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os lusíadas**. Apresentação, organização e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015. p. 85.

Para que não prolonguemos esta introdução além do necessário, passemos à apresentação das etapas que textualmente formam este estudo. Organizamos esta dissertação em duas partes – como descreveremos na sequência – que, apesar de sugerirem uma certa independência entre si, complementam uma à outra. Essa forma pouco usual de diagramação para uma pesquisa dessa natureza é orientada pela necessidade de acomodar as análises que seguirão de maneira menos intervalar. Isto, pois, sobretudo na parte final, a divisão gráfica assumida pelo nosso trabalho intenta demonstrar que o caráter icônico evocado por *Angústia* organiza-se na página do romance de forma menos intrincada ou aleatória do que a estrutura da obra aparentemente possa demonstrar. Em verdade, as imagens que o texto enuncia estão seriamente implicadas no acabamento estético dado ao conteúdo discursivo manifesto no nosso *corpus*. Enfim, por outro lado, faz-se necessário indicar que o modo como o nosso trabalho está organizado também produz significações sobre as leituras que aqui desenvolvemos.

Na primeira parte da dissertação, objetivamos apresentar os pontos que norteiam a nossa perspectiva de trabalho neste estudo. Optamos, nesse sentido, pela divisão do texto em três linhas gerais: a primeira, diz respeito a uma apresentação do nosso *corpus*, confrontando-o com a sua fortuna crítica; a segunda, volta-se sobre o processo de conformação da estética cubista; e a terceira, desdobra um panorama dos estudos interartes e intermídia, com o fito de indicarmos a filiação da abordagem analítica ora proposta. Contudo, é preciso salientar que nenhuma dessas três linhas esgota-se nessa seção teórico-introdutória, mas prolongam-se e retornam na medida em que a análise for se desenvolvendo nas etapas seguintes e que as situações exploradas no *corpus* exigirem a recuperação ou a ampliação dessa fundamentação teórica.

Na parte ulterior, espaço que, como dissemos, concentra a análise propriamente dita, trabalharemos com dois vértices de *Angústia* a fim de que possamos visualizar as fricções entre as imagens verbais erigidas no corpo do relato e os traços pictóricos cubistas, a saber: no primeiro, ocupamo-nos do processo de estruturação do relato empreendido em *Angústia*. O arranjo do enredo desdobrado no texto de Graciliano Ramos dá-se pela bifurcação do olhar do narrador entre os planos da rememoração fragmentados e justapostos no tecido do romance. Podemos adiantar que o modo como ocorre a montagem desses planos na estrutura narrativa como determinante do alcance e do procedimento compositivo operado pelo olhar de Luís da Silva na construção das imagens verbais erigidas no texto. O olhar e o poder insuspeitos do autor Graciliano Ramos, esconde-se por detrás desse narrador algo suspeito.

Finalmente, no segundo vértice, centramo-nos no processo de construção da imagem da personagem Marina no texto. Nessa etapa, partimos do episódio do apaixonamento de Luís pela jovem para compreendermos os sentidos mobilizados por intermédio do gesto da fragmentação

da sua imagem pelo olhar obsessivo do sujeito narrador no plano da página. Observamos, assim, como a decomposição e a desumanização da forma de Marina na enunciação desdobrada em *Angústia* pode ser lida como um procedimento análogo ao adotado pelo pintor cubista quando da composição artística do seu objeto na tela. Em consonância com o desenvolvimento do enredo do nosso *corpus*, tal empresa configura um segundo assassinato perpetrado por Luís, na composição do tratamento dado à personagem Marina.

É por essas razões que acreditamos verdadeiramente ser o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, como veremos, uma manifestação literária calcada nos parâmetros dos pintores cubistas, capaz de fazer uma ponte límpida entre literatura e pintura no contexto do modernismo brasileiro e do romance de 1930.

1. PRIMEIRA PARTE: TRAÇOS DA PERSPECTIVA

*Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
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.*

*Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar.*

*Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
comigo.*

Manoel de Barros

Nesta primeira parte da dissertação, exibiremos os traços que demarcam a nossa perspectiva de trabalho ao longo deste estudo. Assim, passaremos da apresentação do nosso *corpus* à indicação do funcionamento da estética pictórica cubista e aos Estudos Interartes/Intermídia. Em linhas gerais, as questões que desdobraremos aqui são pontos introdutórios que, cremos, situarão o nosso leitor com referência às análises expostas na etapa seguinte do nosso texto.

1.1. *Angústia*: enquadramento do romance

As primeiras páginas de *Angústia* desdobram uma espécie de apresentação de Luís da Silva, narrador-personagem do romance, que pode ser lida como um pórtico que elucida em grande parte a matéria e a fatura da obra:

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.

Há criaturas que não suporto. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa.

Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da rua da lama.

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram (A., 2009, p. 7-8).¹¹

Nevoento e fragmentado, o discurso que aí se articula é tecido a partir da montagem, por justaposição, de imagens díspares surgidas no fluxo discursivo empreendido pelo narrador e que somente podem ser imbricadas contextualmente. Observemos, neste sentido, que os quatro parágrafos transcritos acima focalizam situações isoladas entre si – i) as visões que perseguem o sujeito-narrador, ii) os tipos que ele não suporta, iii) os espaços que lhe causam ódio, iv) as suas mãos então magras, fracas e inúteis – que parecem tangenciar a formação de uma totalidade no conjunto narrado, o que implicaria, ainda, em uma possível obliteração, mesmo que momentânea, dos significados dessa matéria para o leitor. Contudo, considerando o excerto assim desdobrado, é possível aí visualizarmos a existência de ligaduras entre as quatro imagens verbalizadas que, ao cabo, demonstram que essa apresentação organiza-se em torno de um motivo central, os “terrores” que afetam Luís da Silva no momento da escrita do seu relato. O que poderia ser uma falha de escrita, um descuido de estilo ou algo assim, constitui-se, no fim, numa hábil maneira de o “escriptor”¹² produzir um efeito de evidenciação da imbricação do conteúdo material ao conteúdo estético enunciados no romance.

Aprofundando o nosso olhar sobre este plano de análise, encontramos um dado que avulta do contexto que tais imagens indicam: a soma dos desgostos enumerados no recorte forma um autorretrato de Luís, apresentando-o como um sujeito esfacelado tanto fisicamente, lembremos das suas mãos magras, consideradas por ele fracas e inúteis, quanto psicologicamente, conforme assinalam as menções às visões que o perseguiram e às sombras que se misturam à sua realidade. Embora pouco seja revelado sobre a identidade desse narrador (e isso levará mais algumas páginas para ser completamente escriturado na obra)¹³, a composição e a consideração disso a que chamamos de autorretrato é de extrema importância para o desvelamento de possíveis efeitos de sentido mobilizados pelo texto, uma vez que esse

¹¹ Utilizaremos a abreviatura “A.” para indicarmos o romance *Angústia* de Graciliano Ramos. A referência completa da edição do romance empregada para o desenvolvimento desta dissertação encontra-se na bibliografia apresentada ao final do texto.

¹² Importa salientar que aqui não nos referimos ao narrador-personagem Luís da Silva, mas a outras instâncias autorais, que podem ser aproximadas ou identificadas ao próprio Graciliano Ramos, *pessoa física*, ou, mais propriamente, à figura do *autor criador* do texto – ser “posicionado” entre os dois primeiros.

¹³ O nome desse narrador, por exemplo, é pela primeira vez indicado página de número 26 do romance (isto na edição por nós consultada). Vejamos o trecho em questão: “Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas” (A. p. 26).

arranjo apresenta-nos já de início à interioridade e às marcas de subjetividade do olhar que organiza a narrativa que temos em mãos.

A isto equivale dizer que Luís da Silva enxerga o mundo e a si próprio através dessas visões e dessas sombras. O olhar que ele lança sobre o outro e sobre si é enodado, o que implica no aspecto deformado das formas que ele apreende pela visão e, em última instância, no impossível linearidade do texto verbal que ele compõe. Desse modo, tal articulação enunciativa pode ser colocada como a marca inicial e propulsora da fragmentação e da atmosfera cerrada e fuliginosa¹⁴ que revestem a estrutura do romance. O que, sem qualquer exagero, torna possível a afirmação de que essas primeiras palavras do sujeito narrador concentram boa quantidade das significações que serão tecidas ao longo da obra.

É verdade que os dados que expusemos até agora, vistos sob o plano do enredo, podem ser lidos em um outro viés: como uma antecipação, um tanto nuvíosa, ressalte-se, do episódio do assassinato de Julião Tavares (que será exibido apenas nos blocos narrativos¹⁵ finais de *Angústia*), isto, pois, – tendo em vista a centralidade desse evento na ação desenvolvida no romance – seria possível ligarmos a fraqueza e as escoriações nas mãos do protagonista ao homicídio por enforcamento que ele perpetra contra o seu opositor, ao passo que as visões e as sombras atrelar-se-iam ao delírio em que Luís sucumbe após cometer o crime. Não obstante isso, cremos que o que se apresenta aqui – e ao longo das pouco mais de três páginas que duram o primeiro bloco narrativo da obra – mais do que uma etapa do processo de reiteração das imagens de mortandade vinculadas ao assassinato (CARVALHO, 1983)¹⁶, são as linhas confusas e sujas que formam a imagem do narrador-personagem Luís da Silva e indicam a perspectiva sob a qual a obra será erigida

Método análogo fora também empregado por Graciliano nos dois primeiros capítulos de *S. Bernardo* ([1934] 2010), conforme demonstra João Luiz Lafetá (2004) no seu ensaio *O*

¹⁴ Expressão utilizada por Antonio Candido (2006) ao analisar *Angústia* no seu ensaio inaugural *Ficção e Confissão*.

¹⁵ Como exporemos em uma etapa posterior deste estudo, o discurso narrativo que conforma *Angústia* não se divide em capítulos, mas em blocos narrativos que concentram um ou mais episódios no seu interior. Como se tentassem simular a perenidade do fluxo da rememoração do narrador-personagem, tais blocos são separados na página do romance apenas por pequenos espaços em branco, em cujo centro estão situados três sinais gráficos.

¹⁶ Em *A ponta do novelo*, Lúcia Helena Carvalho (1983) argumenta que o discurso ficcional de *Angústia* é estruturado como “o percurso de uma obsessão, no fervilhante descompasso de uma consciência esfacelada” e “emparedada em si mesma”. De modo que “o crime, ideia obsedante de destruição, constitui o nódulo da ação e, para seu processo de urdidura e consumação, Luís da Silva faz convergir a agressividade reprimida que alimenta seu psiquismo infeliz. Todavia, como elemento de representação, o crime se manifesta, por outro lado, como figuração simbólica do gesto destruidor que o sujeito precisa cumprir para se dar a conhecer a si próprio, enquanto oculta uma obsessão maior que circula no texto latente. Isto nos faz pensar esse crime como inscrição antiga na memória, que forceja exteriorizar-se de diferentes maneiras, cada uma revestindo o mesmo traço de nova roupagem” (CARVALHO, 1983, p. 23).

mundo à revelia. Paulo Honório, narrador-personagem da obra, manifesta já nos primeiros parágrafos do texto o seu desejo de cumprir o projeto da composição de um romance:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa (RAMOS, 2010, p. 7).

Ainda que a divisão do trabalho inicialmente intentada pelo narrador malogre, obrigando-o a erigir sozinho o seu livro, o procedimento que ele adota para realizar essa tarefa singulariza-se por ser compacto e dinâmico (tal qual a almejada divisão), imbricando personagem e ação – “Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório”, diz Lafetá (2004, p. 76) – categoricamente direcionados a um objetivo marcado. Ao término do segundo capítulo do romance, a figura dominadora e ativa desse sujeito narrador já está completamente criada e fomos já introduzidos em seu mundo, “um mundo que, em última análise, se reduz à sua voz áspera, ao seu comando, à sua maneira de enfrentar os obstáculos e vencê-los. Um mundo que se curva à sua vontade” (*Idem*, p. 75).

Se os processos enunciativos e a finalidade dos capítulos iniciais desses dois livros de Graciliano Ramos podem ser emparelhados, há, por outro lado, uma linha que os limita; esta se encontra no produto que eles revelam. Assim, a objetividade que impulsiona o relato de Paulo Honório opõe-se ao emaranhado de imagens e situações que Luís da Silva coloca diante do leitor nas primeiras páginas do seu texto.

Ainda diferenciando o exercício metalinguístico executado pelos dois narradores, é preciso considerar que o discurso do fazendeiro caracteriza-se pelo distanciamento entre o “eu narrador” e o “eu herói”, isto, pois, seguindo a teoria narratológica proposta pela pesquisadora austríaca Dorrit Cohn (1981 *apud* FERREIRA, 2004, p. 27), podemos apontar que ao enunciar a própria história, Paulo Honório recupera o seu passado ordenando-o no texto quando os acontecimentos rememorados já assumiram feição definitiva e juízo feito. Logo, o sujeito que narra os fatos não é o mesmo que os vivencia nos episódios então verbalizados. No caso de *Angústia*, de outra parte, esse distanciamento entre o narrador e a matéria narrada é, além disso, escasso, conforme aponta Carolina Ferreira (2005) em sua dissertação de mestrado, *O lugar da ficção em “Angústia”, de Graciliano Ramos*. Ainda de acordo com Ferreira (2005), a

justaposição entre os planos da narração e da ação no romance de 1936 equipara, de certa forma, escrita e experiência no texto. Dessa maneira, aproveitando a afirmação de Lafeté (2004) sobre *São Bernardo*, Luís da Silva nasce de cada ato e cada ato nasce com Luís da Silva, provocando uma sincronia entre enunciação e enunciado que não é sem interesse e sem efeito estético.

A partir desse traço, retornando ao exame do autorretrato do sujeito-narrador de *Angústia*, atentemos para o fato de que, da fragmentação do discurso no recorte transcrito anteriormente, avantajam imagens verbais que apontam a presença de uma atmosfera ruiforme, deteriorada e deteriorante na página do romance em que o narrador a um só tempo está submerso e em que ele faz submergir tudo aquilo que será alvo da sua focalização no relato. A abertura dessa atmosfera encontra-se na indicação das visões e das sombras no começo do texto. Elas ligam o passado remoto do sujeito-narrador ao seu presente e inscrevem-se como lente para a visada de Luís espriando a sua opacidade por toda a extensão do discurso ficcional. Produz-se, assim, um efeito retórico e literário que – embora não possamos aqui afirmar que seja único ou inaugural no cânone brasileiro – é responsável ao menos por singularizar *Angústia* em uma tradição literária deveras voltada para o binômio realismo – naturalismo como a nossa.

Vejamos, por exemplo, as qualificações que o amanuense dispensa aos frequentadores da livraria: **“Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição”** (A. p. 7. (grifos nossos). Notemos que na sequência, o olhar de Luís põe em curso um jogo de deformações. Inicialmente, localiza-se o espaço da livraria adentrando-o pelas suas vitrinas; em seguida, pelo recorte de perspectiva aí operado, são focalizados os autores no interior daquele espaço de divulgação de suas obras. Neste ponto, já são então esses indivíduos descritos como seres vivos e atuantes, de acordo com o narrador, em parâmetros moralmente degradados. As pessoas são passíveis de venda como os produtos divulgados nas vitrinas, ou ainda, são elas mesmas transformadas em mercadoria expostas à negociação, como é atestado na parte final da cena:

Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, **naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro**. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. **E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da rua da lama** (*Ibidem* (grifos nossos)).

Atentemos que a degradação que em princípio parece residir no outro e é tão forte no excerto a ponto de despersonalizá-lo mostrando-o reificado, na verdade, irradia do narrador e da lente que ajusta a sua mirada (Passo diante de uma livraria, **olho com desgosto as vitrinas,**

tenho a impressão que ali se acham pessoas exibindo título e preços nos rostos [...] *Ibidem* (grifos nossos). Assim, se há a obliteração do corpo do outro quando capturado e inscrito no texto pelo olhar do narrador, é lícito afirmar que violentamente este gesto volta-se também sobre o próprio Luís. Antonio Candido (2006), em *Ficção e confissão*, traduz criticamente esse movimento como marca da presença no protagonista de Graciliano Ramos de um profundo sentimento de abjeção ante o qual tudo se colore de tonalidade corrupta e opressiva (CANDIDO, 2006, p. 48).

Tendo em vista esse traço (auto) corrosivo que o narrador-personagem apresenta e, por conseguinte projeta sobre o seu relato, remetemo-nos ao ensaio *O mundo trágico de Graciliano Ramos*¹⁷, do sociólogo francês Roger Bastide (2001). Ao analisar a lavra romanesca criada pelo autor de *Vidas Secas*, Bastide (2001) defende que os heróis do prosador alagoano

são seres que se comem a eles mesmos, que se devoram por dentro; não têm outro objetivo que não o se destruírem lentamente, completamente, e de continuar, num clima de febre, de suor quente, de tremor de músculos, a lenta desorganização de sua própria vida (BASTIDE, 2001, p. 139).

Visto em *Angústia*, este processo autofágico cria um jogo especular posto em cena pela voz do narrador-personagem. Em seu funcionamento, observamos a refração da consciência *destruidora* e *voraz* de Luís da Silva nos elementos gravados na página do romance. Tal operação, em primeira instância, faz-se sentir pela atmosfera degradada que avulta das linhas do texto e pela fragmentação do discurso narrativo, como vimos demonstrando. Noutro plano, podemos observá-lo ainda na formação das imagens verbais impressas no relato, bem como na constituição do tempo e do espaço no romance. Por questões diversas, é impossível para este estudo abarcar todas as possibilidades de significação instauradas por este jogo compositivo. Todavia, é preciso que deixemos claro que é justamente dele que reverberam os traços do romance que apontam para as referências intermediáticas entre a linguagem literária e a linguagem pictórica cubista que justificam a nossa abordagem.

Antes que acrescentemos mais alguns passos à análise do primeiro bloco narrativo de *Angústia* e à revelação do autorretrato que mencionamos, cabe ainda pontuar, reportando-nos ao argumento desenvolvido por Luís Bueno (2015), em *Uma história do Romance de 30*, que Luís da Silva observa o mundo à distância, convertendo-se em uma espécie de *voyeur* (BUENO, 2015, p. 624). O raciocínio sustentado por Bueno (2015), a um só tempo demonstra a posição

¹⁷ O texto de Bastide foi originalmente publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 30 de março de 1947. A versão por nós consultada diz respeito a uma republicação desse texto no periódico *Teresa: revista de literatura brasileira*, da Universidade de São Paulo, conforme a referência completa que consta neste estudo.

distanciada de onde o olhar do narrador se articula e a importância que a visualidade tem para a tessitura empreendida na obra de Graciliano Ramos.

Dessa maneira, retomando a sequência da livraria, é salutar o fato de que o amanuense visualiza e constrói a cena que se desenvolve ali dentro estando posicionado do lado de fora daquele espaço (**Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se** (A. p. 8 (grifos nossos)). Sem imiscuir-se nos acontecimentos descritos, Luís parece querer isolar-se, distanciar-se do outro e também do mundo, observando-o sem estabelecer qualquer tipo de contato físico. Por outro lado, é preciso que consideremos que o ato da observação distanciada que o amanuense realiza acaba por revelar que esse isolamento não se converte em solidão, “estando distante, apenas observando, a vida dos outros de certa maneira acaba compondo a sua e é como se ele também, em troca, participasse da deles” (BUENO, 2015, p. 627), mesmo que seja por oposição, como nota-se no trecho.

À título de ilustração, vejamos a seguinte passagem, retirada de um momento mais avançado da narrativa:

Como era grande o calor, abria a janela do quintal. Uma baforada de ar quente bateu-me no rosto. Debrucei-me e distraí-me acompanhando com a vista os movimentos da mulher que lavava garrafas. O gato pulou de um galho da mangueira, saltou o muro, trepou num monte de lixo e cacos de vidro. O homem andava entre as pipas, debaixo do telheiro, a encher dornas.

[...]

Peguei um livro, abri a porta e desci os degraus do quintal, furioso com o amante de d. Mercedes. Velhaco. Devia nas lojas, devia nas mercearias, devia ao alfaiate. Atracado aos usineiros, aos banqueiros, aos homens da Associação Comercial, numa adulação torpe. Os credores miúdos deixavam-se esfolar com medo; os grandes sangravam por conveniência: tinham interesses, arranjavam o que queriam. E um safado como aquele era troço no Estado. Que desgraça!

Deitei-me na espreguiçadeira, acendi um cigarro, abri o livro e comecei a ler maquinalmente. De quando em quando bocejava, suspendia a leitura incompreensível.

[...]

Soltei o livro e fechei os olhos, aborrecido. Mas os olhos não ficaram bem fechados: através das pálpebras meio cerradas distinguam-se coisas que estavam perto do chão, dez ou quinze metros em redor – o tronco do mamoeiro, o monte de lixo, as florinhas desbotadas. D. Adélia, no banheiro, vinha estagnar-se numa poça junto à cerca.

[...]

Chap, chap, chap. A mulher magra não acabava de lavar garrafas. A torneira derramava líquido na dorna. Ouvia-se perfeitamente. A princípio chegava-me um som confuso. Agora, porém, os sentidos irritados percebiam tudo. O chap-chap da mulher, o rumor do líquido, pregões de vendedores ambulantes, rolar de automóveis, a correria dos filhos de d. Rosália no quintal próximo, o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Marina entravam-me

no corpo violentamente. Apertei as pálpebras. A poça de água, os canteiros mofinos, o monte de lixo, sumiram-se. O que eu via bem eram os quartos brancos de Marina curvada, as coxas brancas (A. p. 66 - 72).

Neste episódio, do qual transcrevemos apenas alguns trechos, Luís, posicionado nas imediações do quintal da própria casa, põe-se a observar os seus vizinhos. Inicialmente emoldurado pela janela do quintal, o olhar do amanuense captura o quadro geral, ou a própria paisagem desdobrada diante de si: observemos que dentro dessa moldura estreita o espaço formado pela descrição é composto menos pelos elementos que lhe seriam adequados, como as árvores, o monte de lixo e os muros, do que pela mulher que lava as garrafas, o gato que transita entre as casas e o homem que enche as dornas. A imagem que resulta dessa composição é eminentemente triste e não foge ao caráter degradado que apontamos acima. Atentemos ainda que não há interação entre Luís e as personagens descritas, sobre elas, inclusive, nada se sabe além do fato de que são observadas (cf. BUENO, 2015 p. 624). O mesmo acontece quando a moldura que enforma o olhar é trocada e o narrador adentra o quintal para deitar-se na espreguiçadeira. Nesse novo quadro que se constitui, outros elementos são incluídos e a cena amplia-se, porém o procedimento de elaboração é o mesmo empregado anteriormente. Embora Luís observe a tudo, nada sabemos sobre D. Adélia, sobre os ambulantes ou sobre os filhos de D. Rosália; todos parecem personagens incorporados pelo espaço do quintal, num ato de despersonalização que alcança o seu ápice com a aparição de Marina, reduzida ao seu baixo ventre. A exceção seria o amante de D. Mercedes, de quem somos informados das dívidas contraídas e das relações questionáveis que mantém com os banqueiros. Porém, lembremos que ele não chega a existir verdadeiramente na cena, uma vez que aqui ele aparece como matéria das elucubrações do personagem amanuense. Por outro lado, a imagem que o narrador cria/apresenta dessa personagem ausente compõe-se por deformações que, embora não ocorram sobre o seu corpo, alcançam questões morais, o que, de fato, não chega a alterar o sentido geral da **tela** composta. Afinal, distancia-se do outro e sobre ele projeta a sua tristeza e as suas *frustações* (cf. BUENO, *Ibidem*).

Essa problematização é de grande importância para a nossa abordagem analítica; isto, em primeiro plano, pela afirmação da potência que a construção de esferas de visualidade tem no processo da elaboração da representação do real em *Angústia*. Como já foi dito, inicialmente observamos o registro desse procedimento no *corpus* por questões próprias da estruturação da obra. Contudo, é a partir dele que outra homologia entre a linguagem literária e a linguagem

pictórica¹⁸ – tratadas agora para além do nosso caso em específico – pode ser revelada. A professora Vera Casa Nova (2008), neste sentido, propõe que

A imagem no texto literário ou no pictórico parece ser (im) pulsionada pelo olhar. Quadros literários mostram já as travessias de uma arte em outra, a partir da própria linguagem literária. Mesmo sem referências explícitas, as imagens artísticas são evocadas para designar referentes verbais ou não-verbais (CASA NOVA, 2008, p. 23)

Assim, pelo o andamento da atividade mimética, torna-se pertinente aproximar os meios expressivos da literatura e da pintura a partir do modo como eles operam para a elucidação de determinada realidade ao construir imagens (verbais ou não). É dessa forma que, ainda segundo Casa Nova (2008), “a tela e a página podem se identificar dentro de suas complexidades” (*Idem*, p. 28); fato este que apresenta também uma analogia possível entre as ações do autor literário e do autor pictórico quando da organização dos objetos manipulados nos respectivos suportes.

Voltando a *Angústia* e ao olhar que lançamos sobre a obra, vemos que nas duas últimas sequências citadas do romance Luís da Silva procede à composição de cenas calcado por um aparato imagético, conforme expusemos. A livraria e o quintal observados pelo narrador são reproduzidos no texto como se fossem paisagens recortadas pelo seu olhar; e é justamente isso, pois, o que nos chama a atenção. Apesar da aparente obviedade desse ato, é imperioso destacar que a impressão das imagens desses dois espaços na página da obra é arbitrariamente guiada pelo ponto de vista do personagem amanuense:

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se (A. p. 8 (grifos nossos)).

Mas os olhos não ficaram bem fechados: **através das pálpebras meio cerradas distinguem-se coisas que estavam perto do chão, dez ou quinze metros em redor** – o tronco do mamoeiro, o monte de lixo, as florinhas desbotadas (*Idem*, p. 68 (grifos nossos)).

De acordo com os aspectos peculiares que apontamos na articulação desse olhar, ressalta-se o fato de que a imagem final das duas cenas em questão é composta pelos elementos selecionados por Luís no contínuo mnemônico da “cena original”. Esse procedimento concorre para haja no texto uma reprodução não realista, ou melhor, desrealizada das imagens (re)vistas

¹⁸ Tratamos aqui exclusivamente da linguagem pictórica por conta das especificidades do recorte de análise proposto. O que, de modo algum, torna interdito o desenvolvimento do exame da homologia criada pela página literária com a tela seja desdobrado para outros ramos das artes visuais, como o cinema, a fotografia e o graffiti, por exemplo.

pelo narrador. É assim, por exemplo, que tanto na sequência da livraria quanto na sequência do quintal as figuras humanas são visualmente deformadas e integradas à espacialidade. Tal operação coloca-nos, por aproximação, diante do método de composição pictórica cubista, que igualmente se caracteriza, *grosso modo*, pela deformação da realidade empírica e dos planos visuais no momento da elaboração da representação pictórica. Lembremos, ainda, que o olhar cubista constrói as suas imagens rejeitando a *ilusão* do real conquistada pelos renascentistas, abrindo mão, dessa maneira, da elaboração da profundidade perspectiva para alcançar uma perspectiva plana. Por este método, como efeito imagético obtém-se uma cena em que as figuras naturais (ou não) e a espacialidade parem ocupar o mesmo plano visual.

Este eixo guarda ainda alguns desdobramentos importantes para a *démarche* que buscamos empreender neste estudo. Diante da impossibilidade de os revelar completamente neste momento, acercar-nos-emos deles na segunda parte desta dissertação.

Vejam os que até aqui alcançamos boa quantidade de informações sobre os traços que delineiam o autorretrato do sujeito narrador – e, por conseguinte, firmam-se sobre as balizas que indicam o método de funcionamento da narrativa. Sabemos algo de seu estado físico e psicológico, sobre o modo como ele focaliza as situações narradas e, mormente, sabemos que o mundo somente existe para Luís da Silva a partir da percepção visual carregada de efeitos especiais deformantes. Outro ponto que coopera para o desanuiamento dos traços que compõem o autorretrato do protagonista diz respeito à tematização da escrita no romance, ou seja, da citação ato da composição do romance no interior da própria obra, um dos pontos altos da modernidade do gênero.

Assim, passemos para outro excerto do primeiro bloco narrativo do nosso *corpus*:

Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. Tento vencer a obsessão, capricho em não usar a borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida.

À noite fecho as portas, sento-me à mesa da sala de jantar, a munheca emperrada, o pensamento vadio longe do artigo que me pediram para o jornal. Vitória resmungo na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncam na rua.

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

Neste momento da narrativa, somos informados que Luís da Silva é amanuense em repartição pública. Entretanto, esse dado biográfico quase passa despercebido no recorte; não há detalhamento algum sobre o espaço da repartição ou sobre o cotidiano ali vivenciado, exceto que a atividade exercida pelo protagonista consiste na cópia e na produção de textos oficiais escritos. Na etapa posterior da sequência, encontramos o funcionário público já em sua casa, envolto pela necessidade de encetar a elaboração de um artigo para o jornal com o qual colabora. Natimorto esse texto, queda no papel com uma única palavra: *Marina*, que depois se torna objeto para uma série de arranjos gráficos. Diante dessas indicações, observemos que a temática dos “terrores” que dá liga às primeiras cenas de *Angústia* é, a partir desse ponto do bloco narrativo, justaposta pela questão da escrita. Assim, é possível dizer metaforicamente que passamos então do sentido à carne do romance.

O tratamento da escrita como tema no excerto, atinemos, é operado pela manipulação do gesto escritural em uma escala gradativa. Inicialmente, essa atividade circunscreve-se à esfera laboral, cuja marca basilar, no contexto, é a oficialidade do registro que ali se produz (**Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição** (*Idem, Ibidem* (grifos nossos). para então ascender à formas cada vez menos interessadas – ou carregadas de gravidade – de escrita ([...] o pensamento vadio longe do artigo que me pediram para o jornal. [...] **Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, arma, ira, amar.**(*op. cit.*(grifos nossos). É como se a produção dos relatórios e dos artigos fosse deliberada e progressivamente sendo comutada pela escrituração do romance.

Assim como toda matéria abordada ao longo do livro, a escrita não é para Luís uma questão pacificada. Neste sentido, o crítico inglês John Gledson (2003), no ensaio *O funcionário público como narrador: “O amanuense Belmiro” e “Angústia”*,¹⁹ assevera, por exemplo, que há uma dimensão especificamente *literária* na angústia dos narradores dos romances citados. Diz Gledson (2003): “Eles se expressam por meio da escrita, mas simultaneamente desconfiam da “literatura”. Escrever é uma necessidade para ambos, mas não é, de forma alguma, uma atividade inocente e livre – outras questões à parte, os seus empregos também implicam escrever” (GLEDSON, 2003, p. 205).

De acordo com o crítico, no romance de Graciliano Ramos, a literatura assume uma condição socialmente comprometida – e acompanhando o raciocínio que aqui temos exposto,

¹⁹*O Amanuense Belmiro* é um romance do escritor mineiro Cyro dos Anjos (1906-1994) publicado em 1937. São recorrentes na crítica literária brasileira aproximações entre esta obra e *Angústia*.

acrescentaríamos, degradada —. Nessa perspectiva, um exemplo patente reside na sequência da livraria analisada algumas páginas acima. Além disso,

[ao longo do romance,] somos brindados muitas vezes com diatribes contra os literatos locais: os membros do Instituto Histórico, dos quais o nauseante Julião Tavares faz parte. A literatura barata (histórias românticas ruins etc.) também aparece muito, assim como tipos de escrita que servem da maneira mais óbvia a fins imediatos e concretos, como os libelos que o jornalista Luís redige a pedido de fazendeiros analfabetos, ou os sonetos que ele vende no varejo (*Idem*, p. 206 – 207).

Contudo, se por um lado a escrita (e por conseguinte, a literatura) é vista pelo sujeito narrador como um produto, atrelada aos aspectos que o afligem, como a sua posição na ordem social então vigente²⁰ e às várias esferas da sua não realização pessoal, por outro, ela também é para Luís uma possibilidade de libertação ou ao menos de auto afirmação.

Ao (re)compôr a sua trajetória no texto, o amanuense transforma as figuras que o afetam em personagens, sobre os quais tem algum controle (cf. FERREIRA, 2010, p. 255). Não por acaso, as imagens de Julião Tavares e Marina aparecem no trecho que transcrevemos acima vinculadas à escrita. Os dois personagens são obsessões que o amanuense precisa senão contornar, dominar de alguma forma. Observemos que Julião (**a cara balofa de Julião Tavares**) surge como impedimento para o fluxo da datilografia e, a todo custo, precisa ser obliterado para que o texto seja concluído, enquanto Marina (que aqui não seria apenas o nome da personagem, mas uma projeção da sua imagem) revela-se como objeto (de desejo) que o narrador compulsivamente manipula a seu bel-prazer.²¹

Sobre o caso de Julião Tavares, Carolina Ferreira (2003, 2010), vai além na análise e sustenta que a narrativa de Luís pode apresentar um certo caráter de sublimação, pois é possível que o narrador tenha se vingado do seu opositor apenas no universo ficcional, compensando

²⁰ A escrita (e a literatura) vincula-se no romance, ainda, à transição do protagonista de uma ordem rural decadente a uma novíssima ordem urbana (cf. FERREIRA, 2003). Como vemos no famoso episódio em que o narrador demonstra a decadência da sua família através da supressão dos sobrenomes ao longo das gerações: seu avô é *Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva*, seu pai, com o nome já reduzido, é *Camilo Pereira da Silva*. Ele é apenas *Luís da Silva*. Perdido entre essas duas ordens, o amanuense não consegue equalizar os valores e o passado aristocrático decadente de sua família ao novos tempos que a vida urbana engendra, o que só tensiona e dificulta a sua adaptação (cf. GIL, 1997 e BUENO, 2015).

²¹ Essa espécie de exercício ou de jogo de composição que Luís efetua pela mobilização e desmembramento do signo linguístico aparece em outras sequências do romance. Em uma delas, o amanuense verbaliza: “Esse exercício tornou-se em mim um hábito de que não posso me libertar. Conto pelos dedos as combinações que vão surgindo, em séries de vinte, correspondentes às duas mãos fechadas e abertas. Quando há muitas vogais, consigo arranjar sessenta, oitenta, às vezes cem palavras ou mais. Faço assim com os letreiros das casas de comércio, com os cartazes de cinema, com os títulos dos jornais e dos livros. Esse passatempo idiota dá-me uma espécie de anestesia: esqueço as humilhações e as dívidas, deixo de pensar. Pelo menos não penso em uma coisa só. Mas vejo perfeitamente o que se passa em roda (A. p. 189)”. Na nossa compreensão, o passatempo a que alude o narrador pode ser aproximado do modo como ele compõe a imagem de Marina no seu relato, conforme exporemos detalhadamente na segunda parte do nosso estudo.

com a imaginação os atos que suas mãos fracas não foram capazes de realizar (*Idem*, p. 255). Nessa visada, a empresa autobiográfica em que o narrador se lança ao elaborar o seu relato constitui-se como produção de outras realidades surgidas no ato criativo levado a curso pelo amanuense e justapostas ao seu mundo empírico.

Apesar disso, é preciso considerar que a escrita não chega a se confirmar como solução definitiva ou sequer como possibilidade de evasão na construção de outra vida (fictícia) para o personagem. A atmosfera sombria e degradada que caracteriza a realidade objetiva do narrador, bem como a sua personalidade autodestrutiva e corrosiva esbarram sempre na sua aventura escritural, como demonstra o último trecho da abertura do romance:

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

Dr. Gouveia é um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na seção livre de um jornal ordinário. Meteu esse trabalhinho num caixilho dourado e pregou-o na parede, por cima do bureau. Está cheio de erros e pastéis. Mas Dr. Gouveia não os sente. O espírito dele não tem ambições. Dr. Gouveia só se ocupa com o temporal: a renda das propriedades e cobre que o tesouro lhe pinga.

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

Afinal tudo desaparece. E inteiramente vazio, fico tempo sem fim ocupado em riscar as palavras e os desenhos. Engrosso as linhas, suprimo as curvas, até que deixo no papel alguns borrões compridos, umas tarjas muito pretas (A. p. 9–10).

Observemos que ao final do bloco narrativo, todos os motivos narrados pelo amanuense até então – uma súmula da súmula da sua vida – misturam-se em tristeza e raiva e rapidamente o submergem nas visões e nas sombras apresentadas no começo do texto. Brevemente, o delírio toma conta do papel, arrastando-se “com lentidão viscosa”, obnubilando a sequência e o narrador, “formando um novelo confuso”. As imagens surgidas na afecção desaparecem, contudo, é sintomático que o último parágrafo do bloco narrativo mostre Luís gravando obsessivamente traços e borrões, “tarjas muito pretas”, sobre o papel. Para elucidar esse último trecho, podemos retomar a noção de que se opera na página do romance um jogo especular em que a introspecção do sujeito narrador encontra-se refratada nas imagens e no método compositivo do texto.

Feito esse percurso, e retornando às primeiras linhas desta seção, é lícito dizer que o relato que este pórtico enquadra praticamente e repete a estrutura que aqui vemos condensada. São estes os traços implicados na construção do autorretrato de Luís da Silva. É a partir destes dados que examinaremos como essa auto imagem desdobra-se na criação de outras imagens nas páginas de *Angústia*.

1.2. Metonímia e Cubismo

1.2.1. Do método fragmentário à operação metonímica

No início da seção anterior, comentamos que o discurso narrativo que conforma o tecido ficcional de *Angústia* é organizado a partir de um método fragmentário de composição. Naquela ocasião, não nos demoramos em um exame detido desse procedimento. Na verdade, passamos por ele muito rapidamente. Decidimos lançar as nossas considerações sobre este processo para uma etapa posterior do capítulo, motivados pelo entendimento de que é a partir dele que se abre um primeiro caminho para a compreensão da evocação da linguagem pictórica cubista pelo texto do nosso *corpus* literário.

Antes que passemos aos desdobramentos teóricos, vejamos um exemplo do funcionamento do método fragmentário no seguinte recorte do romance:

Levantei-me:

- Adeus.

Mas não saí: fiquei junto ao balcão, atrapalhado, olhado à porta da casa fronteira, o rosto de Marina. Por detrás dela os cabelos brancos de d. Albertina agitavam-se. Só se percebiam os cabelos. Vistas de longe, as duas figuras confundiam-se, e tive a impressão de que marina envelhecera e se purificara depois do trabalho da outra. Inutilizara nas entranhas uma coisa ruim que se atormentaria se vivesse, aguentaria coices por onde andasse: em casa, no quarto de pensão, na rua, no jornal, no quartel, na repartição. Tudo continuaria como anteriormente.

A neta de d. Aurora iria ao cinema com os hóspedes que a convidassem. D. Aurora balançaria os caracóis e as banhas excessivas. Dagoberto se agarraria ao compêndio e ao esqueleto.

Impacientei-me e falei ao bodegueiro, tentando explicar-lhe as letras pretas manchadas de verde. A neta de d. Aurora não era Marina e devia estar madura, talvez senhora honesta, dona de pensão, casada, gorda. E Dagoberto já não era estudante: era médico no Pará ou no Amazonas, um desses lugares. Àquela hora estaria examinando a Marina de uma ruela do Pará:

- Qual foi a parteira que lhe fez isso? Onde andava a senhora com a cabeça?

Gritos, indignação. E a Marina do Pará, compreendendo que havia feito doidice, temeria as doenças de nomes complicados. Mas não denunciaria nenhuma d. Albertina. Dagoberto que lhe desse um remédio, se quisesse. Como estaria Dagoberto, depois de dez anos de separação? Devia estar gordo, encanecido, rico, cheio de filhos, com óculos.

Marina ia sair. Viu que se abria uma janela na vizinhança e retraiu-se (A. p. 214–15).

A sequência transcrita acima compõe o longo episódio sobre do aborto de Marina²². No decorrer desse bloco narrativo, vemos Luís da Silva seguir a personagem Marina até a casa de d. Albertina, na periferia de Maceió, parteira que realizaria o aborto da personagem. Nessa etapa do episódio, especificamente, encontramos o sujeito narrador à espreita da personagem, escondido em uma bodega próxima à residência da parteira. Enquanto espera pela saída de Marina, o amanuense se põe a olhar para a casa de d. Albertina, tentando identificar o que de fato acontece ali dentro e distinguir as figuras das duas mulheres. Impossibilitado pela distância que confunde as duas imagens, Luís enceta o devaneio e é neste ponto que a fragmentação da sequência tem início.

Se decomposermos o excerto, encontraremos desdobradas ali quatro imagens diferentes desdobradas e justapostas. i) A primeira, faz parte do episódio principal e decorre no passado recente do narrador (**Levantei-me: - Adeus. Mas não saí: fiquei junto ao balcão, atrapalhado, olhado à porta da casa fronteira, o rosto de Marina** (*Idem, Ibidem* (grifos nossos)); ii) a segunda, surge no discurso como um comentário de Luís sobre o aborto de Marina (**Inutilizara nas entranhas uma coisa ruim que se atormentaria se vivesse, aguentaria coices por onde andasse: em casa, no quarto de pensão, na rua, no jornal, no quartel, na repartição** (*Idem, Ibidem*), é preciso notar que neste momento tanto o acontecimento guia quanto a própria cena foram misturados à introspecção voraz de Luís, isto, pois, o comentário sobre o ainda possível filho de Marina confunde-se com a reflexão sobre a própria trajetória do amanuense – de fato, é ele a “coisa ruim” que aguentou coices por onde andou. iii) A terceira imagem, por seu turno, assume importância no trecho por fazer a ligação entre o passado recente e o passado remoto que será revelado na imagem subsequente (**Tudo continuaria como anteriormente**). Além disso, observemos que reverbera um tom evidentemente ambíguo nesse ponto do discurso: a que plano do passado o advérbio se refere? Ao passado de Marina antes do encontro com Julião Tavares e, conseqüentemente, da gravidez? Ao passado de Luís que começou a emergir na imagem anterior?; iv) Na última imagem, encontramos

²² A relação entre Julião Tavares e Marina resulta na gravidez da personagem e no seu posterior abandono pelo herdeiro de comerciantes.

definitivamente no passado remoto do funcionário público, na pensão em que ele morou quando recém chegado à capital. **(A neta de d. Aurora iria ao cinema com os hóspedes que a convidassem. D. Aurora balançaria os caracóis e as banhas excessivas. Dagoberto se agarraria ao compêndio e ao esqueleto (Idem, Ibidem).**

Até aqui, aparentemente, as quatro imagens que o narrador justapõe no fluxo discursivo são formas estranhas umas às outras, cuja única ligação evidente seria o fato delas estarem unidas no tecido da memória de Luís. Todavia, no desenvolvimento da sequência, vemos que essas imagens vão sendo aos poucos colocadas pelo narrador em relação de contiguidade. O passado remoto é justaposto ao passado recente na criação de uma sequência vinculada ao presente da composição do relato, de modo que a figura de Marina é aproximada da figura da neta de d. Aurora, produzindo um amálgama que mais de conteúdo do que de forma. Esta, por sua vez, funde-se à da neta na translação do passado remoto para um possível presente e acaba por desaparecer no texto; e o estudante Dagoberto se faz médico e atende a outras moças na mesma situação de Marina. Ao cabo, a sequência reverbera um espaço-tempo que flerta com o Surrealismo, mas de toda maneira, se faz pictórico no corpo do texto.

Além disso, é preciso notar que o modo como se dá a inserção de elementos no fluxo discursivo torna patente no texto a presença de uma estrutura que funciona como um torvelinho marcado pela repetição dos mesmos temas: os sujeitos vilipendiados pela sociedade, a jovem moça que cede às investidas de um indivíduo qualquer (ou que segue os próprios desejos), a mulher de meia-idade e o estudante/médico amarrados e consumidos pelos seus afazeres, um aborto que precisa ser realizado etc. Tudo isso selado com a goma-laca de um passado/presente de poucos horizontes, “cobertos de penas”.

Observemos que o andamento do processo relatado acima consiste na decomposição de um todo – a memória de Luís da Silva, no caso – em fragmentos – o passado remoto e o passado recente – e na reorganização dessas peças em um novo conjunto – a cena – também fragmentado que, embora já não seja o todo inicial não perde as ligações que mantém com ele. Visto dessa maneira, esse método narrativo, deveras peculiar, parece operar pela construção de sequências desfocadas, ou que se aproximam da abstração. Vale lembrar que Antonio Candido (2006a), em *Ficção e confissão*, vendo *Angústia* a partir desse processo de escrituração definiu-o como um

Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros [romances de Graciliano], e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de *São Bernardo* ou *Vidas secas*) que o tornam mais facilmente transitório. Não sendo o melhor,

engastam-se todavia em seu tecido nem sempre firme, entre defeitos de conjunto, as páginas e trechos mais fortes do autor (CANDIDO, 2006a, p. 47).

Os duros reparos que o crítico faz à obra, todavia, não dissimulam o fato de que são justamente essas partes gordurosas e repetitivas que singularizam a composição de *Angústia*, e garantem o acabamento da sua fatura; conforme assevera Silviano Santiago (2009) “o romance é excepcional porque recebeu a composição justa” (SANTIAGO, 2009, p. 292). O próprio Antonio Candido não desconhecia esse fato, tanto é que alterou a modulação da sua leitura sobre a obra no ensaio posterior *Os bichos do subterrâneo* (2006b). Outro aparte necessário à fala do mestre dá-se pela consideração de que as suas ponderações vinculam-se, naturalmente, ao seu lugar de fala, qual seja: o da crítica empenhada à esquerda produzida no contexto dos anos 1930, que buscava nas obras literárias exemplos do “realismo proletário” típico, como o produzido por Jorge Amado (cf. BUENO, 2008, p. 78)²³ – o que não poderia, aliás, ser diferente naqueles dias de acirramento ideológico e ascensão nazifascista. Por outro lado, é preciso salientar que Antonio Candido não oblitera o romance em favor desse “desejo realista” então em voga, o que, certamente, colaborou para o sucesso da análise minuciosa que ele realizará da personalidade de Luís da Silva nesse mesmo ensaio. De fato, os dois ensaios de Candido aqui citados são obras incontornáveis para a compreensão do conjunto literário produzido por Graciliano Ramos.

O que temos chamado de método fragmentário pode ser aclarado pela consideração do modo de funcionamento da figura retórica da metonímia. Sobre isto, reportamo-nos ao ensaio *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, do filósofo e linguista russo Roman Jakobson (2001). Ao estudar as implicações da afasia²⁴ como um problema linguístico, Jakobson (2001) argumenta que as diferentes manifestações dessa afecção oscilam entre dois tipos polares, relativos à capacidade de determinado sujeito manipular o signo linguístico realizando operações de similaridade ou de contiguidade. O filósofo moscovita realiza tal distinção amparado pela noção de que a própria linguagem verbal se organiza por esse duplo caráter. Neste sentido, ele arrazoa que

²³ Segundo Luís Bueno (2008), a recepção de *Angústia* no momento imediato à sua publicação foi bastante afetada pelo fato de Graciliano tê-lo publicado enquanto ainda estava preso pelo e pelo caráter intimista da sua composição. Quando, por exemplo, “no início de 1937 (...) a Revista Acadêmica lhe concede o prêmio Lima Barreto, as homenagens ao escritor no número dedicado ao romance revelam os desapontamentos. O caráter “intimista” do livro desagradou a essa parcelada crítica – assim como interessou a críticos do outro lado da polarização [leia-se, a direita], como Octávio de Faria e Almeida Sales (BUENO, 2008, p. 78).

²⁴ De acordo com o *Dicionário Online Michaelis da Língua Portuguesa* (2018), a afasia é uma patologia caracterizada pela “perda do poder de expressão pela fala, pela escrita, pela linguagem gestual, ou da capacidade de compreensão da linguagem (escrita ou oralidade)”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/afasia/> Acesso em 10 jan. 2018.

Falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados. Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (exceto nos casos raros de efetivo neologismo) deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da linguagem possuem em comum (JAKOBSON, 2001, p. 37).

Embora, segundo Jakobson (2001), não haja liberdade absoluta para o falante no manejo das unidades linguísticas – para ele, por exemplo, na combinação de traços distintivos em fonemas, esse arbítrio seria nulo –, há uma escala ascendente de possibilidades em que determinado sujeito estaria mais ou menos livre, cujo ápice se dá na combinação de frases em enunciados. Em tal circunstância, as regras coercivas da sintaxe cessam e “a liberdade [...] para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não se deva subestimar o número de enunciados estereotipados” (JAKOBSON, 2001, p. 39).

Por uma questão de escopo, não demoraremos na descrição dos desenvolvimentos que Jakobson (2001) realiza acerca do fenômeno da afasia em si. Interessa-nos em seu estudo principalmente o momento em que o linguista aproxima a operação de similaridade, responsável pelas realizações de seleção e substituição das unidades linguísticas, à metáfora; e a contiguidade, encarregada das formações de combinação, contexto e de hierarquização naquelas unidades, à metonímia. Assim, avancemos algumas páginas no texto do formalista russo e passemos à consideração de que

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contiguidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. Na afasia, um ou outro desses dois processos é reduzido ou totalmente bloqueado – fato que, em si, torna o estudo da afasia particularmente esclarecedor para o linguista. No comportamento verbal normal, ambos os processos estão constantemente em ação, mas uma observação atenta mostra que, sob a influência dos modelos culturais, da personalidade e do estilo verbal, ora um, ora outro processo goza de preferência (*Idem, Ibidem*, p. 54–55).

Este último ponto é de extrema valia para a nossa abordagem, pois permite com que vejamos a inscrição da metonímia (da operação metonímica, na terminologia jakobsoniana), ou

a predileção por este procedimento, em *Angústia* para além do seu uso como figura de retórica. Em verdade, não nos ocuparemos na descrição dos processos estritos instaurados pela presença desse recurso no texto, uma vez que isto levar-nos-ia por um caminho teórico-crítico diverso ao que propõe esta dissertação. Além disso, essa tarefa já foi exaustivamente executada pelo professor português Fernando Alves Cristóvão (1975), no livro *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Em todo caso, faz-se necessário apontar que neste estudo, Cristóvão (1975), chega à conclusão de que esse “Estilo ‘metonímico’ não significa [...] um estilo em que a metonímia propriamente dita, como figura de retórica, desempenha um papel importante – a sua frequência na obra de Graciliano não é muito relevante –, mas um forma de linguagem literária com características especiais” (CRISTÓVÃO, 1975, p. 152).

Dessa maneira, aproveitando a menção ao crítico lusitano, a metonímia ou a operação metonímica é manejada ao longo deste estudo como um traço do estilo escritural de Graciliano Ramos, ou antes, como estratégia discursiva empregada pelo autor para a composição da história de Luís da Silva e que resulta na presentificação do que vimos chamando de “método fragmentário”.

Importa ainda destacar que as operações metafórica e metonímica são compreendidas em sentido lato por Jakobson (2001), como explica Haroldo de Campos (2013), no ensaio *Estilística miramarina*. Nele, o autor das *Galáxias* realiza um estudo sobre a *prosa-invenção* elaborada por Oswald de Andrade no romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, dedicando-se, sobretudo, a analisar o papel que as fragmentações (e, por conseguinte, a metonímia) desempenham na arquitetura do texto do escritor paulista. Conquanto a primeira operação, temos que o seu lastro cobre

[...] não apenas a metáfora propriamente dita, mas outras relações de substituição, similaridade ou contraste (que ocorrem sobretudo no plano semântico), tais como a tautologia, a sinonímia e a antonímia; enquanto que, de sua parte, a *operação metonímica* envolve não apenas a figura em causa, mas sua irmã-gêmea, a *sinédoque*, ou, numa palavra, as relações de tipo aditivo-predicativo, caracterizadas pela contiguidade posicional (que decorrem sobretudo no plano sintático) (CAMPOS, 2013, p. 98–99 (grifos do autor)).

Como operações de linguagem, as ocorrências desses dois elementos são marcantes no discurso literário. Na estrutura desse tipo de enunciado, defende o filósofo russo, um ou outro dos polos pode assumir posição hegemônica.²⁵ Nesse sentido, encontramos um exemplo

²⁵ Nas linhas finais do ensaio, Jakobson (2001) é categórico ao afirmar que a operação metafórica constitui uma linha de menor resistência para o texto poético, enquanto a metonímica o seria para a prosa. O primeiro caso, de

bastante sublinhado na primazia da operação metafórica nas escolas romântica e simbolista; enquanto a metonímia, por um outro curso ainda pouco analisado²⁶, exerce um papel fundamental na corrente literária realista. Assim, na escrita vinculada ao realismo literário,

Seguindo a linha das relações de contiguidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal. Mostra-se ávido por pormenores sinédóquicos. Na cena do suicídio de Anna Karenina, a atenção artística de Tolstói se concentra na bolsa da heroína; e em *Guerra e Paz*, as sinédoques “buço no lábio superior” e “ombros nus” são utilizadas pelo mesmo escritor para designar as personagens femininas às quais esses traços pertencem (JAKOBSON, 2001, p. 57).

Na sequência do seu estudo, Jakobson (2001) entra no plano que verdadeiramente nos interessa. Para o filósofo russo, a predominância alternativa entre um desses dois polos – o metafórico e o metonímico – não é de modo algum característica exclusiva da literatura. “A mesma oscilação aparece em outros sistemas de signos que não a linguagem” (*Idem*, p. 57–58). No sistema pictórico, encontramos um exemplo de uma orientação evidentemente metonímica no Cubismo, “que transforma o objeto numa série de sinédoques”; ao passo que no Surrealismo, deparamo-nos com uma concepção imagética visivelmente metafórica (*Passim*).

O funcionamento da operação metonímica em *Angústia* está mais próximo do que Jakobson aponta no Cubismo do que na literatura realista, embora não se distancie por completo desse plano. Em ensaio citado anteriormente, Haroldo de Campos (2013) ao analisar a presença da linguagem cinematográfica em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, tece a seguinte reflexão que muito nos ajuda a compreender a ocorrência do processo que tentamos demonstrar no nosso *corpus*:

A propósito do *Miramar*, tivemos a oportunidade de deter-nos sobre a presença do cinema no estilo oswaldiano. A técnica da montagem – que é sobretudo uma técnica de criação de contexto através da manipulação de relações de contiguidade (embora dela possa resultar muitas vezes a metáfora no plano semântico) – implicando elipses (suspensões ou cortes bruscos), traduz frequentemente a atitude metonímica com que o pintor cubista (um Picasso, um Braque, um Juan Gris) reordena o mundo exterior no correal

acordo com o moscovita, explica-se pois “o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fênica das rimas impõem o problema da similitude e do contraste semântico” (JAKOBSON, 2001, p. 62). Ao tempo que o segundo dá-se pelo fato de que “a prosa gira essencialmente em torno de relações de contiguidade” como as demonstradas pelo filósofo no exame da prosa realista (*Idem, Ibidem*).

²⁶ Para que não caiamos em incorreção, pontuamos que essa afirmação deu-se no âmbito do estudo de Roman Jakobson, redigido ainda na primeira metade do século passado; de modo que é inteiramente possível que outros trabalhos tenham sido desenvolvidos com esse fito. Diante da impossibilidade de averiguarmos tal questão e da necessidade de assegurar na nossa leitura a contiguidade da linha do raciocínio empregada pelo filósofo, decidimos manter essa afirmação no nosso texto.

estético que é o quadro, selecionando este ou aquele detalhe, estabelecendo novos sistemas de vizinhança, fazendo um olho, por exemplo, ganhar proporções e sobrepujar todo um rosto, uma perna justapor-se sem transição a uma cabeça, reorganizando livremente a anatomia da figura humana e as relações entre as coisas (CAMPOS, 2013, p. 100).

Desse modo, quando pensamos na aproximação entre a Literatura e o Cubismo no texto do escritor alagoano tencionamos realizar a indicação, em primeira instância, do modo como o sujeito narrador ordena visualmente as suas memórias no discurso ficcional. É neste ponto que encontramos em muitos casos a presença da criação de contextos verbovisuais pela manipulação de relações de contiguidade.

A respeito do funcionamento da operação metonímica em *Angústia*, já tivemos a oportunidade de apontar ao longo desta seção a fragmentação no discurso narrativo pela justaposição das cenas narradas. Como vimos, a significação das sequências verbalizadas por Luís advêm da relação de contiguidade que cada uma das cenas mantêm entre si e com o conjunto. À luz do que Roman Jakobson (2001) e Haroldo de Campos (2013) asseveram, é possível observamos que a sintaxe da narrativa em tela põe em andamento ao menos mais outros três níveis de criação de contextos verbovisuais pelas relações de contiguidade. O primeiro, diz respeito ao fracionamento das memórias do sujeito narrador, o segundo, à organização da própria narrativa e o terceiro, ao processo de construção da imagem das personagens, mormente, a imagem de Marina.

Para que possamos melhor compreender esses desdobramentos metonímicos no decurso das próximas páginas, vejamos um breve panorama sobre a história e as técnicas do Cubismo.

1.2.2. *A linguagem cubista*



Figura 2 - DELAUNAY, Sonia. *Chanteurs flamenco – dit Gran Flamenco* (Cantora de Flamenco – diz-se Grande Flamenco), 1915. Cola, tela e tela de reentelagem, cera e óleo. 161,5 cm x 193,5 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

“O que é um cubista? É um pintor da Escola Braque-Picasso.” De acordo com a historiadora da arte Anne Ganterfuhrer-Trier (2010, p. 6), essa declaração foi proferida na edição do dia 23 de abril de 1911 do jornal *Le Petit Parisien*, dois dias após o famigerado escândalo que a abertura do *Salon des Indépendents*²⁷ causou (GANTERFUHRER-TRIER, 2011, p. 6). Mas aqui coloca-se outra pergunta: o que caracteriza a obra de um pintor da “Escola Braque-Picasso?”

²⁷O *Salon des Indépendents* foi uma mostra de exibição artística organizada pela *Société des artistes indépendants* e que ocorria anualmente em Paris, na França, a partir de 1884. A edição referida pela historiadora alemã deu-se entre os dias 21 de abril e 13 de junho de 1911.

Historicamente, o surgimento do Cubismo remonta ao contexto sócio cultural da década imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em Paris. Conforme aponta o professor David Cottington (2001), esse período configura um extraordinário momento na história da capital francesa, de modo que tendo sido

Transformada pelo programa maciço de desenvolvimento urbano implementado meio século antes pelo barão Haussmann, a cidade conhece o auge de sua reputação de capital do luxo e do entretenimento – epíteto reforçado tanto pela Exposição Universal de 1900, que atraiu 50 milhões de visitantes, como pela rápida expansão das lojas de departamentos e a proliferação de teatros, casas de espetáculos e cinemas. No entanto, por trás da luzente fachada desse espetáculo da *belle époque*, a sociedade parisiense – como a própria França – dilacerava-se em conflitos e contradições. A dinâmica do capitalismo, que orientava a economia em expansão, já vinha exacerbando agudas desigualdades sociais e chocava-se com a resistência crescente da classe operária (organizadas nos novos movimentos do socialismo e do sindicalismo) e com o cada vez mais vociferante movimento feminista. O acelerado crescimento da própria cidade e de novas formas de transporte, consumo e entretenimento de massa ameaçava as indústrias existentes, em grande parte rurais, assim como estilos de vida pelos quais se conservava um apego profundo. Ao mesmo tempo, a concorrência internacional por possessões e mercados coloniais alimentava um espírito nacionalista que, instigado pelos conflitos com a Alemanha a propósito do protetorado do Marrocos em 1904 e novamente em 1911, levou inexoravelmente à conflagração de 1914 (COTTINGTON, 2001, p. 6).

No bojo dessa sociedade complexa, dinâmica e em crise, ainda segundo Cottington (2001), desenvolveu-se em Paris a matizada comunidade de vanguarda artística que viria a dar os tons dos paradigmas das artes no século XX. Assim, configurando-se como uma espécie de reduto para os jovens aspirantes a artistas de toda a Europa, a capital dos franceses tornou-se “a comunidade artística mais diversificada e influente dentre todas as que floresceram nos primeiros anos do século” passado (*Idem*, p. 6–7). Foi esse o contexto histórico que possibilitou a emergência e o desenvolvimento do Cubismo (*Passim*).

Tendo o seu início demarcado entre os anos de 1907 e 1910²⁸, o movimento cubista foi, ainda na perspectiva apresentada por Cottington (2001), possivelmente um dos *ismos* mais complexos, contraditórios e influentes gerados no contexto das vanguardas. Nesse sentido, Ernst Hans Gombrich (2000) assevera, por exemplo, que essa corrente “resultou em

²⁸Segundo Cottington (2001), o movimento cubista foi gestado “em dois meios bastante distintos da vanguarda: por um lado, no círculo de Pablo Picasso e Georges Braque, centrado nos ateliês de Montmartre e nos *marchands* que os frequentavam. Por outro, no círculo dos artistas Albert Gleizes, Jean Metzinger, Ferdinand Léger, Henri Le Fauconnier e Sonia e Robert Delaunay, na Rive Gauche, voltados para as exposições anuais do Salão de Outono e do Salão dos Independentes” (COTTINGTON, 2001, p. 7).

afastamentos muito mais radicais da tradição ocidental de pintura do que mesmo os acordes cromáticos expressionistas de Kandinsky” (GOMBRICH, 2000, p. 450).

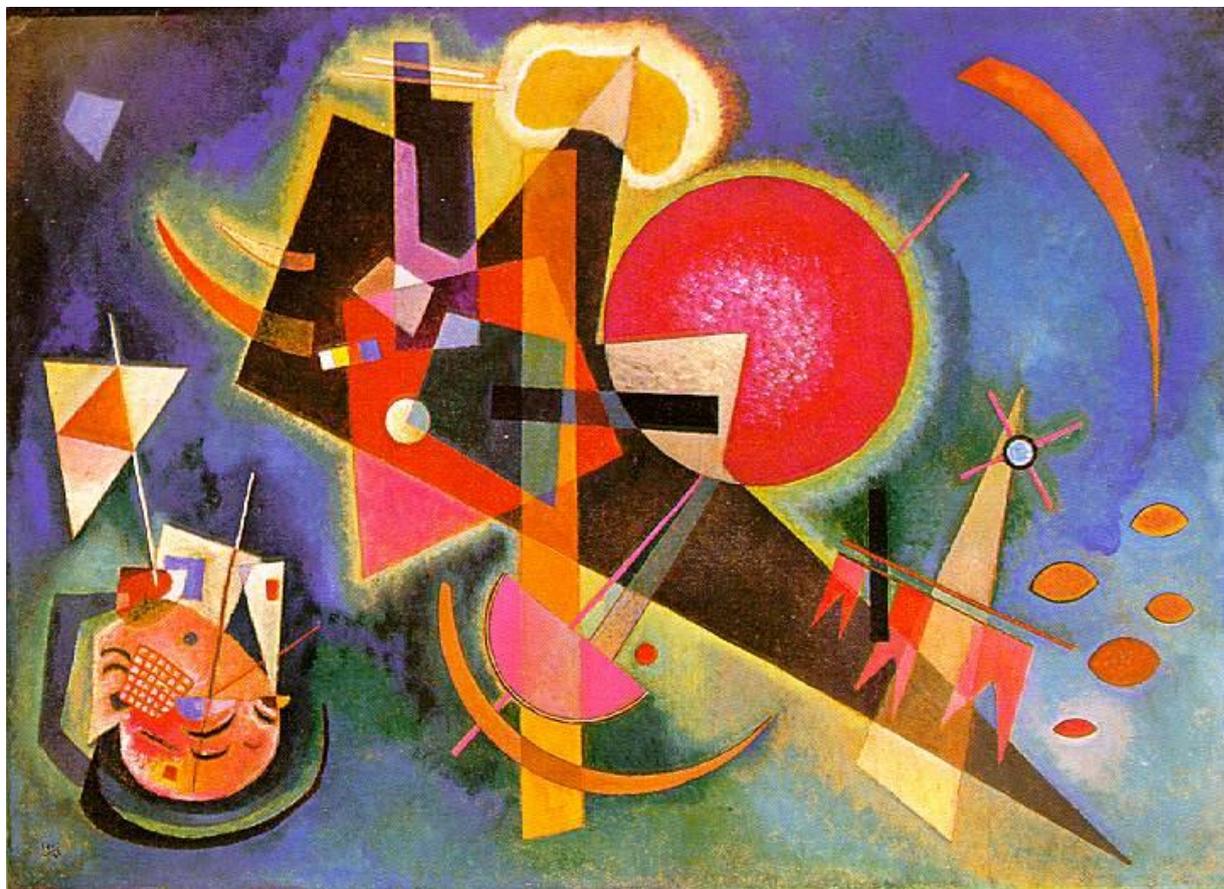


Figura 3 – KANDINSKY, Wassily. *In Blue*, 1925. Óleo sobre tela, 80 cm x 110 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Alemanha.



Figura 4 - CÉZANNE, Paul. *Le panier aux pommes (Cesta de maçãs)*, 1895. Óleo sobre tela, 62 cm x 79 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.

Do ponto de vista estético, os implementos técnicos advindos com os trabalhos dos artistas situados nesse movimento podem ter a sua gênese, em parte, rastreada na obra de Paul Cézanne (1839-1906), cujos esforços centraram-se no problema da representação pictórica. Situado em uma posição aparentemente contraditória, o mestre de Aix-en-Provence, buscava harmonizar, *grosso modo*, em seu trabalho a intensidade do olhar calcado nas impressões sensoriais aprendido no método impressionista com a ilusão de ordem e clareza sem, no entanto, retornar aos modelos clássicos. Assim, a solução encontrada por Cézanne partia para um esforço em aperfeiçoar as possibilidades formais da expressão pictórica.

O quadro que compusemos até aqui, reconhecemos, é extremamente resumido e compacto diante da complexidade que a estética cubista enseja. Todavia, dispomos já de uma contextualização mínima para indicarmos as características da sintaxe cubista sem incorrerem em possíveis reduções.

Em *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*, Wylie Sypher (1980) assevera que o movimento cubista constitui-se como uma corrente artística que expressa a condição do homem moderno forçado a viver num mundo em que não existem locações simples, onde todas as relações são múltiplas (SYPHER, 1980, p. 196). A reverberação disso na técnica da vanguarda em causa, ainda de acordo com o crítico estadunidense, é vista na

[...] fragmentação do espaço tridimensional construído a partir de um ponto de vista fixo; as coisas existem mantendo relações múltiplas, umas com as outras e mudam de aparência de acordo com o ponto de vista escolhido para olhá-las. Agora, temos consciência de que podemos ver de inúmeros pontos de vista que, por sua vez, serão complicados pelo tempo e pela luz, influenciando todos os sistemas espaciais. O cubismo é uma tentativa de *conceber* o mundo de novas maneiras, da mesma forma que a arte renascentista também o foi. Assim sendo, os tipos de abstração que se desenvolveram a partir do cubismo envolveram a inteligência (SYPHER, 1980, p.196 (grifo do autor).



Figura 5 - AMARAL, Tarsila. *A caipirinha*, 1923. Óleo sobre tela, 60 cm x 81 cm, Coleção Salim Taufic Schahin, São Paulo, Brasil.

A fragmentação do espaço e do ponto de vista instaurada pelo Cubismo apresenta-se como uma declarada rejeição às ilusões do espaço tridimensional e da perspectiva ortogonal fechada. Além disso, esse método compositivo também envolve a renúncia à ilusão do *chiaroscuro* e ao subterfúgio de arranjo dos volumes sólidos a uma distância falsa. Tais escolhas técnicas implicam, dessa forma, na evidência da arbitrariedade do método escolhido na composição da representação pictórica (cf. SYPHER, 1980 p. 197).

Assim, empreende-se nesse processo, a criação de uma nova perspectiva plana em oposição à perspectiva euclidiana empregada nos postulados clássicos. Para inserir o objeto da representação nessa nova perspectiva, de acordo com Sypher (1980), os cubistas

fragmentaram os volumes das coisas espalhando o objeto sobre planos inter-relacionados cambiáveis que não violavam a superfície da tela que é o espaço à disposição do pintor enquanto pintor. Esta perspectiva plana possibilitou que a pintura se reintegrasse à parede que podia ser tratada como uma tela cinematográfica. O cubismo, através da representação simultânea de várias facetas das coisas, tratou o velho problema do tempo e do movimento de maneira inovadora; os objetos “se movimentavam” ao mesmo tempo que estavam imobilizados dentro de um projeto complexo e eram oferecidos a nós na tranquilidade de seu ser, com seus múltiplos aspectos concebidos conjuntamente. [...] o objeto cubista não tem mais identidade simples nem única (SYPHER, 1980, p. 198).



Figura 6 - BRAQUE, Georges. *Portugais (Português)*, 1911. Óleo sobre tela, 116,8 cm x 81 cm. Kunstmuseum Basel, Basel, Suíça.

Dessa maneira, segundo Gilberto Mendonça Teles (2002), esse procedimento implica na “representação da realidade através de estruturas geométricas, desmontando os objetos para que, remontados pelo espectador, deixassem transparecer uma estrutura superior” (TELLES, 2002, p. 114-115). Coloca-se em jogo, dessa maneira, o emprego de uma visão simultânea do

objeto, dada “pela justaposição e pela combinação numa única pintura, de esquemas de perspectiva e pontos de vista radicalmente diferentes e descontínuos” (COTTINGTON, 2001, p. 52).

Importa destacar, recorrendo outra vez ao estudo de Ernst Hans Gombrich (2000), que a práxis da pintura cubista desenvolve-se em uma radicalização de abordagem do paradoxo essencial da pintura, como vimos: a representação da profundidade numa superfície plana, de modo que teria sido o Cubismo menos uma tentativa de encobrir esse paradoxo do que de explorá-lo para novos efeitos”(GOMBRICH, 2000 p. 458).

Como ilustração desse processo podemos visualizar a tela *Les Femmes d'Alger*, do pintor espanhol Pablo Picasso (1907), obra que, inclusive, marca exemplarmente o início da aventura cubista.



Figura 7 - PICASSO, Pablo. *Les demoiselles d'Avignon*. (As senhoritas de Avignon). 1907. Óleo sobre tela, 243,9 cm. x 233,7 cm. The Museum of Modern Art, Nova York, Estados Unidos

Vemos retratadas na tela cinco figuras femininas, cujos contornos emergem de “um emaranhado de formas angulosas preenchidas por um experimentalismo cromático que vai do ocre ao branco.”, como argumenta o professor José Afonso Medeiros (2004, s.p.). Na figuração de todas essas personagens, ainda segundo Medeiros (*Idem, Ibidem*), “o artista parece ter buscado um meio termo entre o achatamento e o modelado, a distorção literal, a diluição e a

concentração.” (*Idem, Ibidem*), resultando em uma espécie de assassinio ou de destruição do objeto representado pelo seu rearranjo na espacialidade da tela.

Nesse contexto, aproximando-nos menos do plano estrutural do que de significação, é preciso considerar ainda a apropriação de elementos da arte africana pelo pintor. Este gesto liga-se a uma vontade da pintura da virada do século de “abraçar” a diversidade africana – ainda inexplorada no sistema colonial-cultural europeu. Para o olhar do homem do Velho Mundo, essa diversidade, em toda a sua qualidade selvagem, era revestida por um forte fascínio de fundo sexual, conforme bem aponta David Cottington (2001). Desse modo, o que Picasso acabou por construir nas *Demoiselles*, um amálgama de sexo e raça (COTTINGTON, 2001, p. 18-19), uma “distopia machista perigosa, situada numa Paris abruptamente invadida por elementos da África negra”, como afirma a historiadora da arte Anna Chave (1994 *apud* COTTINGTON, *Ibidem.*).

A junção desses elementos dá a obra uma força eminentemente agressiva lançada, sem dúvidas, sobre a história da arte e sobre o olhar do seu espectador.

1.3. Fricções verbovisuais

Todos os meios de comunicação são meios-mistos, todas as representações são heterogêneas; não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo.

Thomas Mitchell

1.3.1. Entre palavra e imagem

Como dissemos ainda no primeiro tópico deste capítulo, Luís da Silva (re)compõe a própria trajetória tendo como medida, sobretudo, a sua percepção visual. Posicionado narrativamente como um observador atento e voraz, esse sujeito narrador acaba por revelar-se como uma espécie de *voyeur* (cf. BUENO 2015) – e, de fato, são abundantes no livro as cenas em que o protagonista aparece observando à espreita a vida daqueles que o rodeiam, tal qual o personagem do clássico filme *Janela Indiscreta* (*Rear Window*), de Alfred Hitchcock.

Além disso, a captura do cotidiano, do outro e do mundo pelo olhar de Luís como matéria para a narração empreendida em *Angústia*, compreendemos, impulsiona no texto do

nosso *corpus* a operacionalização de uma estratégia de construção mimética pautada pela elaboração de visualidades no plano da página romanesca. Nessa articulação, encontram-se tensionadas as imagens que o personagem amanuense vê e as imagens que o texto faz ver, isto é, fricciona-se o que é enunciado pelo narrador àquilo que é demonstrado pelas linhas do romance.

Essa relação entre palavra e imagem verbal demonstrada em *Angústia*, impele-nos, para um desvelamento eficaz da nossa chave analítica, a considerar um plano de relações um pouco mais amplo entre o signo verbal e o signo visual. No artigo *Literatura e cultura visual*, o crítico literário dinamarquês radicado no Brasil, Karl Erik Schøllhammer (2008), sustenta que pelo diálogo traçado entre discurso e visualidade pode-se

delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento. Longe dos moldes tradicionais de comparação entre imagem e texto, que se concentram nas semelhanças e simetrias entre as duas formas representativas, os estudos contemporâneos trabalham com o lado imagético do texto e o lado textual da imagem para destacar as diferenças inconciliáveis e não comunicáveis que revelam os limites dinâmicos de cada meio expressivo como chave para entender o que num determinado momento histórico pode ser visto e dito. No trabalho seminal de Foucault – *As palavras e as coisas* – a relação entre o enunciável e o visível ancorou uma epocalização inicial da modernidade. “Não se pode dizer tudo em todos os tempos”, diz Foucault, e tampouco se pode ver tudo em todos os tempos (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 87-88).

É desse modo que o contíguo texto-imagem acaba formando um complexo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral próprias de cada época histórica (*Idem, Ibidem*). Para compreender melhor essa imbricação entre o enunciável e o visível, ainda de acordo com o autor, é preciso pôr em evidência também a distinção entre o que é oticamente visível – ou seja, a visibilidade – da condição visual da imagem tornar-se imagem, a visualidade. Dessa forma, torna-se possível observar que não é propriamente o sentido ótico que cambia ao passo dos tempos, mas sim as possibilidades de se transformar os impulsos óticos em imagens (*Idem, Ibidem*).

Assim, pensando o texto literário como *locus* para clarificar essa questão, Schøllhammer (2008) sustenta que o paradigma proposto na modernidade, por exemplo, atuava pela contraposição entre o visível e o invisível como uma condição representativa engendrada pelo

perspectivismo que organizava a visualidade na hierarquia de um olhar organizador da imagem, distribuindo os objetos na posição que os revelasse ou os escondesse conforme sua posição no espaço. Esta convenção se refletia

na literatura como a relação entre um olhar onisciente e um olhar particular, entre um narrador e um personagem, por exemplo, ou entre uma voz e uma visão, entre aquilo que é dito (*telling*) e aquilo que é mostrado descritivamente (*showing*). O esforço interpretativo é aqui sinônimo de um esforço de preenchimento do não-dito a partir do dito e do “visto” na recepção (*Passim*).

Os processos instaurados por *Angústia* e pela estética pictórica cubista situam-se no limite desse contexto, de modo que suas estratégias de criação de visualidade relacionam-se de maneira mais ou menos tensiva com o perspectivismo da modernidade. No caso do Cubismo, na verdade, mais do que conflituosa, essa relação chega a constituir-se como uma tentativa de destruição desse paradigma visual. De forma mais tímida, comparado à corrente da vanguarda europeia, o romance de Graciliano Ramos se lança contra o primado realista a partir do uso da técnica – também vanguardista, ressalte-se – do monólogo interior²⁹.

As problematizações envoltas no uso desse processo narrativo na estruturação do relato de Luís da Silva já foram amplamente discutidas pela fortuna crítica da obra; desse modo, limitar-nos-emos a retomar as breves indicações que o filósofo e crítico literário teuto-brasileiro Anatol Rosenfeld (1996), no famoso ensaio *Reflexões sobre o romance contemporâneo*, propõe neste sentido. É verdade que o nosso *corpus* é manipulado no referido texto apenas de soslaio, todavia, ali ele está inserido em um contexto mais amplo de reflexões que também nos interessam para esta pesquisa.

Partindo da hipótese de que em cada fase da história existe um “*Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1996, p. 75), o filósofo volta-se para o campo das artes a fim de analisar o fenômeno da “desrealização”, manifesto na pintura desde pelo menos a passagem do século XIX para o século XX.

O termo “desrealização”, se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. Esta, no expressionismo, é apenas “usada” para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; no surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto

²⁹ O monólogo interior, conforme apresenta Massaud Moisés no *Dicionário de termos literários*, “caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem (*mónos*, um, *logos*, discurso palavra), como se o “eu” se dirigisse a si próprio. Na realidade, continua a ser diálogo, uma vez que subentende a presença dum interlocutor, virtual ou real, incluindo a personagem, assim desdobrada em duas entidades mentais (o “eu” e o “outro”) que trocam ideias ou impressões como pessoas diferentes. E visto consistir na detecção dos estratos psíquicos anteriores à consciência ou à verbalização deliberada, o monólogo interior identifica-se pela desarticulação lógica dos períodos e sentenças” (MOISÉS, 1988, p. 145).

insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo; no cubismo, é apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes. Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos (*Idem*, p. 76).

Antes que passemos às considerações da efetivação do fenômeno da “desrealização” em *Angústia*, observemos que a ruptura proposta pelo Cubismo em relação ao modelo mimético calcado na criação de uma ilusão imagética do real mencionada acima encontra-se justamente no interior do processo exposto por Rosenfeld. É nesse eixo “desrealizador”, por exemplo, que na estética pictórica cubista a figura humana será dissociada ou reduzida às formas geométricas básicas (cf. ROSENFELD, 1996) e a perspectiva, uma das grandes conquistas do antropocentrismo moderno, será desestruturada, conforme apresentamos no tópico anterior.

É neste sentido, em analogia com que se apresenta na pintura, que a técnica do monólogo interior instaura no texto literário um processo de desconstrução ou de negação da realidade objetiva, isto devido, principalmente, ao abalo sofridos pela cronologia e pela sucessão temporal, como pode-se encontrar, por exemplo, nos romances de Marcel Proust, James Joyce, Virgínia Woolf e William Faulkner. Nesse contexto de elaboração estética,

espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas e à própria vida psíquica – uma origem que já não parece corresponder à realidade verdadeira (Op. cit.)

Vejamos, por exemplo, o seguinte recorte de *Angústia*, retirada do episódio do delírio final de Luís da Silva:

Olhava as mãos. As unhas crescidas e sujas, a escoriação da palma secando e cicatrizando, os dedos compridos, escuros, com uns nós muito grossos. Sem memória. Que teria acontecido antes? A confusão se dissipava, a réstia avançava no tijolo, trepava na cadeira onde o homem se tinha sentado, ganhava o paletó estendido no encosto. O paletó me espiava com um olho amarelo que mudava de lugar. A calça continuava dobrada sobre a mala coberta de poeira. A sentinela cochilava no portão do palácio, encostada ao fuzil; André Laerte andava como um gato; Amaro vaqueiro, aboiando, laçava a novilha careta; cabo José da Luz caminhava para a cadeia pública, todo pachola; Dagoberto punha na minha cama a cesta de ossos e o compêndio de anatomia (A. p. 275).

Observemos que na sequência o sujeito narrador mobiliza no mesmo contínuo discursivo eventos e personagens oriundas de momentos distintos do seu passado – o assassinato de Julião Tavares, André Laerte, Amaro vaqueiro, cabo José da Luz e o estudante Dagoberto. Rememorados na enunciação, tais elementos são como que revivificados na experiência do protagonista e lançados de chofre no seu presente delirante. As distâncias entre passado e presente, atentemos, são abolidas no discurso do narrador, de modo que os espaços fundem-se como se fossem uma única superfície e o tempo perde o seu caráter de grandeza cronológica e absoluta tornando-se, afinal, um tempo sem tempo e “**sem memória**”.

São passagens como esta que levam Rosenfeld (1996) a afirmar que

Mesmo num romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos, que não adota processos muito radicais, se nota intensamente essa preocupação: o passado e o futuro se inserem – através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório – no monólogo interior da personagem que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do pesadelo (ROSENFELD, 1996, p. 82).

Os elementos que concorrem para a criação desse efeito de relativização do real, segundo o filósofo teuto-brasileiro, não são reconhecidos na arte moderna apenas como tematizações, “através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte” (*Idem*, p. 81). No caso do texto romanesco especificamente essa irrupção do passado remoto e do futuro no tempo presente processa-se “no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida ” levando o leitor a participar da experiência da personagem (*Idem*, p. 82).

O pensamento de Anatol Rosenfeld guarda ainda outras problematizações que são de extrema valia para a análise aqui proposta. Retomá-lo-emos na etapa posterior deste estudo. Todavia, diante do exposto, torna-se pertinente apontar que a presentificação constante do passado em *Angústia* – além de posicionar o leitor diante de uma estrutura romanesca giratória, em que espaços, tempos e episódios diversos misturam-se num mesmo enunciado – apresenta a figura de Luís da Silva como uma espécie de montador das imagens fragmentadas surgidas no torvelinho que configura o seu relato, criando, assim, esferas de visualidade na conformação do fluxo discursivo.

1.3.2. *Entre outras palavras e imagens: os Estudos Interartes e a Intermedialidade*

As considerações estritas ao campo das estratégias miméticas, contudo, não são suficientes, no nosso entendimento, para que possamos pensar com mais clareza os diálogos entre Literatura e Pintura que o texto de Graciliano Ramos coloca em evidência. É desse modo que uma perspectiva de abordagem de *Angústia* situada no eixo dos Estudos Interartes se faz promissora para a efetivação da análise proposta. Assim, realizaremos na sequência uma rápida contextualização do estado desse campo de estudos. Inicialmente, importa saber que aquilo que hoje nomeamos como Estudos Interartes, na verdade constitui um *tropo* antigo na área das humanidades. Conforme aponta Jacqueline Lichtenstein (2005), essa longa tradição remontaria, de acordo com Platão,

a Simônides de Ceos, e que nos foi transmitida através da formulação feita por Horácio, no século I, em sua *Epístola aos Pisões*: “O espírito é menos vivamente impressionado por aquilo que o autor confia aos ouvidos que por aquilo que este põe diante dos olhos, essas testemunhas irrecusáveis” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 9).

A oposição evidenciada no discurso horaciano, desde o início, tomou a forma de uma comparação entre duas formas artísticas específicas: a pintura e a poesia ou como escreve o poeta romano ainda na *Epístola aos Pisões* “*Ut pictura poesis*”, “*um poema é como um quadro*” (cf. *Idem, Ibidem*).

Ao passo dos séculos, todavia, a aproximação entre as artes tem suscitado métodos de abordagem e análise distintos; tão distintos, na verdade, quanto as materialidades estéticas que podem ser incluídas no conjunto que chamamos de arte. Atualmente, vista sob a ótica enunciativa da literatura, a comparação entre as artes inscreve-se no (vasto) campo de competência dos estudos em Literatura Comparada, recebendo a designação de *Literatura e outras Artes* ou *Estudos Interartes* (cf. CLÜVER, 2006, p. 13). Observemos que, neste âmbito, há uma clara prevalência da arte da palavra sobre as demais manifestações artísticas, de modo que o exercício comparativo a ser efetuado seria guiado necessariamente pelas especificidades da linguagem literária. Conforme aponta o crítico literário alemão Claus Clüver (2006), há, de fato, um sistema institucionalizado (de publicações, trabalhos, eventos científicos e cursos) que atesta essa demarcação (*Idem, Ibidem*). A produção mesma deste trabalho, lembremos, dá-se sob a vinculação à linha de pesquisa denominada “Literatura e outras Artes”, do Programa de

Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, no Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Importa destacar, entretanto, que há algum tempo uma mudança nesse paradigma tem despontado. Segundo Clüver (2006), um novo cenário tem emergido e apontado para a possibilidade de situações analíticas em que o papel da palavra (aqui reconhecida como matéria base do texto literário) é relativamente reduzido. Assim, em conformidade com o crítico alemão, a expressão “Literatura e outras Artes” torna-se não apenas pouco apropriada para este campo de estudos – mesmo no bojo dos estudos literários – mas também deixa de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes (*Idem, Ibidem*).

Outra problematização que envolve a “desestabilização” desta área de estudos diz respeito aos objetos por ela focalizados. Reconhecidamente, desde os seus primórdios, o que se chama de Estudos Interartes ocupa-se de textos nos quais poderia ser considerado inequívoco o *status* de “obra de arte”. Contudo

desde que Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte” apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais (*Idem*, p.18).

Clüver (2006), neste sentido, propõe a necessidade de se procurar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que, por seu turno, possa recobrir melhor os matizes engendradas nesse campo de estudos. É dessa forma que emerge o termo *Intermedialidade* como ligadura e demarcação dos limites do pensamento acerca do diálogo entre as artes e mídias, isto em um contexto internacional.

A Intermedialidade, ainda de acordo com o crítico alemão,

diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas,

Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente (*Idem, Ibidem*, 2006, p. 18-9).

Convém apontar ainda que, embora o nosso estudo esteja inserido no quadro mais tradicional desse campo de estudos – a aproximação entre literatura e pintura –, compreendemos que a atualização das perspectivas de análise e de objetos que os Estudos Interartes ou de Intermedialidade abrangem é, além de útil, necessária para o desenvolvimento de novas possibilidades de trabalho, bem como para possíveis reorganizações ideológicas e metodológicas, mesmo em casos como o que esta pesquisa está inscrita.

Diante do que dissemos até então, compreendemos que as características do fenômeno que pretendemos analisar (preliminarmente elencadas ao longo deste capítulo) podem ser observadas como sendo referências picturais instauradas no interior do texto do romance em tela. Na perspectiva aqui esboçada, o pictural é compreendido, de acordo com os estudos de Liliane Louvel (2012, p.48), como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.”. Tais referências podem aparecer de modo mais ou menos explícito em determinado texto literário, de modo que tais modulações devem ser identificadas a partir do rastreamento do que Louvel chama de “marcadores da descrição pictural”, sendo eles

o léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linhas etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão, a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas - “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma *-ing* em inglês, que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento. Em resumo, tudo aquilo que abre mais ou menos o texto à imagem pictural [...] (LOUVEL, 2012 p. 49).

A identificação desses marcadores e do seu modo de funcionamento, por sua vez, indicam o grau de saturação pictural visível em um dado texto. Esta teórica aponta que em uma escala crescente de saturação pictural temos “o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os

“quadros vivos”, o arranjo estético, a descrição pictural e, enfim a écfrase” (LOUVEL, 2012, p. 50).

Para efeito da análise do *corpus*, na próxima etapa deste trabalho, desenvolveremos a perspectiva relativas ao processo da construção de efeito-quadro como estratégia discursivas que torna visível a evocação dos traços da pintura cubista pela letra do romance, a fim de demonstrarmos a junção indissolúvel que pode existir entre literatura e pintura na produção de efeitos estéticos que superam a simples enunciação escrita, como é o caso do romance *Angústia* de Graciliano Ramos.

**2. SEGUNDA PARTE:
“A ANGÚSTIA DAS IMAGENS”**

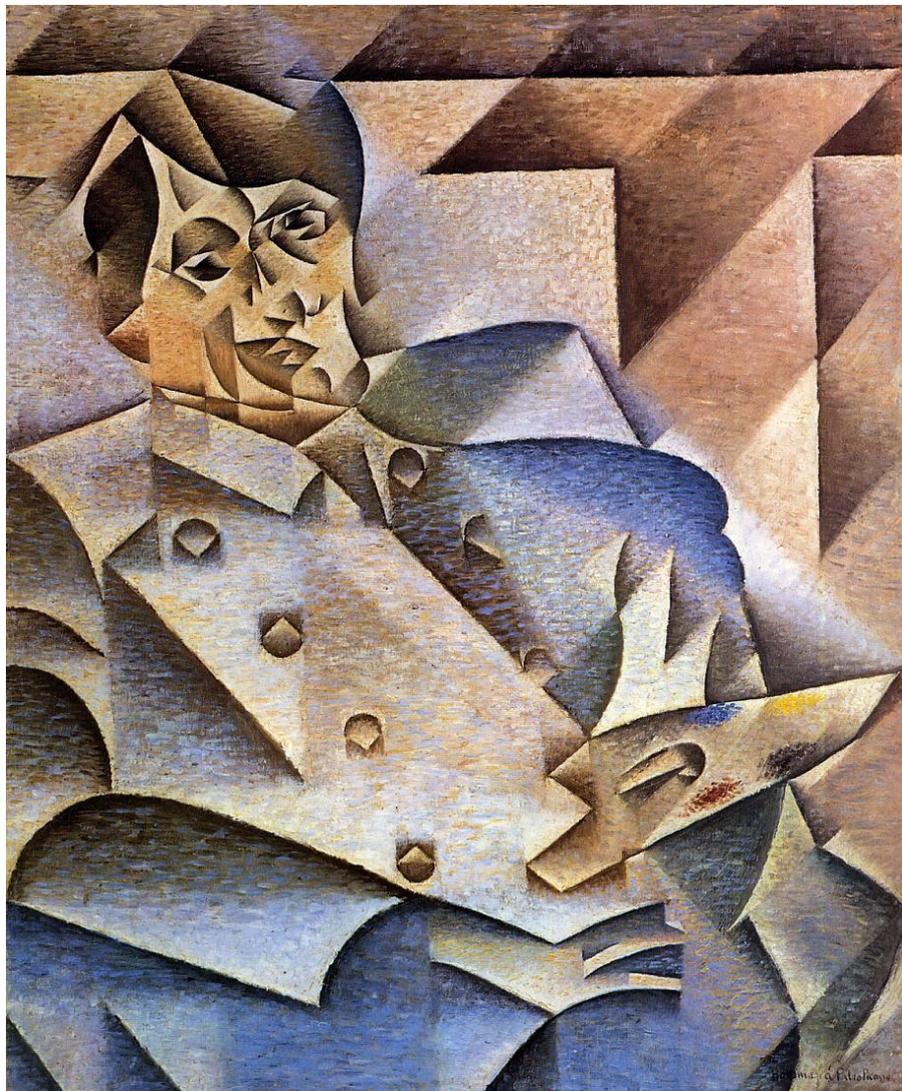


Figura 8 – GRIS, Juan. *Portrait de Pablo Picasso (ou Hommage à Pablo Picasso) (Retrato de Pablo Picasso (ou Homenagem a Pablo Picasso)*, 1912. Óleo sobre tela, 92,3 cm x 74,4 cm. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos

Nesta segunda parte do nosso estudo, temos como objetivo analisar o processo de evocação de traços da linguagem pictórica cubista pela linguagem literária do romance *Angústia*. Para tanto, neste último momento da nossa travessia, guiar-nos-emos principalmente pelo entendimento de que o processo de enunciação empreendido no nosso *corpus*, nucleado pela articulação do olhar-organizador do narrador-personagem Luís da Silva, pauta-se pela produção de visualidades no plano da página do romance. Concentrar-nos-emos nesta seção em duas instancias específicas surgidas nesse contexto: a primeira diz respeito à própria estruturação da narrativa, enquanto a segunda origina-se pela impressão da imagem da personagem Marina no fluxo narrativo de *Angústia*.

2.1. Enquadramentos da narrativa

*e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber*

*no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo*

Carlos Drummond de Andrade

Angústia é o afeto produzido pelas memórias de Luís da Silva. Apesar de parecer-nos verdadeira, tal afirmação pode soar para o nosso leitor – talvez pouco afeito a obra em tela – como uma fotografia em *grande angular*, uma captura assaz abrangente do espaço focalizado, e que, neste caso, pouco revela sobre as particularidades do objeto que a nossa lente tenta enquadrar. Ao longo desta seção, selecionaremos alguns pontos para que compreendamos

melhor tais memórias e tal afeto, bem como as relações por elas estabelecidas na arquitetura do romance.

Inicialmente, importa lembrar que o relato desenvolvido em *Angústia* é erigido a partir da rememoração que o narrador-personagem Luís da Silva efetua sobre a própria trajetória. Vemos desdobrados nas páginas do romance episódios que abarcam pouco mais de trinta anos da vida do protagonista: em ordem cronológica, partimos da sua infância no interior de Alagoas para chegarmos ao seu cotidiano – já na capital daquele Estado – de jornalista e amanuense em repartição pública com declaradas e frustradas pretensões literárias. Entre essas duas pontas, emergem os fatos (ou os afetos) que são verdadeiramente o *leitmotiv* do romance: o apaixonamento de Luís por sua vizinha Marina e o assassinato de Julião Tavares, seu pretenso rival em um malfadado triângulo amoroso. Visto desse modo, o tecido narrativo de *Angústia* poderia ser facilmente reduzido a uma história vulgar de vingança e/ou sobre os fracassos do seu protagonista, o que responderia já de antemão a grande parte da intenção verbalizada no parágrafo anterior.

Não excluimos, entretanto, da nossa mirada a importância que o tema da vingança perpetrada por Luís, bem como os seus demais fracassos existenciais têm no desenvolvimento da narrativa em causa, uma vez que, como dissemos, os agentes centrais do texto reverberam justamente dessa tematização. Contudo, compreendemos que a obra se mostra e constitui-se de maneira mais profunda do que a simples delimitação desses dois temas aparentes pode fazer despontar. Eles mesmos devem ser vistos como camadas de um todo organizacional complexo, que aponta para horizontes de produção de efeitos de sentido e para questões epistemológicas mobilizadas e atualizadas a cada possibilidade de leitura da obra.

Se o reconhecimento do drama básico do relato ilumina apenas em parte o que seria a matéria e a fatura de *Angústia*, torna-se necessário que incluamos no nosso campo de visão outros componentes do livro. É em razão disso que a estruturação do discurso ficcional desvelado na obra avulta e chama-nos a atenção. Assim, consideremos que se no texto a manipulação dos motivos acima elencados é orientada pela articulação da enunciação em primeira pessoa empreendida por Luís da Silva – de maneira que cada um deles é dado a ver na obra pela lente que ajusta o olhar do amanuense³⁰, conforme expusemos no capítulo anterior –

³⁰ Coopera também para o esclarecimento desse processo a fala do crítico literário suíço Jean Rousset (1973 *apud* FERREIRA, 2005) ao estudar o funcionamento da enunciação romanesca desdobrada em primeira pessoa. Ele explica que quando há a identificação entre a instância narrativa e a matéria narrada, isto é, nos casos em que aquele que narra também é o protagonista do relato – como no evento em estudo – revela-se a presença desse “eu narrador” no texto como uma consciência central ao redor da qual orbita toda a obra. Assim, nesse discurso tomado pela subjetividade, ganha evidência o olhar de alguém “que falará de si como ele se vê e do mundo como ele o vê” (ROUSSET, 1973, p. 31 *apud* FERREIRA, 2005, p. 17).

, torna-se imperioso aprofundarmos no modo como esse próprio fluxo narrativo é estruturado para acessarmos outros fios de significação do romance.

Neste sentido, reportamo-nos inicialmente ao ensaio encartado como posfácio à edição mais recente de *Angústia*, de autoria do crítico literário e romancista Silviano Santiago (2009). No texto, Santiago (2009) assevera que a narração levada a efeito pelo protagonista é estabelecida estruturalmente na página do romance através de um triplo processo de rememoração, de sorte que

O primeiro processo [...] se enquadra dentro de recurso da retórica clássica, conhecido na linguagem cinematográfica como *flashback*, e se inicia no desenrolar da ação dominante. Vai do primeiro capítulo até o final do penúltimo e abre um arco em meados da década de 1930, que abrange ano e meio da vida rotineira e transtornada de Luís em Maceió. O crime, que encerra a ação do romance, parte de um domingo de janeiro do ano anterior. Naquele dia Luís tinha visto pela primeira vez Marina e por ela se apaixonado. O relacionamento amoroso não se encaminhou para o final feliz. Pelo contrário. Conduziu o apaixonado ao ciúme da amada e ao ódio do rival.

[...]

O segundo processo de rememoração é produto da *memória* do personagem. Sob a forma de fragmento, Luís passa em revista e a limpo os trinta e poucos anos de vida que antecedem o momento do encontro decisivo com Marina. Personagens e fatos levantados pela memória do narrador/personagem aparecem soltos e pulantes no corpo do romance (SANTIAGO, 2009, p. 287 – 288 (grifos do autor).

Ao passo que o terceiro processo, ainda segundo Santiago (*Idem*, p. 291), seria de responsabilidade do próprio texto, isto é, presentifica-se pelas ligaduras existentes entre os dois processos anteriores:

Tudo se passa no terceiro processo de rememoração como se *Angústia* fosse uma peça de pano. Desenrolada no balcão da leitura, as figuras estampadas (vale dizer: certas palavras e curtíssimas passagens) aparecem e desaparecem no tecido unido com a desenvoltura de símbolos ou emblemas (*Idem, Ibidem*).

Antes de prosseguirmos, todavia, faz-se necessário que tenhamos em perspectiva que em grande parte da narração de *Angústia* – principalmente na fatia que diz respeito ao primeiro processo de rememoração – opera-se um intrincado método de presentificação do passado, que, por sua vez, é apresentado como se o narrador o revivesse no momento da enunciação. Dessa forma, compreendemos que a figura narrativa do *flashback*³¹ proposta por Santiago (2009) para

³¹ Jacques Aumont e Michel Marie (2006), no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, definem a figura narrativa do *flashback* como termo que conota a repentinidade de uma “volta” no tempo, e que “consiste em apresentar a

explicitar esse vértice do discurso ficcional da obra não abarca por completo essa questão, uma vez que a manipulação do passado recente no romance – ou seja, a narrativa do apaixonamento, do assassinato e do delírio – não diz respeito apenas a um *salto para trás* no contínuo do enredo. Nesse decurso, o próprio presente da narração, aliás, é quase inteiramente tomado pelas esferas do tempo pretérito.

Essa estrutura é complexificada a um grau bastante elevado nos momentos em que o discurso do monólogo interior adensa-se na obra, técnica essa que, como vimos, caracteriza-se pela redução e pelo abalo das distâncias espaciotemporais. Cabe precisar que em episódios como o do aborto de Marina e o do delírio final de Luís da Silva, por exemplo, mesmo o passado remoto é introjetado com força no tempo presente.

Decomposto dessa maneira, o discurso ficcional da rememoração de Luís da Silva apresenta-se como uma face bifronte estranhamente voltada para duas instâncias distintas do passado. Assim, é possível identificarmos, retomando a proposição de Silviano Santiago e aproximando-nos também do estudo empreendido por Lúcia Helena Carvalho, em *A ponta do novelo* (1983), que enquanto o primeiro processo apontado acima tem como investidura um grande eixo narrativo que, embora montado de forma não-linear, desenvolve-se a partir do quadro cronológico demarcado pela sequência “da paixão por Marina, da punição do amante e da autopunição” (SANTIAGO, 2009, p. 288); o segundo processo, por seu turno, evidencia a recomposição do passado remoto do narrador-personagem, isto em fragmentos discursivos formados por micronarrativas³² que avançam de maneira intervalar sobre as brechas abertas pelo/no processo precedente.

O jogo de rememorações apontado por Santiago tem início no segundo bloco narrativo de *Angústia*, durante a viagem de bonde que metafórica e sintomaticamente leva o narrador do centro à periferia de Maceió como se o conduzisse também ao seu passado:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrastome até o relógio oficia, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra. Que estará fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma viagem, embriaguez, suicídio...

narrativa em uma ordem que não é a da história. Há outras análogas, por exemplo, a inserção, em um ponto da narrativa, de uma sequência relatando acontecimentos posteriores àqueles das duas sequências que cercam (se essa inserção é breve, falaremos de *flash-forward*, salto brusco para frente)” (AUMONT, 2006 p. 131).

³² A identificação da presença das micronarrativas em *Angústia* constitui um dos pontos centrais do estudo de Lúcia Helena Carvalho. Articulando-se a partir do pensamento de Sigmund Freud e Jacques Derrida, a autora ordena as tais micronarrativas “em dois paradigmas basilares, sustentados respectivamente, pelos significantes *morte e erotismo* [...]” (CARVALHO, 1983, p. 27). Embora concordemos com a indicação da existência das micronarrativas no romance, não seguiremos tão de perto a análise empreendida pela teórica.

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.

Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada. Enquanto pegarem e soltarem as alças, revezando-se no mister piedoso e cacete de carregar defunto pobre, procurarão saber quem será o meu substituto na diretoria da fazenda. Enxoto as imagens lúgubres. Vão e volta, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por desviar o pensamento dessas coisas. Não sou um rato, não quero ser um rato. Tento distrair-me olhando a rua.

À medida que o carro se afasta do centro sinto que me vou desanuviando. Tenho a sensação de que viajo para muito longe e não voltarei nunca. Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína. Do lado direito, navios. Às vezes há diversos ancorados. Rolam bondes para a cidade, que está invisível, lá em cima, distante. Vida de sururu. 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. Por isso, à hora em que os outros hóspedes iam para a escola, estudar medicina, eu dava um salto ao Passeio Público e lia, debaixo das árvores, o noticiário da polícia. Naturalmente a pensão se fechou e d. Aurora, que naquele tempo era velha, morreu.

O calor aqui também é grande demais. E faltam plantas. Apenas, um pouco afastados, coqueiros macambúzios, perfilados, como se esperassem ordens.

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

O bonde chega ao fim da linha, volta. Bairro miserável, casas de palha, crianças doentes. Barcos de pescadores, as chaminés dos navios, longe. (A. p. 10-11).

Observemos que em um primeiro momento, as “imagens lúgubres” que surgem como devaneios no discurso do narrador transitam entre o seu trabalho na repartição, a indagação por Marina, a própria morte e a insistência da lembrança de Julião Tavares. Se detivermos o nosso olhar nesses quatro pontos, encontraremos aí imagens que reverberam as ações geradoras do primeiro processo rememorativo – paixão, punição e autopunição – manipuladas de diferentes modos pela voz do narrador. Notemos ainda que a maneira como se dá essa manipulação permite a formação da atmosfera degradada e degradante que abarca tanto o sujeito narrador quanto a matéria alvo da sua focalização que indicamos no capítulo anterior. Em um segundo momento, a narração avança nessa cadência até que o bonde adentra a periferia da capital alagoana, momento em que é abruptamente interrompida e o segundo processo rememorativo aparece no texto. Aqui, o passado remoto irrompe sob a imagem da pensão de d. Aurora (**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 (op. cit. (grifos nossos) iniciando a montagem por justaposição das micronarrativas no primeiro processo de rememoração.

Os episódios verbalizados nas micronarrativas, segundo postula Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 25), são atraídos e irradiados no corpo do discurso ficcional pelo conjunto nodular da ação que conforma a grande narrativa; estes episódios projetam na cena textual diferentes personagens de tempos distintos, criando um sistema reflexivo marcado pela fragmentação. Os encaixes entre os conjuntos narrativos dão-se pela relação de contiguidade posicional existente entre eles, explicitando a construção metonímica dessa enunciação.

No trecho acima, por exemplo, a descrição dos dias do jovem Luís na pensão de d. Aurora existe como ressonância do passado recente do narrador que, por sua vez, aponta para o presente da enunciação. Notemos que da combinação entre o presente narrado e o tempo rememorado surgem ainda imagens que sugerem degradações físicas e espaciais, Marina é uma ratuína, Luís é um cadáver, a pensão de d. Aurora um espaço claustrofóbico, incômodo e quente, a periferia miserável. Todo esse conjunto inscreve-se no jogo especular que apresentamos na seção anterior, em que a consciência atormentada do narrador-personagem refrata-se nos elementos gravados na página do romance.

Em face disso, compreendemos que essa operação de montagem das memórias de Luís da Silva instaura-se no corpo do texto ainda em um outro nível, como índice da perspectiva do narrador projetada sobre a página da obra. Recuperando a linha de progressão do enredo, lembremos que a intriga origina-se no delírio decorrente do ciúme e no desejo de vingança, apresentando as motivações para ação homicida, para assim chegar ao crime propriamente dito; tal engrenagem, convém ressaltar, é azeitada pelo conjunto de recordações passionais inculcado na personalidade do sujeito narrador. Acresce-se a isso o fato de que *Angústia* não possui divisão capitular, os episódios são escriturados em blocos narrativos apartados uns dos outros por três sinais gráficos, numa clara tentativa de simular o fluxo e a fluidez da rememoração. Além disso, não por acaso, o romance começa onde termina – no delírio agravado após o assassinato perpetrado pelo protagonista – criando, dessa forma, uma estrutura singular e ininterrupta, “imitando o estado psíquico de pessoa dominada por ideia fixa, em torno da qual flutuam uma infinidade de outras ideias e imagens correlatas” (TEIXEIRA, 2000, p. 169).

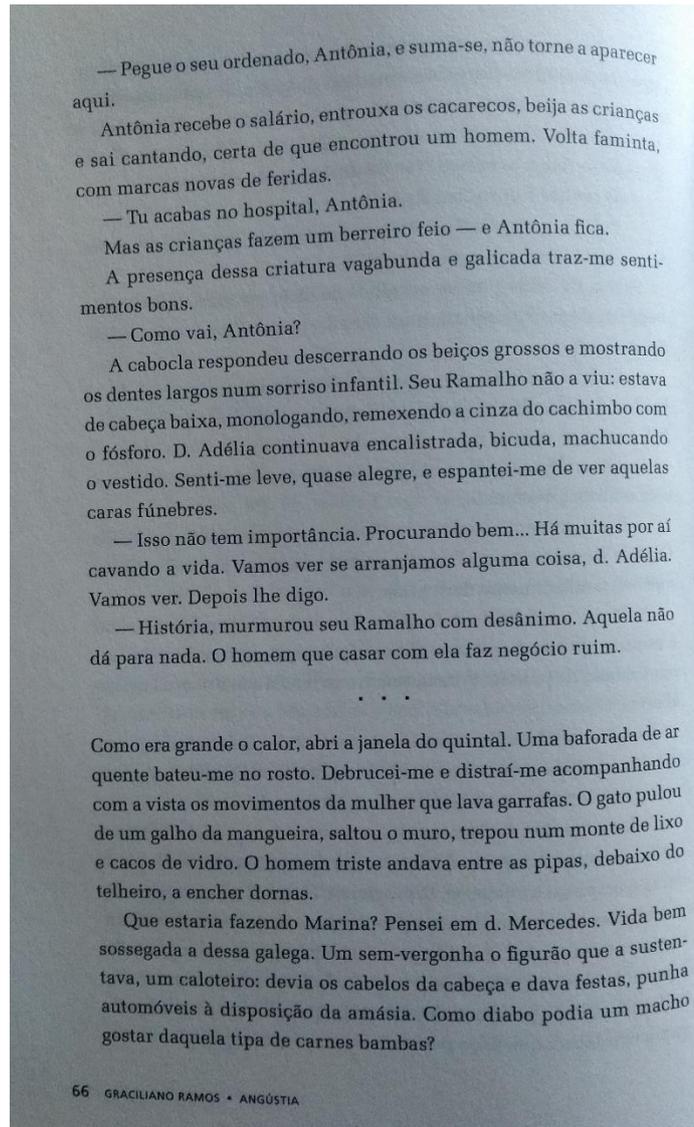


Figura 9 – Reprodução de página do romance relativa à separação dos blocos narrativos (RAMOS, 2015, p. 66)

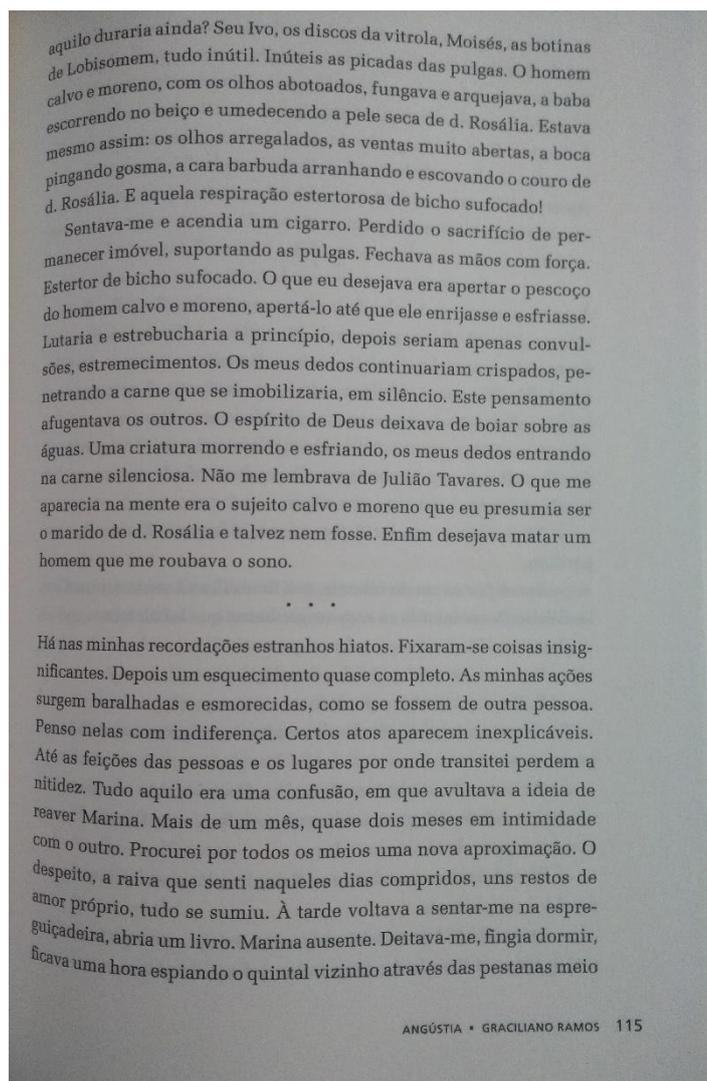


Figura 10 – Reprodução de página do romance relativa à separação dos blocos narrativos (RAMOS, 2015, p. 115).

Se, como temos defendido, a recomposição do vivido empreendida por Luís da Silva opera pela gravação de imagens verbais na página da obra como se efetuasse uma tentativa de transposição das imagens que repousam no manto da sua memória para aquele ecrã, torna-se possível então apontar, no limite da interpretação, que a conjunção de todas essas imagens gravadas pelo narrador na estrutura acima descrita formam um quadro maior que seria o próprio romance.

Não se trata aqui, contudo, de forçar uma equivalência direta entre a estrutura do romance à estrutura da tela pictórica (ou imagética), mas sim de propor que a página mesma do livro se torna no processo de estruturação do relato uma espécie de tela que convoca o olhar do leitor para a observação do conteúdo visual verbalmente traçado na narrativa.

2.2. “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina”: a decomposição do retrato

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava.

Roland Barthes

Na primeira seção deste estudo, afirmamos que as páginas iniciais de *Angústia* apresentam uma espécie de autorretrato verbal de Luís da Silva, composição esta que, por sua vez, prontamente indica para o leitor do romance os motivos e a lente narrativa que serão manejados ao longo da obra. Entre as visões e as sombras que perseguem e determinam a constituição do olhar do sujeito narrador aparece a imagem de Marina. Tal personagem, como já se sabe, integra a tessitura do triângulo amoroso cujos desdobramentos impulsionam os processos de rememoração levados a termo na obra. Vejamos mais uma vez o momento a que nos referimos:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates (A. p. 8).

No fluxo de uma primeira leitura do texto, essa constituição pode parecer um mero jogo de palavras desinteressado que o personagem Luís da Silva efetua sobre o papel. Contudo, observemos que na passagem acima o signo linguístico *Marina* desdobra-se em outras **coisas absurdas**. Este processo, em um primeiro plano, é revelador da densidade da narrativa que presentifica artisticamente o relacionamento amoroso entre os dois vizinhos da rua do Macena. Notemos, neste sentido, que o nome da personagem feminina aparece deslocado entre **o ar, a ira e o amor**, figuração que podemos entender como uma etapa do processo de representação verbovisual das angústias de Luís da Silva nas linhas do romance. A tríade projeta e concentra na decomposição antroponímica marcas basilares da existência decaída de Luís, como se fossem os fios que enovelam e prendem este sujeito na atmosfera aterradora da sua própria interioridade.

Sem que forcemos em demasia a interpretação, contudo, notemos que o recorte aponta para a forma como a mirada do narrador-personagem captura e reorganiza a imagem da filha de seu Ramalho na página de *Angústia*: o substantivo *Marina* (a substância, o ser da personagem?) é decomposto em fragmentos que quando esgotados transformam-se em desenhos, “[...] **rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates**” (*Idem, Ibidem* (grifos nossos). Novamente aparecem signos denotadores da angústia, mas, além e mais importante que isso, nota-se nessa organização discursiva um movimento narrativo de aproximação entre as linguagens verbal e visual, especificamente entre a escrita e o desenho, mediada pela montagem da enunciação.



FIGURA 11- BRAQUE, Georges. *Tête de femme* (Cabeça de mulher), 1909. Óleo sobre tela, 41 cm x 33 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França.

É exatamente a partir desse ponto que a nossa hipótese de que o processo de descrição da figura de Marina no interior do discurso ficcional produz como resultante um iconotexto – uma forma dialógica posicionada entre texto e imagem, de acordo com Liliane Louvel (2006) – de base cubo-pictórica impresso na página de *Angústia* define-se com mais segurança.

De acordo com Louvel, a singularização do iconotexto

[...] não estaria mais numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. Não se trata mais da relação significante/significado mas de uma relação significante/significante/significado. O leitor deve se esforçar para se representar a imagem descrita que, no caso mais simples, é um quadro “real” como *Le Portrait de Lucrezia Panciatichi* [O retrato de Lucrezia Panciatichi], de Bronzino, em *Les Ailes de la colombe* [As asas da pomba] de Henry James; em seguida, com a imagem pictural em mente, compará-la à personagem de Milly Theale e deduzir o valor proléptico, simbólico, etc. Em síntese, trata-se de identificar o que está em jogo na inserção da imagem no texto (LOUVEL, 2006, p. 192-193).

Importa destacar, ainda amparados ainda pelo pensamento de Louvel (2006), que trata-se no caso em tela “de um pensamento por ‘analogia’, que se recorreu a uma metáfora, mostrando o transporte de sentido de um receptáculo a outro” (op. cit.), e que acaba criando campos de tensões pela indicação da co-presença virtual de dois sistemas de representação na página escrita.

Em função das especificidades do nosso *corpus* – notadamente a não existência da materialidade imagética, de fato, no texto – é que a análise proposta volta-se inicialmente para a decifração daquilo que Agnaldo José Gonçalves (1997) nomeia como homologias estruturais entre literatura e pintura, ou entre a enunciação de *Angústia* e a arquitetura cubista, como é o nosso caso. Em outros termos, buscamos, novamente de acordo com Gonçalves (1997), verificar possíveis correspondências entre as arquitetônicas desses dois sistemas “e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos.” (GONÇALVES, 1997, p. 58).

Assim, ao manipularmos o nosso objeto nessa etapa do estudo é que compreendemos a sua circunscrição num regime de referências intermediáticas expresso pelo caráter da elaboração da forma imagética de Marina “como se” fosse um retrato cubista, gerando mesmo uma espécie de ilusão conquanto à materialidade dessa imagem no plano do texto. Segundo a professora alemã Irina Rajewsky (2012), o processo de formação de referências intermediáticas em determinado texto, normalmente expresso por

Esse caráter “como se” e a qualidade de formação de ilusão podem ser ilustrados pelos exemplos de referências literárias a filmes: “O autor literário escreve”, como Heinz B. Heller explica, “*como se* ele tivesse os instrumentos do filme à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente

permanece em sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “como se” (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Para que possamos compreender de modo mais apropriado a operacionalização dessa referência à pintura mobilizada pelo trecho de *Angústia* retomaremos o conceito de descrição pictural sustentado por Liliane Louvel (2012), brevemente apresentado no final do capítulo anterior. Inicialmente, relembremos que a pesquisadora define sete níveis possíveis de modulações picturais na relação entre texto e imagem, organizados nas seguintes tipologias: *o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os quadros vivos, o arranjo estético, a descrição pictural e a écfrase* (cf. LOUVEL, 2012). Tais categoriais distinguem-se entre si pela quantidade de marcadores de picturalidade que eles evidenciam, indo do *efeito quadro*, caracterizado pelo menor grau de saturação pictural, à *écfrase*, que presentifica o grau mais elevado e evidente de picturalização do texto.

Na abordagem proposta, interessa-nos especificamente o efeito-quadro, que na definição da professora da Universidade de Poitiers, trata-se do

surgimento na narrativa de imagens pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular. O pictural se impõe, imitando a volta do recalçado. A “impressão” pictural seria, então, como um indício ou rastro uma evocação, a sombra do texto, como seu duplo. Um tipo de imagem vazada no branco da página (LOUVEL, 2012, p. 50).

Por configurar-se como a forma mais rarefeita da inscrição pictural em determinado texto literário, o efeito-quadro é inteiramente subjetivo, de modo que o seu resultado acontece sobretudo no nível da recepção, “quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro, ou ainda quando percebe uma referência a uma escola de pintura” (op. cit.). Isso implica no fato de que, para perceber a sua operacionalização, o leitor precisa manter-se atento às sugestões e evocações inscritas no texto, bem como à presença dos marcadores responsáveis por transladar o conteúdo verbal para o visual.

Além disso, o andamento do efeito-quadro pode fazer-se sentir pela ação de uma personagem focalizadora responsável por mediar a cena descrita (em que o efeito encontra-se engendrado) e o leitor, “inscrevendo discretamente a impressão estética no texto” (op. cit.). É justamente nesse modo de ocorrência que temos a base da constituição do efeito-quadro em

Angústia. Isto, pois, diante do que expusemos ao longo deste estudo, observa-se em Luís da Silva a figura desse sujeito focalizador que, em primeiro plano, posiciona-se *voyeuristicamente* ao longo da narrativa e, segundo, dá forma ao conteúdo da sua rememoração pela composição de quadros preme de visualidade.

Conforme temos afirmado, Luís opera o desvelamento das suas lembranças imprimindo na página do romance estruturas discursivas compostas a partir de um método fragmentário de enunciação. Partimos, assim, dessa consideração para proceder à aproximação com o fazer imagético empreendido pelos pintores cubistas. Observemos que ambos baseiam o seu engajamento estético em um processo inicial de apreensão visual do real para, na sequência, procederem à decomposição, ou desrealização, dessas formas naturais na montagem dos seus quadros.³³

O processo de fragmentação da imagem de Marina que observamos há pouco pode ser tomado ainda, considerando o enredo do romance, como elemento constitutivo de uma tentativa de apreensão da personagem por Luís da Silva, resultante da desilusão amorosa vivenciada pelo funcionário público. O amanuense decompõe e manipula obsessivamente (e por que não também de maneira misógina?³⁴) a imagem da moça diante da impossibilidade de alcançar o seu afeto. Não negamos, em absoluto, a carga de violência manifesta nesse gesto, de maneira que compreendemos que tal procedimento homologa-se no trecho a um segundo assassinato perpetrado pelo amanuense e tem a mesma importância do primeiro – o cometido contra Julião Tavares – para o entendimento dos planos de significação instaurados pelo romance.

Dessa feita, a imagem de Marina é elaborada no discurso ficcional a partir do conjunto de impressões inscritas na memória e na imaginação do personagem amanuense, como ele próprio verbaliza:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. 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**. [...] Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas **a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira** (A. p.82-83 (grifos nossos)).

³³ Parece-nos evidente a impossibilidade de aproximarmos plenamente esses gestos compositivos, uma vez que a intencionalidade que reside na ação do pintor cubista não pode ser transposta sem qualquer perda para o ato discursivo do narrador-personagem do *corpus*. Neste caso, no limite poderíamos apontar essa “vontade de decomposição” como ação volitiva de uma instância autoral mais profunda do que a do narrador-personagem.

³⁴ Marcos Hidemi de Lima (2008), desenvolve este argumento no artigo *Narrativa misógina em Angústia, de Graciliano Ramos*.

A concretização da tentativa de apreensão da amada pelo seu admirador necessita da transposição/projeção das figuras que o narrador-personagem tem guardadas no seu tecido mnemônico para o plano da página do romance. Como vimos no trecho em causa, este procedimento deságua nos encontros amorosos realizados “à noite, ao pé da mangueira” (*Idem, Ibidem*), nos quintais das casas dos protagonistas. A consideração da espacialidade do quintal que limita as casas de Luís e Marina é de extrema importância para a compreensão da presentificação do efeito-quadro em *Angústia*. Mais adiante, detalharemos isso.

Seguindo este percurso, notamos, por outro lado, que o nome decomposto no início do romance evoca a destruição da integridade física de Marina enquanto ser humano (isto é, ser ficcional) nos domínios da escritura da narrativa, resultando, neste caso, na inexistência da personagem no texto quando deslocada do centro do olhar-arranjador do personagem amanuense. Observemos novamente o recorte:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. 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. [...] Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira (op. cit.).

Atentemos para o fato de que o mesmo processo fragmentário que envolve o nome de Marina acontece com o seu corpo, aqui composto verbalmente no e pelo olhar do narrador a partir de **pedaços de que necessitavam de combinação**, formando a **máquina** que ia encontrá-lo à noite. Marina, é então dada a ver como um corpo desrealizado, tal qual é o corpo humano na pintura cubista, como ilustram as imagens 11, 12, 13 e 14, por exemplo.

Neste sentido, convém indicar, conforme aponta Viviane Matesco (2009), que ao desrealizar por completo a forma humana, a estética pictórica cubista confere sentido ao próprio método de transfiguração, situado como índice da ruptura com o processo tradicional de representação. Nas diversas vanguardas, ressalta Matesco (2009), o corpo humano passa a ser compreendido como linguagem. Desse modo, apropriada pelo artista, a corporeidade transfigura-se em campo de experimentação, “matéria para tradução, forma de abstração, pois fala tanto da carne quanto do estado mental da sociedade. (MATESCO, 2009 p. 40).

A crítica Eliane Morais (2002), no seu livro *O corpo impossível*, explica que esse domínio sobre o corpo humano dá-se em razão de que

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece com individualidade num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecendo também “em pedaços” (MORAIS, 2002, p.60).



Figura 12 – LEGER, Fernand. *Modèle nu dans l'atelier* (*Modelo nua no ateliê*), 1912 -13. Óleo sobre tela. 128,6 cm x 95,9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, Estados Unidos

Destruída essa primeira unidade de ligação do homem com o real, desvelam-se os limites do realismo e do humanismo, não por acaso os dois pilares que a arte moderna escolheu para demolir (cf. MORAIS, 2002, p. 60). Cabe lembrar que o grande marco dessa ruptura é justamente também o marco do movimento cubista, *Las demoiselles d'Avignon*, de Pablo

Picasso (Figura 7), conforme mostramos anteriormente. No retrato das cinco mulheres, o pintor espanhol compôs uma estrutura de perspectiva múltipla

que dava substância a uma sintaxe mental do relativismo, da ambiguidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte. *Les demoiselles* foi, como observou Sevcenko, um “atentado de desestabilização da linguagem”, desvelando o ilusionismo por meio do qual a arte inoculava valores na sociedade (MORAIS, 2002, p. 61).

Neste exercício de aproximação estrutural entre *Angústia* e o cubismo não queremos indicar que o texto de Graciliano Ramos repete tal e qual os experimentos realizados pelos artistas daquele movimento vanguardista, mas sim que as conquistas estéticas obtidas pela *escola Braque-Picasso* fizeram-se sentir e foram em certa medida exploradas na escrituração de um romance do lado de cá do Atlântico. Sendo assim, observemos que Luís da Silva, pelo seu discurso, oferece a imagem de Marina desantropomorfizada, em pedaços desrealizados ao leitor, como podemos ver, por exemplo, no seguinte trecho:

A mocinha, no lado de lá da cerca, não me dava atenção. **Perua. Cabelos de milho, unhas pintadas, beijos vermelhos e o pernão aparecendo**”.
- Às vezes **aquilo ali é só a casca**. Por baixo – **marcas de feridas e molambos. Sirigaita**. Sou um homem prático, passado pelos corrimboques do diabo, lido e corrido. Para o inferno. (A. p. 45).

Vejamos no excerto que a presença da moça no outro lado cerca é presentificada metonimicamente no discurso pela indicação de fragmentos do seu corpo – **os cabelos, as unhas, os beijos e o pernã** – o que só é possível existir como um todo a partir da montagem dessas partes. Notadamente, há um direcionamento sexual na seleção das partes do corpo utilizadas para compor a cena, expresso nas partes transcritas anteriormente; a liga da contiguidade exposta no trecho é o desejo do amanuense. É ainda interessante atentar no recorte que a negação ou a impossibilidade da realização afetivo-sexual (**A mocinha, no lado de lá da cerca, não me dava atenção** (op. cit. (grifos nossos))) implica na degradação física desse corpo e dessa personalidade já desumanizados (**Às vezes aquilo ali é só a casca. Por baixo – marcas de feridas e molambos. Sirigaita** (op. cit. (grifos nossos))) pelo olhar violento e arraigado de valores patriarcais do sujeito narrador.

Este procedimento repete-se em outros momentos da narrativa. Vejamos:

De repente a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. Como disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim.

Primeiramente distingui as biqueiras vermelhas de uns sapatos, aqueles sapatos que, segundo a declaração de seu Ramalho, custavam cinquenta mil réis e duravam um mês. Para ir ao quintal, sapato de sair e **meia de seda esticada no pernão bem feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas apertadas na sai estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras** (A. p.70 (grifo nossos).

[...] o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Marina, entravam-me no corpo violentamente. **Apertei as pálpebras**. A poça de água, os canteiros mofinos, o monte de lixo, sumiram-se. **O que eu via bem eram os quartos brancos de Marina curvada, as coxas brancas** .

[...]

Devia estar um pouco afastada, **mostrando apenas os tacões ou as biqueiras dos sapatos**. Mais perto, mais perto, o cheiro mais vivo, o chichichi mais perceptível – e eu sentia uma espécie de desmaio com aquela aproximação. O livro caiu, cruzei as pernas, sentei-me, **vi Marina em pé junto da cerca, rindo como uma doida**: (A., p.72 (grifos nossos).

Além da deformação do corpo da personagem feminina, atentemos para um desdobramento da linha-mestra da composição dos quadros exibidos nos recortes acima, qual seja: Luís da Silva esforça-se para entrever Marina no espaço do quintal. Tal esforço, é traduzido no trecho pela delimitação do campo visual do personagem (De repente **a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação**. Como **disse, eu apenas enxergava uns dez ou quinze metros do jardim** (op. cit.)) e amplifica-se no segundo ponto do recorte pelo cerramento das suas pálpebras . Dessa maneira, o posicionamento do olhar de Luís pode ser lido como um operador de enquadramento da personagem na cena. (**Apertei as pálpebras**. A poça de água, os canteiros mofinos, o monte de lixo, sumiram-se. **O que eu via bem eram os quartos brancos de Marina curvada, as coxas brancas** (op. cit.)). Enquadrado, o objeto de desejo é enfim capturado, aprisionado pelo sujeito narrador e manipulado a seu bel-prazer

É interessante notar que conforme Marina se aproxima de Luís no decurso da narração e sua imagem cresce na descrição as cenas paradoxalmente explodem os domínios do olhar e são preenchidas de sugestões sinestésicas **Mais perto, mais perto, o cheiro mais vivo, o chichichi mais perceptível** – e eu sentia uma espécie de desmaio com aquela aproximação. O livro caiu, cruzei as pernas, sentei-me, **vi Marina em pé junto da cerca, rindo como uma doida**: (*Passim*). Contudo, esse efeito inscreve-se ainda nos domínios dos desejos de Luís da Silva, que parece, enfim, chegar a uma espécie de orgasmo motivado pela sua ação *voyeurista* (**e eu sentia uma espécie de desmaio com aquela aproximação** (*Passim*)). Desdobramento sugerido com mais firmeza na continuação da sequência:

- Puxa! Que olhos abotoados! Parece que vai ter uma congestão.

Eu devia estar ridículo. Baixei a cara, com vergonha, e pus-me a esfregar as pálpebras, a agitar a cabeça para espalhar as ruindades que havia dentro dela. Quando terminei a esfregação, Marina continuava no mesmo lugar, exibindo os dentinhos, com tanta malícia no rosto que fiquei besta, acuado. Felizmente podia vê-la da barriga para cima.

- Cara de mal-assombrado, pilheriou Marina. Sonhou com alma do outro mundo?

- Sonhei nada!

Estava num entorpecimento estúpido (A. p. 72-73).

A partir desse ponto, a cena ganha contornos surreais, aprofundando-se na interioridade e nos desejos do sujeito narrador.

Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica. Nesse ambiente gelatinoso Marina movia-se, nadava, desesperadamente bonita, o peitinho redondo subindo e descendo, a querer saltar pelo decote baixo, pimenta nos olhos azuis, os cabelos de fogo desmanchando-se ao vento morno e empestado que soprava dos quintais. Veio-me o pensamento maluco de que tinham dividido Marina. Serrada viva, como se fazia antigamente. Esta ideia absurda e sanguinária deu-me grande satisfação. Nádegas e pernas para um lado, cabeça e tronco para outro. A parte inferior mexia-se como um rabo de lagartixa cortado. Mas eu não reparava na parte inferior, que tanto me perturbava: recebia as faíscas dos olhos azuis e desejava enxugar com beijos a saliva que umedecia os beijos um pouco grossos da minha amiga. Estava linda. Tinha corrido por ali alguns minutos como um rato, chiando. Eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela a abocanhá-la: ao pé das estacas podres que Vitória remove todos os meses, desafiava-me com os olhos e com os dentes miúdos. Não saltei. O que fiz foi arranjar uma carranca séria, que devia ser burlesca, porque Marina soltou uma gargalhada (A. p. 73).

Embora essa transição apressadamente possa indicar a falibilidade da nossa hipótese é, entretanto, a partir dela que podemos apontar outro vértice da aproximação entre a descrição pictural³⁵ composta por Luís da Silva e os quadros cubistas. Antes de irromper completamente à circulação normal (ou ao menos ainda ligada a algum plano do real empírico) e submeter-se completamente ao imaginário e ao desejos, como o objeto surrealista (cf. MORAIS, 2002, p. 63), o objeto-Marina é racionalmente manipulado por Luís na construção do quadro; de modo que a sua fragmentação e deformação não chega a ser completamente uma distorção.

O historiador da arte estadunidense Wylie Sypher (1980) aponta justamente como uma das principais características do cubismo a manipulação cuidadosa do objeto, sendo que

³⁵ É preciso destacar que ao utilizarmos a expressão “descrição pictural” nos momentos da análise não referimo-nos à categoria da tipologia proposta por Liliane Louvel (2012). Embora correndo o risco da confusão terminológica, a utilização desses dois termos combinados dá-se pela necessidade de apontarmos com certa precisão a qualidade pictural das descrições efetuadas pelo sujeito narrador.

Entretanto, esse assassinio do objeto não se igualou à distorção das coisas efetuadas pelos simbolistas e expressionistas pois os cubistas foram quase científicos na sua destruição, amando o objeto e procurando estudá-lo no seu poder silencioso e dinâmico [...] O objeto cubista permanece mesmo depois que “não é mais discernível” (SYPHER, 1980, p. 198).

Além disso, o teórico ainda argumenta que

O cubismo, nas suas expressões mais puras, como a pintura de Braque, por exemplo, é um estudo das próprias técnicas de representação, uma pintura sobre os métodos de pintura, um relatório sobre a realidade da arte. Com a visão inteligente e lírica de Braque, o cubismo se voltou para o que os franceses chamam de *tableau-tableau* – a pintura do pintor – que investiga tanto o objeto quanto os meios de pintar o objeto (*Idem, Ibidem*).

É a possibilidade de manipulação consciente³⁶ do objeto o elemento gerador da fragmentação da sua forma no conteúdo das descrições picturais, como temos observado pelos exemplos expostos. Por conseguinte, é desse modo que o focalizador Luís da Silva, sempre *voyeuristicamente* posicionado, mostra-nos os detalhes que lhe interessa evidenciar no seu objeto. Um outro efeito dessa forma de gravação de visualidades na página do romance é a delimitação exata do quadro pictural, o que além de facilitar, acaba, na verdade, direcionando a apreensão e a formação dessas imagens pelo leitor.

Outro ponto que assoma no processo de escrituração da imagem de Marina pelo discurso ficcional é o modo como se dá a relação entre a forma e fundo na composição, ou melhor, entre a personagem e o espaço em que ela aparece inserida. Dessa maneira, cabe precisar que, além das formas desrealizadas em que o corpo da personagem é transmutado, Marina, em determinados pontos das descrições, tem as suas ações completamente guiadas pelo olhar-organizador do personagem amanuense. Ao primeiro processo de desantropomorfização da figura da filha de d. Adélia imbrica-se um segundo, a sua espacialização. E, pela soma dos dois, Marina termina por tornar-se não mais que um espectro que o discurso ficcional manipula.

Vejamos como o processo de despersonalização de Marina ocorre em outro trecho:

Lembro-me perfeitamente da cena muda que houve naquela tarde. Sentada, a cabeça caída para o encosto da cadeira, as pernas cruzadas, os dedos cruzados num joelho, não me via, era como se estivesse só. A cara parada mostrava cansaço, enjoo. De longe em longe batia com o calcanhar no chão. A saia esticada exibia a coxa, mas a minha atenção se concentrava nos braços e nos

³⁶ Compreendemos que a distinção entre *consciente* e *inconsciente* aqui delineada precisaria ainda ser pormenorizada. Entretanto, a natureza deste trabalho e as nossas limitações não conseguem abarcar neste momento tais detalhes.

dedos. Não trazia o relógio nem o anel que eu lhe tinha oferecido na véspera (A., p.104).

Observemos, em primeiro plano, que a sequência narrada acima transcorre como uma cena muda que desenvolve-se apenas através do movimento do olhar do narrador-personagem sobre fragmentos do corpo desrealizado de Marina. (Sentada, a cabeça caída para o encosto da cadeira, as pernas cruzadas, os dedos cruzados num joelho, **não me via, era como se estivesse só. A cara parada** mostrava cansaço, enjoo. **De Longe em longe batia com o calcanhar no chão. A saia esticada exibia a coxa, mas a minha atenção se concentrava nos braços e nos dedos.** (*Idem, Ibidem* (grifos nossos). Em um segundo plano, notemos que a ambiência e o sentido da cena, dessa forma, são construídas conforme o olhar narrativo justapõe as desdobradas do corpo da personagem feminina, de modo que, no final da descrição, Marina aparece isolada na espacialidade e impassível diante de Luís da Silva.

Embora sofra algumas modulações, tal procedimento compositivo é manuseado pelo sujeito narrador do romance desde o início do relato e segue por toda a sua extensão; lembremos rapidamente, pois, do jogo verbal que Luís da Silva opera com o nome da personagem Marina logo nas primeiras páginas de *Angústia*. Tanto lá como no excerto acima, a moça que mora na rua do Macena existe apenas como uma forma gráfica manipulada e dada a ver pela enunciação empreendida pelo protagonista da obra.

Comprendemos, dessa maneira, que Marina perde quase que totalmente a sua individualidade enquanto personagem ao longo fluxo discursivo. Logo, como efeito de sentido e de composição, temos o fato de que as imagens espectrais que remetem à filha de seu Ramalho são imbricadas à espacialidade das cenas na rememoração de Luís da Silva. Faz-se interessante recuperarmos, neste momento, que a absorção da personagem pelo espaço literário é justamente uma das características que o escritor e crítico literário Osman Lins (1976) evidencia no seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Vejamos o que diz este teórico:

Podemos [...] dizer que o espaço no romance tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p.72).



Figura 13 – PICASSO, Pablo. *La danse au voiles* 1907. Óleo sobre tela., 150 cm x 100 cm. Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.

Diante do exposto, observemos que os processos de decomposição, desrealização e rearranjo do corpo da personagem Marina no texto torna-se, ainda, parte do processo constitutivo da espacialidade na obra. Isto, pois, se a narrativa empreendida por Luís da Silva

dá-se no plano da rememoração, logo os espaços que abarcam os fatos narrados existem como estruturas imagéticas um dia capturadas pelo olhar-organizador do narrador-personagem e posteriormente projetadas na página do texto. Tais estruturas são imagens que existem dentro de Luís da Silva e são por ele controladas. O mesmo ocorre, nesse eixo, quando o foco da enunciação do personagem amanuense recai sobre a imagem da sua vizinha, o que faz com que Marina torne-se, enfim, uma personagem espacializada, seguindo o conceito proposto por Osman Lins (1976).

Outro motivo que se imbrica a este seria a necessidade de, após apreendida a imagem da moça no contínuo da memória, fixa-la em uma determina espacialidade para que a manipulação das suas formas possa de fato ocorrer. Na narrativa, o principal espaço físico evidenciado por Luís da Silva para esta ação é o quintal fronteiro que liga a sua casa à casa de Marina. Decorre disto a importância que o sujeito narrador confere a esta espacialidade para os desdobramentos da sua tessitura:

Tenho vivido em numerosos chiqueiros. Provavelmente esses imóveis influíram no meu caráter, mas sou incapaz de recordar-me das divisões de qualquer deles. Não esperem a descrição destas paredes velhas que dr. Gouveia me aluga, sem remorso, por cento e vinte mil-réis mensais, fora a pena de água.

Afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa. Era ali, debaixo da mangueira, que, de volta da repartição, me sentava todas as tardes, com um livro. Foi lá que vi Marina pela primeira vez, em janeiro do ano passado e lá nos tornamos amigos (A. p. 46-47).

No discurso ficcional de *Angústia*, o espaço do quintal pode ser lido como um duto por onde o afeto de Luís da Silva poderia transcorrer livremente até, finalmente, afetar a moça dos cabelos de fogo; ou, ainda, uma corda (a velha imagem da corda que envolve o mundo do personagem amanuense) que circunda, conecta, ata e amarra Luís a Marina.

Da constatação de que Marina é fixada com valor espacial em *Angústia*, advém uma outra observação: inserção da filha de d. Adélia na cena envolve Luís da Silva em uma ambiência asfixiante, uma etapa da amplificação do sentimento de angústia que sentido à obra, conforme podemos visualizar no excerto abaixo:

Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa da goma-arábica. **Nesse ambiente gelatinoso** Marina se movia, nadava [...] Gastei meses construindo essa Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas que se confunde com ela. [...] Agora mesmo tenho de deixar aqui uma sucessão de **peças** e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. **Foi difícil reunir essas**

coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontra-me à noite, ao pé da mangueira

[...]

Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo de nossas relações. **Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais. E não poderia imaginar Marina sem eles, como a não poderia imaginar sem corpo** (A, p. 62-9 (grifos nossos)).

O discurso desrealizador empreendido por Luís da Silva catalisa e ambienta os elementos estruturantes da trama tecida em *Angústia*, como temos apresentado ao longo desta dissertação. No caso especificamente focalizado nesta seção, tal procedimento traduz-se pela incapacidade do sujeito narrador para visualizar Marina em sua singularidade, como um indivíduo, de fato. Ao invés disso, o personagem amanuense toma-a como máquina e, conseqüentemente, como coisa, ou duplo (**essa Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas que se confunde com ela** (*Idem, Ibidem*)). A imagem de Marina (o corpo de Marina, poderíamos dizer com certa segurança), ao ser oferecida espacialmente na enunciação, é visualmente violentado pelo olhar eivado de frustrações do sujeito narrador.

Lembremos, ainda, conforme aponta Fernando Cerisara Gil (1997), em *O romance da urbanização* que

[...] à “repartição” de Marina mistura-se um sentimento sádico-lascivo do personagem-narrador. Somente no corpo deformado [...] e fragmentado, ou seja, no corpo mutilado e desumanizado, Luís da Silva consegue esboçar alguma forma de desejo [...] já que o corpo, para ele, oscila sempre entre a ameaça e o repulsivo, que o desfiguram (GIL, 1997, p. 104).

Dessa forma, notemos que a redução da figura da personagem à condição de objeto (de desejo) presentifica-se no torvelinho do enredo de *Angústia* como um segundo homicídio perpetrado pelo protagonista do romance. Assim como Julião Tavares, Marina é o outro que se interpõe a efetivação da sua trajetória

Visto como procedimento artístico, essa apropriação do outro/Marina pelo narrador-personagem aproxima-se do que o filósofo alemão Walter Benjamin (1994) descreve, em “o intérprete cinematográfico”, citando Pirandello, como

o ator de cinema [...] exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio [...] o estágio final será atingido quando o intérprete for tratado

como um acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo (BENJAMIN, 1994, p. 179-181).

A realização desse “lugar certo” que a enunciação angustiada de Luís da Silva determina para a figura de Marina na obra pode ser compreendido, ainda à luz do pensamento benjaminiano, como uma ação efetuada pelo olhar-organizador do amanuense que, tal qual uma câmera “com suas imersões e emersões, sua interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas alterações, suas ampliações e suas miniaturizações” (*Idem*, p.189), delimita tanto os movimentos quanto as significações que o corpo da personagem feminina executa, assume e reverbera no discurso ficcional.

Com um foco ampliado sobre a leitura da narrativa desenvolvida em *Angústia*, temos que essa câmera,

nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. [...] Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou sonhador (*Idem*, p.189 -190).

Nesse incontornável lugar em que foi posta, Marina parece assumir o estatuto desse “ator” capturado, cuja função passa a ser a de fazer-se imagem-objeto deformado e estereotipado, oferecido em pedaços à observação alucinada do protagonista do romance e erigido no plano da página do romance como se fosse um retrato cubista.



Figura 14 – PICASSO, Pablo. *Femme em chemise assise dans um fauteuil*, 1913-14. Óleo sobre tela, 149,9 cm x 99,4 cm.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nos surpreende nas análises efetuadas ao longo da dissertação não é somente a possibilidade da indicação de um paralelismo (ou de paralelismos, no plural) entre texto e imagem em *Angústia*. É o fato de a constituição romance como um todo – a sua estrutura círculo-fragmentária, a sua atmosfera angustiante e degradada, o posicionamento do seu narrador obsessivo – indicar a efetivação desse diálogo. De modo que ficamos a perguntar-nos da consciência e das intenções do autor a respeito das possibilidades da relação entre o que é textual e o que é pictórico no decurso da sua obra. Haveria na consciência do autor pessoa Graciliano Ramos um vislumbre de todas essas realidades e de todos estes aspectos no momento da feitura do seu texto? Ou esses resultados seriam apenas projeções forçadas de elucubrações de leituras e de leitores deslocados no tempo e no espaço, ávidos de verem ligações e consequências onde só houve escrita espontânea e “natural”?

Não estaríamos aqui erguendo um castelo de cartas apenas para vê-lo dissolver-se na primeira onda de realidade e de bom senso que chegasse do mar da Verdade? Onde a garantia de que imagem e texto podem efetuar verdadeiramente um diálogo e produzir uma obra como *Angústia* com efeito, forma e sentido interartísticos?

No entanto, podemos igualmente entrincheirar-nos numa questão de bom senso para referendar e reafirmar a hipótese que aqui tentamos, bem ou mal, comprovar; a de que há uma aproximação entre o discurso ficcional empreendido em *Angústia* e as formas picturais do movimento cubista. Como vimos, o sujeito narrador, na sua solitude e na sua singularidade obsedante e obliteradora, ao recompor textualmente a própria trajetória lança mão de um expediente de cunho metonímico para enunciar e organizar no plano da página da obra as suas memórias; além de posicionar-se, no plano do enredo, sempre como um *voyeur* à espreita do seu objeto de observação.

A conjugação desses elementos acaba por revelar a inscrição de um processo de criação de visualidades no texto do romance como estratégia do estabelecimento de um regime representativo. E são as mobilizações textuais aí instauradas que organizam no corpo do relato pontos em que a palavra deseja-se imagem, sobretudo nos momentos em que a consciência narrativa de Luís da Silva mostra-se de maneira mais agressiva e evidente, como é o caso da impressão da imagem de Marina no texto. Fragmentada, a imagem de Marina é reduzida à condição de objeto de desejo/sexual por este sujeito narrador. Desrealizado, o corpo de Marina

transmuta-se em linguagem aberta à manipulação pelo sujeito narrador, como se ali ele então pudesse superar as suas frustrações.

Antes de inserirmos um ponto final à pesquisa, mesmo que temporário, faz-se necessário afirmar que o processo de abertura do signo literário neste romance de Graciliano Ramos para outras áreas do conhecimento, sobretudo para outras realidades artísticas não se esgota no exemplos que foram decompostos no decurso das páginas aqui apresentadas. Mesmo o diálogo com o Cubismo em *Angústia* não se encerra aqui. Há ainda, nesse sentido, outras leituras possíveis em estado de latência.

É *Angústia* um romance que anuncia fechamentos, lembremos do seu contexto de confecção e publicação, especificamente, bem como do contexto mais amplo que o circunda, um país que começava a urbanizar-se, as sombras nazifascistas que rapidamente avultavam – elementos que de alguma forma, mais ou menos direta, mais ou menos consistente, reverberam na fatura da história de Luís da Silva.

Todavia, é *Angústia* também um romance que tenciona aberturas, sufocadas, talvez, mais ainda sim aberturas. No plano estético, como a que procuramos evidenciar pela nossa leitura, quanto no plano ético. Em uma escritura empenhada como é a de Graciliano Ramos, falar das carências e da falta de horizontes dos seus personagens, como lembra Benjamin Abdala Jr. (2017), é também uma “forma de sensibilizar o leitor para a possibilidade de ‘cidades futuras’. Amplitudes outras, que descortinam e viabilizam processos, embora ocorram as restrições sistêmicas, como as que aparecem no final de *Vidas Secas*” (ABDALA JR., 2017, p. 59). No limite, ainda há na configuração dos universos ficcionais construídos por Graciliano uma vontade de mudança, de indicar outras articulações éticas e estéticas possíveis nesse inefável universo da literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDAJA JR., Benjamin. Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”. In:_____. (Org.) **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 7-60.

ALMEIDA, Adriano de. Linguagem, poder e resistência – notas sobre *Angústia e Voz de prisão*. In: ABDALA JR. Benjamin. **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 61-92.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2 ed. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail M. **Teoria do romance I: A estilística**. Traduzido por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. **Teresa**, São Paulo, n. 2, p. 138-143, dez. 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116584/114174>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAYNER, Sônia. Graciliano e o romance trágico. In: _____. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 204 – 217. (Coleção Fortuna Crítica 2).

BUENO, Luís. Candido leitor de Graciliano Ramos. Revista Letras, [S.l.], v. 74, abr. 2008. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10944/10554>>. Acesso em: 10 jun. 2017. doi:http://dx.doi.org/10.5380/rel.v74i0.10944.

_____. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CAMÕES, Luiz Vaz de. **Os lusíadas**. Apresentação, organização e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015. p. 85.

CAMPOS, Haroldo de. Estilística Miramarina. In:_____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 97 – 108.

CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In:_____. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos** 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a. p. 17 – 100.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: _____. **Ficção e confissão:** ensaios sobre Graciliano Ramos. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b. p. 101 – 128.

CARVALHO, Lucia Helena. **A ponta do novelo:** uma interpretação de “Angústia”, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983. (Col. Ensaios, vol. 96).

CHAVE, Anna C. New encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*: Gender, race, and the origins of Cubism. In: **Art Bulletin**, vol. 76, nº 4, 1994, p. 596-611.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 10 jun. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.10-41>.

COHN, Dorrit. **La transparence intérieure:** modes de représentation de l’avie psychique dans le roman. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

COTTINGTON, David. **Cubismo.** Trad. Luiz Antonio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 73-122. (Coleção Fortuna Crítica 2).

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. **Graciliano Ramos:** estrutura e valores de um modo de narrar. Brasília: Ed. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975.

DAFFERNER, Silvia. **Angústia e a proximidade com estéticas vanguardistas:** análise das imagens, do narrador e seu conflito. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. Ficção e experiência: o papel da escrita em Angústia, de Graciliano Ramos. **Revista Letras**, [S.l.], v. 82, dez. 2010. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/25094/16798>>. Acesso em: 4 jun. 2017.

_____. **O lugar da ficção em “Angústia”, de Graciliano Ramos.** 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2005.

GANTERFÖHRER-TRIER, Anne. **Cubismo.** Trad. Ana Margarida Obst. s.l. : Taschen, 2011.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização.** 1997. 202f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1997.

_____. O funcionário público como narrador: “O amanuense Belmiro” e “Angústia”. In: GLEDSON, John. **Influências e impasses:** Drummond e alguns contemporâneos. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 201 – 232.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. São Paulo: LTC, 2000.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 56-68, dec. 1997. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13268>>. Acesso em: 14 dez. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68>.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In:_____. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 34 – 63.

LAFETÁ, **A Dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. Col. Espírito Crítico.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In:_____. **A Dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. Col. Espírito Crítico. p. 72 – 102.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In:_____. (Org.) **A pintura – vol. 7: o paralelo das artes**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 9–16.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. p. 191-220.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-70.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MEDEIROS, José Afonso. Apontamentos sobre *Les Demoiselles d'Avignon* e a desintegração do corpo na arte moderna. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/05.htm> Acesso em 20 set. De 2015.

MICHAELIS, Dicionário Online da Língua Portuguesa. **Verbete**: Afasia. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/afasia/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

_____. **Verbete**: Marinha. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/marinha/>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NOVA, Vera Casa. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. A 70 anos de angústia, de Graciliano Ramos: visões da crítica. In: **Revista de Letras**, Fortaleza, v.1/2, n. 28, p. 138-143, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1516> . Acesso em 20 ago. 2016.

RAMOS, Elizabeth. O espaço na construção de “Angústia”. In: **Floema**. Vitória da Conquista - BA, ano IX, n.11, p.49-60, jul./dez2015. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4809/4610> . Acesso em: 12 maio 2016.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 64.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2009.

_____. **Memórias do cárcere**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1972. vol. 1.

_____. **Memórias do cárcere**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1972b. vol. 2.

_____. **S. Bernardo**. 89.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2010.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance contemporâneo. In: _____
Texto e contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97.

ROUSSET, Jean. **Narcisse romancier**. Paris: J. Corti, 1973.

SAID, Edward. **The world, the text and the critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 64.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2009. p.287-300.

SCHILLHAMMER, Karl Erik. A literatura e cultura visual. In OLINTO, Heidrun; SCHILLHAMMER, Karl Erik (Orgs.) **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008. p. 87–103.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In. BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Orgs.). **Modernismo: guia geral: 1890-1930**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SYPPER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura**. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SYLVIO Pinto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8877/sylvio-pinto> . Acesso em: 12 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

TEIXEIRA, Ivan. Angústia: uma teoria do romance de Graciliano Ramos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 de set. de 2000. Cultura. p. 169. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000910-39044-spo-0169-cd2-d3-not> Acesso em: 20 jul. 2017.

TEIXEIRA, Ivan. Construção da intimidade em Angústia. **Revista USP**, Brasil, n. 61, p. 196-209, mai. 2004. ISSN 2316-9036. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13330/15148>>. Acesso em: 20 jul. 2017.