



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ RAFAEL SANTANA VALADÃO

O EXPRESSIONISMO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

São Cristóvão - SE

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

JOSÉ RAFAEL SANTANA VALADÃO

O EXPRESSIONISMO EM *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos literários.
Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero.
Coorientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz.

São Cristóvão - SE

2018

A minha mãe,
e ao meu pai (*in memoriam*)!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha mãe! Tão importante e presente, ela sempre acreditou em mim, me dando força e disposição para seguir em frente. Além disso, acabou financiando minha pesquisa.

A meu orientador, Afonso Henrique Fávero, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFS. O primeiro por ter se disponibilizado a me orientar, e o segundo, por ter ofertado uma vaga de aluno especial para a qual me candidatei e fui aprovado no segundo semestre de 2015. Naquela oportunidade, tive a sorte de conhecer o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. Fiquei fascinado. Depois de alguns meses de aulas, veio-me a ideia de escrever um projeto de dissertação de mestrado sobre a obra. Fávero, que era o professor da disciplina, ficou à disposição para orientar. Isso com certeza me encorajou. Acredito que não poderia ter encontrado um orientador melhor. Um grande leitor de Graciliano e, o mais importante ainda, sempre paciente e tranquilo, deixando-me livre para desenvolver minhas ideias.

A meu coorientador, o professor Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz. Fui seu aluno e monitor na graduação, e sempre nos demos muito bem. Quando eu lhe disse que tinha entrado no mestrado em Letras, com um projeto sobre *Angústia*, ele prontamente se dispôs a coorientar. Nossas conversas no café da UFS foram muito proveitosas. Ocorria-me sempre de ter ideias novas para colocar no papel.

À equipe do PPGL: Moisés, Zeca e, em especial, os professores que participaram direta e indiretamente no desenvolvimento do meu trabalho. Dentre eles, Christina, Cícero, Carlos Magno, Jeane, Ana Leal, Josalba e Jacqueline.

A meus irmãos e amigos: Didi, Dani, Cecé, Marcos, Rômulo, Felipe, Mires, Thiago, Rob, entre outros que apareceram no meio do caminho, e que de alguma forma contribuíram no desenvolvimento deste trabalho, seja nas conversas descontraídas em mesas de bar ou em bate-papos mais introspectivos e intelectuais nos corredores da universidade.

Por fim, agradeço às namoradas que tive durante esses dois anos de mestrado. Em todo o tempo muito interessadas em me ouvir. Elas me deram energia e determinação para eu escrever.

Um abraço a todos!

“Num tempo pleno de questões, pressentimentos, interpretações, contradições, uma harmonização pareceria o menos apropriado. Luta dos tons, equilíbrio perdido, toques inesperados de tambor, esforço aparentemente sem destino, ânsia desgarrada... Disso tudo formar uma totalidade, que se chama quadro”

Wassily Kandinsky.

“Esta velha angústia,
Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,
Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum”

Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*

“No meio do caminho desta vida
Desencontrei-me numa selva escura
Que do rumo direito vi perdida”

Dante Alighieri, *Inferno*

RESUMO

Angústia (1936), terceiro romance escrito por Graciliano Ramos, é certamente o que mais chama a atenção, tanto pela estranheza das descrições, quanto pela extrema carga psicológica. Sua configuração estética é peculiar. Partimos da hipótese de que o romance dialoga com a arte expressionista, principalmente no aspecto descritivo da realidade e no estado melancólico e doentio do narrador-personagem. Diante de tal peculiaridade, o objetivo desta dissertação é analisar de que forma o Expressionismo, em seus aspectos ideológicos e estéticos, se faz presente em *Angústia*. As opressões causadas pela vida na capital, fruto de frustrações amorosas e financeiras, tornam-se os elementos fundamentais para a construção de um universo literário problemático e fragmentado. Dialogamos, portanto, com pinturas de Edward Munch, Oskar Kokoschka, entre outros, com o propósito de fazer uma análise comparativa das telas com algumas das imagens que aparecem na obra supracitada de Graciliano Ramos. Diante de tal desafio, utilizaremos o suporte teórico de alguns estudiosos e filósofos, como, por exemplo, Rosenfeld (1972), Aristóteles (2011), Schopenhauer (2005), Freud (2010), Bueno (2006), Candido (2006), Nunes (2000), além de outros comentadores de Graciliano Ramos e do Expressionismo.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos. Expressionismo. *Angústia*.

ABSTRACT

Anguish (1936), third novel written by Graciliano Ramos, is certainly the one that draws the most attention, as much by the strangeness of the descriptions, as by the extreme psychological load. Its aesthetic configuration is peculiar. We start with the hypothesis that the novel dialogues with Expressionist art, mainly in the descriptive aspect of reality and in the melancholic and unhealthy state of the narrator-character. Faced with such peculiarity, the purpose of this dissertation is to analyze how Expressionism, in its ideological and aesthetic aspects, is present in *Anguish*. The oppressions caused by life in the capital, the result of amorous and financial frustrations, become the fundamental elements for the construction of a problematic and fragmented literary universe. Thus, we talk with paintings by Edward Munch, Oskar Kokoschka, among others, with the purpose of making a comparative analysis of the canvases with some of the images that appear in the above-mentioned work of Graciliano Ramos. Facing this challenge, we will use the theoretical support of some scholars and philosophers, such as Rosenfeld (1972), Aristotle (2011), Schopenhauer (2005), Freud (2010), Bueno (2006), Candido (2006), Nunes (2000), as well as other commentators of Graciliano Ramos and Expressionism.

KEYWORDS: Graciliano Ramos. Expressionism. *Anguish*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	
ANGÚSTIA E GRACILIANO RAMOS NO CONTEXTO DO ROMANCE DE 30	10
1.1 A linguagem na ficção de Graciliano Ramos	17
1.2 O realismo de Graciliano Ramos.....	21
1.3 Notas sobre <i>Angústia</i>	27
CAPÍTULO 2	
O EXPRESSIONISMO	32
2.1 Características e histórico da arte expressionista	37
2.2 Freud, Schopenhauer em diálogo com o Expressionismo	43
CAPÍTULO 3	
A RELAÇÃO DE ANGÚSTIA COM O EXPRESSONISMO.....	53
3.1 A estrutura e o enredo de <i>Angústia</i>	55
3.2 Primeiro grupo: acordando das noites de delírio.....	61
3.3 Segundo grupo: as figuras de Marina e Julião Tavares	68
3.4 Terceiro grupo: a traição e o crime	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos (1892 – 1953) publicou quatro romances, todos na década de 30. Seu universo ficcional é realista e construído por meio de uma linguagem objetiva. Geralmente, as imagens e descrições são figurativas, fazendo parte da realidade, digamos, empírica. O seguinte fragmento de *Angústia* mostra bem:

Vejo coisas que não me excitam nenhum interesse: os focos de iluminação pública, espaçados, cochilando, pionicos, tão pionicos como luzes de cemitério; um palácio transformado em albergues de vagabundos; escuridões, capoeiras, barreiras cortadas a pique no monte; a frontaria de uma fábrica de tecidos; e, de longe em longe, através de ramagens, pedaços de mangue, cinzentos. (RAMOS, 2002, p. 12)

O narrador apresenta, com certo grau de literalidade, imagens que se remetem a objetos existentes da cidade de Maceió. Há um suporte referencial pertencente ao mundo que captamos com nossos sentidos. Graciliano Ramos fez parte do grupo de escritores regionalistas da década de 30. A literatura, para eles, torna-se um meio para retratar a realidade do Nordeste no início do século XX. O foco da narrativa sempre se volta para os indivíduos subalternos, os desfavorecidos dentro da esfera capitalista. Os protagonistas vivem à margem da sociedade e em ambientes marcados pela miséria, seja no plano material quanto no psicológico. Graciliano Ramos, seguindo essa linha estético-literária, foi o que produziu as obras mais importantes. Em seus romances, damos de cara com a estrutura desigual da sociedade brasileira naqueles tempos, que, por incrível que pareça, ainda permanece nos dias de hoje.

Em *Angústia*, a configuração estética se modifica. Não deixa de ser realista, mas toma uma nova forma. Várias imagens desse romance deixam ser possíveis de captarmos pelos sentidos, distanciando-se, pois, da realidade comum. Nossa hipótese é de que há um trânsito entre o realismo, tanto do século XIX quanto do XX, e a estética da arte expressionista. Se, de um lado, *Angústia* é representação de uma sociedade historicamente situada e com descrições possíveis da realidade, por outro, é representação deformada, quase caricatural, desta mesma sociedade que cerca o narrador-personagem. A relação entre o romance e o Expressionismo, a nosso ver, se dá tanto pela postura do narrador-personagem, Luís da Silva, contra os valores da sociedade moderna do século XX, como pelas constantes descrições deformadoras da realidade, às quais criam uma atmosfera sombria e opressiva no romance. As condições de vida e a psicologia de autopunição se refletem no ambiente da obra. Esses elementos geram uma sensação de mal-estar no leitor. Luís da Silva se posta como

um sujeito frustrado e antissocial. Quase não se comunica com as pessoas com quem convive diariamente e sente-se inferior por causa do emprego e da situação financeira e, especialmente, pelo desejo sexual não satisfeito. Desta maneira, todo o romance se constrói num ambiente de ódio e de constante esfacelamento psicológico. A narrativa vai transitando entre a realidade efetiva e delírios extravagantes.

Nossa análise se pautará, então, nos elementos sociológicos, psicológicos e imagéticos do romance, relacionando-os com quadros de pintores expressionistas, com vistas a um juízo estético sobre o texto. Assim, alinhamo-nos à abordagem de Antonio Candido que diz: “Os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível de fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2006, p. 24). No primeiro capítulo, portanto, será feita uma abordagem geral de Graciliano Ramos, especialmente sobre a produção ficcional do escritor. Além disso, contextualizaremos o momento histórico e literário na década de 1930. Por fim, apresentaremos algumas das marcas referentes à linguagem e algumas das temáticas que permeiam os romances.

No segundo capítulo, nos deteremos no Expressionismo. A ideia é entender o histórico desse movimento de vanguarda e suas principais características. Analisaremos quadros de alguns pintores, a fim de compará-los, conseqüentemente, com as descrições de *Angústia*. O Expressionismo tem muitas vertentes estéticas. O nosso foco se voltará para a questão da deformação da realidade empírica, como também para a crítica contra a arte e a cultura acadêmica, além da aversão ao estilo de vida burguês. Faremos, além disso, um diálogo com a filosofia de Arthur Schopenhauer e com a Psicanálise de Freud. Segundo nosso ponto de vista, o Expressionismo liga-se ao filósofo alemão no sentido de valorizar o conhecimento intuitivo no momento de criação artística e quanto à descrença com o conhecimento racional. Por outro lado, Freud vincula-se ao Expressionismo através de suas considerações sobre o afeto da angústia, que causa reações corporais desconfortáveis no ser humano. Segundo nosso ponto de vista, a arte expressionista, em seu primeiro momento, é o reflexo das angústias existenciais dos artistas e dos personagens das telas.

Toda a explanação que será feita sobre o Expressionismo tem como objetivo fazer uma leitura do romance *Angústia* no terceiro capítulo desta dissertação, acreditando na hipótese de que a obra dialoga perfeitamente com muitas características do movimento, tanto em seus aspectos ideológicos quanto estéticos. Além de tudo, acreditamos que a angústia de Luís da Silva, causada pelo desejo sexual não satisfeito e pelos problemas financeiros, é o elemento primordial para os delírios e descrições deformadoras do romance.

CAPÍTULO 1

ANGÚSTIA E GRACILIANO RAMOS NO CONTEXTO DO ROMANCE DE 30

Dentre os romances de Graciliano Ramos, *Angústia* certamente é o mais complexo. A organização dos fatos confunde o leitor de primeira viagem. Além disso, as descrições e o estado psicológico do narrador causam aflição e mal-estar. Por conta disso, muitos leitores nem conseguem chegar até o fim. Álvaro Lins (1972) foi correto ao dizer que é preciso ler *Angústia* por inteiro, e mais de uma vez, acompanhando com emoção aquela figura angustiada de Luís da Silva. A epígrafe que Guimarães Rosa colocou em *Tutameia: terceiras estórias*, se encaixaria bem no romance. É um trecho do prefácio do livro *O mundo como vontade e como representação*, do filósofo alemão Arthur Schopenhauer. Lá, nós lemos a seguinte observação:

Daí resulta facilmente que, sob tais circunstâncias, para penetrar na exposição desses pensamentos, há apenas um conselho: LER O LIVRO DUAS VEZES, e, em verdade, a primeira vez com muita paciência, haurível da crença voluntária e espontânea de que o começo pressupõe o fim quase tanto o fim o começo, e precisamente assim cada parte anterior pressupõe quase tanto a posterior quanto esta aquela. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 20)

A complexidade de *Angústia* se dá, entre outros aspectos, pela personalidade inquietante de Luís da Silva, pelo caráter trágico da narrativa, pela estranheza das descrições e pelo longo e confuso encadeamento espaço-temporal. Rui Mourão (2003, p. 92) considera que “o sentido da construção impunha que a marcha narrativa não se organizasse com a interposição de pausas mais ou menos longas, antes desse a ideia de um avanço caótico, encapelado, incontável”. Sônia Brayner, por outro lado, diz que: “O complexo familiar-cultural de Luís da Silva preenche o vazio deixado para a fatalidade; como dados esparsos, num processo acumulativo, encaminha-se para seu destino trágico e insolúvel, determinado por uma problemática da qual é simultaneamente agente e paciente” (BRAYNER, 1972, p. 210). A maioria dos críticos consideram *Angústia* o mais moderno e radical dos romances de Graciliano Ramos. A ambientação da obra capta os lados obscuros e decadentes da cidade de Maceió, e o protagonista se sente oprimido pelo sistema. Luís da Silva parece viver como máquina, seguindo sempre a mesma rotina maçante do trabalho e as andanças por certos pontos da cidade. O mundo onde vive acaba se diluindo à medida que o personagem vai se desintegrando psicologicamente. Na arte moderna, segundo Leônidas Câmara, o mundo:

Passa a ser apreendido pelos impulsos psíquicos mais inconfessáveis. A criatura é o centro da história, mas sua posição não exige, no romance, nenhuma psicologia que distorça a realidade interior em choque com o exterior. Sua paixão não precisa de um relevo, de uma capa sentimental, ou idealista. Vem desnuda. Já espaço e tempo podem ser desprezados como elementos lógicos, contingentes na composição. Fundem-se, plasmam-se, anulam-se, atenuam-se ou desaparecem. A unidade psicológica mais funda faz com que matérias diferentes apareçam unidas ou embaraçadas. (CÂMARA, 1977, p. 282)

Apesar dos pontos de intersecção com *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), *Angústia* dispõe de uma configuração estética muito peculiar. A fragmentação do tempo e a desfiguração da realidade são dispositivos estéticos recorrentes no romance. A interposição de fatos descontínuos deixa o leitor desorientado. Eventos da infância e da adolescência, e outros mais recentes que ocorreram ao longo dos trinta e cinco anos de Luís da Silva dão corpo à história. Um fato vai se sobrepondo ao outro de forma escorregadia. Por outro lado, a imagética do romance, portanto, a cidade de Maceió e seus habitantes, torna-se reflexo da mente caótica e fragmentada do narrador. Várias descrições do espaço em *Angústia* causam estranhamento. A atmosfera é sombria. As circunstâncias da vida de Luís da Silva o oprimem tanto, que a realidade que o cerca se desintegra simultaneamente. Sônia Brayner diz que:

Todo o romance se elabora numa percepção do mundo e dos objetos que envolvem o personagem e dos quais tira a própria inteligibilidade do que o cerca. Entretanto, este espaço cede constantemente a outro, no passado, que se torna presente através da evocação da memória. Luís da Silva, ser humilhado e reprimido, percebe o mundo por fímbrias e a escolha espacial colabora para sua construção como personagem. (BRAYNER, 1971, p. 208)

O romance na década de 30 no Brasil, em geral, retrata os problemas do país no início do século XX. Foram obras neorrealistas, pois se voltavam para os problemas de ordem social e psicológica que afetavam o mundo naquela época. Para Misael Cossio Orihuela, o neorrealismo:

Surgindo no mundo como resposta artístico-literária às desigualdades sociais geradas pela crise econômica mundial dos finais de 1929, e que levaram à Segunda Guerra Mundial, supera a visão do homem como ser individual, incluindo o realismo estrito (considerado como sendo velho realismo). O neorrealismo inclui como tema um “mundo social” que o realismo velho ou estrito não possuía: o mundo da totalidade social. (ORIHUELA, 2005, p. 76)

No Brasil, Graciliano Ramos foi um dos escritores que mais teve destaque naquela época. Das características principais de seus romances, destacam-se as temáticas sociais e psicológicas sob o ponto de vista crítico e problemático. Luís Bueno (2006, p. 228) disse que “ninguém passaria por cima da conjectura que fazia os escritores separarem tão rigorosamente romance psicológico e romance social como Graciliano Ramos”. Alfredo Bosi (2000) divide a ficção de 1930 até a década de 1970 em quatro tipos: as de tensão mínima, crítica, interiorizada e transfigurada, sempre segundo o grau de tensão entre o “herói” e o seu mundo. No caso de Graciliano, Bosi o considerava como um autor de tensão crítica. Luís Bueno (2006) atenta-se também na “figura-síntese do fracassado” presente no romance de 30. Por exemplo, o personagem Belmiro Borba do romance *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Belmiro é um pequeno funcionário público que não teve nada na vida para poder se orgulhar, a não ser sua profissão de amanuense (e não deixa de ser irônico). Desta forma, decidiu escrever sua história. Assim o personagem se explica: “Há dois meses comecei a registrar, no papel, alguns fragmentos de minha vida, e noto agora que apenas o faço em datas especiais. Encontro uma explicação plausível: minha vida tem sido insignificante, e no seu currículo ordinário nem faz, realmente, por onde eu a perceba” (ANJOS, 2006, p. 29). Outro caso é o personagem Antônio Bento, do romance *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego. Num dos trechos desta obra, nós lemos:

Dissera-lhe então que o gosto da mãe de Bento era para que fosse padre. Ele mesmo pensara muito, mas os recursos não permitiram. Falara ao reitor do seminário. As vagas para os meninos pobres estavam encerradas. O seu destino era aquele. Se as coisas tivessem corrido ao contrário, estaria hoje de batina, perto de se ordenar. No fundo Antônio Bento não sentia muito o fracasso. (REGO, 2010, p. 45)

Luís Bueno cita um trecho de uma crônica de Mário de Andrade, na qual o escritor modernista comenta a respeito do surgimento de personagens fracassados no romance brasileiro na década de 30. Mário de Andrade escreveu: “Mas vejo que acabei de empregar, pela segunda vez nesta crônica, a palavra ‘fracassado’... é estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado” (ANDRADE apud BUENO, 2006, p. 77). A “figura-síntese do fracassado” presente no romance de 30 converge com a denúncia dos problemas sociais e políticos do país. Segundo João Luiz Lafetá (2000), o que diferenciava os romancistas de 30 dos primeiros modernistas, era justamente porque esses voltavam-se especialmente para as questões estéticas (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional), enquanto aqueles abordavam questões mais relacionadas aos problemas de ordem ideológica (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de

classe de suas atitudes e produções). Obviamente que um tipo de abordagem não eliminaria a outra. Lafetá explica assim:

Na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com a nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrando suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (LAFETÁ, 2000, p. 20)

Apesar das semelhanças, o romance de Graciliano Ramos apresenta algo além do simples realismo social. Benjamim Abdala Junior, por exemplo, diz a respeito de *S. Bernardo*:

Paulo Honório, embora com traços individuais que o configuram como uma personagem muito bem construída do ponto vista psicossocial, não é apenas um fazendeiro nordestino nem brasileiro. Sua práxis, da ação prática às estruturas mentais, pode ser extensiva ao capitalista brasileiro, tanto do campo quanto da cidade – um modelo que mantém, é claro, recorrências supranacionais. Por essa razão, não tem sentido situar sua obra no quadro do regionalismo. Seu texto tem uma ambiência numa região, o Nordeste, mas o escritor anseia por uma forma de representação mais ampla. (JUNIOR, 2017, pp. 20-21)

No universo ficcional de Graciliano Ramos, as desigualdades sociais do país se escancaram. Sua obra revela injustiças sociais que ocasionam os dramas dos personagens. O problema da ascensão social talvez tenha sido o tema central do escritor alagoano. Godofredo de Oliveira Neto (2009), em um posfácio de uma edição de *S. Bernardo*, diz que a crítica considera este romance a mais importante obra de ficção do movimento modernista envolvendo o regime fundiário e os conflitos sociais no Nordeste brasileiro. Sabemos da simpatia de Graciliano Ramos com os ideais comunistas, e de sua filiação ao Partido nos anos 40. No entanto, não podemos dizer que ele seguiu à risca as ideias do comunismo para produzir seus romances. Em outras palavras, não podemos afirmar que seus romances são obras políticas. Luciano Oliveira diz: “O Velho Graça foi, assim, um comunista não muito ortodoxo. Sendo escritor, chegava mesmo a ser um rebelde, tendo sempre recusado a seguir a linha estética do Partido – o chamado “realismo socialista”, alegremente praticado por Jorge Amado, por exemplo” (OLIVEIRA, 2010, p. 101).

O contexto histórico da década de 1930, de certa maneira, proporcionou o surgimento de romances mais voltados para as injustiças sociais e econômicas do país. Consequentemente os protagonistas seriam pessoas que sofreriam na pele tais problemas. Os

escritores, como intelectuais, teriam de se posicionar politicamente. Alguns seguiriam os caminhos da direita fascista ou liberal, outros preferiam a ideologia comunista e socialista. Lafetá diz: “O decênio de trinta é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa” (LAFETÁ, 2000, p. 28). Um dos grupos de direita mais conhecido era o Verde e Amarelo, do qual participava Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, dentre outros. Por outro lado, havia o grupo da esquerda, em cuja grande maioria estavam os romancistas mais conhecidos da década de 30. Fazendo uma análise daquele momento histórico, Luciano Oliveira diz: “Houve no Brasil, entre os anos de 30 e 50 do século que passou, um amplo e variado movimento político-cultural que o historiador Marco Aurélio Nogueira chamou de ‘sociedade civil comunista’” (OLIVEIRA, 2010, p. 99). Por seu turno, Antonio Candido fala sobre o decênio de 30 em nossa literatura dizendo que:

A prosa, livre e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. (CANDIDO, 2000, pp. 113-114)

Apesar da ênfase em questões sociais, psicológicas e ideológicas, os escritores que surgiram na década de 1930 também acabaram se apropriando de vários elementos estéticos desenvolvidos pelos primeiros modernistas de 1922, principalmente quanto ao uso de uma linguagem aparentemente mais simples, e a busca de uma arte que melhor representasse a realidade brasileira. Atentando-se a esse problema, Alfredo Bosi escreve: “A *Semana* foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo assumido pela Revolução de Outubro” (BOSI, 2000, p. 383). Luís Bueno, comentando sobre a extensão dos ideais estéticos da primeira fase do modernismo até a segunda fase, diz:

As tensões, as recusas, a aceitação mais ou menos disfarçadas foram elementos constituintes de uma dinâmica que pôde dar origem ao romance de 30, em toda sua diversidade. Se o desejo de fazer uma arte brasileira, incluindo o uso de uma linguagem mais coloquial e uma aproximação da realidade do país, é um dado de permanência do espírito de 22 durante a década de 30, a realização estética em si mesma é muito diferente – e o predomínio do romance ao invés da poesia já é evidência suficiente desse fato. (BUENO, 2006, p. 66)

O romance de 30, portanto, teve a função de apresentar a “nova realidade” do Brasil naquele decênio, “realidade” esta que se voltava principalmente para o lado mais desfavorecido da sociedade. No caso de Graciliano Ramos, por exemplo, vemos em seus romances a decadência das grandes famílias rurais; a vida simples e problemática do pequeno funcionário público; os proletários que saíram do interior para morar nas capitais. Outros escritores abordaram essas perspectivas também, mas Graciliano parece ter dedicado uma força dispendiosa na construção de um mundo que representasse os sofrimentos dos personagens principais. Para Antonio Candido, há no âmago da arte de Graciliano um desejo intenso de testemunhar sobre o homem, e que tanto os personagens criados quanto, em seguida, ele próprio são projeções desse impulso fundamental, que constitui a unidade profunda de seus livros. Carlos Alberto dos Santos Abel (1999) diz que Graciliano atentou-se para a agrura, a desagregação e a alienação do povo, problemas esses que emanariam de uma divisão social injusta. Para Nelson Werneck Sodré:

A mais alta figura da prosa nordestina seria Graciliano Ramos. Nele, realmente, a língua, distanciada dos cacoetes escandalosos do Modernismo, como dos rigores formais da simples imitação do classicismo superado, serviria de extraordinário instrumento para elaboração de uma obra de profundo conteúdo humano e social, em que os conflitos individuais e coletivos teriam exata representação. (SODRÉ, 2002, p. 623)

Por outro lado, Octávio de Faria comenta:

Certo, em sua obra, não faltarão depoimentos de que eram cor-de-rosa os óculos com que via os homens. Desde os mais negros pensamentos de Luís da Silva de *Angústia*, até o painel de *Vidas Secas*, desde a mesquinhez do ambiente da cidadezinha de *Caetés* ou da fazenda de Paulo Honório em *S. Bernardo*, até a massa de recordações ainda úmidas de sofrimento de *Infância*, é sempre o mesmo quadro cinzento e triste, quase asfíxiante, o que encontramos disseminado em toda sua obra. (FARIA, 1993, p. 257)

Os protagonistas de Graciliano Ramos estão sempre envolvidos em situações adversas. Lembremo-nos da família de Fabiano em *Vidas Secas*. Todos eles passam por grandes dificuldades. Lutam, até mesmo, pela sobrevivência. O narrador de *S. Bernardo*, Paulo Honório, possui uma incrível força psicológica, alimentada por um imenso egoísmo e ambição. Tudo para adquirir a fazenda São Bernardo. Esses sentimentos o levaram também à decadência sentimental, tornando-se um homem arrasado pela solidão, pois não soube lidar com o ciúme que tinha da mulher, nem com seus empregados da fazenda, que decidiram abandoná-lo. Para Álvaro Lins (1972), a ficção de Graciliano Ramos é um mundo sem amor e

sem alegria e que os personagens do autor de *Caetés* estão entregues aos seus próprios destinos, não contando sequer com a piedade do romancista. Em *S. Bernardo*, Paulo Honório é extremamente egoísta e ambicioso, além de agir somente em proveito de si próprio. Em *Angústia*, não encontramos momentos de felicidade na vida de Luís da Silva. Já em *Histórias de Alexandre*, no capítulo “Um papagaio falador”, o personagem Alexandre parece não ter nenhum remorso ao ter esquecido o papagaio dentro da bolsa, deixando o animal morrer de fome e sede. Luciano Oliveira, analisando essas questões na obra de Graciliano, questiona se este seria um autor político ou moral. O professor diz:

Pela primeira alternativa refiro-me a alguém que veria nas estruturas sociais injustas a causa fundamental da maldade humana; conseqüentemente, são essas estruturas que é preciso alterar para tornar os homens melhores. Já para o autor moral, a fonte da maldade é o próprio coração dos homens, e a única regeneração possível é a da conversão pessoal. Se tal coisa é possível, pois uma vertente dessa maneira de ver o mundo é considerar que os homens são intrinsecamente maus, sem a possibilidade de uma redenção que sequer desejam. (OLIVEIRA, 2010, p. 103)

Há vários estudos que relacionam a vida com a obra do autor. Sabe-se que após escrever os quatro primeiros romances, Graciliano Ramos se dedicou mais à escrita de obras memorialistas. Com isso, alguns críticos acabam fazendo a relação de suas memórias e modos de ver o mundo com a sua obra ficcional. Não descartando as possíveis aproximações, este trabalho se volta especialmente para a produção romanesca do autor alagoano. Nosso objetivo é focalizar na especificidade estética de *Angústia*. Rui Mourão era contrário à abordagem sociológica da teoria literária. Em seu livro *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*, o crítico explica sua metodologia dizendo:

Como todo estudioso especializado que se preze, entendemos que a efetiva aproximação de uma obra estética só pode ser levada a efeito em termos rigorosamente estéticos e de nenhum modo encampamos o pensamento de pseudodoutrinadores que, com base em dialética falsa, porque unilateral e deformadora, pretendem ver, na criação artística, mero epifenômeno das ciências sociais. (MOURÃO, 2003, p. 20)

No entanto, mesmo aceitando a metodologia de Rui Mourão, na qual coloca em relevo a análise estético-estrutural, não se pode negar também a importância de determinados elementos sociais que constrói e dá sentido ao tecido narrativo. Assim, é bastante considerável a maneira de analisar o texto literário segundo as palavras de Antonio Candido, quando diz:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa

interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p. 6)

Antes da análise de *Angústia*, observemos as características principais da linguagem de Graciliano Ramos, especialmente no que diz respeito ao embate entre variantes linguísticas tradicionais e marginalizadas. As discussões referentes à linguagem, que os romances de Graciliano Ramos suscitam, dá o tom do caráter moderno de cada um. Um dos temas mais discutidos no Modernismo foi justamente o uso de uma linguagem que representasse a realidade brasileira. Graciliano é um caso particular, pois foi muito tradicional, mas ao mesmo tempo, moderno na abordagem linguística. Lembrando mais uma vez que o objetivo dessa dissertação é fazer um estudo detalhado somente do romance *Angústia*. A intenção é mostrar como essa obra apresenta tanto elementos estéticos do romance e da pintura moderna, especificamente do Expressionismo, quanto de elementos estéticos do romance realista ou regionalista.

1.1 A LINGUAGEM E OUTROS ASPECTOS DO ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS

Graciliano Ramos é considerado tradicional no que diz respeito à linguagem. É conhecida sua aversão aos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922. Mesmo assim, seus romances apresentam manifestações da fala cotidiana de pessoas simples e não escolarizadas. Neste aspecto, é um escritor modernista. Nas narrativas de Graciliano, encontramos várias situações envolvendo o uso da linguagem. Em *Angústia*, por exemplo, o narrador sempre tece comentários ferinos contra a linguagem ornamentada e ufanista do personagem Julião Tavares. De acordo com Otto Maria Carpeaux (2002), Graciliano era um clássico experimentador. Em *Angústia*, encontramos o veio linguístico normativo do escritor através do personagem Luís da Silva. Ele, comentando uma pichação na qual estava escrito: “Proletários uni-vos”, diz: “Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim” (RAMOS, 2002, p. 164). A figura de Luís da Silva em *Angústia* exemplifica bem a tensão entre tipos de linguagem antagônicas.

Ele é jornalista e intelectual, escreve o que os chefes de repartição pedem para escrever. Sua voz e suas ideias próprias são inexpressivas. Até por isso ele nutre um ódio mortal para com o personagem Julião Tavares – burguês abastado com discurso patriótico. Luís da Silva é o sujeito que preza pela linguagem que expresse algo verdadeiro, sem enfeite.

Nos textos de Graciliano Ramos não vemos inversões sintáticas que comprometam o entendimento, nem arrojos linguísticos semelhantes ao dos primeiros modernistas, como Mário de Andrade, por exemplo. No conjunto da obra de Graciliano, é quase impossível ver erros ortográficos como vemos no seguinte excerto de *Macunaíma*: “Vivia deitado mas *si* punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém” (ANDRADE, 2016, p.39, grifo nosso). Não há também blocos sintagmáticos não-separados devidamente por vírgulas. Exemplos como o seguinte em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, não encontramos nos textos de Graciliano Ramos: “E eram muitos mosquitos piuns maruins arararus tatuquiras muriçocas meruanhas mariguis borrachudos varejas, toda essa mosquitada” (ANDRADE, 2016, p. 45).

Em *Angústia*, o narrador Luís da Silva se porta como um crítico feroz da linguagem parnasiana e artificial de Julião Tavares. O caso do narrador Paulo Honório, de *S. Bernardo* também é sintomático. Logo no início do romance, ele está decidindo qual tipo de linguagem irá utilizar na construção de suas memórias. A maior preocupação dele era fazer um livro com uma linguagem popular, ou seja, escrever do jeito como as pessoas realmente falavam. Alguns amigos sugeriram o uso de uma linguagem mais elaborada, ao estilo de Camões. Depois de alguns dias de trabalho, aceitando o conselho, Paulo Honório chega à seguinte conclusão:

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

- Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala. (RAMOS, 2009, p. 9)

O que vemos no conjunto da obra de Graciliano é o embate entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. Além disso, as relações de poder que isso implica. Analisando esses aspectos em *Angústia*, Adriano de Almeida diz:

Desconfiança é a palavra-chave para descrever Luís da Silva e sua relação com a cultura, a linguagem, o meio em que vive. Homem letrado, mas socialmente

inexpressivo, ele constrói um discurso corrosivo acerca da cultura letrada, representada sobretudo por Julião Tavares, uma espécie de medalhão social que figura na galeria dos intelectuais bajuladores do poder, enquadrados na retórica beletrista que os modernistas de 1920 achincalharam. (ALMEIDA, 2017, pp. 71-71)

Esse confronto entre linguagens socialmente opostas aparece também em *Vidas Secas*. O personagem Fabiano tem um respeito muito grande por seu Tomás da bolandeira, porque seu Tomás falava bonito e difícil. Em um momento do romance nós lemos: “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo”. (RAMOS, 2015, p. 22). Na cena em que Fabiano é convidado por um policial para jogar cartas, nós lemos: “Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira: - Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme”. (RAMOS, 2015, p. 28). Fabiano se envolve em situações adversas ou constrangedoras por não dominar a linguagem dominante. A saber, na parte em que recebe o salário do seu chefe, não sabe se foi enganado ou não.

S. Bernardo sofreu algumas críticas porque, segundo alguns analistas, seria impossível um fazendeiro escrever uma obra com tamanha riqueza linguística e profundidade psicológica. Em *Vidas Secas*, a comunicação entre os personagens é quase nula, ficando a cargo do narrador transmitir o que a família de Fabiano dizia e pensava. Em *Angústia*, Graciliano fez uso do monólogo interior e do fluxo de consciência, técnicas que se encaixaram perfeitamente na configuração psicológica do narrador-protagonista. Além da preocupação com o uso correto da língua, o escritor alagoano se caracterizou pelo apuramento linguístico. No geral, seus textos têm uma estrutura simples. Os períodos, frequentemente, são formados por orações coordenadas. Essas, quase sempre, têm a mesma forma: sujeito, verbo e complementos. As orações definem de forma precisa e direta um acontecimento ou os estados psíquicos dos personagens. Tal aperfeiçoamento técnico é, segundo Leônidas Câmara, determinado pela:

Exata seleção de imagens, concisas, firmes, diretas; linguagem adequada ao tipo psicológico do personagem, apropriada e ambientada; frases cortantes, sucessivas, inteiras, diretas; diálogos reproduzidos pelo autor-personagem ao vivo e criticados segundo as suas reações mais sutis. Um retomar de cenas, de conversas, de palavras, de momentos que fixam o personagem no centro da história, pensando, agindo, agitando-se e estabelece sua conexão com o mundo duplamente visualizado: pelo impacto na ideia, por uma espécie de retorno do sensível, do dolorosamente real e pela contrapartida das reações sobre a vida. (CÂMARA, 1977, pp. 280-281)

Em *Caetés*, por exemplo, lemos a seguinte trecho: “Luísa quis mostrar-me uma passagem no livro que lia. Curvou-se. Não me contive e dei-lhe dois beijos no cachaço. Ela ergueu-se, indignada” (RAMOS, 1972, p. 25). Em *S. Bernardo*, encontramos a mesma estrutura sintática, com orações coordenadas em sequência: “Lá na fazenda, o trabalhador mais desgraçado está convencido de que, se deixar a peroba, o serviço emperra. Eu cultivo a ilusão. E todos se interessam” (RAMOS, 2009, p. 77). Os exemplos são inúmeros, como o seguinte, em *Angústia*: “Defronte da minha casa veio morar uma família esquisita, que não se relacionou com a vizinhança: um velho barbudo, encolhido, e três moças amarelas, sujas, mal vestidas, ruivas e arrepiadas” (RAMOS, 2002, p. 63). Graciliano Ramos é um daqueles escritores cujo estilo literário se reconhece facilmente. Escritor ao mesmo tempo tradicional e moderno, ele, segundo Otto Maria Carpeaux (2002), queria eliminar tudo o que não fosse essencial. Para o crítico vienense, o romancista seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, capítulos inteiros, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo: para guardar apenas o essencial.

Além da concisão na estrutura linguística, há, na ficção de Graciliano, uma enxurrada de palavras com significados negativos. Neste caso, envolve tanto a materialidade fonética da palavra quanto a sua semântica. Carlos Nejar (2011), fala numa poética da escassez e da negatividade. O lirismo de Graciliano é bruto e seco. Alfredo Bosi analisa essas questões sobre a relação entre materialidade fonética e o significado do signo linguístico no segundo ensaio do livro *O ser e o tempo da poesia*. Segundo Bosi:

Não se pode sem forçar argumentos, negar a *intenção imitativa*, quase gestual, dos nomes dos ruídos, as onomatopeias, nem o *caráter expressivo* das interjeições, nem, ainda, o poder sinestésico de certas palavras que, pela sua qualidade sonora, corream efeito de maciez ou estridência, de clareza ou negrume, de vesgo ou sequidão. (BOSI, 1977, p. 40, grifo do autor)

Em *Vidas Secas*, lemos a seguinte descrição da paisagem e da mudança da família de Fabiano: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os *infelizes* tinham caminhado o dia inteiro, estavam *cansados e famintos*” (RAMOS, 2015, p. 9, grifo nosso). José Lins do Rego, por outro lado, mesmo sendo um autor que trabalhou as mesmas temáticas da seca, dos retirantes, ainda possuía um certo lirismo nas descrições que fazia do sertão, algo muito difícil de encontrar em Graciliano. No romance *Pedra Bonita*, por exemplo, lemos essa passagem: “As imburanas verdes, os xiquexiques *florindo* enchiam a caatinga de vida, de *alegria*” (REGO, 2010, p. 85, grifo nosso). Se for feito um apanhado das imagens que constroem a ambientação dos romances Graciliano, além da configuração psicológica dos

seus personagens centrais, percebe-se claramente a hostilidade de cada um. O seguinte trecho de *Angústia* é sintomático:

Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e me entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível. Raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo: um rosto bilioso e faminto de trabalhador sem emprego, cochicho de gente nova que deseja ir para a cama, um choro de criança perdida. (RAMOS, 2002, p. 129)

Ainda em *Angústia*, o narrador se define como “um sertanejo, um bruto, um selvagem”. Paulo Honório em *S. Bernardo*, tentando explicar o porquê de tanta discórdia com sua mulher, diz: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 2009, p. 117). A ambientação dos romances de Graciliano Ramos quase sempre nos apresenta o lado mais miserável da sociedade, ou então protagonistas com profunda carga psicológica que tendem sempre para um fim trágico. O seguinte trecho de *S. Bernardo*, na voz de Paulo Honório, também exemplifica essa característica do escritor alagoano:

Fui indo sempre de mal a pior. Tive a impressão de que me achava doente, muito doente. Fastio, inquietação constante e raiva. Madalena, Padilha, d. Glória, que trempo! O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até o céu da boca. Pancada em d. Glória também, que tinha gasto anos trabalhando como cavalo de matuto para criar aquela cobrinha. (RAMOS, 2009, p.163)

A questão da linguagem em Graciliano vai além do tradicionalismo e do trabalho meticuloso, problematiza também as relações de poder que ela representa. Lembremos que, em seus romances, o escritor buscava representar a realidade do seu tempo, preocupando-se especialmente com os problemas de ordem psicológica e social de seus personagens. De acordo com vários críticos da obra do autor alagoano e dos outros escritores do decênio de 1930, os romances dessa época se apresentavam como romances realistas, ou mais precisamente, neorrealistas. Segundo Adriano de Almeida: “É uma manifestação clara da valorização por Graciliano de uma literatura atenta à realidade e à necessidade de representar a população pobre brasileira, fazendo uso inclusive do português falado popular” (ALMEIDA, 2017, p. 67). Vemos, então, que a ideia do realismo literário passa pela escrita de uma linguagem próxima da experiência real.

Outro aspecto muito característico dos romances de Graciliano Ramos é o memorialismo. *São Bernardo* e *Angústia* são exemplos claros. No primeiro, o personagem Paulo Honório, então com cinquenta anos de idade, decide confessar o que aconteceu em sua vida até aquele momento. Em *Angústia*, a mesma coisa: Luís da Silva, após cometer um assassinato, decide relatar sua história até a execução de Julião Tavares. Vejamos agora mais detalhadamente as características do realismo do escritor alagoano.

1.2 O REALISMO DE GRACILIANO RAMOS

O Realismo, como escola literária, surgindo no século XIX, carrega uma crença positivista no progresso social. No romance realista, segundo Alfredo Bosi:

Desnuda-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis de seu comportamento. (BOSI, 2000, p.169)

No início do século XX, surgem novas correntes estéticas que buscam quebrar os paradigmas da representação artística de viés realista do século anterior. As vanguardas europeias tiveram papel fundamental nas mudanças. No Expressionismo e Surrealismo, por exemplo, a arte deixaria de ser apenas uma cópia fiel da realidade, e passava ser representação subjetiva do artista. Por outro lado, a crença no progresso da humanidade começava a ruir, assim, o olhar sobre a realidade se tornava mais pessimista. É nessa linha estética que iria surgir um novo tipo de romance, o neorrealista. Este se diferenciava pela mudança de foco narrativo. O neorrealismo se constituiria, então, por sua “visão materialista, cientificista e histórica do mundo, de um mundo real e injusto que, portanto, deveria ser denunciado” (ORIHUELA, 2005).

O realismo de Graciliano se volta para os problemas sociais, econômicos e psicológicos dos personagens centrais, além de serem representações de determinadas esferas da realidade. O próprio autor, no artigo “O fator econômico no romance brasileiro”, escreveu: “Faltava-nos naquele tempo, e ainda hoje nos falta, a observação cuidadosa dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte. Numa coisa complexa como o romance o desconhecimento desses fatos acaba prejudicando os caracteres e tornando a

narrativa inverossímil” (RAMOS, 2005, p. 362). Se lermos os seus romances, perceberemos facilmente elementos de ordem econômica que poderiam, segundo ele, configurar as obras realistas ou verossímeis. Em *Angústia*, por exemplo, temos a seguinte situação de dificuldade financeira envolvendo o narrador-personagem Luís da Silva. Nós lemos:

Este mês fiz um sacrifício: dei uns dinheiros ao Moisés das prestações para amortizar a minha conta. Dr. Gouveia há de ter paciência: espera mais uns dias. Deixarei de andar pela Rua do Sol para não encontrá-lo. O que não posso é continuar a esconder-me de Moisés. Escondendo-me, estive algumas semanas sem ir ao café, com receio de ver o judeu. E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras. (RAMOS, 2002, p. 23)

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório vive preocupado com as finanças da fazenda. Numa das cenas do romance, quando Madalena vai à escola que faz parte do complexo da fazenda São Bernardo, ela sugere algumas mudanças na metodologia de ensino, e solicita alguns materiais. Paulo Honório reage da seguinte forma:

Foi à escola, criticou o método de ensino do Padilha e entrou a amolar-me reclamando um globo, mapas, outros arreios que não menciono porque não quero tomar o incômodo de examinar ali o arquivo. Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes. Mas contive-me. (RAMOS, 2009, pp. 125-126)

Encontramos essas situações também em *Vidas Secas*, quando Fabiano está recebendo seu ordenado do patrão. O capítulo desta cena é chama-se “Contas”. Em um dos trechos, depois que Fabiano recebe o seu dinheiro, lemos o fato: “Ouvira falar em juro e prazos. Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado” (RAMOS, 2015, p. 97). Esse tipo de situações verossímeis mostra a preocupação do escritor em não ser superficial. Nestes casos, é importante revelar as dificuldades financeiras de seus protagonistas, com o intuito, talvez, de acentuar a dramaticidade da história.

Esse seria apenas um de vários fatores que tornam o romance de Graciliano Ramos realista. Outro aspecto importante é a aproximação dos fatos e imagens da narrativa com a realidade que a obra representa, como por exemplo, a menção a lugares que realmente existiam. O realismo, neste caso, significa também a descrição de um acontecimento ou fatos que não se distancie de algo que poderia acontecer na vida real. Segundo Ian Watt, o realismo

seria a característica essencial do gênero romance, quando este surgiu no século XVIII na Inglaterra. Watt diz:

Entretanto esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 2010, p. 11)

A diferença desse realismo comentado por Watt, do realismo de Graciliano Ramos, e do século XX, é que neste último a realidade é representada sob uma nova perspectiva, mais pessimista. A grande maioria dos romancistas da década de 1930, aqui no Brasil, se caracterizam por escrever obras realistas, justamente pela proximidade que os personagens tinham como indivíduos comuns e marginalizados dentro da esfera capitalista. A maneira como eles contam suas histórias carrega um realismo na narrativa. Além da aparente simplicidade, existe um refinado objetivismo na descrição das imagens e de tudo que cerca o enredo dos romances. É interessante o fato de que o romance modernista brasileiro dos anos 30 se caracterize pelo realismo, pois um dos aspectos mais revolucionários da arte moderna do século XX é o problema da representação da realidade.

A começar pelas artes plásticas, chegando à literatura, houve um constante processo desrealização nos modos de representação artística. Segundo Rosenfeld (1973, p. 76), a desrealização, que “se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”, seria umas das características fundamentais do modernismo artístico. Basta lembrarmos das pinturas expressionistas e surrealistas. Houve uma quebra brutal no tocante à representação da realidade empírica. Anatol Rosenfeld escreveu:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. (ROSENFELD, 1973, p. 80)

Mesmo com a explosão dos movimentos de vanguardas artísticas no início do século XX, o romance brasileiro da década de 1930 parecia não compartilhar com os ideais da pintura moderna. A desrealização se daria no romance através, principalmente, da fragmentação temporal e pela deformação espacial. Isto significa dar nova forma, ou seja,

escolher a forma capaz e única se dar a toda a gente claramente aquilo que se quer revelar. Rosenfeld diz:

Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e na filosofia. Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente. (ROSENFELD, 1973, p. 81)

Os escritores brasileiros daquele momento histórico estavam preocupados, antes de tudo, em retratar a realidade do país. Os romances seguiam ainda a linha tradicional do realismo do século XIX, mas com suas particularidades obviamente. Os romances do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego nos mostram a condição das grandes famílias produtoras de açúcar que caíram em desgraça. O *Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos relata a vida de um trabalhador comum em Belo Horizonte. É preciso ter muito cuidado ao pensar a questão do realismo nas obras de arte, seja na pintura ou na literatura. Estamos tratando aqui especificamente do conceito de *mimeses* ou da verossimilhança. Na *Poética*, Aristóteles que o deve do artista não é fazer uma cópia fiel do objeto da representação, mas segundo o filósofo grego escreveu: “realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2011, p. 54). Elucidando essa ideia, Benedito Nunes diz:

Aristóteles valoriza a obra de arte em função de sua semelhança com o real. Aceita-a como aparência mesmo. Ela não é nem completamente real, verdadeira, nem cabal ilusão. Está a meio caminho da existência e da inexistência, apoiada nesse termo médio da realidade, que Aristóteles chama verossimilhança. (NUNES, 2000, p. 27)

Esse conceito é bastante significativo quando se trata de narrar um fato, principalmente na escrita de uma ficção. No geral, aquele que ouve ou lê uma história espera que fatos estejam muito bem concatenados para ser verossímil. No livro *Histórias de Alexandre*, por exemplo, encontramos algumas dessas implicações da narrativa. Alexandre é um contador de histórias que entretém os vizinhos. Quando um dos ouvintes questiona a veracidade de uma delas, Alexandre responde dizendo: “Pisei no estribo e tomei o caminho de casa. Para seu Firmino é preciso que a gente diga tudo, palavra por palavra. Se eu não escorresse tantas miudezas, talvez seu Firmino pensasse que tinha viajado com um pé no estribo e outro no chão” (RAMOS, 2008, p. 33). Em outra cena, Alexandre, quando compara

a história que ele contou com a mesma que outro personagem escreveu, diz: “Acho que ele procedeu com acerto: quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É o que eu faço (RAMOS, 2008, p. 57).

Juntamente com esta função mimética da obra de arte, Aristóteles afirmava que a arte teria a função de expurgar determinados sentimentos do ser humano. O filósofo fala em momento catártico. Junte-se a isso a função moralista que obra de arte também deveria ter, com os exemplos que deveriam ou não ser seguidos. Essa reflexão já se fazia presente em Platão, apesar dos diferentes modos de abordagem entre os dois grandes filósofos gregos. Benedito Nunes explica, dizendo que:

Na acepção moral, a Beleza é, justamente, o patrimônio das almas equilibradas, que conseguem manter-se em perfeita harmonia consigo mesmas, a igual distância da virtude e do vício, ocupando o meio termo da moderação, que constitui para Aristóteles, a medida do Bem. As duas ideias, a do Belo e a do Bem, foram unidas por Sócrates e Platão, união essencial, teórica e prática, que o pensamento filosófico transformou num ideal pedagógico. (NUNES, 2000, p. 17)

Pode-se afirmar que os romancistas de 30 estavam de certa maneira conectados a esse modo de pensar a obra arte, ou seja, como representação possível, e também crítica, da realidade, embora desvinculando-se da função moralista que obra de arte deveria ter. Na verdade, essa ideia já tinha sido quebrada no Romantismo. E, se pensarmos na obra ficcional de Graciliano Ramos, em seus protagonistas principalmente, vemos que eles estão longe de serem um exemplo moral, apesar de alguns momentos sentirem compaixão com os demais, até mesmo o Luís da Silva de *Angústia*. Este estava longe de praticar o Bem, mas mesmo assim não deixar de despertar um sentimento de compaixão nos leitores. Analisando *Angústia*, Ieda Lebensztayn diz:

Expressando o impasse entre a culpa de matar um homem e o sentimento da necessidade social de eliminar proprietários canalhas, é enorme o potencial ético de sua narrativa: Luís da Silva exprime os seus sofrimentos e revela a miséria de muitos trabalhadores pobres, mendigos, vagabundos e assassinos, com o qual se identifica, mesmo se confessando distante deles (dado terem um nível econômico e intelectual inferior ao seu) e impotente para minorá-lo. (LEBENSZTAYN, 2009, p.284)

Em relação à verossimilhança, o autor de *Vidas Secas* de certa forma seguiu esse pensamento clássico da obra de arte como representação possível da realidade, embora *Angústia*, ao mesmo tempo se desassocie e compactue desta concepção. Esse é o tema fundamental que será aprofundado mais adiante na dissertação. Em *Angústia*, parece haver

um entrelace bastante proveitoso entre o modelo mimético clássico de obra arte com os modelos modernos que surgiram com força no início do século XX. Pois há diversas situações na narrativa bastante possíveis de acontecer na vida real. Como também podemos encontrar diversas passagens nas quais o modelo mimético tradicional é deixado totalmente de lado, como as descrições que ele faz do personagem Julião Tavares, por exemplo.

Tratando sobre o tema da verossimilhança na obra de Graciliano, Carlos Alberto dos Santos Abel escreveu: “Os personagens de Graciliano são verossímeis, pois são o reflexo de uma sociedade determinada pela riqueza de uns poucos e pela miséria de muitos. São pessoas do nosso dia-a-dia, somos nós” (ABEL, 1999, p. 252). Este é um aspecto importante na obra do escritor alagoano: seus personagens são bem próximos de pessoas que podemos encontrar na vida real. *Angústia*, por exemplo, é um romance extremamente atual, porque muitas das angústias vivenciadas pelo personagem fazem parte da vida de muitos sujeitos na sociedade contemporânea, como, por exemplo, a falta de dinheiro. No entanto, se pensarmos a construção de mundo do qual o personagem vivencia, a representação da realidade em muitas partes se torna totalmente diferente da comum. Normalmente nós não costumamos ver uma pessoa da forma como Luís da Silva descreve o personagem Julião Tavares, por exemplo. Luís da Silva o descreve assim: “Julião Tavares era uma sombra que se arredondava, tomava a forma de um balãozinho de borracha. Este objeto colorido flutuava, seguro por um cordel” (RAMOS, 2002, p. 160). Obviamente que cada pessoa tem sua maneira de ver e representar o mundo, mas no caso de Luís da Silva, as descrições que ele faz se distanciam demais da normalidade, digamos, racional. Somente em *Angústia* verificamos esse tipo de construção mimética, parcialmente desvinculada da realidade empírica.

De fato, Graciliano Ramos foi um escritor moderno, principalmente nos aspectos relativos à linguagem e à construção de uma arte autenticamente brasileira. Seria possível afirmar que ele tenha sido um antropófago no sentido do Manifesto de Oswald de Andrade, pois soube adaptar os estilos de grandes autores europeus como Eça de Queiros, Balzac e Dostoiévski, por exemplo, à realidade do Nordeste brasileiro. Neste caso, nos referimos principalmente à quebra da linha cronológica e à descrição das imagens e personagens da narrativa. Em *Angústia*, podemos encontrar vários trechos com descrições expressionistas. Há uma variedade de palavras que nos remetem a objetos pastosos ou gordurosos, paredes que se movem sozinhas.

1.3 NOTAS SOBRE *ANGÚSTIA*

Concordamos com Luciano Oliveira (2010), ao dizer que *Angústia* é um romance de alta voltagem psicológica. Não é um livro de fácil digestão, justamente pela carga emotiva banhada de pessimismo. A leitura ocorre aos tropeços e, como dito anteriormente, a narrativa se constrói num emaranhado cronológico e espacial que confunde o leitor. Lúcia Helena Carvalho diz que:

Angústia instaura no contexto dos romances de Graciliano Ramos o princípio da diferença. Seu discurso, transgredindo a repressão racionalista, constrói-se, quase que livremente, sob o ritmo alucinado de estados paranormais, o que motivou julgamento reticente do próprio autor que, em *Memórias do Cárcere*, confessa sua desconfiança irônica quanto a esse “solilóquio doido e enervante”, “mal escrito”, “feito aos arrancos”, com “largos intervalos”. (CARVALHO, 1982, p. 20)

Álvaro Lins, por exemplo, disse que dentre os romances de Graciliano: “*Angústia* é sua obra-prima, e uma das realizações importantes e características da ficção brasileira” (LINS, 1972, p. 26). Por outro lado, Luís Bueno diz que o livro: “ocupa lugar singular na obra de Graciliano e foi o romance sobre o qual, com o correr dos anos, mais variou o julgamento da crítica – e do próprio autor” (BUENO, 2006, p. 619). Silviano Santiago, por seu turno, fala que: “A qualidade do romance decorre da “psicologia da composição” adequada, única e original dentro da literatura luso-brasileira” (SANTIAGO, 2009, pp. 292-293). Massaud Moisés (2004) considera *Angústia* como a obra principal de Graciliano e das mais importantes dentre as surgidas com o Modernismo. Já Carlos Nelson Coutinho (1977) diz que *Angústia* é um romance tecnicamente “vanguardista”. Antonio Candido por sua vez escreveu:

Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a descrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes em *S. Bernardo* e *Vidas Secas*) que o tornam mais facilmente transitório”. (CANDIDO, 2006, p. 47)

Boa parte da fortuna crítica, menciona variados elementos estéticos inovadores em *Angústia*. Todos típicos dos movimentos modernistas nas artes no início do século XX. Isso o faz se diferenciar dos outros romances do escritor alagoano. No geral, é, sim, um romance realista, mas há também uma quebra significativa em determinadas descrições do espaço e das personagens. Podemos perceber no decorrer da narrativa a representação da cidade de Maceió. Por exemplo, as características dos personagens, o modo de falar de cada um, a

estrutura social, mas, ao mesmo tempo, por ser um romance de introspecção psicológica, o ambiente da narrativa é carregado de imagens com alto grau de subjetividade. Em *Angústia*, a representação da realidade passa por um processo de desrealização bem típico da arte expressionista. Tal componente estético não se encontra de forma tão explícita nos outros romances do escritor alagoano.

Há, em *Angústia*, um entrelace de uma visão de mundo realista com outras mais expressionistas. Tratando sobre essa questão fundamental do romance moderno, Anatol Rosenfeld diz: “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” (ROSENFELD, 1973, p. 76). A imagética de *Angústia* chama a atenção pela estranheza. O efeito estético se volta para a representação de uma sociedade pobre e decadente. Luís da Silva é o retrato de um intelectual com uma vida cheia de restrições. É um indivíduo fadado ao insucesso.

É interessante notar que houve muitas discussões em relação às influências que os escritores de 30 tiveram dos primeiros modernistas. Segundo Lafetá (2000), o romance de 30 seria parte integrante do movimento modernista. No entanto, o próprio Graciliano recusava qualquer tipo de semelhança ou influência dos escritores e artistas participantes da Semana de Arte Moderna. Quanto a isso, Luís Bueno diz:

Qualquer avaliação do modernismo feita nos anos 30 apontará uma recusa: partindo dos pontos de vista diferentes, quase todos acabam chegando a lugares semelhantes. A esse respeito pode-se dizer, no entanto, aquilo que disse José Paulo Paes sobre a relação entre os modernistas e a geração que os precedeu, a de ser uma “relação conflituosa entre filhos e pais. (BUENO, 2006, pp. 50-51)

Mesmo tendo uma postura contrária ao movimento modernista na literatura brasileira, não se pode negar que de certa maneira Graciliano acompanhava as novidades estéticas que surgiam no meio artístico, principalmente na pintura. Alguns dos mais importantes pintores do modernismo brasileiro produziam telas com marcas do Expressionismo. Dentre eles, Cândido Portinari, Anita Mafalti e Di Cavalcanti. De acordo com Luiz Nazário:

Para o crítico Wilson Martins, o Modernismo brasileiro foi mesmo, fundamentalmente na primeira fase e generalizante nas demais, “um movimento de natureza expressionista”. Mas, sempre perseguindo a identidade nacional numa arte

“de raiz”, os modernistas brasileiros adaptaram as novas formas geradas pelas vanguardas europeias ao clima tropical, festivo e conciliador da terra brasileira. (NAZÁRIO, 2002, p. 608)

Angústia talvez tenha sido influenciado pelas artes plásticas do modernismo brasileiro. A proximidade com as estéticas da arte moderna se mostra bem perceptível. A própria situação degradante do narrador-personagem, a penúria financeira, a casa pobre e feia onde morava, as frustrações amorosas, tudo isso parece ter feito Luís da Silva descrever sua realidade de uma maneira esteticamente peculiar, com certa carga de estranhamento. As condições nas quais Graciliano Ramos escreveu o romance também não eram das melhores. Problemas financeiros e conjugais. Ele pressentia que seria demitido da vaga de diretor da Instrução Pública do Estado de Alagoas. Naquele tempo, recebia algumas ligações com ameaças de prisão. O Brasil vivia o primeiro governo de Vargas, caracterizado pelo nacionalismo exacerbado. Já Graciliano, como diretor da Instrução Pública, tinha proibido de tocar o hino de Alagoas nas escolas, por achar a letra um pouco ridícula. No mesmo dia em que entregou os originais de *Angústia* para a datilógrafa, o escritor foi preso pela polícia de Vargas, sem acusação formal. Assim Graciliano não pôde fazer uma revisão mais cuidadosa do livro. Ele tinha o hábito de cortar vários excertos das obras antes de as publicar. O objetivo sempre era de ser o mais sucinto possível. Talvez por isso que o romance tenha saído gorduroso, como disse Antonio Candido. Em *Memórias do Cárcere*, Graciliano fez uma autocrítica em relação a *Angústia*: “Certas passagens desse livro não me descontentavam, mas era preciso refazê-lo, suprimir repetições inúteis, eliminar pelo menos um terço dele. Necessário meter-me no interior, passar meses trancado, riscando linhas, condensando observações espalhadas” (RAMOS, 2015, p. 20). Noutra parte, Graciliano relembra: “Na casinha de Pajuçara fiquei até a madrugada consertando as últimas páginas do romance. Os consertos não me satisfaziam: indispensável recopiar tudo, suprimir as repetições excessivas” (RAMOS, 2015, p. 21). Realmente, se compararmos *Angústia* com os outros romances de Graciliano, perceberemos o quanto a estrutura espaço-temporal é fragmentada, apresentando diversas repetições e movimentos circulares. Contudo, esses “excessos” e “falhas” não prejudicam a qualidade do livro. Ricardo Ramos, filho de Graciliano, disse que o pai tinha uma afeição especial pelo romance. Ricardo escreveu:

Falava nele de maneira diferente, o tom mudava e as palavras também, a gente notava. Um envolvimento maior, talvez uma ligação mais pessoal. Relendo suas dedicatórias familiares, que são sempre informais, bem-humoradas e tendentes à glosa dele próprio, vejo que a exceção é *Angústia*. Lembro que mais de uma vez,

convidado a seguir a mesma linha, quando chegava a vez desse romance, desviava-se para o seco, o sóbrio, o sério. (RAMOS, 2011, p. 136)

Mesmo não sendo nosso interesse ler *Angústia* relacionando com a vida do escritor, no caso de Graciliano é quase inevitável. Ricardo Ramos, por exemplo, conta na biografia do pai, do costume que o autor de *Vidas Secas* tinha: lavar-se abundantemente, especialmente as mãos. Ricardo comenta:

Simplemente relembro. Mais que tudo, o lavar das mãos. Livrar-se de poeiras, de objetos, de contatos. A limpar-se de imaginárias impurezas. Sou testemunha, e admito que me divertindo, das ocasiões em que lhe apertavam a mão, dentro de casa, e ele disfarçado saía para lavá-la. Antes disso, nem acendia um cigarro. (RAMOS, 2011, p. 126)

Em *Angústia*, encontramos esses traços da personalidade de Graciliano Ramos no personagem Luís da Silva. Num trecho do romance, o narrador-personagem diz: “Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina” (RAMOS, 2002, p.156). Outros exemplos podem ser encontrados nos romances de Graciliano que se relacionam com sua vida. No caso de *Angústia*, parece mais forte esta relação entre escritor e obra. Pensando nisso, Antonio Candido diz:

Poder-se-ia talvez dizer que Luís é personagem criado com premissas autobiográficas; e *Angústia*, autobiografia potencial, a partir do *eu* recôndito. Mas no processo criador tais premissas (que cavam funduras insuspeitadas no subconsciente e no inconsciente) receberam destino próprio e deram resultado novo – o personagem –, no qual só pela análise baseada nos dois livros autobiográficos podemos discernir virtualidades do autor. (CANDIDO, 2006, p. 59)

Em *Memórias do Cárcere*, o eu de Graciliano Ramos que narra se confunde com o narrador Luís da Silva. Por exemplo, o caminho da repartição até a casa; o horário do trabalho. Mas o que nos interessa aqui é perceber como *Angústia* se relaciona com o Expressionismo. Tanto nos aspectos puramente estéticos quanto nos ideológicos. Antes, precisamos voltar no tempo e analisar a história deste movimento de vanguarda, a partir de seu surgimento na Europa até a chegada no Brasil. Esse é o tema do próximo capítulo desta dissertação. Ressaltamos que esta hipótese não é novidade dentro da fortuna crítica de *Angústia*. Muitos comentadores ressaltaram os toques expressionistas do romance, mas sem se deterem com tanto vigor ao tema, como Antonio Candido (2006) e Lúcia Helena Carvalho

(1982). Por outro lado, alguns artigos acadêmicos foram publicados a respeito da relação entre *Angústia* e o Expressionismo, além de dissertações de mestrado, como a de Silvia Dafferner (2008), intitulada “*Angústia* e a proximidade com estéticas vanguardistas: análise das imagens, do narrador e seu conflito”, e a de Adenize Aparecida Franco (2005), intitulada “*Angústia*, de Graciliano Ramos e a deformação expressionista”. Isso, no entanto, não desqualifica o caráter original de nossa análise.

CAPÍTULO 2

O EXPRESSIONISMO

O Expressionismo foi um dos movimentos estéticos de vanguarda surgido na Europa no início do século XX, tendo maior representatividade na Alemanha. Depois, alastrou-se por diversos países, chegando inclusive ao Brasil. Conforme Luiz Nazário: “embora uma de suas matrizes seja a arte ritual primitiva encontrada na África, na Ásia e na Oceania, o Expressionismo floresceu sobretudo nos países europeus de civilização cansada e clima frio” (NAZÁRIO, 2002, p. 607). A configuração estética da arte expressionista, tanto na pintura como na literatura, é diversificada, por isso, não é tarefa simples definir ou apresentar um conjunto coeso de suas características. Como bem frisa Aguinaldo José Gonçalves: “Enquanto movimento, o Expressionismo se movimenta em várias direções, atuando em todas as formas de expressões comunicativas” (GONÇALVES, 2002, p. 682). De acordo com Gilberto Mendonça Teles, o Expressionismo representa: “a construção, o lado mágico das coisas, a

beleza interior e só percebida na recomposição simbólica a que se reduzem os elementos culturais da humanidade” (TELES, 2012, p. 53). Diante do complexo campo teórico que envolve o Expressionismo, faremos um recorte em alguns pontos importantes: a representação deformadora da realidade, o embate contra a arte e cultura acadêmica, a luta contra as instituições dominantes, e a estética voltada para o lado mais feio e decadente da sociedade. A arte expressionista causa estranhamento no espectador. O movimento teve mais destaques nas artes plásticas. No entanto, aos poucos foi dialogando com outras manifestações artísticas, como a literatura e o cinema.

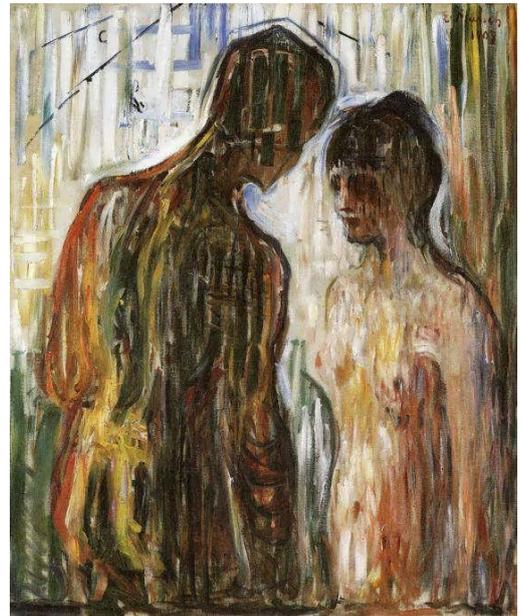
Nosso intuito será mostrar as características explicitadas acima do Expressionismo estão presentes no romance *Angústia*. Vale ressaltar que uma das riquezas dessa obra é a interação com outras artes, como por exemplo, técnicas cinematográficas e descrições que se assemelham a telas expressionistas. Todos os romances de Graciliano Ramos, inclusive, costumam dialogar com outras artes. Benjamim Abdala Junior organizou um livro de ensaios justamente tratando dessas interações. Sobre os trabalhos desenvolvidos, ele disse:

Estamos diante de um repertório literário crítico, que igualmente interessou e estabeleceu pontes com outros campos artísticos, como o do cinema e o das artes plásticas, além das áreas do conhecimento, como a sociologia e a política. [...] Configura-se, em Graciliano Ramos, uma estratégia contra-hegemônica em relação aos modos de articulação socialmente dominantes, que migram dos modos de pensar a realidade provenientes da economia capitalista e modelam hábitos cotidianos, além de modos de articulação/de pensar a realidade de outras áreas do conhecimento. (JUNIOR, 2017, pp. 8-9)

Em *Angústia*, fica bem claro como o Expressionismo se manifesta, tanto pelas descrições deformadoras da realidade, quanto pela postura ideológica do narrador-personagem, que transmite ódio ao burguês abastado e de linguagem ornamental. Numa cena do romance, Luís da Silva diz: “A loquacidade de Julião Tavares aborrecia-me. Uma voz líquida e oleosa que escorria sem parar” (RAMOS, 2002, p. 75). Noutra parte fica bem nítida a imagem expressionista que o narrador cria, quando ele ainda se incomodava com a voz de Julião Tavares:

A voz oleosa de Julião Tavares continuava a perseguir-me. Era como se eu estivesse diante de um aparelho de rádio, ouvindo língua estranha. Distanciava-me. As palavras gordas iam comigo. Um cheiro chegavam completas, outras alteravam-se – ruídos confusos e vogais indistintas. Necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam. A criatura faminta da Rua da Lama, seu Ivo, Moisés, a menina dos olhos agateados, tudo isto me passava pelo espírito sem se fixar. Um tropel, depois nada. O que ficava era aquela gordura que se derramava pela parede. (RAMOS, 2002, p. 95)

A pintura expressionista se destaca principalmente na construção de imagens distorcidas e carregadas de cores fortes vinculadas ao sentimento do artista. No quadro abaixo, de Edward Munch, podemos perceber essa marca por meio do contorno irregular do pincel e pela impressão de que os personagens estão se diluindo. Não há contornos nítidos que deem nitidez ao rosto da mulher nem ao corpo do homem. O quadro parece estar em processo de derretimento, assemelhando-se, portanto, a imagem descrita acima do romance *Angústia*.



MUNCH, EDWARD. *Cupido e Psiquê*. Óleo sobre tela. 1907. 119 x 99cm.

A poética¹ do Expressionismo se constrói pela deformação do mundo. Por meio de um jogo dialético, ao mesmo tempo que deforma, cria. Na arte expressionista, segundo Maria Inês França: “a imagem não é, ela se faz e a ação que a faz a materializa, ato com o valor simbólico de representação de um momento expressivo da cultura. Não se trata de uma linguagem para manifestar as imagens, mas uma matéria que se torna imagem e que se manifesta muitas vezes como deformação ou distorção do objeto” (FRANÇA, 2002, p. 129). O movimento expressionista teve distintas vertentes estéticas. Nesta dissertação, voltar-nos-emos especialmente para a primeira fase, aquela na qual houve um distanciamento, em pequeno grau, da realidade. Em outros períodos, alguns pintores expressionistas tenderam para uma arte não figurativa, abstrata.

¹ Poética no sentido grego de *poiesis*, ou seja, ato de criação.

De uma maneira geral, a arte expressionista não representa o mundo tal como ele se apresenta aos nossos sentidos. Ao observarmos o quadro abaixo, de Oskar Kokoschka, pintor expressionista austríaco, percebemos como o traçado do pincel é irregular. Temos a impressão de que a face do homem está se distorcendo. Sua expressão revela a alma de uma pessoa triste e cabisbaixa. Essa atmosfera de tristeza é reforçada pelo ambiente sombrio que o rodeia.



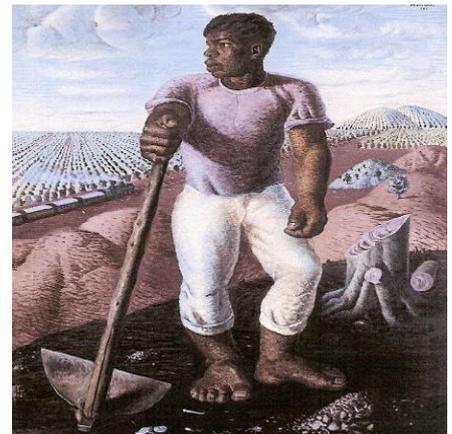
KOKOSCHKA, OSKAR. *Adolf Loos*. 1909. Óleo sobre tela. 74 x 91 cm

A arte expressionista provoca uma sensação de mal-estar, em virtude da força emotiva que as obras transmitem. O quadro acima revela essa tendência. Outro exemplo é o filme “Metrópolis” (1926), de Fritz Lang. Neste longa-metragem, assistimos ao drama dos trabalhadores que vivem nas profundezas da grande metrópole. Por ser um filme mudo, todas as cenas são preenchidas por uma trilha sonora sombria, provocando ansiedade e desconforto. O mundo, sob a ótica expressionista, é caos, desordem e pessimismo. O movimento surgiu como uma forma de expressar a angústia do ser humano perante a realidade.

O Expressionismo floresceu na Europa do início do século XX, e permaneceu com vigor nos meios artísticos até meados dos anos 30. Por ser uma arte marcadamente estranha e deformadora, o governo nazista alemão organizou uma exposição de quadros expressionistas com o intuito de excluí-los da sociedade alemã. A exposição foi chamada de “Exposição de Arte Degenerada”. Para Hitler e seus seguidores, o Expressionismo era uma arte de doentes mentais e de má influência para a formação do caráter do povo germânico. Já no Brasil, tivemos o caso da “Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti”, na qual a pintora foi duramente criticada por Monteiro Lobato. Conforme explicou Luís Nazário:

Seu incipiente expressionismo chocou-se com o movimento de renovação regionalista capitaneado com Monteiro Lobato, que considerava todos os “ismos” da arte moderna ramos da arte caricatural, visando apenas “aparvalhar o espectador”. No Brasil, apenas os futuros modernistas aplaudiram a estética do “belo horrível” proposta por Anita Malfatti. (NAZÁRIO, 2002, p. 608)

Cândido Portinari foi outro pintor brasileiro que de certa forma apresentava essas características do Expressionismo em muitas de suas telas. Em alguns de seus quadros mais famosos, como “Os Retirantes”, “As Lavadeiras”, “Café”, vemos a representação do lado dramático da vida daqueles personagens. Nos dois primeiros, as pessoas se assemelham a mortos-vivos. Já no último, o pintor nos mostra a vida dos trabalhadores nas lavouras de café. Todos com braços e pernas inchadas e a fisionomia triste. Percebemos também um certo grau de deformação em quadros de Portinari, como o seguinte abaixo:



PORTINARI, C. *O lavrador de café*. 1939. Óleo sobre tela. 100cm x 81cm

A estética do movimento anda lado a lado com os pressupostos ideológicos. Ao mesmo tempo que desfigura a realidade, a arte expressionista toca nas feridas da sociedade burguesa industrializada. Neste sentido, pode-se dizer que o movimento foi um dos principais críticos da ideologia positivista do final do século XIX. A Primeira Guerra Mundial teve papel decisivo para que os artistas do Expressionismo retratassem o mundo por uma ótica negativista. Como veremos mais adiante, antes mesmo do Expressionismo, pensadores como Arthur Schopenhauer e Sigmund Freud já possuíam um certo ceticismo em relação ao mundo e à ideia de que a partir da ciência, portanto, da racionalidade, poderíamos ter uma vida mais suportável, feliz e equilibrada. De acordo com Gombrich: “O que perturba e deixa perplexo o público em relação à arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ser distorcida do que o resultado implicar um distanciamento da beleza. Que o caricaturista mostre a

fealdade do homem é ponto pacífico; feitas as contas, é esse o objetivo do seu trabalho” (GOMBRICH, 2008, p. 564).

No terceiro capítulo desta dissertação, veremos como essas características do Expressionismo estão presentes no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. Em especial, o tema da representação do lado miserável da humanidade, a crítica aos valores da sociedade moderna, a deformação do mundo e os aspectos caricaturais dos personagens. Num artigo sobre *Angústia*, Adriano de Almeida diz: “A cara balofa que parece inflar-se e o cano que parece transformar-se em corda são distorções que lembram arte de vanguarda: as pinturas cubistas, expressionistas ou surrealistas” (ALMEIDA, 2017, p. 78). Nosso intuito é fazer a análise mais profunda dessa relação entre o romance com essa estética somente no terceiro capítulo desta dissertação. Lembrando que nossa metodologia partirá da análise de pinturas e dos pressupostos ideológicos e estéticos do movimento.

Neste capítulo, veremos as principais características do Expressionismo, aquelas que mais nos interessarão na análise do romance. Por outro lado, mostraremos como a linha de pensamento do filósofo Arthur Schopenhauer, no que diz respeito ao processo de criação artística e ao pessimismo existencial, está de certa forma relacionado com a estética e com a ideologia do Expressionismo. O filósofo e o movimento consideravam o conhecimento intuitivo muito mais proveitoso para a arte, além de verem o mundo sob uma perspectiva negativa. Ainda por cima, observaremos como a psicanálise também se relaciona com o Expressionismo, principalmente no que diz respeito ao afeto da angústia como força motriz do ato criativo.

2.1 CARACTERÍSTICAS E HISTÓRICO DO EXPRESSIONISMO

Um dos pontos mais característicos da estética expressionista, em seu primeiro momento, é o modo de representar a realidade através de uma perspectiva deformadora e negativista. Diferentemente da estética realista, por exemplo, não há preocupação em descrever detalhadamente os elementos que compõe a realidade, e muito menos, uma crença no progresso da humanidade. O subjetivismo é outra marca essencial do Expressionismo. A força criativa precisa vir da capacidade imaginativa do artista. Segundo Aguinaldo José Gonçalves: “Um dos aspectos fundamentais do Expressionismo e especificamente do expressionismo plástico foi a reformulação das referências ideológicas por meio,

evidentemente, dos referenciais semióticos: uma necessidade interior de transformar” (GONÇALVES, 2002, p. 682). Por seu turno, Mario de Micheli diz: “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhada do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, *dentro* da qual se devia viver” (MICHELI, 2004, p. 61, grifo do autor).

O delineamento dos quadros não é preciso. Nas telas acima, o referencial representado não se aproxima do mundo real, isso na perspectiva imagética. As imagens estão longe daquilo que nossos sentidos podem captar racionalmente. Neste aspecto, o artista dá muito valor à percepção intuitiva das coisas para poder criar sua arte. Assim, de certa forma, ele se desvincula do conhecimento racional, e tenta se libertar de qualquer regra predeterminada. De acordo com Aguinaldo José Gonçalves: “a distinção básica entre a escola impressionista e o movimento expressionista está exatamente no fato de um ser uma escola e o outro, um movimento, pelo menos no que diz respeito à sua linha de conduta ou à sua determinação ética” (GONÇALVES, 2002, p. 686). Por seu turno, Ernst Ludwig Kirchner, importante pintor expressionista alemão, escreveu:

A pintura é a arte que representa num plano um fenômeno sensível... O pintor transforma em obra de arte a concepção da sua experiência. Com um exercício contínuo ele aprende a utilizar os seus meios. Não há regras fixas para isso. As regras para a obra individual formam-se durante o trabalho, através da personalidade do criador, do estilo da sua técnica e do tema a que se propõe... A sublimação instintiva da forma no acontecimento é traduzida de impulso no plano. (KIRCHNER, apud MICHELLI, 2004, p. 80)

Como consequência direta do distanciamento do mundo real, o Expressionismo se volta para o lado subjetivo da personalidade humana. O artista, assim, valoriza os aspectos transcendentais da vida. A arte seria a representação interior do seu espírito. Para Gilberto Mendonça Teles: “O expressionismo, no sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente” (TELES, 2012, p. 141). Por outro lado, Ricardo Timm de Souza considera que a riqueza do Expressionismo: “extrapola quaisquer limites meramente conceituais, abrindo continuamente novas perspectivas compreensivas, à medida exatamente que se trata de um *movimento*, e não de uma estrutura ou escola fechada de ideias ou expressões artísticas” (SOUZA, 2002, p. 84, grifo do autor). Percebe-se, então, que uma das principais marcas do Expressionismo, além da deformação do mundo real, é a liberdade de criação. Liberdade, principalmente, em relação a qualquer tipo de conhecimento racionalizado

ou tecnicista. Um dos tópicos mais discutidos na história da arte ocidental é o embate entre razão e intuição. Encontramos de um lado correntes artísticas que prezam pelo equilíbrio das emoções, a simetria e a cópia fiel da realidade. Por outro lado, a partir do Romantismo, os artistas começam a valorizar o lado subjetivo do ser humano. O Expressionismo, digamos, tendeu para este lado.

Enquanto no século XIX predominavam obras de artes de caráter realista, segundo os moldes do pensamento renascentista, o Expressionismo foi um dos movimentos estéticos que buscava quebrar a lógica da arte realista e naturalista. Como dito anteriormente, o Expressionismo foi uma reação contra a arte acadêmica e impressionista. Podemos dizer que o movimento teve uma forte influência do Simbolismo e de artistas como Van Gogh e Edward Munch. Todos buscavam expressar suas ansiedades e anseios. Segundo Gilberto Mendonça Teles: “Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um “equilíbrio” abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra” (TELES, 2012, p. 141). Como bem escreveu Aguinaldo José Gonçalves: “Trata-se da genuína linguagem da pintura despida dos despotismos do significado e plasmada sobre a forma significante, de modo a “captar com olhos livres” os movimentos da massa do mundo” (GONÇALVES, 2002, p. 681-682). Já para Kasimir Edschmid:

O universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura (gestaltet). Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista o atravessa para agarrar o que se encontra além deles. (EDSCHMID, apud TELES, 2012, p. 149)

Os artistas do Expressionismo se posicionaram contra o academicismo das obras de arte do século XIX. Além disso, confrontaram o racionalismo progressista. Ernest Bloch, um dos principais comentadores do movimento na Alemanha, escreveu:

O expressionismo encontrou seu significado exatamente naquilo mesmo que Ziegler nele condena: ele destruiu a rotina e o academicismo em que as obras de arte haviam caído. No lugar da eterna “análise formal” do *object d'art*, ele voltou-se ao homem e a seu conteúdo que se esforça por encontrar sua expressão mais autêntica possível. (BLOCH, 2016, p. 227)

Segundo Micheli (2004), o Expressionismo seria uma arte de oposição ao Positivismo, opondo-se também ao cientificismo e, além disso, contrário à ideia de evolução da humanidade através da técnica, da industrialização e da mecanização do trabalho. Ainda de

acordo com Micheli: “No fundo, porém, mais ainda do que o cientificismo positivista, o que talvez mais incomodasse os expressionistas era aquele tom de felicidade, de sensível hedonismo, de “leveza”, próprio de alguns impressionistas e mais ainda de muitos de seus vulgarizadores fora da França” (MICHELI, 2004, p. 61). Neste aspecto, veremos mais adiante como o Expressionismo dialoga com as concepções psicanalíticas de Sigmund Freud e com a filosofia de Arthur Schopenhauer.

As raízes do Expressionismo se encontram nas telas de Van Gogh, Edward Munch, James Ensor. Esses pintores, no final do século XIX e início do XX, já tinham produzido obras de veio expressionista, principalmente no tocando à valorização da subjetividade, em detrimento da racionalidade. Em outras palavras, buscavam expressar em sua arte aquilo que sentiam, e não o que viam. As paisagens de vários quadros de Van Gogh exemplificam perfeitamente tal característica. Não se busca representar exatamente a realidade, mas mostrá-la a partir de um ponto vista subjetivo, carregado de sentimento e emoção.

O Expressionismo, como movimento artístico, teve início no ano de 1905, quando quatro jovens pintores da cidade de Dresden – Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938), Erich Heckel, Fritz Bleyl (1880 - 1966) e Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976) –, fundaram o grupo “Die Brücke” (A Ponte). Eles pretendiam fazer uma nova arte, fora dos padrões acadêmicos. De acordo com Claudia Valladão de Mattos, a ideia da ponte significaria a travessia de um estilo de vida ao outro. Segundo a professora:

Tal “travessia” de um estilo de vida a outro sintetizava muito bem a atitude e os ideais antiburgueses dos jovens amigos. A “Die Brücke”, em sua origem, inspirava-se em larga medida nos Jugend Bewegungen (movimento de juventude), bastante populares no começo do século, com o “Wandervogel” de Berlim. Esses grupos buscavam restabelecer os elos entre o homem e a natureza, perdidos através do processo artificial de industrialização e urbanização aceleradas. Adeptos de um irracionalismo nietzschiano e herdeiros do romantismo alemão, buscavam, enfim, religar homem e mundo. (MATTOS, 2002, p. 47)

Além do “Die Brücke”, outros grupos de artistas expressionistas surgiram na Alemanha no início do século XX. O “Der Blue Reiter” em Munique, foi outro exemplo. Este, no entanto, possuía características diferentes em relação ao primeiro grupo. Pintores como Vassíli Kandínski, Paul Klee e Franz Marc fizeram parte do “Der Blue Reiter”. Com o passar do tempo, cada membro seguiu seus próprios caminhos, produzindo quadros de caráter bem particular. Kandínski e Klee, por exemplo, pintaram telas bastante abstratas, como a que segue abaixo:



KANDÍNSKI, VASSÍLI. Improvisação nº 26. 1912. Óleo sobre tela. 107 x 97cm.

Como vemos na tela acima, as imagens mostradas não possuem referência objetiva com a realidade. Na linguagem das artes plásticas, esse quadro se configura como uma pintura não figurativa. Membros do grupo “Der Blue Reiter” chegaram a criar uma gramática da criação artística, a qual valorizava aspectos espirituais das cores. Segundo eles, cada cor representaria um estado de espírito. De acordo com Cláudia Valladão de Mattos:

Ao contrário do que pregavam os membros da “Die Brücke”, a questão da renovação da arte passaria por uma intensa pesquisa formal, da qual emergiria uma nova “gramática” para a pintura, gramática que pudesse servir verdadeiramente à expressão do mundo interior do artista, dando forma a suas visões proféticas destinadas a “romantizar o mundo”, para usar as famosas palavras de Novalis. (MATTOS, 2002, p. 48)

Pelo que se vê, o Expressionismo abarca uma série de possibilidades de representação artística. Do mundo em dissolução à pintura abstrata. Não se pode negar, no entanto, que a obra de arte, para esses grupos de pintores, não poderia ser apenas um retrato fiel do mundo exterior, mas sim a expressão particular e interior deles mesmos. Portanto, o Expressionismo se opõe à arte realista, no que diz respeito à forma de representar a realidade. Conforme Mario de Micheli:

A destruição de todo preceito que pudesse trazer dificuldade para a manifestação fluída da inspiração imediata. É um dos pontos fundamentais da poética do expressionismo; a intolerância para com a lei, uma disciplina e, ao contrário, a obediência às pressões emotivas do próprio ser. (MICHELI, 2004, p. 80)

A questão da representação da realidade está ligada, portanto, ao estado emocional do artista. A arte expressionista revela a angústia do ser humano perante ao tumulto da vida moderna, mecanicista. Os quadros de Munch, por exemplo, mostram realidades sombrias e tortuosas, nas quais claramente os sujeitos que delas participam estão claramente sofrendo algum tipo de sofrimento. Analisemos o quadro abaixo, afim de perceber essa peculiaridade da arte de Munch, e que se estendeu pelos demais artistas do expressionismo alemão:



MUNCH, EDWARD. *Noite na Rua Karl Johan*. 1892. Óleo sobre tela. 84,5 x 121cm.

A arte expressionista representa um estado de insatisfação do ser humano perante à realidade. As obras de caráter expressionista se caracterizam principalmente por retratar o lado feio e decadente da existência. Cria-se assim uma nova forma de retratar o mundo por meio de sua deformação. Já para Gilberto Mendonça Teles: “O expressionismo seria o primado da personalidade humana, com as forças obscuras da alma destruindo a superfície da lógica, tal como o dadaísmo. A guerra, como se disse, foi o grande alento da obra expressionista” (TELES, 2012, p. 143). Segundo Maria Inês de França:

Há algo de irredutível que insiste em se fazer exprimir e que revela a precariedade do ser. O sujeito se encontra perdido num mundo alucinado, sem apoio num espaço contorcido por movimentos sem sentido e onde nada responde ao seu grito. Este universo insuportavelmente incerto representa a alma da concepção expressionista do homem, assim como para a psicanálise na sua vertente estética vai revelar a inserção traumática do corpo na linguagem. (FRANÇA, 2002, p. 122)

Todos esses comentários reforçam a ideia de que o Expressionismo de certa maneira dialoga com as concepções freudianas sobre a angústia, e com o pessimismo

schopenhauriano. Como vimos, a arte expressionista retrata o lado cruel da humanidade, mas mesmo sendo obras cuja força venha da fealdade das coisas, ainda assim não perde em valor estético. Em outras palavras, podemos dizer que há beleza na representação da feiura. Em quadros e textos expressionistas, vemos a representação da pobreza e miséria do mundo moderno e industrializado. Seja na literatura como nas artes plásticas, o Expressionismo retrata a vida daqueles que vivem à margem da sociedade capitalista. As imagens são expressão da angústia do ser humano perante uma realidade esmagadora. Se de um lado o Positivismo e o Cientificismo propagavam a ideia da evolução da humanidade, por outro, os expressionistas buscavam tocar nas feridas dessa mesma realidade que os homens da ciência exaltavam. Analisando tais questões da arte expressionista, Marion Fleischer escreve:

Em meio a tal atitude polêmica e de acordo com o vezo expressionista de focar temas rejeitados pela sociedade da segunda década do século XX, tanto poetas como prosadores evocam em seus trabalhos as figuras de débeis mentais, loucos, prostitutas, doentes e mendigos. Ou então configuram seres metal e fisicamente deformados, habitantes de um mundo insólito e enfermo, destituídos dos atributos e valores até então habitualmente considerados familiares e válidos. (FLEISCHER, 2002, pp. 72-73)

O quadro “O Grito”, de Edward Munch, provavelmente é aquele que melhor representa a estética do Expressionismo, seja pela figura angustiada do personagem do quadro, quanto do cenário produzido a partir de linhas tortas e pinceladas carregadas de tinta, características essas que dão a impressão de mundo se diluindo. Maria Inês de França é precisa quando diz:

Há algo de irredutível que insiste em se fazer exprimir e que revela a precariedade do ser. O sujeito se encontra perdido num mundo alucinado, sem apoio num espaço contorcido por movimentos sem sentido e aonde nada responde ao seu grito. Este universo insuportavelmente incerto representa a alma da concepção expressionista do homem, assim como para a psicanálise na sua vertente estética vai revelar a inserção traumática do corpo na linguagem. É a apresentação (Darstellung) de um corpo que transborda em expressão como linguagem-ato. (FRANÇA, 2002, p. 122)

James Ensor, num de seus diários, criticava o convencionalismo artístico determinado por regras. Nas palavras do pintor: “Os artistas dominados pela razão perdem todos os sentimentos, o instinto poderoso se debilita, a inspiração torna-se pobre, o coração perde impulso” (ENSOR, apud MICHELI, 2004, p. 32). Esse posicionamento estético de Ensor e, posteriormente, de todo movimento expressionista, ao que nos parece, assemelha-se com a filosofia da arte, de Arthur Schopenhauer. Para o filósofo alemão, a verdadeira e

autêntica arte só poderia ser produzida a partir do conhecimento intuitivo, portanto, independente do conhecimento racional. Conhecimento este, totalmente oposto ao racional. Schopenhauer diz:

Arte e ciência têm, em última instância, o mesmo estofo, a saber, justamente o mundo tal como ele se posta diante de nós, ou antes uma parte destacada dele; quanto ao todo do mundo, só a filosofia o considera. Contudo, a grande diferença entre ciência e arte reside na maneira como elas consideram o mundo e trabalham seu estofo. Tal oposição pode ser indicada com uma palavra: a ciência considera os fenômenos do mundo seguindo o fio condutor do princípio de razão, ao passo que arte coloca totalmente de lado o princípio de razão, independe dele. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 57)

Nossa intenção, portanto, é fundamentar o problema da representação artística do Expressionismo a partir da filosofia da arte de Schopenhauer. Além disso, analisaremos a relação entre o Expressionismo e a Psicanálise. Neste caso, faremos o recorte a partir de algumas ideias de Sigmund Freud sobre o afeto da angústia. O propósito é observar como a angústia afeta o funcionamento do corpo e poderia ser a força motriz do ato criativo da arte expressionista, especialmente no que diz respeito à deformação da realidade. É importante notar que as três correntes – Expressionismo, Schopenhauer e Freud – seguem a mesma linha de pensamento. Todos se voltam para os aspectos do inconsciente humano e pela descoberta de que a vida, no fundo, parece não ter sentido. Ricardo Timm de Souza diz que: “Em todos, o que é comum é, exatamente, um certo mal-estar que advém do descompasso entre as promessas da razão moderna e a realidade tal como ela efetivamente se dá” (SOUZA, 2002, p. 87). Uma de nossas hipóteses é que essas características estão presentes também no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos.

2.2 FREUD, SCHOPENHAUER EM DIÁLOGO COM O EXPRESSIONISMO

A relação entre Freud e o Expressionismo, segundo nosso ponto de vista, surgiu a partir da seguinte questão: como o afeto da angústia e sua experiência do “corpo fragmentado” poderiam estar conectados com a estética expressionista, principalmente no que diz respeito à deformação do mundo e ao sentimento de revolta perante à realidade? Conforme a professora Maria Inês de França:

O Expressionismo e a psicanálise são movimentos que especificam o mal-estar derivado de conflitos ligados à virada do século XX, quando se intensifica o fato de os sujeitos se sentirem reduzidos à função de espectadores da cena do mundo, por serem excluídos como agentes. Ambas, arte expressionista e psicanálise, buscam ser práticas de invenção sem modelo, que colocam a criação numa relação com o vazio e em oposição ao “plano substancial” dos objetos. (FRANÇA, 2002, p. 122)

Para compreender melhor essa possível relação entre psicanálise e o Expressionismo, analisaremos brevemente o que Freud escreveu sobre o afeto da angústia. Como dito anteriormente, esse sentimento caracteriza bem a arte expressionista, gerando, pois, toda a carga sombria e opressora dessa estética. Inicialmente, Freud definiu a angústia como um afeto decorrente de recalque. Conforme a professora Maria Angélica A. de Mello Pisseta:

A angústia seria aqui uma amostra de que houve recalque, um anúncio e uma denúncia de que o eu negara acesso a alguma representação inconsciente. Dessa forma, ao mesmo tempo em que ela velava uma realidade, a da castração, ela a exibia. Havia ali ocorrido algo que não devia ocorrer novamente: a entrada de uma representação inconciliável, que denunciava castração. (PISSETA, 2008, p. 406)

Tal concepção freudiana da angústia revela que a mesma é um afeto que provoca uma sensação de desprazer e, além disso, é acompanhada de sensações físicas, como distúrbios respiratórios e cardíacos, por exemplo. Com isso, a angústia seria um afeto que fala tanto de “dentro” quanto de “fora” do ponto de vista do Eu. Na perspectiva “de dentro”, segundo Pisseta (2008), a angústia acusa a castração, através do recalque; já “de fora”, a angústia se relaciona aos objetos, ou seja, é trocada por raiva, temor ou qualquer outra tonalidade que melhor se associe a determinado objeto. Segundo Freud, todo afeto causa sensações no corpo. No caso da angústia, sensações de desconforto. Como diz o psicanalista: “Um afeto compreende, em primeiro lugar, determinadas inervações motoras ou descargas, em segundo, certas sensações de dois tipos: as percepções das ações motoras ocorridas e as sensações diretas de prazer e desprazer que dão o tom, como se diz, ao afeto” (FREUD, 2014, p. 523).

A repressão sexual, segundo Freud, seria um dos focos principais que causaria a angústia em um indivíduo. Esses elementos que constituem a angústia psicológica aparecem fortemente marcados no personagem Luís da Silva, no romance de Graciliano Ramos. Para Freud, a angústia é posterior ao recalque. Pisseta diz: “Desde os primeiros textos de Freud, a angústia aparece sempre vinculada ao recalque, quando é compreendida como emergência do recalcado” (PISSETA, 2008, p. 407). Assim, a base da própria repressão poderia ser apenas uma sensação de desprazer. Segundo Freud, se o desprazer é relativo ao processo de

recalcamento, a ideia de prazer é ligada ao controle dos estímulos. De modo que o prazer absoluto equivaleria à ausência de estimulação.

Se de um lado Freud fala que a angústia é um sentimento posterior ao recalque, em outro momento ele inverte essa lógica, afirmando que a angústia seria anterior ao recalque. Ou seja, conforme a professora Pisseta: “Como o perigo é repensado por Freud em termos de um perigo real, destaca-se que não há, ainda, recalque quando da incidência da angústia. Nesse sentido, o eu, não “preparado” para o perigo, se angustia, mobilizando a defesa do recalque” (PISSETA, 2008, p. 410). Assim, a angústia seria um sentimento anterior ao recalque por causa do perigo da castração ser percebido como real. O ponto de intersecção que une o Expressionismo às teorias psicanalíticas de Freud parece ser tanto a questão do mal-estar perante a sociedade moderna do final do século XIX e início do XX, quanto o problema da fragmentação corporal, que parece se refletir na obra de arte. Conforme Maria Inês de França:

A experiência do “corpo fragmentado” se refere aos estados não articulados que estão na origem das inscrições originárias como estados isolados e que se expressam e se apresentam como angústia e sofrimento. Na arte expressionista, Marcella, de Kirchner, é um quadro que cria no observador uma sensação de mal-estar e de angústia. (FRANÇA, p. 122, 2004)

Quem ler *Angústia*, tem a mesma sensação de mal-estar quando se depara com a figura doentia do narrador-personagem. As descrições fora do padrão realista, os problemas financeiros e sexuais de Luís da Silva, dentre outros elementos fazem do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, uma obra marcadamente com traços expressionistas. Logo no início da narrativa, embarcamos numa atmosfera, no mínimo, opressora. Luís da Silva narra: “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” (RAMOS, 2002, p. 7). No desenrolar da narrativa, encontramos diversas passagens que se aproximam dessa temática decadentista do expressionismo. A casa de Luís da Silva, segundo o próprio narrador, é miserável, com ratos no armário, por exemplo. O bairro onde mora também não é dos melhores.

A relação entre o Expressionismo e a filosofia da arte de Arthur Schopenhauer, principalmente no que diz respeito à valorização do conhecimento intuitivo na criação artística, em detrimento do conhecimento racional. Além disso, o pessimismo existencial e a necessidade de transcender a racionalidade são pontos de intersecção entre o filósofo e o

Expressionismo. Como vimos acima, os artistas de viés expressionista valorizavam bastante a inspiração não mediada pela racionalidade.

Arthur Schopenhauer, filósofo alemão da primeira metade do século dezenove, pensava o mundo como manifestação de uma essência metafísica denominada por ele de Vontade. Para ele, todos os fenômenos da natureza são objetivações particulares dessa essência, destarte, a existência se resumiria em um querer infinito, onde cada ser luta para alcançar seus interesses individuais, gerando condições, portanto para o sofrimento. O pano de fundo da filosofia de sua filosofia, segundo Jair Barboza (2005), caracteriza-se pelo pessimismo metafísico. O filósofo diz:

Todo Querer nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento. A satisfação põe um fim ao sofrimento; todavia, contra cada desejo satisfeito permanecem pelo menos dez que não o são. Ademais, a nossa cobiça dura muito, as nossas exigências não conhecem limites; a satisfação, ao contrário, é breve e módica. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 266)

Em sua principal obra, *O mundo como vontade e como representação*, encontramos um sistema filosófico contrário àqueles que atribuíam ao ser humano a capacidade de apreender a essência verdadeira dos fenômenos da natureza por meio do conhecimento racional. A razão na filosofia de Schopenhauer deixa de ser o originário no ser humano, dando lugar à vontade irracional. De acordo com Jair Barboza:

Não há aqui otimismo histórico que vê a humanidade progredindo rumo à melhoria e ao bem supremo no futuro que via progresso das Luzes, como queriam os iluministas e seus herdeiros; não, o ser humano é o que é e não muda, seu caráter é imutável, a Vontade é a sua essência, e esta essência não pode ser modificada na sua autodiscórdia originária, que é um cravar os dentes na própria carne, daí a famosa frase do filósofo, comum ao budismo, “toda vida é sofrimento”. (BARBOZA, 2012, p. 38)

Schopenhauer formulou dois conceitos dos quais ele acreditava que o homem poderia transcender sua essência volitiva, possibilitando uma libertação do sofrimento. O primeiro, pela via estética, seria através da contemplação da natureza e das artes, como a poesia, a pintura, ou a música, enquanto o segundo determina-se pelo autoconhecimento da Vontade e da sua conseqüentemente negação. Embora tenha chegado à conclusão de que o mundo em sua essência seria Vontade, e que esta se objetiva em fenômenos expostos na natureza, ele, anteriormente a esta afirmação, inicia seu sistema filosófico em *O Mundo como Vontade e como Representação* com uma “verdade” que, segundo o próprio, dá-se

imediatamente aos sentidos de todos os seres vivos: a de que o mundo seria, antes de qualquer pensamento, representação. Ou seja, objeto para um sujeito do conhecimento. Maria Lúcia Cacciola observa esse ponto inicial da filosofia schopenhauriana no primeiro capítulo de sua tese de mestrado dizendo: “Ele acredita, pois, ser necessário partir do mundo enquanto visível, olhar para todos os fenômenos como representações referidas a um sujeito que conhece” (CACCIOLA, 1981, p. 1). Para Schopenhauer, o conhecimento pode ser intuitivo ou abstrato. Segundo o filósofo, somente o ser humano conhece o mundo de forma abstrata, e isso acontece por meio da construção de conceitos advindos de uma faculdade de conhecer que lhe é peculiar: a faculdade de conhecimento racional. Eis, para o filósofo, a grande diferença entre ser humano e os outros animais. Ele diz:

A diferença capital entre todas as nossas representações é a entre intuitivas e abstratas. Estas últimas constituem apenas UMA classe de representações, os conceitos – que são sobre a face da terra propriedade exclusiva do homem, cuja capacidade para formulá-lo o distingue dos animais –, e desde sempre foi nomeada RAZÃO. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 47).

Fazendo a diferenciação entre esses dois tipos de conhecimento, um submetido ao princípio de razão, e outro não submetido, Schopenhauer estabelece o primeiro como o objeto da experiência ou da ciência, e o segundo como objeto-fonte para a construção de uma obra de arte. Este último seria a capacidade de o sujeito apreender a Ideia platônica no objeto da contemplação e conseqüentemente conseguir produzir sua obra. O conhecimento submetido ao princípio de razão serviria como ferramenta para ser humano satisfazer os desejos motivados pela Vontade. Já o sujeito que conhece intuitiva e desinteressadamente o objeto, consegue transcender sua condição de sujeito do querer, passando a ver o mundo apenas como representação. Somente o gênio conseguiria apreender a realidade desta maneira e, conseqüentemente, produzir uma obra artística. Schopenhauer indaga e responde:

Qual modo de conhecimento considera unicamente o essencial propriamente dito do mundo, alheio e independente de toda relação, o conteúdo verdadeiro dos fenômenos, não submetido a mudança alguma e, por conseguinte, conhecido com igual verdade por todo o tempo, numa palavra, as Ideias, que são objetividade imediata e adequada da coisa-em-si, a Vontade? – Resposta: é a Arte, a obra do gênio. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 253).

Enquanto a ciência está intimamente ligada aos interesses do homem, a arte é pensada como uma possibilidade de desaparecimento do querer, sendo, portanto, um conhecimento desinteressado, e que, segundo o filósofo, é superior ao da ciência. Com a arte,

o mundo se mostra limpidamente aos olhos do homem. O conhecimento intuitivo do mundo ou a contemplação das artes, para Schopenhauer, além de poder libertar o homem do sofrimento, poderia ser mais eficiente e proveitoso do que aquele que é guiado por métodos racionais, pois no momento da contemplação o sujeito apreende o universal no particular, e não somente exterioridade dos objetos que se apresentam aos seus sentidos. Esse papel conferido à arte de poder libertar o homem do sofrimento e de ser uma forma de conhecimento mais eficiente, era, segundo Safranski, um modo nunca visto na época do filósofo de pensar a estética. De acordo com o biógrafo, Schopenhauer foi:

O primeiro a outorgar à estética um valor filosófico assim tão elevado, tal como nenhum outro filósofo antes dele lhe atribuíra. Uma filosofia que não pretende explicar o mundo, mas somente informar a respeito dele, entender o que o mundo realmente é e o que significa, segundo o próprio Schopenhauer, somente se pode originar da experiência estética do mundo. (SAFRANSKI, 2011, p. 398)

Tendo em vista essa diferenciação entre razão e sensibilidade, é importante considerar esta problemática da estética na filosofia, pois Schopenhauer trata minuciosamente essas questões para desenvolver seu pensamento, tanto no que diz respeito ao conhecimento racional, que está a serviço da ciência, quanto do conhecimento intuitivo, que será fonte, segundo ele, para a produção de obras de artes. O filósofo escreveu:

Encontramos no modo de conhecimento estético DOIS COMPONENTES INSEPARÁVEIS. Primeiro o conhecimento do objeto não como coisa isolada, mas como IDEIA platônica, ou seja, como forma permanente de toda uma espécie de coisas; depois a consciência de si daquele que conhece, não como indivíduo, mas como PURO SUJEITO DO CONHECIMENTO DESTITUÍDO DE VONTADE. A condição sob a qual esses dois componentes entram em cena sempre unidos é o abandono do modo de conhecimento ligado ao princípio de razão, único útil para o serviço da Vontade quanto da ciência. (SCHOPENHAUER, 2005, pp. 265-267)

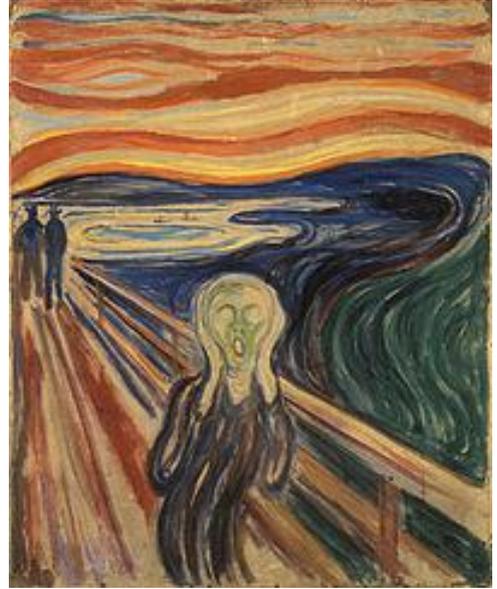
Schopenhauer, portanto, busca construir em sua filosofia conceitos que expliquem a capacidade de algumas formas de conhecimento têm para sublimar o sofrimento. O que fazer para negar a essência maléfica de tudo que existe? Para o filósofo, a arte seria uma via. Isto é, vendo o mundo esteticamente, através da contemplação desinteressada da natureza. A Negação da Vontade seria a outra forma de livrar-se das dores do mundo. É importante ressaltar que conhecimento da Vontade se torna possível através do conhecimento do próprio corpo, e que desta maneira poderia fazer uma analogia com os demais seres. Ou seja, se meu corpo é Vontade os dos outros também o são.

O pensamento de Schopenhauer sobre a arte está de certa forma relacionado com a estética do Expressionismo. Ricardo Timm de Souza já tinha comentado essa relação entre o filósofo e o movimento, dizendo que:

Schopenhauer posta-se, assim, como um pensador com muitas afinidades com o futuro movimento expressionista; a subjetividade marcada no sentido da realidade, um conceito de razão subalterna à vida e seus dilemas, uma tensão aguda entre o pessimismo existencial e a necessidade vital de transcender as dimensões do abstrato em todos os níveis – tudo isso configura uma constelação próxima daqueles elementos que subjazem a boa parte dos expressionistas. (SOUZA, 2002, p. 89)

Esses possíveis diálogos entre Expressionismo, Freud e Schopenhauer mostram como um novo movimento estético não surge de uma hora para outra. Pelo contrário, são linhas de pensamento que vêm se desenvolvendo com o decorrer do tempo e que, em determinada época, explode como uma nova corrente estética. Em outras palavras, os pressupostos ideológicos e estéticos do Expressionismo já circulavam antes mesmo do surgimento do grupo de artistas autodenominados de expressionistas. O caso de Schopenhauer e Freud não são os únicos. Lembremos de pintores como Munch, Van Gogh e Jamos Ensor, todos eles já possuíam marcas expressionistas em suas obras.

Como dito no início desta dissertação, o nosso objetivo é fazer uma leitura do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, detendo-nos nas características do Expressionismo expostas acima. O intuito é demonstrar como o romance apresenta elementos da arte expressionista, tanto nos aspectos puramente estéticos quanto ideológicos. Se analisarmos a personalidade de Luís da Silva, percebemos que os problemas psicológicos que ele vivencia estão muito relacionados com as temáticas de pinturas e textos de artistas tidos como expressionistas. Basta lembrarmos do famoso quadro “O Grito” de Edward Munch. Talvez esse seja o quadro que melhor represente o Expressionismo, e que está diretamente relacionado com *Angústia*, pois mostra um homem desesperado, rodeado por ambiente em dissolução.



MUNCH, Edwar. O grito. Óleo e pastel sobre cartão. 91cm x 73,5cm. 1893.

Podemos facilmente associar a figura do narrador de *Angústia* com o quadro de Munch. Mas não somente a expressão do ser humano angustiado, mas também a paisagem que o rodeia. Todo o ambiente é distorcido, sendo uma representação particular da realidade. No entanto, para além da distorção da natureza, a arte expressionista realça a tristeza, a doença, os vícios. Gombrich, por exemplo, diz: “Os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e na beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero” (GOMBRICH, 2008, pp. 565-566). O Expressionismo, então, é arte que representa a angústia do ser humano, e que, por causa disso, cria uma nova forma de retratar o mundo, principalmente, por meio da distorção. O quadro “O Grito”, de Edward Munch, define bem a estética do Expressionismo, pois nos mostra um homem desesperado em torno de um ambiente em aparente dissolução. Gombrich, por exemplo, diz que o quadro:

Pretende expressar como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um outro foco da gravura – a cabeça que grita. É como se todo o cenário participasse da angústia e excitação desse grito. O rosto da pessoa que grita está distorcido, de fato, como o de uma caricatura. Os olhos arregalados e as faces encovadas lembram a cabeça de um morto. (GOMBRICH, 2008, p. 564)

Podemos facilmente associar a figura do narrador de *Angústia* com o homem do quadro de Munch. Não somente a expressão angustiada, mas também o espaço que o rodeia. Nos momentos de crise de Luís da Silva, o seu ambiente se distorce, sendo uma representação

subjetiva da realidade. Além disso, tanto a arte expressionista quanto o romance realçam a tristeza, a doença, enfim, o mundo da fealdade. Gombrich comenta: “Os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e na beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero” (GOMBRICH, 2008, pp. 565-566).

Em *Angústia*, há diversos elementos do Expressionismo. O próprio nome do romance já indica essa perspectiva. No início da narrativa, nós lemos: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis” (RAMOS, 2002, p. 7). No decorrer da obra encontramos inúmeros descrições do espaço e da personalidade do narrador que poderiam ser enquadradas nos modelos de arte expressionista. Como dito acima, o Expressionismo não se caracterizaria apenas pelo traçados e descrições distorcidas, ou também somente pelo foco nos problemas psicológicos; mas também pela crítica aos modelos de vida capitalista. Principalmente por causa da mecanização do trabalho humano. Marion Fleischer diz:

O período se caracteriza assim, por uma versatilidade desconcertante. Aquela “geração repentina, fulgurante, cadente, atingida por acidentes e guerras, nascida para uma vida breve”, referida por Gottfried Benn, o grupo de escritores que, entre 1910 e 1920, produziu o que há de mais representativo na literatura expressionista, foi agitado pelos problemas sociais e humanos de sua época: a racionalização e mecanização progressivas do mundo moderno, a crescente complexidade do sistema social, a perda de valores transcendentais, a vida desumana e atrofiada nos grandes centros urbanos, a degradação do ser humano e de sua individualidade num mundo que cada vez mais se industrializa. (FLEISCHER, 2002, pp. 67-68)

Segundo Ernest Bloch: “O expressionismo, apesar de todo o prazer que tinha pela “arte dos bárbaros”, estava orientado ao humanismo, procurava quase sempre exclusivamente o humano e a forma de expressão de seu incógnito” (BLOCH, 2016, p. 228). Aguinaldo José Gonçalves diz:

Expressionismo caracteriza a arte e a literatura criadas ou expressas num espaço de linguagem advindo de uma forma de ver e de sentir o universo interior do artista que, mais do que pensar, vivencia, experimenta e, finalmente, *revela*, pelas imagens, o que vem do fundo do ser. (GONÇALVES, 2005, p. 680, grifo do autor)

No caso de *Angústia*, como em diversas obras do Expressionismo, o ambiente é reflexo de uma mente perturbada. O descontrole emocional torna-se o combustível que irá inflamar uma visão de mundo multifacetado. Um mundo que se esfacela juntamente com o psicológico do personagem do romance. O narrador-protagonista se sente afetado pela vida

numa cidade grande. O motivo de sua angústia são vários, dentre eles o desejo sexual não satisfeito, o trabalho maçante e a falta de dinheiro. Vejamos, a partir de agora, a trajetória de Luís da Silva e como ele constrói o ambiente expressionista de *Angústia*.

CAPÍTULO 3

A RELAÇÃO DE *ANGÚSTIA* COM O EXPRESSIONISMO

Angústia e o Expressionismo possuem elementos estéticos e ideológicos em comum, dentre eles a tendência à distorção da realidade, reflexo de uma forte carga emotiva; o senso de negativismo e trágico da existência; a revolta contra a tradição cultural; e por fim, a crítica aos valores da sociedade burguesa. Como vimos no segundo capítulo, a arte expressionista retrata a realidade, entre o fim do século XIX e início do XX, numa perspectiva negativista, com o objetivo de desmascarar os ideais positivistas de progresso, revelando, pois, os problemas que afligiam o ser humano naqueles tempos. Além disso, se caracterizava por representar não a realidade objetiva, mas sim as emoções subjetivas do artista. Ao comentar sobre o pintor expressionista Oskar Kokoschka, Mario de Micheli diz:

Para Kokoschka também, o problema é aquele que é típico do expressionismo: abordar as coisas com o hálito incandescente da própria paixão até transbordá-las, dissolvê-las, obrigando-as a trair o segredo que as envolve. Seu subjetivismo é sempre condicionado pela realidade que está à sua frente. Ele a perscruta e a conturba, mas nunca se separa dela. Vive nela com seu tormento pessoal. Entre ele e a realidade há uma relação de simpatia no sentido etimológico do termo: *padecer*. (MICHELI, 2004, p. 113)

Podemos dizer que, em *Angústia*, o mesmo acontece, através da figura do narrador-personagem Luís da Silva. O espaço do romance torna-se reflexo de seu tormento pessoal, causados sobretudo pelo sentimento de opressão na cidade onde vive, pelas frustrações amorosas e financeiras, pelo desejo de ascensão social e, por fim, pela lembrança do homicídio cometido. Luís da Silva narra todos os traumas, descrevendo, muitas vezes, a realidade de forma distorcida e grotesca. Muitas imagens em *Angústia* se assemelham a telas expressionistas. Personagens desfigurados, resultado das extravagâncias mentais do narrador e, além disso, metaforizações que ridicularizam as pessoas e ele próprio. Ao mesmo tempo, Luís rememora acontecimentos da infância, buscando refugiar-se no passado, a fim de encontrar respostas para os problemas do presente.

Luís da Silva é um narrador psicologicamente desequilibrado. Seu estado de humor se altera constantemente. A obsessão amorosa, o ciúme, a mania de limpeza, o sentimento de autopunição, o descontrole emocional, o ódio ao burguês abastado e a constante embriaguez causada pela bebida, tudo corrobora para ele criar uma atmosfera sombria e, às vezes, distorcida, na narrativa. Luís da Silva vive se lamentando e bebendo aguardente. No começo do romance, quando ele está se recuperando das noites após o crime, diz: “É verdade que

tenho o cigarro e o álcool, mas quando bebo demais ou fumo demais, a minha tristeza cresce. Tristeza e raiva” (RAMOS, 2002, p. 8). Bebida e cigarros são dois companheiros inseparáveis de Luís, que ajudam a dar o tom de embriaguez e de desequilíbrio da obra. Sua fúria e melancolia foram causadas pelo desejo e obsessão por Marina. Movido pelo instinto sexual e pela ideia de se tornar um homem de família, Luís da Silva pede a moça em casamento, mas não alcança esse objetivo, pois a perde para Julião Tavares, seu antípoda.

Julião Tavares, sujeito influente no meio social, filho de comerciante, comunicativo e patriota, é outro personagem causador do desequilíbrio psicológico de Luís da Silva. Para completar, o rapaz conquista Marina, até então namorada de Luís. Esses fatos acabam sendo o combustível para o narrador nutrir um sentimento de inferioridade e frustração. Na tentativa de talvez solucionar os problemas, decide assassinar o concorrente. Como resultado dos problemas psicológicos e sociais, as confissões de Luís da Silva dão a *Angústia* traços estéticos muito ligados ao Expressionismo. Eles aparecem, justamente, nos momentos de crise. As figuras distorcidas expressam, portanto, o estado mental conturbado do narrador.

Personagem em constante conflito com as forças e os valores instituídos pela sociedade, além do mais, solitário, Luís da Silva passava boa parte do tempo observando a vizinhança e a cidade, ou ficava lendo romances no quintal. Luís Bueno, analisando a figura do narrador de *Angústia*, diz: “A posição de mero figurante o humilharia, seria inaceitável. Ele se converte numa espécie de *voyeur*. E, de fato, todo o tempo em está em casa ele dedica à observação dos outros. Interage pouco com os vizinhos, mas sabe tudo o que acontece, porque a tudo assiste” (BUENO, 2006, p. 624). O romance se constrói a partir da visão de Luís da Silva. Segundo Rui Mourão (2003), “Luís não participa efetivamente do que acontece à sua roda. Está sempre contemplando a distância um quadro, uma cena”. Para Lúcia Helena de Carvalho:

Luís da Silva, sujeito-autor, compelido a tudo confessar, procura recuperar, em posteridade e no exercício de sua escritura, a gênese de seu ato criminoso, isto é, a primeira manifestação inconsciente (ao tempo da ação histórica) do desejo agressor. Enquanto relata, o desejo revivescido desencadeia reminiscências. (CARVALHO, 1982, p. 26)

Analisaremos neste terceiro capítulo as imagens de *Angústia*, observando o percurso de Luís da Silva, do momento em que ele acorda das noites de delírio, após o assassinato de Julião Tavares, passando pelo dia em que conheceu e se apaixonou por Marina, até voltar para a cena do crime. Nestes caminhos, mostraremos como o Expressionismo aparece por meio da imagética do romance e do posicionamento crítico do narrador em relação à figura do

burguês. Observaremos, então, as descrições do espaço e dos personagens que fazem parte do dia-a-dia de Luís da Silva. Como dito anteriormente, nossa ideia é de que o romance se constrói num trânsito entre a realidade objetiva, portanto, objetos e lugares reais, e a realidade subjetiva do narrador, que, segundo nosso ponto de vista, se associa com a visão de mundo expressionista. Apresentaremos, portanto, o enredo e a estrutura do romance, com vistas aos elementos estéticos e ideológicos do Expressionismo.

3.1 A ESTRUTURA E O ENREDO DE *ANGÚSTIA*

Angústia é dividido em quarenta fragmentos. Nos sete primeiros, o narrador, em nítido estado de confusão mental, conta o que está se passando no presente, ao mesmo tempo em que relembra fatos marcantes do seu passado no interior de Alagoas. Do oitavo fragmento, onde volta um pouco no tempo, para contar como conheceu Marina, até o vigésimo primeiro, quando descobre que perdeu a moça para Julião Tavares, nós entramos de fato no fio condutor do enredo. Nesses fragmentos, Luís da Silva conta como foi sua curta história de amor com Marina, com todos os problemas envolvidos, centrado principalmente na traição com Julião. Do vigésimo segundo fragmento ao último, entramos na parte mais intensa e dramática do romance, onde Luís da Silva, após perder Marina para Julião Tavares, decide assassinar o rapaz. No último grupo de fragmentos, o narrador se consome na ideia de ter sido traído com o sujeito que tanto odiava. Simultaneamente, sua situação financeira piora. Justamente nessas partes de transtorno psicológico a estética deformadora do Expressionismo revela-se com maior intensidade.

O enredo do romance é circular. O início da narrativa está diretamente ligado ao fim. Ou seja, após matar Julião, Luís da Silva começa a narrar o que aconteceu em sua vida até aquele momento. Para o leitor de primeira viagem fica um pouco difícil se situar, pois não se sabe o que está acontecendo e, além disso, fatos do passado distante e do presente são misturados constantemente, deixando-o desorientado. Massaud Moisés diz que:

O romance inicia-se com o estado profundo de angústia que domina Luís da Silva e termina dentro dessa mesma atmosfera, completando, assim, verdadeiro percurso cíclico, inscrito num clima onde a realidade, apesar de dinâmica em seu movimento vital, parece estática pela velocidade com que tudo se totaliza, a dar nítida impressão de uma fotografia, ou de uma sequência de fotografias sobre o mesmo tema: a angústia. (MOISÉS, 1977, p. 221)

O romance apresenta, portanto, sucessões fotográficas, cujo teor estético é extensão da mente perturbada de Luís da Silva. Muitas dessas imagens, como já dissemos, se assemelham, portanto, a pinturas expressionistas, marcadas pela deformação, como fica nítido na seguinte autodescrição que Luís da Silva faz: “Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento. [...] Além de tudo, sei que sou feio. Perfeitamente, tenho espelho em casa. Os olhos baços, a boca muito grande, o nariz grosso” (RAMOS, 2002, p. 34). Heloísa Caldas (2006) segue a mesma linha interpretativa, dizendo que, em *Angústia*, nos deparamos com um texto expressionista, já que a angústia não se define, ela se apresenta.

No tecido narrativo de *Angústia*, o narrador-personagem, por meio de notas, relembra fatos da memória mais recente, quando conheceu Marina e assassinou Julião Tavares, do passado mais remoto na casa do avô no interior de Alagoas, e do tempo em que chegou a Maceió. Lúcia Helena Carvalho sobre a história de Luís da Silva, diz:

Não é a sua vida, linearmente entendida, mas o percurso de uma obsessão, no fervilhante descompasso de uma consciência esfacelada. 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. (CARVALHO, 1982, p. 23)

O narrador, portanto, faz um recorte de sua rotina diária através da lembrança dos acontecimentos do passado recente, entrelaçando-os com fatos de sua vida no passado mais remoto. Silviano Santiago (2009) diz, acertadamente, que “na superfície do fluxo narrativo, *Angústia* [...] se organiza por um duplo processo de rememoração, levado a cabo por Luís da Silva, narrador e personagem do romance”. Já Rui Mourão diz:

Observe-se que a estrutura de *Angústia*, que definimos como uma caixa que sai de dentro de outra caixa, que por sua vez sai de dentro de outra caixa, se cumpre rigorosamente. Percebemos um tempo verbal saindo de dentro de outro tempo verbal, uma história saindo de dentro de outra história. (MOURÃO, p. 101, 2003)

Lúcia Helena de Carvalho (1982) observa ainda que o romance se divide em micronarrativas ficcionais, as quais vão formando o corpo da história. Ela divide as micronarrativas em dois tipos de significantes: a primeira que remete à morte e a segunda ao erotismo. A professora lembra, portanto, que mesmo parecendo uma obra estruturalmente bagunçada, cada parte, ou seja, cada história contada por Luís da Silva está diretamente ligada ao eixo central do enredo, que é o desejo por Marina e o assassinato de Julião Tavares. Lúcia Helena de Carvalho diz:

Sistema complexo de representação, a narrativa de *Angústia* se oferece como reduplicação infinita de um mesmo acontecimento. O crime, ação nodular, atrai e irradia múltiplos episódios, micronarrativas que se superpõem em formas de encaixes sucessivos no corpo da narrativa nuclear. Variantes projetam na cena textual diferentes personagens, de tempos distintos, criando um sistema especular, que chega à quinta dimensão. (CARVALHO, 1982, p. 25)

No início do romance, o narrador menciona personagens e fatos que parecem não ter significação ou importância na história, contudo, todos estão conectados com o núcleo do enredo. Essa estrutura de *Angústia* é uma das características que fazem dele um romance moderno. A própria Lúcia Helena comenta a relação entre esse tipo de estrutura com as estéticas das vanguardas europeias, dizendo que: “os encaixes, entretanto, se superpõem em subdivisões prismáticas, assumindo contornos a um só tempo expressionistas, pela deformação, e até mesmo cubistas, pela sobredeterminação infinita que seu eterno retorno instaura no texto” (CARVALHO, 1982, p. 25). O que se vê, portanto, é que a deformação expressionista se dá tanto pelas descrições extravagantes de certos personagens, quanto da própria estrutura não-linear do romance, além, como já dissemos, do posicionamento crítico em relação aos poderes dominantes.

O enredo de *Angústia* transita, então, entre dois significantes centrais: o erotismo e a morte. Luís da Silva é motivado a escrever após o assassinato de Julião, fato ligado à paixão por Marina. Ao longo da narrativa, o narrador conta várias histórias relacionadas a crimes e a casos amorosos. Ele lembra da morte do avô e do pai. Imagina a sua também. Quando volta um pouco mais no tempo, para nos contar o que aconteceu com ele, vemos que tudo se deu por causa da paixão por Marina. Em alguns fragmentos, nos deparamos com um Luís da Silva afetado pelo desejo sexual não satisfeito. Lembra das mulheres que teve. Observa e escuta a vida íntima de outros casais. Imagina o corpo de Marina fragmentado.

Luís da Silva é um sujeito problemático, com dificuldades financeiras, um explícito complexo de inferioridade e um ódio mortal por todos que o cercam, principalmente os poderosos. Se aperta com o aluguel, não produz os artigos a serem publicados nos jornais, deve dinheiro a alguns amigos. Numa cena do romance, rouba dinheiro de d. Vitória para poder ir ao teatro. Em outra, economiza energia para a conta de luz não aumentar: “Nu, deitado de costas na cama de ferro, esfregava-me no colchão estreito e coçava-me, mordido pelas pulgas. No quarto escuro para a conta da Nordeste não crescer, a luz que havia era a do cigarro, que me fazia desviar os olhos de um lado para o outro” (RAMOS, 2002, p. 102). Ele se sente privado de muitas coisas, em especial de mulher e de prestígio social. Esses

sentimentos de frustração darão a intensidade estética do romance, com traços marcadamente expressionistas.

Nosso narrador-personagem não chega a ser um miserável. Tinha dois empregos: um como jornalista e outro numa repartição pública. Além disso, vendia poemas esporadicamente. Morava numa casa alugada, que era pequena e suja. Em um de seus comentários sobre seu canto, diz: “aquilo não é casa. Uns quartinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu” (RAMOS, 2002, pp. 51-52). Mesmo assim, ainda tinha uma vida razoavelmente boa, comparando-a com a de Seu Ivo, por exemplo, andarilho que sempre aparece na casa de Luís. Ele contava ainda com os serviços de dona Vitória, a empregada doméstica, e podia às vezes ir ao cinema e frequentar o café da cidade regularmente. Vivía uma vida sossegada em Maceió até conhecer e se apaixonar por Marina. Ao pedi-la em casamento, teve que gastar todas as economias para comprar as peças do casório e coisas para a futura moradia com a noiva. Dá enormes quantias em dinheiro para Marina comprar os objetos necessários, mas ela acaba gastando tudo com ninharias. A situação se complica quando Luís descobre que a moça está se relacionando com Julião Tavares. Ela engravida e depois é abandonada pelo amante. Com isso, Luís da Silva decide assassinar o rapaz, acreditando ser a única solução para o problema.

A história de *Angústia* se passa predominantemente na cidade de Maceió. É lá onde Luís da Silva vive e trabalha. Numa reportagem para a *Gazeta de Alagoas* em 2011, Raphael Barbosa escreveu:

Além de tudo que pode ser dito sobre o monumental romance que Graciliano Ramos escreveu pouco antes de ser preso, em 1936, *Angústia* é um livro sobre Maceió. A cidade é cenário e ao mesmo tempo personagem na história de Luís da Silva, funcionário público e escritor frustrado que, do quintal de sua casa na rua do Macena, passa a desenvolver uma paixão obsessiva pela vizinha Marina. (BARBOSA, 2011)

Mesmo sendo um romance de introspecção psicológica, o qual não se atém a descrições detalhadas dos espaços onde a história se passa, podemos encontrar muitos lugares de Maceió por onde nosso narrador-personagem perambulava. Em seus passeios pela cidade, Luís da Silva cita alguns locais importantes e conhecidos, como o Instituto Histórico e Geográfico, a Praça dos Martírios, a Rua do Comércio, o famoso Relógio Oficial, a Rua da Lama, entre outros. Ele apresenta a cidade por diversos ângulos. Algumas cenas são ambientadas em camadas sociais pobres, mostrando a vida de pessoas marginalizadas, como bêbados, prostitutas, moradores de rua. Por outro lado, Luís da Silva frequenta os cafés, local

de reuniões de pessoas importantes. Em seus passeios de bondes, repara nas diferenças entre o lado rico da cidade e a vida triste dele. Desta forma, o Expressionismo vai se manifestando no romance através da descrição da cidade que, apesar do aparente crescimento comercial e industrial, possui ainda grandes desníveis sociais.

Luís da Silva sente-se um exilado no próprio país. Em grande parte das histórias que ele conta de sua vida, está sozinho. Ele se comunica muito pouco com outras pessoas. Nos cafés, senta-se nos cantos, para não ser notado. No geral, vive a remoer sua condição de ser marginalizado. Numa cena do romance, ele diz que se relaciona melhor com personagens de autores estrangeiros do que com as pessoas que estavam ao seu redor. Luís da Silva diz:

Tenho lido muitos livros em línguas estrangeiras. Habituei-me a entender algumas. Nunca me serviram para falar, mas sei o que há nos livros. Certas personagens de romances familiarizam-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam. (RAMOS, 2002, pp. 167-168)

O fato de ter sido o último galho de uma família importante no interior de Alagoas fez com que ele saísse de lá em busca de uma sorte melhor em grandes cidades. Morou por um curto espaço de tempo no Rio de Janeiro até se instalar definitivamente em Maceió. Durante a leitura do romance, conhecemos um personagem que vive em constante autopunição, considerando-se um percevejo social, pois não tem notabilidade alguma no meio onde circula. Em alguns momentos se considera um rato assustado, em outro afirma que não quer ser um rato. A tensão e as alternâncias de emoção são corriqueiras na vida de Luís.

A rotina de Luís da Silva dividia-se, pois, entre a repartição pública e a casa, indo algumas vezes ao café e ao teatro: “Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida” (RAMOS, 2002, p. 9). Ele é um personagem muito crítico em relação à sociedade. Sendo jornalista, ele se porta, de fato, como um intelectual, embora, desconhecido e sem voz ativa. Na verdade, o que ele escreve para o jornal não são as opiniões dele, mas sim aquilo que as pessoas lhe pedem para escrever. Em suas notas, Luís diz:

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais. Procuram-me, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas que, assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação. Arrumo desaforos em quantidade, e para redigi-los necessito longas explicações, porque os matutos são confusos, e acontece-me defender sujeitos que deviam ser atacados. (RAMOS, 2002, p. 45)

Somente quando está escrevendo seu diário íntimo é que Luís pode expressar aquilo que realmente sente. O ódio por quem está no poder, a vontade de matar Julião Tavares em algumas situações que vivenciou, como, por exemplo, no dia em que ele viu o concorrente de olhos pregados em Marina. Luís da Silva escreveu: “Desejei atirar todos aqueles paralelepípedos em cima de Julião Tavares” (RAMOS, 2002, p. 77). Essa posição social de Luís da Silva nos faz lembrar a definição do intelectual segundo Edward Said, onde diz que tal figura:

Não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que se empenha com todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público. (SAID, 2005, p. 33)

Importante lembrar que, segundo Ricardo Ramos (2011), Graciliano tinha gostado de uma crítica feita por uma revista americana sobre *Angústia*, na qual considerava o livro não apenas um drama pessoal, um ensaio sobre a loucura que leva ao crime, mas sim a crônica do intelectual nos países subdesenvolvidos da América Latina. Num de seus comentários ferinos contra os escritores do seu tempo, Luís da Silva diz:

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 com as mulheres da Rua da Lama. (RAMOS, 2002, p. 7)

No exemplo acima, percebemos, de início, o comportamento antissocial do narrador. A ideia de expor livros para vender causava repulsa em Luís. Talvez devido ao seu insucesso no meio literário. Ele era um escritor, jornalista, e que desejava escrever um romance. Mas por várias razões acaba não realizando. O fato é que Luís fazia parte do grupo dos literatos, que não possuía grande prestígio social. No seguinte trecho, quando está no café, ele descreve o ambiente daquele espaço, mostrando as figuras que frequentam o lugar. Luís da Silva, como sempre, fica à espreita, só observando. Além disso, reparemos como o grupo dos literatos fica em último na escala social. No café, segundo seu relato:

Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrina de cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde estão lá os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraíndo-me. (RAMOS, 2002, pp. 23-24)

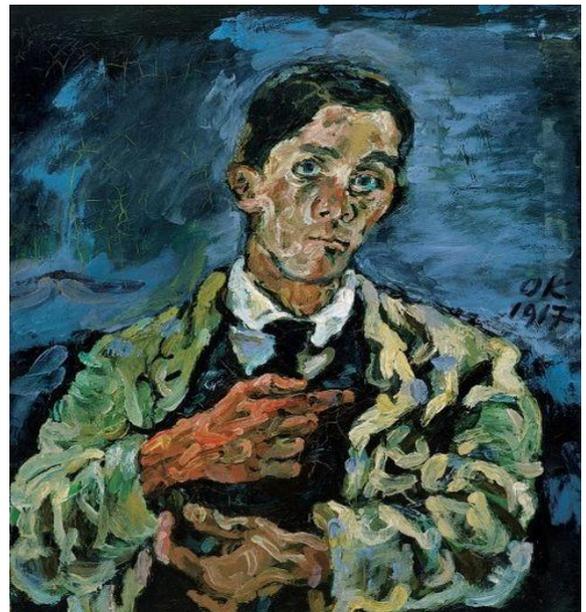
Angústia não é um romance fácil de ser entendido na primeira leitura. Aos poucos os fatos e personagens vão se interligando, formando um todo coeso. A nossa análise tem se pautado, portanto, nas imagens criadas por Luís da Silva no decorrer da narrativa. Dividiremos o romance em três grupos de fragmentos. O primeiro grupo, que é a parte onde Luís está se recuperando das noites de delírio após o crime. O segundo grupo começa quando ele volta no tempo para contar como conheceu Marina, passando pelos planos de casamento, pelo encontro com Julião Tavares, até a descoberta de que está sendo traído. No último grupo, começam os planos para assassinar Julião Tavares. Lembrando, mais uma vez, que todo o enredo gira em torno do crime e da paixão. A partir das imagens que são construídas ao longo do discurso do narrador, além, é claro, do seu posicionamento frente à sociedade, mostramos como o romance se associa com a estética do Expressionismo. Para tanto, em alguns momentos utilizaremos algumas pinturas, a fim de traçarmos um comparativo entre elas e as figuras de *Angústia*.

3.2 PRIMEIRO GRUPO: ACORDANDO DAS NOITES DE DELÍRIO.

“Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (RAMOS, 2002, p. 7). *Angústia* começa com as palavras acima. Percebemos, desde o início que estamos lidando com um sujeito em perceptível estado de desequilíbrio emocional. O primeiro fragmento é um prelúdio perfeito para o romance. Podemos pressentir a partir dali o que vem pela frente. Nos deparamos com as confissões de um homem arrasado. As contas a pagar, as dívidas com amigos, improdutividade no trabalho, e os nomes de Marina e Julião Tavares, personagens que teriam papéis centrais na narrativa. Além disso, as imagens e situações que

ali aparecem já dão o tom expressionista da obra. A não distinção entre realidade e fantasia, as distorções, a marginalização metaforizada na figura do rato.

A condição mental de Luís da Silva chega a ser patológica naquele instante. Desde o início ele expressa isso: “Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis” (RAMOS, 2002, p. 7). Não há uma palavra que denote algo positivo. Tudo é obscuridade e decadência. Terror, tremura, velhice. Essa autodescrição de Luís da Silva nos faz lembrar o quadro abaixo, do pintor expressionista Oskar Kokoschka, no qual um homem, aparentemente jovem, tem mãos distorcidas e aparentemente trêmulas, semelhantes a mãos de idosos. A face do personagem e a atmosfera da pintura acabam corroborando com a temática sombria, semelhante ao do romance *Angústia*.



KOKOSCHKA, Oskar. Autorretrato. 79cm x 62cm. Óleo sobre tela. 1917.

Ao sair da casa e ver pessoas circulando na rua, como políticos e colegas de repartição, Luís da Silva diz: “Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado” (RAMOS, 2002, p. 8). Desde já, notamos como ele é um cidadão marginal. Não sabemos o nome nem a idade dele ainda. Ao menos diz que trabalha numa repartição, espécie de secretário ou datilógrafo. Além disso, escreve artigos para jornais, apesar de naquele momento não conseguir produzir nada: “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 resmunga na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncavam na rua” (RAMOS, 2002, p. 8). Luís da Silva está improdutivo. As mãos que ele utilizava para escrever estavam doentes e fracas. Não se sabe o porquê.

No começo, tudo é muito misterioso em *Angústia*. Quando tenta trabalhar na repartição, o narrador não consegue: “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” (RAMOS, 2002, p. 9). “Sombras que se misturam à realidade”, a “cara balofa de Julião Tavares” surge em cima das folhas onde está escrevendo, são imagens e descrições deformadoras que aparecem no primeiro fragmento, e que irão ocorrer mais vezes no decorrer da narrativa. A pausa no trabalho se dava agora por causa de uma paranoia psicológica. No caso, o nome Julião Tavares surgia na cabeça de Luís, importunando-o.

Ainda no primeiro fragmento, logo após a “cara balofa de Julião Tavares” ter surgido nos papéis, o narrador conta: “Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes” (RAMOS, 2002, p. 8). O leitor sagaz pode pressentir que aquele nome seria também de uma personagem central na vida de Luís. No final do primeiro fragmento, ele resume sua condição psicológica naquele momento. Mais uma vez, nos deparamos com uma imagem de estética marcadamente expressionista:

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. (RAMOS, 2002, p. 9)

Nos próximos fragmentos, do segundo ao quarto, o narrador revisita alguns fatos do passado mais remoto, de quando vivia no interior de Alagoas, centrando-se especialmente nas figuras do avô e do pai. Tudo começa quando, ao sair do trabalho, pega um bonde em frente ao Relógio Oficial de Maceió, que podemos ver na foto abaixo, e inicia uma viagem no tempo. Cinematograficamente, ele relata: “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” (RAMOS, 2002, pp. 9-10). Na volta de bonde, Luís da Silva relembra o tempo de infância: “Afasto-me outra vez da realidade, mas agora não vejo os navios, a recordação da cidade

grande desapareceu completamente. O bonde roda para oeste, dirige-se ao interior. Tenho a impressão de que ele me vai levar ao meu município sertanejo” (RAMOS, 2002, p. 11). Assim ele começa a lembrar do avô, o Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, e também de seu pai, o Camilo Pereira da Silva. O primeiro tinha sido um importante chefe de família, espécie de coronel, nos tempos áureos da produção de açúcar no Nordeste. No entanto, Luís da Silva conheceu o avô na época em que o velho estava em plena decadência, física e econômica: “Estava pegando um século quando entrou a caducar. Encolhido na cama de couro cru, mijava-se todo, contava os dedos dos pés e caía na madorna” (RAMOS, 2002, p. 12). O pai passava a maior parte do tempo lendo: “Camilo Pereira da Silva ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando milho para cigarros, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava” (RAMOS, 2002, p. 11). Através das lembranças, podemos observar como se estruturava uma família de senhor de engenho nos fins do século XIX e início do XX. Naquele tempo, o Nordeste passava por um processo de modernização que destruía as bases econômicas de muitas famílias. A economia de muitas famílias, que sempre fora estimulada basicamente pela produção açucareira dos engenhos, sofreu com implementação das usinas. Nos romances de alguns escritores nordestinos da década de 1930, os protagonistas eram geralmente os últimos herdeiros desta estrutura familiar e econômica que perdurou por muito tempo. Muitos dos personagens representam as pessoas que sofreram as consequências desta transformação socioeconômica.



Bondes circulavam pela rua do Comércio em direção ao Trapiche da Barra, Jaraguá, Bebedouro e Bom Parto.

No mesmo passeio de bonde, o narrador lembra também como era Maceió quando ele tinha chegado por lá aos vinte anos de idade, aproximadamente:

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 também era velha, morreu. (RAMOS, 2002, p. 10)

Luís da Silva revela como sua personalidade foi se construindo no decorrer dos anos. Um dos aspectos que trouxe para vida adulta, por exemplo, foi o fato de ter sido sempre uma criança solitária. Quando chegou a Maceió, Luís gostava de ir ao Passeio Público para ler noticiário policial. Já adulto, passava boa parte do tempo sozinho, lendo romances. Para ele, o hábito de ler tinha sido influência do pai. Sobre a época na escola, Luís fala:

Aprendi leitura, o catecismo, a conjugação dos verbos. O professor dormia durante as lições. E a gente bocejava olhando as paredes, esperando que uma réstia chegasse ao risco de lápis que marcava duas horas. Saíamos em algazarra. Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só. (RAMOS, 2002, p. 13)

A educação que teve com o pai não foi das melhores. Camilo Pereira da Silva, inclusive, não despertava nenhum afeto nem saudade em Luís. Por exemplo, no dia em que o pai foi ensiná-lo a nadar no poço. Um fato que parece ter deixado marcas. Ele narra: “Quando eu não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e liberei-me disso” (RAMOS, 2002, p. 15). E logo em seguida, retornando ao presente, o narrador diz: “Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro...” (RAMOS, 2002, p. 15). Naquele momento, ainda não sabemos quem era Marina.

Nesse primeiro grupo de fragmentos, como dissemos, Luís da Silva vive em completo estado de bagunça mental, misturando fatos do passado com o presente. Deixando, portanto, o leitor perdido. Ele diz: “Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado,

confuso” (RAMOS, 2002, p. 16). Essa é a atmosfera no início da narrativa, que já dá a medida do que encontraremos mais adiante. A fragmentação temporal, a deformação da realidade como reflexo de uma mente extremamente perturbada. Todas características fundamentais da estética expressionista que explodiu no início do século XX, e que se encaixaram perfeitamente em *Angústia*.

No quinto fragmento conhecemos finalmente o nome do narrador, no momento em que está indo ao trabalho. Enquanto caminha em direção à repartição, num clima de entorpecimento e desarranjo, ele escreve:

Estarei à porta de casa ou já terei chegado à repartição? Em que ponto do trajeto me acho? Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece eternidade. Está claro que todo desarranjo é interior. 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. (RAMOS, 2002, p. 22)

Neste momento, Luís da Silva age mecanicamente ao cumprir as obrigações profissionais. Psicológica e financeiramente está arrasado. Até ali, não sabemos os motivos. Ainda no quinto fragmento, aparece outro personagem importante do romance, que causa um desconforto em Luís: “Seu Ivo, silencioso e faminto, vem visitar-me [...] Não quero vê-lo, baixo os olhos para não vê-lo” (RAMOS, 2002, p. 20). Somente depois sabemos por que ele se sentiu daquele jeito quando viu seu Ivo. Porque tinha sido este o homem que deu a corda que Luís utilizaria para matar Julião Tavares. A relação com seu Ivo era de compaixão e ódio. Pedia comida e, às vezes, cachaça.

Luís da Silva morava numa espécie de vila, casebres colados um no outro, separados por paredes. Uma casa modesta: “O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo” (RAMOS, 2002, p. 39). Além do horizonte imundo que o cercava, ainda havia o problema com os ratos que não paravam de importunar nos momentos de trabalho:

Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. Lembrava-me do tempo em que andava pelas ruas sentindo o cheiro das mulheres. Miudinhos, deviam ser catitas. Corriam pela sala de jantar, vinham mexer nos meus chinelos, sem medo, sem vergonha [...] O meio de obrigá-los ao silêncio durante uns minutos era espalhar na sala pedaços de miolo de pão, que eles devoravam depressa. Casa infame. E dr. Gouveia cobrava-me cento e vinte mil-réis de aluguel! De quando em quando o madeiramento bichado estalava. (RAMOS, 2002, p. 89)

Muito do desarranjo psicológico se dá pelo aperto financeiro, pelo crime cometido e pela paixão por Marina. Mas no primeiro grupo de fragmentos, quando a narrativa se detém mais no presente, o narrador conta somente sobre os problemas financeiros. Os outros dois surgem de forma indireta. No sexto fragmento, Luís da Silva inicia, justamente, confessando as dívidas:

Este mês fiz um sacrifício: dei uns dinheiros ao Moisés das prestações para amortizar a minha conta. Dr. Gouveia há de ter paciência: espera mais uns dias. Deixarei de andar pela Rua do Sol para não encontrá-lo. O que não posso é continuar a esconder-me de Moisés. Escondendo-me, estive algumas semanas sem ir ao café, com receio de ver o judeu. E gosto do café, passo lá uma hora por dia, olhando as caras. (RAMOS, 2002, p. 23)

Como notamos, o discurso é muito dramático. Era preciso fazer “sacrifícios”, e ainda sofre com a ideia de não poder ir ao café. No início do livro, considera Dr. Gouveia um monstro, só porque fica cobrando o aluguel. Apesar de ser uma situação constrangedora, há um certo tom de comicidade e ironia para com quem está acima dele. É engraçada a parte, ainda no sexto parágrafo, quando Luís está no café com Moisés, e vê dr. Gouveia entrar no local:

Estremeço: dr. Gouveia entra na sala, marcha para a vitrina dos cigarros.
- Vamos dar o fora, Moisés?
Dois minutos depois estamos sentados num banco da Praça Montepio. Aqui há sossego, não vêm cá certos indivíduos impertinentes. (RAMOS, 2002, p. 26)

Na Praça Montepio, que vemos na foto abaixo da mesma época do romance, Luís da Silva conversa com seu colega Moisés. Fala sobre sua vida de andarilho, de canto em canto, até chegar a Maceió. Todavia, ele não contava outras coisas por vergonha, como, por exemplo, os: “Empregos vasqueiros, a bainha das calças roída, o estômago roído, noites passadas num banco, importunado pelo guarda” (RAMOS, 2002, p. 27). Luís da Silva tinha orgulho de contar as façanhas do avô, como o caso em que o velho reuniu o povo da feira para derrubar a prisão e soltar um comparsa. “Está aí uma história que narro com satisfação a Moisés” (RAMOS, 2002, p. 28). Na família de Luís, ninguém sofria. Dores, só a dele, como escreveu: “Mas estas vieram depois” (RAMOS, 2002, p. 29).



Praça do Montepio dos Artistas após a construção da Faculdade de Direito no início dos anos 30.

O primeiro grupo de fragmentos termina no sétimo. Neste, conhecemos melhor a figura de Vitória, a empregada de Luís da Silva. Interessante notar a descrição que ele faz da criada, bem característico das deformações expressionistas. “A voz é áspera e desdentada. E, acompanhando a cadência, tremem as pelancas do pescoço engelhado como um pescoço de peru, tremem os pelos do buço e as duas verrugas escuras. É terrivelmente feia” (RAMOS, 2002, p. 31). A descrição que Luís da Silva faz da empregada demonstra o estilo de imagens que prevalecerá no romance. Ou seja, retratos da pobreza e decadência física, social e psicológica das pessoas. O narrador dará relevo às imperfeições, à feiura, enfim, a tudo o que é decadente. Observando a empregada, ele diz: “Vitória estica-se, o pescoço encarquilhado incha, os olhos miúdos fuzilam, as verrugas tremem indignadas” (RAMOS, 2002, p. 31). Além de descrever Vitória fisicamente, Luís repara nas manias dela, como a de anotar o nome dos navios que chegam e saem do porto, e a de esconder dinheiro no quintal, enterrado nas roseiras. A partir do oitavo fragmento, quando inicia o segundo grupo, o narrador volta um pouco no tempo, aproximadamente um ano, para relatar como conheceu Marina e, logo depois, Julião Tavares.

3.3 SEGUNDO GRUPO: AS FIGURAS DE MARINA E JULIÃO TAVARES

No segundo grupo de fragmentos, iniciando no oitavo, Luís da Silva, enfim, conta como conheceu Marina, a mulher por quem se apaixona e por quem passa a nutrir uma obsessão amorosa doentia. Por outro lado, passamos a conhecer melhor a figura de Julião

Tavares, sujeito que atrapalha todos planos de Luís em casar com Marina. Vimos que no primeiro grupo de fragmentos, o narrador, em processo de recuperação física e psicológica, relata o que se passa no presente, ao mesmo tempo em que fragmenta a narrativa com histórias do passado. No segundo grupo, Luís da Silva conta como conheceu Marina, e como se desenrolaram os planos frustrados do casamento. Perceberemos de que forma o desejo sexual não satisfeito fará com que ele imagine cenas estranhas com a moça, repletas de erotismo e com traços expressionistas.

A figura de Julião Tavares representa o burguês abastado que Luís da Silva tanto detesta. As descrições desse personagem também vão se configurar como expressionistas, tanto pela crítica à cultura dominante quanto pela estética deformadora. O oitavo fragmento começa com o narrador dizendo: “Em janeiro do ano passado estava eu uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas” (RAMOS, 2002, p. 32). Nesse momento, quando suspende a leitura para fumar um cigarro, ele avista, do outro lado do muro, Marina:

Foi numa dessas supressões que percebi um vulto mexendo-se na casa vizinha [...] O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados. Foi só o que vi, de supetão, porque não sou indiscreto, era inconveniente olhar aquela desconhecida como um basbaque. Demais não havia nada interessante nela. (RAMOS, 2002, p. 33)

Após alguns encontros no fundo do quintal, Luís da Silva acaba se apaixonando pela moça. Não uma paixão idealista, romântica, mas sim uma paixão movida pelo desejo carnal. A personalidade dos dois personagens divergia em vários pontos. Interessado em desfrutar do corpo da moça, Luís da Silva não se preocupou com as diferenças de personalidade. Tratou logo de se aproximar. Ele conta:

Tornei-me, pois, amigo de Marina. Com certeza começamos por olhares, movimentos de cabeça, sorrisos, como sempre acontece. Depois, palavra aqui, palavra ali, em pouco tempo estávamos camaradas, tratando-nos por você. Procurando reproduzir os nossos diálogos, compreendo que não dizíamos nada. Frívola, incapaz de agarrar uma ideia, a mocinha pulava de um assunto para o outro. O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas. (RAMOS, 2002, p. 39)

Parece clara que a única intenção era a de usufruir sexualmente da moça. O caminho mais prático seria, pois, por meio do casamento. Mas antes disso, Luís da Silva tentou agarrá-

la algumas vezes. Outro dia, no quintal, enquanto lia, reparou Marina do outro lado da cerca: “De repente a franguinha surgiu dentro do meu campo de observação” (RAMOS, 2002, p. 57). Nesse momento, o desejo sexual é atizado. Fantasia cenas e imagens bem ao estilo deformado da estética expressionista:

Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto.

Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerrada, como Berta me aparecia. As nádegas cresciam monstruosamente – e eu mal podia respirar. (RAMOS, 2002, pp. 58-59)

O desejo por Marina faz Luís da Silva pensar nas mulheres que teve. No primeiro caso, lembra da neta de d. Aurora, sua antiga locatária da pensão, quando Luís chegou em Maceió. Um dia, convidou as duas para ir ao cinema: “Foi o que se deu. Convidei d. Aurora e a neta para o cinema. Arrependi-me e ofereci-lhes refrescos. Aceitaram tudo – e começou minha tortura. Lá fui com ela, capiongo, pagar bonde, sorvete e três cadeiras. Tipo besta. – Aguenta maluco, trouxa, filho de uma puta” (RAMOS, 2002, p. 35). Luís da Silva lembra também de uma alemã com quem se relacionou: “Berta, uma alemãzinha bonita que antigamente conheci, também tinha as unhas pintadas e pontiagudas. Aquilo arranhava docemente. A primeira mulher de jeito com quem me atraquei” (RAMOS, 2002, p. 35). O engraçado é que Luís chegou a desconfiar do interesse de Berta por ele. “- Madame, eu sou um bicho do mato, nunca me encostei a uma pessoa como a senhora. Seja franca, madame. Quanto é que lhe devo dar?” (RAMOS, 2002, p. 37). Todos os casos com as mulheres se enquadram nas micronarrativas relativas ao erotismo, como explica Lúcia Helena Carvalho: “As personagens femininas de *Angústia* funcionam no discurso como projeções especulares de Marina, que constitui o objeto imediato do desejo de Luís da Silva e móvel do crime” (CARVALHO, 1982, p. 46). Luís da Silva não teve sucesso com as mulheres. Depositou todas as fichas em Marina, já que estava com as contas em dia. Ele achava, então, que podia se casar e ter uma vida decente. Se tornar, enfim, um homem.

No décimo terceiro fragmento, enquanto lia sentado numa cadeira, observou Marina do outro lado. Fingiu, então, dormir, a fim de ficar olhando os movimentos da moça. Num instante de descuido, ela percebeu que Luís estava acordado, fitando-a, com uma cara de assustado. Nessa parte, ele nos conta o que aconteceu. O trecho é longo, justamente porque contém uma das grandes descrições expressionistas do romance:

Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica. Nesse ambiente gelatinoso Marina se movia, 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 emudecia 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 e abocanhá-la: ao pé das estacas podres que Vitória remove todos os meses, desafiava-me com os olhos e com os dentes miúdos. Não saltei. O que fiz foi arranjar uma carranca séria, que devia ser burlesca, porque Marina soltou uma gargalhada. (RAMOS, 2002, p. 60)

Neste trecho, fica evidente como a estética do expressionismo se manifesta através imagem do ar com consistência mole e pegajosa, e Marina nadando no meio disso tudo. Lembra muito bem as telas onde as cores se misturam, e as pinceladas são sobrepostas, não havendo delineamento perfeito. Pode-se dizer que há também elementos do cubismo, por causa da fragmentação do corpo de Marina. Segundo nosso ponto de vista, as imagens deformadoras criadas por Luís são fruto do desejo sexual reprimido. Logo em seguida, no mesmo fragmento, Luís da Silva morde o pulso e o braço de Marina, que se assusta. “- Que é isso, Luís? Que doidice é essa?” (RAMOS, 2002, p. 62). Luís estava decididamente apaixonado pela menina. “- É uma dos diabos. Eu queira dar a ela alguma independência. Acabou-se. Gosto da pequena, amarro uma pedra no pescoço e mergulho” (RAMOS, 2002, p. 63). Com as contas relativamente em dia, Luís da Silva decidiu pedir Marina em casamento. O maior problema viria depois, com a entrada de Julião Tavares em cena.

Passou-se um tempo, Luís da Silva acaba se aproximando da família de Marina. A mãe da moça, a d. Adélia, pede um emprego para a filha. Já o pai, seu Ramalho, aconselhava Luís a não casar com ela: “O homem que casar com ela faz negócio ruim” (RAMOS, 2002, p. 55), dizia o velho. No entanto, Luís não dava ouvidos. Ele queria casar e satisfazer seu instinto sexual. O afeto da angústia poderia ser decorrência da abstinência sexual. Freud, quando trata deste afeto, explica: “Não é difícil constatar que a angústia expectante ou ansiedade [Ängstlichkeit] geral tem estreita vinculação com determinados processos da vida sexual, com certos empregos da libido, digamos” (FREUD, 2014, p. 531). Numa cena do romance, fica clara a angústia de Luís, quando ele tenta se aproximar de Marina. Ele conta:

- Marina, a gente deve acabar com isto, minha filha. Vamos para dentro.
- Vou nada!
Torcia o corpo, defendia a virgindade com unhas e dentes.

- Está direito. Então é melhor apressar o casório.
 - Com que roupa? Disse Marina.
 - Que é que falta?
 - Tudo. Eu sou uma noiva pelada, meu filho.
- Impacientei-me:
- Ora! ora! ora! Entre nós não há cerimônia. Arranja-se. Eu tenho umas economias, pouco, mas tenho. Também você não precisa de muita coisa. Umas fronhas, umas camisas. (RAMOS, 2002, p. 67)

Eles chegaram a noivar, apesar das grandes diferenças de personalidade. De fato, o noivado aconteceu mais pela vontade de Luís. Marina dava muito valor à aparência, fazia questão de se mostrar aos outros, enquanto Luís era introspectivo e antissocial. Os problemas crescem quando ela resolve dar opinião sobre o vestuário de homem, e quando ela gasta todo o dinheiro do casório com ninharias. No décimo sexto fragmento do romance, Luís da Silva vai até a casa de Marina deixar dinheiro para ela comprar a roupa do casamento. Nos deparamos mais uma vez com uma espécie de alucinação do narrador:

Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó e tão bem vestida como se fosse para uma festa. Ao pegar-me a mão, ficou agarrada, os dedos contraídos, o braço estirado, mostrando-se, na faixa de luz que entrava pela janela. Isto me dava a impressão de que o meu braço havia crescido enormemente. Na extremidade dele um formigueiro em rebuliço tinha tomado subitamente a conformação de um corpo de mulher. As formigas iam e vinham, entravam-me pelos dedos, pela palma e pelas costas da mão, corriam-me por baixo da pele, e eram ferroadas medonhas, eu estava cheio de calombos envenenados. Não distinguia os movimentos desses bichinhos insignificantes que formavam o peito, a cara, as coxas e as nádegas de Marina, mas sentia as picadas – e tinha provavelmente os olhos acesos e esbugalhados. Com uma sacudidela, desembaracei-me da garra que me prendia e tornei-me razoável. (RAMOS, 2002, p. 70)

Na cena acima, vemos mais uma vez como o desejo sexual faz com que Luís imagine coisas extravagantes. A metáfora da cobra nos faz pensar na figura da mulher como a fonte de todos os pecados. Além disso, mais uma vez, podemos visualizar um quadro expressionista marcado pela deformação do braço de Luís, que crescia enormemente, e pela fragmentação corporal de Marina. A riqueza estética de *Angústia*, exemplificada no excerto acima, é imensa. Naquele instante, Luís da Silva vinha preparando o casamento. Ele teve que gastar todas as economias para satisfazer os caprichos da moça. No entanto, a situação complica de vez quando Julião Tavares surge no caminho de Luís, e conquista Marina.

A obsessão por Marina é um ponto fundamental na transgressão psicológica do nosso narrador. No segundo grupo de fragmentos, o Expressionismo se manifesta através das descrições extravagantes, algumas carregadas de erotismo, resultante do desejo sexual reprimido. Por outro lado, o Expressionismo se manifesta também por meio da aversão a

Julião Tavares, o burguês abastado. As descrições desse personagem tendem para a caricatura e ao exagero. O tom de ironia é evidente quando Luís da Silva comenta algo a respeito de Julião Tavares. “Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico” (RAMOS, 2002, p. 43). A figura desse “monstro” começa a ser traçada a partir do décimo fragmento: “Foi naquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembram-se dele. Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor” (RAMOS, 2002, p. 43).

Julião Tavares representa a figura do burguês rico. Luís da Silva não nutria nenhum tipo de simpatia pelo rapaz: “Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos” (RAMOS, 2002, p. 44). A partir de então, a presença de Julião Tavares na vida Luís da Silva será praticamente constante. “Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos” (RAMOS, 2002, p. 46). Tudo em Julião Tavares desagradava a Luís: “Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca” (RAMOS, 2002, pp. 48-49). Luís da Silva gostava de ficar com amigos, que eram simples como ele. Julião era o contrário: “Diante dele eu me sentia estúpido” (RAMOS, 2002, p. 49). O pior ainda estava por vir. Julião conquistaria Marina. Os nervos do narrador ficariam ainda mais abalados. As descrições de Julião Tavares são fortemente marcadas pela distorção expressionista.

O primeiro sinal de desconfiança aconteceu num dia em que Luís da Silva, ao voltar do trabalho, viu Julião e Marina conversando. “Ao chegar à Rua do Macena recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei. À janela de minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina” (RAMOS, 2002, pp. 74-75). Nosso narrador ficou sem chão. “A loquacidade de Julião Tavares aborrecia-me. Uma voz líquida e oleosa que escorria sem parar” (RAMOS, 2002, p. 75). A possibilidade de perder a mulher para o sujeito que tanto detestava deixou Luís da Silva em estado de desequilíbrio emocional. Para ele, Marina só se interessava em dinheiro, em status social, algo que não alcançaria casando-se com Luís. “- Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição” (RAMOS, 2002, p. 86).

No décimo nono e vigésimo fragmentos, Luís da Silva está completamente desconfiado em relação à amizade entre Marina e Julião Tavares. A ideia de perder a moça o endoidecia. “Em que estaria pensando Marina? Provavelmente no outro. Um sujeito gordo, vermelho, suado, bem falante, de olhos abotoados. Seria possível que ela gostasse daquilo?” (RAMOS, 2002, p. 90). Então, Luís da Silva inicia uma longa jornada de observação da vida dos dois, que desembocará no assassinato de Julião Tavares. No décimo nono fragmento, ele diz:

À tarde eram aqueles manejos, mas pela manhã, quando eu saía para a repartição, plantava os cotovelos na janela e enxeria-se com Julião Tavares. Uma vez por semana eu largava o serviço antes do meio-dia, só para pegá-los. Ao dobrar a Rua Augusta, avistava Julião Tavares na prosa com ela, vermelho, soprando, derretendo-se, a roupa de brim com manchas de suor nos sovacos. (RAMOS, 2002, p. 87)

A partir do vigésimo fragmento, Julião Tavares começa a visitar Marina constantemente. Luís da Silva fica do outro lado do muro ouvindo o que se passa na casa da vizinha. Em completo estado de transtorno psicológico, nosso narrador fica supondo coisas: “Eu andava para cima e para baixo, o ouvido atento aos mais insignificantes rumores da casa vizinha. Preocupava-me sobretudo o silêncio” (RAMOS, 2002, p. 92). Um dos aspectos de Julião Tavares que mais incomodava Luís da Silva era a voz. No mesmo fragmento, o narrador cria uma imagem expressionista causada pelo horror à voz do burguês:

A voz oleosa de Julião Tavares continuava a perseguir-me. Era como se eu estivesse diante de um aparelho de rádio, ouvindo língua estranha. Distanciava-me. As palavras gordas iam comigo. Um chegam completas, outras alteravam-se – ruídos confusos e vogais indistintas. Necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam. A criatura faminta da Rua da Lama, seu Ivo, Moisés, a menina dos olhos agateados, tudo isto me passava pelo espírito sem se fixar. Um tropel, depois nada. O que ficara era aquela gordura que se derramava pelas paredes. Às vezes eu estava certo de que Julião Tavares se tinha calado, mas a voz não deixava de perseguir-me. Mexia-me, tossia. E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede, como uma corda. (RAMOS, 2002, p. 95)

Luís da Silva não suporta Julião Tavares. Duas características que serão exageradamente mencionadas pelo narrador é a gordura e voz de Julião Tavares, além disso, o comportamento superficial e posição social mais favorecida. Comentando a respeito da relação entre Luís da Silva e Julião Tavares, Adriano de Almeida diz:

Homem letrado, mas socialmente inexpressivo, ele constrói um discurso corrosivo acerca da cultura letrada, representada sobretudo por Julião Tavares, uma espécie de medalhão social que figura na galeria dos intelectuais bajuladores do poder,

enquadrados na retórica beletrista que os modernistas de 1920 achincalhavam. (ALMEIDA, 2017, pp. 71-72)

Importante notar, portanto, que o Expressionismo vai ocorrer em *Angústia* através das descrições que tendem ao exagero e à deformação, como também pela crítica à cultura tradicional, representada principalmente pela figura de Julião Tavares. Além do mais, o sentimento de compaixão para com as classes sociais menos favorecidas, e mudança de foco da arte literária para o lado mais obscuro da realidade e da própria consciência humana. Uma cena marcante do romance é quando Luís da Silva sai de casa com muita raiva após ter visto Julião Tavares conversando com Marina. Ele vai a um bar e encontra uma prostituta. De lá, ele e a mulher foram para a casa dela. Luís da Silva pergunta à moça quanto tempo ela estava naquela vida de prostituição. Até certo ponto percebemos uma ponta de compaixão no nosso narrador. Ele diz o seguinte: “Quatro anos. E ali estava aquela carcaça comida pelo trepomena. Panos caídos no chão, o irrigador com permanganato. Na mesinha da cabeceira essências ordinárias disfarçavam um cheiro forte de esperma” (RAMOS, 2002, p. 80). Mais adiante, ele pergunta se aquela vida dá dinheiro, e se a moça não poderia encontrar outra forma de trabalhar: “-Ora outra vida! Que vida? Sempre os mesmos conselhos. Daqui só para a cova. Realmente, coitada, dali era para a cova, com escala pelo hospital. Infelicidade. Eu é que me podia considerar um sujeito feliz” (RAMOS, 2002, pp. 81-82).

Vimos, então, no segundo grupo de fragmentos como Marina e Julião Tavares surgem na vida de Luís da Silva, e como eles foram importantes na sua transformação psicológica. A mulher atíca os desejos sexuais, e o homem irrita por causa da condição social e por representar a figura do bajulador. Como reparamos, as descrições desses dois personagens têm marcas da estética expressionista. Além disso, a crítica contra a cultura predominante e ambientação de lugares pobres e marginalizados. No próximo grupo de fragmentos, Luís da Silva descobre que Marina está namorando Julião Tavares. A partir daí ele começa a perseguir o casal. Depois de algum tempo, Luís da Silva percebe que Julião deixa de visitar Marina e que ela está grávida. Ele decide então assassinar o rapaz. Mas até lá, muita coisa se passa. Momentos de depressão e angústia fazem-no perambular pela cidade, conhecendo os lugares mais pobres e decadentes de Maceió.

3.3 TERCEIRO GRUPO DE FRAGMENTOS: A TRAIÇÃO E O CRIME.

O último grupo de fragmentos começa no vigésimo primeiro, onde Luís da Silva tem a confirmação de que Marina e Julião Tavares estão namorando. “Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher – ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa” (RAMOS, 2002, p. 95). Perder a mulher para o sujeito que lhe causava tamanha repugnância fez Luís da Silva se sentir ainda mais frustrado. De um lado, a frustração sexual, por outro, as limitações financeiras. Ele, então, passa a perseguir o casal, a fim de saber o que eles faziam. São momentos de tortura em razão dos ciúmes:

Mais algumas pernadas, e os dois estavam defronte do café. Julião Tavares passava como um pavão. E o pessoal se calava, arregalava os olhos para Marina, que não ligava importância a ninguém, ia fofa, com o vestido colado às nádegas, as unhas vermelhas, os beiços vermelhos, as sobancelhas arrancadas a pinça. [...] Marina fazia água na boca dos homens. (RAMOS, 2002, p. 96)

Mais uma vez, afetado pelo desejo sexual, Luís da Silva relembra as mulheres do passado. Ao pensar sobre uma datilógrafa que conheceu no bonde, ele imagina como seria sua vida se tivesse casado com aquela moça: “Seríamos felizes. Ela trabalharia menos. Ao chegar a casa, fatigada, distrair-se-ia papagueando com o Currupaco, meteria as mãos doídas no pelo do gato. Eu escreveria um livro de contos, que ela datilografaria nas horas vagas, interessando-se” (RAMOS, 2002, p. 97). Esse era um sonho de Luís: ter uma vida tranquila, ao lado de uma mulher e perto dos amigos. Fez uma tentativa com Marina, mas não pode segurar a moça. Julião Tavares tinha condições para bancar os caprichos dela. Essa situação, como dissemos, o deixou transtornado. Ele confessa: “O que é certo é que precisava mulher. Devia acabar aquela maluqueira e meter-me na farra. Se achasse uma criatura como Berta...” (RAMOS, 2002, p. 97). Nesse último grupo de fragmentos, o clima da narrativa volta a ficar mais opressivo, e outra vez, Luís da Silva rememora fatos do passado. Ainda no vigésimo primeiro fragmento, ele lembra dos tempos de mendicância no Rio de Janeiro:

Pensava na miséria antiga e tinha a impressão de que estava amarrado de cordas, sem poder mexer-me. No banco do jardim, com os sapatos gastos, as meias reduzidas a cano, esperava ansiosamente um auxílio qualquer. Estudava as caras, numa agonia. A fome triturava-me a barriga, uma fome de muitos dias, enganada com pedaços de pão e cálices de aguardente. (RAMOS, 2002, p. 98)

Nos fragmentos seguintes, estão as partes mais tensas e angustiantes de *Angústia*. Nos deparamos com algumas imagens de teor expressionista, tendendo à deformação e ao exagero. No vigésimo segundo fragmento, Luís da Silva está em sua casa, à noite, quando é

incomodado pelo barulho da casa vizinha. Era d. Rosália que estava fazendo sexo com o marido do outro lado da parede. Naquele instante, o narrador fantasia cenas grotescas carregadas de muito erotismo:

Não sei como aquelas criaturas se podiam amar assim em voz alta, sem ligar importância à curiosidade dos vizinhos. D. Rosália resfôlegava e tinha uns espasmos longos terminados num *ui!* medonho que devia ouvir-se na rua. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando. A brasa do cigarro iluminava corpos atacadados, gemendo. (RAMOS, 2002, p. 102)

Nessa parte do romance, notamos um Luís da Silva começando a se desequilibrar psicologicamente. As imagens projetadas pela mente dele expressam seu estado neurótico. Após perder Marina, ele é atormentado pela vizinha que se satisfazia com o marido. Ao que parece, ele se incomodava com a vizinha, porque queria estar ali no lugar do marido dela. O mesmo vai acontecer em outros fragmentos, quando Luís da Silva persegue Julião Tavares e Marina. O ciúme fica incontrolável. Tudo o que ele desejava era estar no lugar de Julião, aproveitando-se de Marina, uma mulher bonita e desejada por todos os homens. A tela abaixo de Edward Munch, intitulada “Ciúmes”, acaba tendo uma relação com a história de Luís da Silva. Lá, o personagem do primeiro plano está expressamente entristecido ao ver uma mulher, que supomos ser a amada, conversando com outro homem.



MUNCH, Edward. *Ciúmes*. Óleo sobre tela. 1895. 67cm x 100cm.

No vigésimo quinto fragmento, após gastar todo o dinheiro para o casamento e, para completar, perder a mulher, Luís da Silva se encontrava num momento complicado: “Quando a companhia lírica chegou, eu estava completamente arrasado. Dívidas, três meses de aluguel de casa e os bilhetes errados e grosseiros de dr. Gouveia. Aporrinhações. Por causa de uma porcária, alguns meses de aluguel deste chiqueiro, coices” (RAMOS, 2002, pp. 111-112). Além de estar quebrado, ainda via Julião Tavares chegar à casa de Marina e levá-la ao concerto no teatro. Essa situação deixa Luís maluco:

À noite um carro buzinou à porta, e Marina saiu de casa, bem vestida como as senhoras do Aterro quando vão às festas da Associação Comercial. Atravessou a calçada, sem se virar, e entrou na *limousine*, onde brilhava a camisa de Julião Tavares, sob o foco elétrico. Os pneumáticos rodaram silenciosos em direção à Praça Deodoro, e na rua ficou um cheiro esquisito de gasolina, pó-de-arroz e perfumes. (RAMOS, 2002, p. 112)

Atormentado pelo ciúme e pela raiva, decide sair de casa e vai perambular pelas ruas. Enquanto Julião e Marina iam ao cinema, ele resolve ir a um bairro periférico e se misturar ao povo pobre e marginalizado. Luís da Silva tinha uma simpatia pela classe desfavorecida. Em alguns momentos sente compaixão por eles, embora não se comunicasse com nenhum que encontrasse pelo caminho. O Expressionismo vai aparecer nesse instante, justamente pela representação do povo pobre, que vivia escondido “nos porões” da cidade. Ele conta:

Levantava-me, subia a Ladeira Santa Cruz, percorria as ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversas com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam. (RAMOS, 2002, pp. 113-114)

Mesmo tentando socializar com aquelas pessoas, Luís da Silva não conseguia. Assim, continuava apenas observando. Através das descrições desses espaços, podemos imaginar como era a condição da gente pobre e marginalizada do Brasil naqueles tempos. Carlos Nelson Coutinho diz:

O capitalismo brasileiro, ao invés de promover uma transformação social revolucionária – o que implicaria, pelo menos momentaneamente, na criação de um “grande mundo” democrático – contribuiu, em muitos casos, para acentuar o

isolamento e a solidão, a restrição dos homens ao pequeno mundo de uma mesquinha vida privada. (COUTINHO, 1977, p. 76)

Voltamos aqui a um elemento fundamental da arte expressionista que se faz presente em *Angústia*: a crítica aos valores do capitalismo e a descrença no processo democrático de desenvolvimento. Ainda no vigésimo quinto fragmento do romance, a observação que Luís da Silva faz sobre crianças que viviam naquele meio social retrata a realidade social do país nos 1930. Ele relata:

Os meninos que brincavam na rua quando estiava, às carreiras e aos gritos, horas depois estariam no grupo escolar, os cotovelos na carteira, escutando, ou não escutando, a voz da professora. Vinte anos depois seriam balizas no clube carnavalesco, contramestres de chegança, donas-de-casa sossegadas que levariam, pendurada pelo gargalo, mendigos como aquele que ali estava com a perna estirada coberta de trapos. (RAMOS, 2002, pp. 114-115)

O Expressionismo, portanto, se manifesta neste caso através da descrição no lado pobre da sociedade, sendo, então, uma forma de desmascarar os problemas sociais do país. Por outro lado, se dá também por meio da descrição do corpo de um dos homens que estavam na bodega. Luís da Silva escreveu: “Tudo aquilo me envergonhava: as conversas simples, a alegria, especialmente os músculos do homem que falava ao engraxate. Músculos e mão enormes, que esganariam facilmente um inimigo” (RAMOS, 2002, p. 117). Essa descrição nos faz lembrar a tela de Portinari que representa os trabalhadores das lavouras de café, com braços enormes em virtude do trabalho pesado.

A relação de Marina com Julião Tavares foi rápida. Já no vigésimo oitavo fragmento, Luís da Silva, sempre atento aos movimentos da moça, conta-nos: “As visitas de Julião Tavares foram escasseando e a alegria ruidosa de Marina pouco a pouco desapareceu” (RAMOS, 2002, p. 128). Luís da Silva, ouvindo uns barulhos estranhos vindo de Marina, desconfiava que ela estivesse grávida. Do vigésimo nono fragmento até o final, o estado psicológico de Luís fica cada vez mais abalado. No vigésimo nono, depois de desconfiar da gravidez de Marina, Luís decide dar uma volta. Nesse passeio, nosso narrador está completamente abatido com a situação. Tudo na vida dele vinha dando errado. No seu relato, ele expressa o sentimento de frustração por meio de imagens difusas: “Como certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente! Vamos andando assim sem nada ver. O mundo é empastado e nevoento” (RAMOS, 2002, p. 129). A sensação de perda de nitidez se aproxima neste caso com a estética da pintura expressionista, inclusive a própria condição de Luís da Silva, como sujeito solitário e insociável: “Quanto mais me vejo rodeado

mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever. A multidão é hostil e terrível. Raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo” (RAMOS, 2002, p. 129). Ao prosseguir a caminhada, ele tem um encontrão com uma mulher grávida. Nesta parte, encontramos outra descrição marcadamente expressionista em *Angústia*. Luís da Silva relata:

Era uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa. Não sei como podia andar na rua conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, levantava-se exibindo pernas sujas e inchadas. Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos. Com uma das mãos segurava o braço de uma criança magra e pálida, com a outra escondia o olho e um pedaço de cara. (RAMOS, 2002, p. 130)

O encontro com essa mulher se deu justamente depois de desconfiar que Marina estivesse grávida. Desta forma, a tese de Lúcia Helena de Carvalho (1982), segundo a qual as figuras femininas de *Angústia* seriam projeções de Marina, se confirma. Luís da Silva conta que ela “era o tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida. Vida infeliz, vida porca” (RAMOS, 2002, p. 131). Outra vez, nos deparamos com um Luís da Silva tocado pelo sentimento de compaixão. No fim do vigésimo nono fragmento, outra vez ele imagina cenas alucinantes da mulher grávida: “Na calçada um ventre extraordinário ia inchando, ventre que tomava proporções fantásticas. Os transeuntes atravessavam aquela barriga transparente, às vezes paravam dentro dela, e isto era absurdo, dava-me a ideia de gestações extravagantes” (RAMOS, 2002, p. 131).

No trigésimo fragmento, Luís da Silva conta sobre o dia em que descobriu a gravidez de Marina. Ele ficava no banheiro ouvindo a moçar tomar banho. Em seguida houve uma discussão entre Marina e a mãe. A primeira disse: “- Coitadinha! Não via, não sabia. Tão inocente! Agora já sabe. Pois é. Escangalhada, com um filho na barriga. Não faça essa carinha de santa não. É o que lhe digo. Estou mentindo? Arrombada, com um moleque no bucho” (RAMOS, 2002, P. 138). Luís da Silva suspeita que o filho seja de Julião Tavares. Ao mesmo tempo se condói com as duas mulheres: “Marina continuava a chorar. D. Adélia queixava-se baixinho. Eu tinha vontade de chorar também, condoía-me da sorte das duas mulheres e da minha própria sorte” (RAMOS, 2002, p. 139). A partir daquele instante, exatamente no trigésimo primeiro fragmento, Luís da Silva decide que a única solução para os problemas dele é a morte de Julião Tavares. Começariam ali os planos do crime.

Para Luís da Silva, o culpado de toda aquela situação era Julião Tavares. “Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões desta necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça com um prego” (RAMOS, 2002, p. 140). Mais adiante, ele diz: “Marina era instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era instrumento e merecia compaixão. Julião Tavares era também instrumento, mas não tive pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado” (RAMOS, 2002, p. 140). Como vemos, todos eram peças de uma engrenagem. Mas Julião Tavares representa o sujeito favorecido entre aqueles que Luís da Silva conhecia no seu círculo social. Até o instante do crime, ele relembra vários casos de assassinato no tempo de infância na fazenda. Um dos casos mais interessantes que se liga à morte de Julião é o das cobras enforcando seu avô: “As cascavéis torciam-se por ali. Uma delas enroscou-se no pescoço de Trajano, que dormia no banco do alpendre” (RAMOS, 2002, p. 142). Como veremos mais adiante, Luís da Silva mata Julião enforcando-o com uma corda, instrumento dado por seu Ivo no trigésimo segundo fragmento.

No último grupo de fragmentos encontramos algumas micronarrativas que se referem à morte. Eram prenúncios do que viria pela frente com Julião Tavares. A morte deste acontece muito rapidamente, no entanto, ela vem sendo imaginada através das histórias de assassinato contadas por Luís da Silva e também a história contada por seu Ramalho. Alguns dos casos envolviam crimes de adultérios. No vigésimo segundo fragmento, seu Ivo aparece com um presente: “Seu Ivo apareceu aqui em casa faminto, meio nu e meio bêbado, como sempre. Enquanto Vitória lhe preparava a comida, fez-me um presente: - Está aqui seu Luisinho, que eu lhe trouxe. E pôs em cima da mesa uma peça de corda” (RAMOS, 2002, p. 143). Luís da Silva, evidentemente, tinha estranhado. Não sabia para que serviria um pedaço de corda. Seu Ivo disse que era bom para armar rede. O narrador, porém, hesitava em aceitar o presente. No decorrer do fragmento, ele mais uma vez inicia uma jornada no tempo, lembrando de crimes que ocorreram no passado. Ele conta: “Lembrei-me de Chico Cobra, um curandeiro que na vila andava sempre com um cabaço cheio de jararacas. Quando Chico Cobra matou um homem na feira, entrou na mata, fez um rancho de palha e cercou-se de surucucus e outros viventes semelhantes” (RAMOS, 2002, p. 144). Posteriormente, outra alucinação, agora com a imagem da corda em cima da mesa. Novamente, nos deparamos com imagens não muito realistas, aproximando-se do Expressionismo:

Entrei a caminhar de uma parede a outra, mas como numa das viagens batia a biqueira do sapato no cano de água, desisti do exercício e pus-me a andar em torno

da mesa, descrevendo círculos que pouco a pouco se reduziam. Afinal ia quase tocando as cadeiras, e isto me dava a impressão de que seu Ivo e a mesa estavam sendo amarrados. Sentei-me. O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas ideias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais. Isto era tão burlesco, tão extravagante, que me veio de repente um acesso besta de hilaridade que espantou seu Ivo. (RAMOS, 2002, p. 144)

Todo o trigésimo segundo fragmento é permeado de lembranças de crimes e corpos assassinados e paranoias com a corda dada por Seu Ivo. Tudo, como dissemos, como prenúncio do homicídio contra Julião Tavares, que acontecerá no trigésimo oitavo fragmento. “Recordei-me da morte de Fabrício, amigo e compadre de meu pai. Nunca tinha visto um homem assassinado” (RAMOS, 2002, p. 146). Em seguida: “O segundo homem assassinado que vi impressionou-me, mas não tirou o sono. Depois me habituei” (RAMOS, 2002, p. 146). O caso interessante contado por Luís da Silva é de seu Evaristo. Um velho que, em plena decadência financeira e moral, decidiu se suicidar, enforcando-se. A memória que resgata o velho pendurado é similar ao que ocorrerá que Julião Tavares mais adiante:

Horas depois encontraram seu Evaristo enforcado num galho de carrapateira. Fui vê-lo, mas não tive coragem de me aproximar: fiquei de longe, olhando o corpo que balançava, os pés tocando o chão, como se estivessem preparando um salto. Eu estranhava que uma pessoa pudesse aguentar-se numa coisa tão frágil como um galho de carrapateira. [...] Seu Evaristo balançava. Às vezes apareciam as costas curvadas. Outras vezes surgiam a barba branca, a língua fora da boca, os olhos abotoados, a careca, e era como se ele fosse dar um salto. Esta ideia absurda de um homem saltar depois de morto bulia comigo. Aquele defunto levantado, poderia trazê-lo para junto de mim, apavorava-me. A corda que o sustinha, apenas visível de longe, fininha como aquela que ali estava em cima da mesa, torcia-se e destorcia-se. (RAMOS, 2002, pp. 152-153)

Luís da Silva mataria Julião Tavares utilizando aquela corda que seu Ivo trouxe: “Agarrei a corda, fiz dela um bolo, meti-a no bolso. O coração batia-me desesperadamente” (RAMOS, 2002, p. 153). A partir de então ele vai atrás do rapaz com o objetivo de assassiná-lo. Nos últimos fragmentos, a estética do Expressionismo vem com extremo vigor, em virtude da carga psicológica transtornada de Luís de Silva, das imagens extravagantes e deformadoras que irão surgir, e pela representação das camadas mais miseráveis da cidade de Maceió. Por exemplo, a casa onde Marina faz o aborto e o local onde Luís da Silva mata Julião Tavares. No trigésimo terceiro fragmento, Luís da Silva está no café observando Julião Tavares:

Julião Tavares entrava no café. Ia sentar-me longe dele, voltava-lhe as costas, mas examinava o espelho coberto de letras brancas. Afetava desprezo, aparentemente ignorava a existência do homem. Via, porém, a roupa molhada nos sovacos, os olhos que saltavam das órbitas, o cabelo escorrido, a papada balofa, as bochechas

enormes, tudo riscado de traços brancos que anunciavam bebidas. (RAMOS, 2002, p. 153)

O desejo de Luís da Silva naquele momento no café era matar o rapaz. “Se eu fosse um cangaceiro sertanejo e encontrasse Julião Tavares numa estrada, meter-me-ia com ele na capueira e imprimir-lhe-ia no focinho, com ferro, algumas letras brancas que lhe apareciam na pele e na roupa” (RAMOS, 2002, p. 154). Julião Tavares causava ódio em Luís da Silva, tanto pela condição financeira, quanto pela falsa amabilidade. Ele conta:

Ali no café, com o jornal enrolado sobre o mármore, a mão gorda e curta distribuindo acenos, o sorriso nos beiços grossos, derretia-se para as moças que passavam na calçada. Por detrás das linhas brancas do espelho, a cara redonda se afogueava, as bochechas moles inchavam, o olho azulado queria escapulir-se da órbita e meter-se no seio das mulheres. (RAMOS, 2002, p. 155)

A ideia de matar o homem se transforma numa obsessão. Com a corda no bolso, Luís permanece no café observando Julião Tavares, querendo pular e enforcá-lo: “E apertava a corda com força. Quando retirava a mão do bolso, via nos dedos os sinais que ela deixava, marcas roxas na pele suada. O meu desejo era dar um salto, passar uma daquelas voltas no pescoço do homem” (RAMOS, 2002, p. 155). No entanto, ele tinha medo das consequências do crime, principalmente na possibilidade de ir para a cadeia, um lugar extremamente sujo: “A vida na prisão não seria pior que a que eu tinha. Realmente as portas ali são pretas e sujas, as grades de ferro são pretas e sujas, os móveis são pretos e sujos. É o que me amedronta” (RAMOS, 2002, p. 155). O estado psicológico dele naquele momento está totalmente desequilibrado, desiludido com a vida. Sem a mulher que desejava, o dinheiro escasso, o burguês que mexia com sua cabeça e, para completar, o trabalho maçante. Mas o trabalho naquele momento fazia-o esquecer os problemas: “Nas horas de serviço conseguia distrair-me. Os livros enormes de lombos de couro e folhas rotas, os ofícios, a campainha do telefone e o tique-taque das máquinas de escrever me arrastam para longe da terra” (RAMOS, 2002, p. 159). No trigésimo quarto fragmento, Luís da Silva nos apresenta sua rotina de trabalho. A imagem nos faz lembrar da cena do filme “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin, e “Metropolis”, de Fritz Lang, com os trabalhadores confundindo-se com as máquinas:

Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto: continuaríamos com o bico da pena sobre a folha machucada e rota, o cigarro apagado entre os dedos amarelos. Deixaríamos de pestanejar, mas

ignorariamos a extinção dos movimentos escassos. Os rumores externos chegam-nos amortecidos. (RAMOS, 2002, p. 159)

O trabalho se tornava uma forma de esquecer os problemas: “Era, pois, na repartição que eu obtinha algum sossego. As imagens que me atormentavam na rua surgiam desbotadas, espaçadas, incompletas” (RAMOS, 2002, p. 159). O fato é que ele não podia se livrar totalmente daquilo que o importunava: Julião Tavares e Marina. Ainda na repartição ele imagina coisas com o rapaz. Novamente imagem com teor expressionista: “Julião Tavares era uma sombra que se arredondava, tomava a forma de um balãozinho de borracha. Este objeto colorido flutuava, seguro por um cordel” (RAMOS, 2002, pp. 159-160). Ao sair do trabalho, solitário e triste, anda pelas ruas, a observar a cidade. Fora da repartição, se sentia descomposto. Perambulava por Maceió sem saber para onde ir. Vai ao café. Lá encontra seus colegas, Moisés e Pimentel, e Julião Tavares. Obviamente, ele se senta com os colegas, e fica observando o “inimigo” pelo espelho, a fim de não ser notado. No trecho a seguir, damos de cara com a condição física e mental de Luís da Silva. Ele conta: “Evidentemente o pessoal mangava de mim; Julião Tavares, no outro lado da sala, mangava de mim, via-se muito bem entre as linhas brancas do espelho. Esforçava-me por endireitar o rosto descomposto” (RAMOS, 2002, p. 163). Quando sai do café, Luís da Silva vai atrás de Julião, a fim de acabar com aquela agonia. Mas antes persegue Marina. Ela estava procurando um lugar para fazer o aborto. Uma clínica clandestina. Nesta parte do romance, no trigésimo quinto fragmento vamos encontrar mais imagens e descrições bem característicos da estética expressionista.

No trigésimo quinto fragmento, Luís da Silva adentra num dos bairros pobres de Maceió. Marina procurava um lugar onde pudesse fazer o aborto. “Marina caminhava depressa, virava esquinas, voltava-se, como se tivesse medo de ser perseguida. Entrou em várias lojas, escondeu-se num cinema” (RAMOS, 2002, p. 163). Luís da Silva faz um quadro da miséria do local onde ela andava: “O bairro era uma desgraça: mato nas calçadas, lixo, cães soltos, um ou outro maloqueiro vadiando à porta de quitandas miseráveis” (RAMOS, 2002, p. 164). Luís prossegue:

Não se via muita gente. Apenas maloqueiros cochilando, alguns mendigos, crianças barrigudas e amarelas. O resto devia estar no trabalho: os homens nas oficinas, nos estribos dos bondes da Nordeste, nos quartéis, em todos os infernos que há por aí; as mulheres lavando roupa, amando por dinheiro, preparando a comida ruim e insuficiente. Os filhos, roídos pelos vermes, seriam vagabundos mais tarde, dormiriam ao meio-dia nas portas das bodegas. Dormiriam? Quando eles crescessem, haveria pessoas dormindo ao meio-dia nas portas das bodegas? Muitos agora tiritavam, batendo os dentes como porcos caítus, na maleita que a lama da lagoa oferece aos pobres. (RAMOS, 2002, p. 164)

Luís da Silva se sentia tão miserável quanto aquelas pessoas. Sua aparência estava muito desgastada e abatida. “A minha roupa era velha, a gravata enrolada como uma corda. Com certeza os rapazes do bairro tinham melhor aparência” (RAMOS, 2002, p. 165). Após algumas voltas, entra numa bodega em frente à casa onde Marina estava para fazer o aborto. Provavelmente uma clínica clandestina. Luís ficava no balcão sujo e gorduroso, bebendo aguardente, imaginando como seria o local. Depois de algum tempo, Marina sai de lá. Completamente abatida, ele descreve o estado da moça: “Os beiços de Marina estavam como os de uma defunta, os olhos procuravam socorro, e eu cravava as unhas nas palmas das mãos, mordida a língua por haver deixado escapar mais uma vez a injúria que nada significava” (RAMOS, 2002, p. 177). Luís da Silva insulta a moça. No entanto, ele tinha mais raiva de Julião, o culpado de tudo aquilo, que àquela altura já se encontrava com outra amante.

Do trigésimo sexto fragmento ao trigésimo oitavo, Luís da Silva se torna praticamente uma sombra se Julião Tavares. Segue-o por toda parte. Julião ia até a casa da nova amante. Diferentemente de Luís, Julião aparentava superioridade e satisfação: “Entrava num bonde, espalhava-se no banco, feliz, o olho aceso, o charuto aceso” (RAMOS, 2002, p.179). Luís da Silva fica à espreita observando o rapaz, nutrindo ódio por aquele que seria o culpado de todos os transtornos ocorridos nos últimos tempos. Outra vez, descrições com tom de ironia e desprezo:

O cachaço gordo e mole como toicinho balançava com o movimento do carro. A mão curta de unhas cor-de-rosa fazia acenos para baixo. Transeuntes sorriam ao dono da mão de unhas brunidas. Eu notava com raiva aqueles sorrisos. Porque tanta subserviência nas caras abertas? Julião Tavares, patriota e orador, não prestava para nada. Nenhum favor esperavam dele. Mas sorriam por hábito. Eu também havia sorrido, amolado. (RAMOS, 2002, pp. 179-180)

A figura de Julião Tavares mexia com Luís da Silva. O burguês tinha o que Luís queria. Luís da Silva tinha dito que precisa mulher. Julião tinha. Luís se apertava financeiramente, Julião esbanjava. Todas essas coisas aborreciam o narrador. Misturando fatos do passado com o presente, mais uma vez ele fantasia imagens malucas acerca do comerciante: “Tudo nele me aparecia aumentado e deformado. Lembrava-me das conversas que me estragavam as noites, de palavras ouvidas através da parede da sala de jantar, de frases truncadas percebidas no café” (RAMOS, 2002, p. 181). De lugar em lugar, finalmente Luís descobre a casa onde Julião se encontrava com a amante. Era no bairro de Bebedouro, bem distante do centro da cidade. Lugar pobre e sujo: “A gravata enrolava-se como uma corda

sobre a camisa rasgada e suja, das bainhas das calças e dos cotovelos puídos saíam fiapos, manchas de poeira alastravam-se na roupa, a sola dos sapatos estava gasta, os meus olhos se enevoavam por causa da fome e descobriam entre as árvores cenas irreais” (RAMOS, 2002, p. 182).

O trigésimo oitavo fragmento, sem dúvida, é o mais sombrio e opressivo de todos. Luís da Silva vai até o fim da linha de bonde, no bairro Bebedouro, para esperar Julião Tavares sair da casa da amante. Neste fragmento, é muito difícil para o leitor suportar a paranoia do narrador. A indecisão se mata ou não o rapaz. A crise de abstinência pelo cigarro. São várias as partes em que nos deparamos com descrições distorcidas, frutos da sua mente desarrumada. Quando nota a falta de cigarros no bolso, ele conta: “Procurei um cigarro para acalmar-me. Não encontrei cigarros. O que achei foi a corda que seu Ivo me havia oferecido. Desleixado. Conservar no bolso aquele traste e esquecer os cigarros!” (RAMOS, 2002, p. 185). Novamente, Luís imagina Julião fazendo justamente aquilo que queria, fumando cigarros, e na presença de uma mulher. Isso só aumentava sua angústia: “Com certeza Julião Tavares tinha deixado a cama da mocinha sardenta e recolhia-se, leve como um balão, saciado, fumando, a brasa do cigarro esmorecendo e avivando-se” (RAMOS, 2002, p. 185). A razão naquele momento da angústia era a falta de cigarro. O resultado é a visão de Luís ficar turva, fazendo com que ele descreva o espaço de forma nitidamente expressionista:

A necessidade de fumar atrapalhava-me os movimentos. Julião Tavares fluuava para a cidade, no ar denso e leitoso. Estaria longe ou perto? Aparecia vagamente nos pontos iluminados, em seguida o nevoeiro engolia-o, e eu tinha a impressão de que ele ia voar, sumir-se. Um balão colorido em noite de São João, boiando no céu escuro. (RAMOS, 2002, p. 186)

No decorrer do fragmento, Luís relembra de mais histórias do passado. Questiona-se quanto a prosseguir nos planos do crime. “Para que seguir o homem odioso que tinha tudo, mulheres, cigarros?” (RAMOS, 2002, p. 187). Nada poderia mudar o destino de Luís da Silva. E os longos momentos de espera para atacar Julião Tavares são cheios de tormento e alucinações expressionistas: “Pareceu-me que as árvores em redor estavam vivas e espiavam Julião Tavares, que os galhos iam enlaçar-lhe o pescoço” (RAMOS, 2002, p. 188). Quando Julião Tavares sai da casa onde estava, e para, para fumar um cigarro, Luís da Silva dá um pulo em direção ao rapaz e o mata, enforcando-o com a corda. Assim o narrador conta:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto era absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas

afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-se, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. [...] Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina. (RAMOS, 2002, p. 191)

Logo após o crime, Luís da Silva entra num processo de nervosismo, por não saber aonde ir nem o que fazer com o corpo de Julião Tavares. O clima é de intensa ansiedade, que reflete em nós leitores. A seguinte passagem exemplifica bem esse momento do narrador. Após ter matado Julião, pendurado o corpo num galho de árvore, Luís da Silva sobe em outra, e inicia o tormento psicológico:

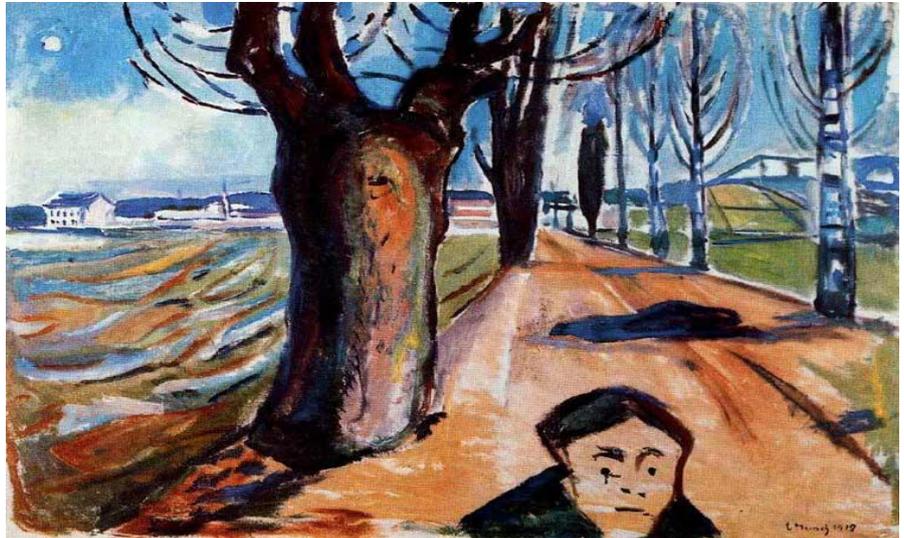
Evidentemente era preciso descer, mas isso me apavorava. Lá embaixo numerosos inimigos iam perseguir-me. Necessário descer. Soltar-me-ia, tombaria como um macaco ferido. Os dedos inteiriçavam-me. Escancarei os olhos. O que vi foi o corpo de Julião Tavares deformado pela escuridão. Balancei a cabeça, encolhi-me com um arrepio, o receio de na queda tocar o corpo de Julião Tavares. Não caí. Escorreguei na madeira molhada, abracei-me a ela. Uma pancada no joelho, as pernas estrepando-se na cerca de pau-a-pique, um rasgão nas calças. Dei um salto para trás e caí sentado nas folhas secas. A ideia do perigo assaltou-me com tanta intensidade que me pus a soluçar. (RAMOS, 2002, p.198)

O Expressionismo nesta parte do romance é manifestado também através da ilustração que vem em nossa edição de *Angústia*. A imagem sombria, criada por Marcelo Grasmann, revela um homem atormentado por pensamentos aterrorizantes.



Luís da Silva deixa o corpo de Julião Tavares pendurado na árvore e vai embora para casa, em plena madrugada. Outro quadro de Munch, logo abaixo, se assemelha com essa cena

de *Angústia*. O personagem também é um homicida. Seu rosto expressa a mesma preocupação de Luís da Silva após o crime.



Munch, Edward. *O Assassino na Alameda*. Óleo sobre tela. 1919. 110cm x 138cm.

Chegando em casa, Luís da Silva só sairá de lá depois de trinta dias, situação que se reporta no início do romance. Quando chega, resolve tomar banho e apagar qualquer vestígio do crime: “O banho durou uma realidade” (RAMOS, 2002, p. 205). O assassinato, que parecia ser a solução dos problemas, não tranquilizou o espírito de Luís da Silva, que continuava a imaginar coisas estranhas. Como na parte abaixo, onde as paredes começam a diluir-se:

Sentei-me, deitei fora o cigarro apagado, acendi outro cigarro e pus-me a esgaravatar as unhas com o fósforo. As unhas doídas iam-se entorpecendo. Olhei-as, mas entre os olhos e as mãos havia um nevoeiro que engrossava. As paredes tornaram-se inconsistentes. Fechei os olhos, encostei a cabeça à mesa, remexi os dedos com o fósforo queimado. Um rumor enchia-me os ouvidos, burburinho que ia crescendo e me dava a impressão de que a casa, a cidade, tudo, caía lentamente. As paredes se desmoronavam como pastas de algodão. (RAMOS, 2002, p. 206)

Luís da Silva passa a maior parte do tempo preocupado com a polícia. Quando um mendigo chega a sua casa, ele se assusta pensando serem os agentes: “Porque era que o vagabundo me havia enganado fazendo-se passar por gente da polícia? Dentro em pouco outras pancadas me esfriariam o sangue, num segundo rolariam multidões de pavores” (RAMOS, 2002, p. 214). No último fragmento, encontramos um Luís da Silva totalmente fora de si. O fragmento todo é apenas um parágrafo. Em estado de delírio, ele relembra tudo o que se passou na vida dele. Tudo muito embaraçoso e confuso. Até a mãe, que não tinha sido

mencionada no decorrer do livro, foi lembrada. Vejamos apenas o começo do último fragmento para termos a noção do estado psicológico do narrador naquele momento:

A réstia descia a parede, viajava em cima da cama, saltava no tijolo – e era por aí que se via que o tempo passava. Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. Certamente fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo. Nos rumores que vinham de fora as pancadas dos relógios da vizinhança morriam durante o dia. E o dia estava dividido em quatro partes desiguais: uma parede, uma cama estreita, alguns metros de tijolo, outra parede. Depois, a escuridão cheia de pancadas, que às vezes não se podiam contar porque batiam vários relógios simultaneamente, gritos de crianças, a voz arrelviada de d. Rosália, o barulho dos ratos no armário dos livros, ranger de armadores, silêncios compridos. Eu escorregava nesses silêncios, boiava nesses silêncios como numa água pesada. Mergulhava neles, subia, descia ao fundo, voltava à superfície, tentava segurar-me a um galho. Estava um galho por cima de mim, e era-me impossível alcançá-lo. Ia mergulhar outra vez, mergulhar para sempre, fugir das bocas da treva que me queriam morder, dos braços da treva que me queriam agarrar. O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. (RAMOS, 2002, p. 218)

O romance termina com Luís da Silva nesse delírio. A sensação é de que a angústia dele não tem fim. Isso caracterizaria a própria natureza humana, conforme a psicanálise de Freud e a filosofia de Schopenhauer. Para o primeiro, a vida em si é muito difícil para todos e, para suportá-la, somente através de alguns paliativos que causam prazer. Caso contrário, sobrevém a angústia. Esse modo de pensar se conecta com o do filósofo alemão, que diz que a vida consiste na busca incessante para satisfazer os desejos. Quando um é satisfeito, ainda há uns dez que não o foram. Schopenhauer diz: “O sujeito do querer, consequentemente, está sempre atado à roda de Íxion que não cessa de girar, está sempre enchendo os tonéis das Danaides, é o eternamente sedento Tântalo” (SCHOPENHAUER, 2002, p. 266).

Em *Angústia*, o desejo principal de Luís da Silva é por Marina. O narrador se sente fortemente atraído pela moça. Tenta de todas as formas satisfazer o apetite sexual com ela. O erotismo do romance é intenso dando, por sinal, um caráter extremamente realista à obra, embora ao mesmo se entrelace com momentos e descrições estranhas e anormais. Como vimos, Luís da Silva não alcança seus objetivos com Marina e decide assassinar Julião Tavares. Depois do crime, volta para casa e passa dias e noites trancado, delirando. O início do livro ocorre no fim desse período tumultuado. Assim, tanto Luís quanto nós leitores ficamos presos nesse círculo angustiante e interminável do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho buscou, portanto, perceber como o Expressionismo está em *Angústia*. Tudo se iniciou a partir da primeira leitura. O que chamou nossa atenção de imediato foi a peculiaridade estética do romance, comparando-o com os outros, de Graciliano Ramos. Vimos que a ficção do escritor alagoano se caracteriza pelo caráter realista. Em *Angústia*, o realismo alcança um grau elevadíssimo que, paradoxalmente, beira à deformação. A tensão entre a realidade e o delírio são elementos presentes na obra, e que estão diretamente ligados aos problemas pessoais do narrador, como os desejos sexuais não satisfeitos e a limitação financeira. O descontrole emocional torna-se a energia que inflama sua visão de mundo. O ambiente se esfacela juntamente com seu estado psicológico. Oprimido na cidade, conversa pouco com outros personagens. Quando se dirige a alguém, fala somente o necessário.

Segundo Antonio Candido, Graciliano Ramos é um daqueles autores que a qualidade aumenta à medida que o lemos. *Angústia*, sem dúvida, entra no rol desse tipo de livro. A cada leitura, um aspecto novo aparece. Por essa razão, tivemos que fazer um recorte teórico bastante específico para não estender nossa análise e nos perdermos numa torrente de

informações. No entanto, tivemos sorte porque, na maioria das vezes, quando ocorria de surgir uma ideia nova, ela estava conectada com o fio condutor da pesquisa.

Pensamos que fosse necessário fazer um percurso sobre a obra ficcional de Graciliano, especialmente os romances, a fim de traçar os comparativos com *Angústia*. Não é tarefa tranquila definir os limites entre uma obra realista ou não. Partimos da hipótese de que muitas das descrições de *Angústia* são desvinculadas da realidade sensível. Obviamente que se levarmos em consideração a abordagem estruturalista da teoria da literatura, diríamos que qualquer romance ou conto não se relaciona com a realidade, ou seja, a literatura fala de e para si mesma. No entanto, preferimos seguir uma linha metodológica em que reconhecêssemos os elementos sociais e psicológicos do romance, relacionando-os com configuração estética da narrativa.

No início, não tínhamos feito referência ao Expressionismo. Apenas achávamos que em *Angústia* havia um entrelace do romance realista do século XIX com o moderno do século XX. Somente depois de termos pesquisado mais a fundo as vanguardas europeias, chegamos à conclusão de que havia muito da estética expressionista nas descrições de *Angústia*. Encontramos tanto elementos puramente estéticos quanto ideológicos na obra supracitada. Esperamos ter alcançado nosso objetivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Unb, 1999.
- ALMEIDA, Adriano de. Notas sobre *Angústia* e *Voz de prisão*. In. *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*/ organização de Benjamin Abdala Junior. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- BLOCH, Ernst. Discussões sobre o Expressionismo. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. In. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BRAYNER, Sônia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In. *Graciliano Ramos*; coletânea organizada por Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CALDAS, Heloísa. Um livro chamado Angústia: sobre o romance de Graciliano. *Revista Psicol. Clin.* Rio de Janeiro, vol. 18, n. 1, 2006. <http://www.scielo.br/pdf/pc/v18n1/v18n1a11.pdf> Acesso em 15 setembro 2017.

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In. *Graciliano Ramos*; coletânea organizada por Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In. RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In. *Graciliano Ramos*; coletânea organizada por Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

FARIA, Octávio de. Graciliano e o Sentido do Humano. In: RAMOS, G. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

FLEISCHER, Marion. O Expressionismo e dissolução de valores tradicionais. In: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRANÇA, Maria Inês de. A Inquietude e o Ato Criativo: Sobre o Expressionismo e a Psicanálise. In: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura. In: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JUNIOR, Benjamin Abdala. Aberturas simbólicas e artísticas num “mundo coberto de penas”. In. *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas/* organização de Benjamin Abdala Junior. Rio de Janeiro: Record, 2017

LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEBENSZTAYN, Ieda. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. 2009. 410 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins, 1972.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATTOS, Cláudia Valladão de. O Expressionismo e a Dissolução de Valores Tradicionais. In: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos Textos*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Curitiba: UFPR, 2003.

NAZÁRIO, Luís. O Expressionismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2000.

OLIVEIRA, Luciano. *O bruxo e o rabugento: ensaios sobre Machado de Assis e Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010.

ORIHUELA, Misael Cossio. O Neo-realismo literário, *Revista Educação, ciência e cultura, Canoas*, v. 10, n. 2, jul-dez. 2005. <https://biblioteca.unilasalle.edu.br/docs_online/artigos/revista_la_salle>. Acesso em 12 de outubro 2017.

PISETTA, Maria Angélica Augusto de Mello. Considerações sobre as Teorias da Angústia em Freud. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 28, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v28n2/v28n2a14.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2016.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Caetés*. São Paulo: Martins Editora, 1972.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. O fator econômico no romance brasileiro. In: _____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.

REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. Trad. William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

_____. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 2002.

SOUZA, Ricardo Timm. Filosofia e Expressionismo. In: GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.